SEMPOZYUM / ATÖLYE

OSMAN HAMDİ BEY VE DÖNEMİ

17-18 ARALIK 1992



TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

OSMAN HAMDİ BEY VE DÖNEMİ



Türkiye
Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
Yayınıdır

Yıldız Sarayı Arabacılar Dairesi
Barbaros Bulvarı
80700 Beşiktaş / İstanbul
Tel: (0212) 227 37 33 - Faks: (0212) 227 37 32

Kapak Resmi
Anonim Portre,1905
Ali Sami
(Pierre de Gigord koleksiyonundan alınan
bu fotoğrafı kullanmamıza izin veren
İstanbul Fransız Kültür Merkezi'ne ve
Osmanlı Bankası'na teşekkür ederiz)

Kitap Tasarımı
Haluk Tunçay

Sayfa Düzeni
Tarih Vakfı

Baskı
Altan Matbaası
(0212) 629 03 74

İstanbul 1993

ISBN 975-333-008-1

OSMAN HAMDİ BEY VE DÖNEMİ

SEMPOZYUM
17-18 Aralık 1992

Yayına Hazırlayan
Zeynep Rona

SEMPOZYUM / ATÖLYE 1
TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

OSMAN HAMDİ BEY VE DÖNEMİ SEMPOZYUMU
17-18 ARALIK 1992
ARKEOLOJİ MÜZELERİ KÜTÜPHANESİ
İSTANBUL

Düzenleme Kurulu
Edhem Eldem
Semra Germaner
Zeynep Rona

Sempozyum Sekreteri
Canset Aksel

Katılanlar:
Doç. Dr. Günkut Akın
Doç. Dr. Nur Akın
Mehmet Ö. Alkan
Dr. Neclâ Arslan
Prof. Dr. Afife Batur
Doç. Dr. Halil Berktay
Prof. Dr. Selim Deringil
Doç. Dr. Edhem Eldem
Celil Ender
Prof. Dr. Ufuk Esin
Prof. Dr. Semra Germaner
Doç. Dr. Zeynep İnankur
Havva Koç
Vasıf Kortun
Ayşe Yetişkin Kubilay
Dr. Sema Öner
Doç. Dr. Mehmet Özdoğan
İ. Günay Paksoy
Turgut Saner
Orhan Silier
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu
Dr. Neşe Yıldıran
Şule Yum

ÖNSÖZ

Osman Hamdi Bey'in doğumunun 150. yılı dolayısıyla bir sempozyumun düzenlenmesine karar verildiğinde, Düzenleme Kurulu'nun başlıca amacı Osmanlı kültür, sanat ve bilim hayatında son derece önemli bir rol oynamış olan bu şahsiyeti, yaşadığı ve etkin olduğu dönemi kısmen de olsa anlayabilmek için merkezî bir simge haline getirmek ve bunun sonucunda da kültürel tarih bağlamında işlerlik kazanacak bir referans noktasına dönüştürmek oldu. Bu anlamda, belki de önemli olan Osman Hamdi Bey'in şahsını aşabilmek ve daha çok temsil ettiği her türlü boyuttan hareket ederek, Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal ve kültürel boyutlarını vurgulamaya çalışmaktı. Bu tür bir girişim ve anlayış için herhalde Osman Hamdi Bey'den daha uygun bir simge bulmak zordu. Gerçekten de genellikle ressamlığı, arkeoloji çalışmaları ve müzeciliğiyle nispeten "marjinal" bir insan olarak tanınan bu şahsiyet, aslında başka birçok boyutuyla tipik bir Tanzimat ürünüydü: yüksek düzey bürokrat çocuğu, Avrupa'da uzun müddet eğitim görmüş bir genç, yıllarca diplomatik görevlerde bulunmuş bir memur, Genç Osmanlılar'ınkine birçok konuda benzeyen fikirlere sahip bir idealist, Midhat Paşa hayranı, Fransız kültürünü benimsemiş bir insan... Başka bir deyişle, çağının değişim ve arayışlarını anlamak ve sorgulamak için ideal bir simge.

Bu nedenledir ki, katılım çağrısı yapıldığında Osman Hamdi Bey'in karmaşık kimliğinin değişik bir er boyutuyla bağdaştırılabilecek başlıca dört tema üzerinde durulmuştu: sanatçı/ressam Osman Hamdi ile ilişkili olarak Tanzimat sonrasında sanattaki yeni arayışlar ve özellikle Batılılaşma süreci, aydın/bürokrat Osman Hamdi ile bağlantılı olarak Osmanlı Devleti'nin modernleşme/Batılılaşma süreci içinde düşüncede gözlemlenen gelişmeler ve özellikle Batı/Doğu ikilemi içindeki kimlik arayışları, arkeolog/müzeci Osman Hamdi'yi temel alarak kültür ve tarih mirasının korunması sorunu ve nihayet, çok daha genel bir anlamda köklü değişimlerle önemli darboğazların yaşandığı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki Osmanlı İmparatorluğu ile günümüz Türkiye'si arasında kurulabilecek paralellikler. Kısacası, amaç tarihi bağlam ile bağlantıyı koparmadan, daha güncel so-

runsallara da varabilecek türde geniş bir kültürel ve sosyal tarihin de ağırlıklı yer alabileceği bilimsel bir forum oluşturmaktı.

Bu anlamda, bu kitabı oluşturan bildiriler, büyük ölçüde bu tür bir "sentez"e varıldığını gösteriyor. Osman Hamdi Bey'i "aşmak" konusunda sanırız önemli adımlar atıldı. Şahısla doğrudan doğruya ilişkili bildiriler az sayıda; daha önemlisi Osman Hamdi Bey konusunda henüz ortaya çıkarılmamış ve kullanılmamış bilgiler içeriyor. Diğer taraftan, Osman Hamdi Bey'in sanatçı kimliğinin hâlâ önemini koruduğu, sanat tarihi dalındaki bildirilerin çoğunlukta olmasından anlaşılıyor. Fakat burada da, yazar ve araştırmacılar donuk ve sınırlı incelemelere hapsolmadan, aksine mümkün olduğunca dinamik bir bakış açısıyla sanat ve kültür hayatında bazı temel sorunsallara eğilme ve bunları tarihi gelişimleri dahilinde değerlendirme yoluna gittiler. Arkeoloji ve kültür mirası teması ise daha da belirgin şekilde -güncelliğinin de ivmesiyle- bugünün bazı temel sorgulamalarına yol açtı, dolayısıyla amaçlanan türden bir zenginlik kazandırdı. Toplumsal değişim ve kültürel boyutları da aynı şekilde, ilginç açılımlara ve sorgulamalara imkân tanıdı.

Varılan nokta muhakkak ki henüz yetersiz. Özelde takılıp kalmaya meyilli tarihçiliğimizde, daha genel ve daha dinamik bir söyleme geçişin sancıları hâlâ hissediliyor. Bu nedenledir ki Osman Hamdi Bey gibi tekil örneklerin oluşturduğu sınırların ötesine geçebilmek gerekir. Bu süreç, kesinlikle bir unutma, inkâr etme veya göz ardı etme manasına gelmemeli; aksine, amaç bu tür "istisnai" vakaları tarihi bağlamlarına oturtabilmek ve böylece oluşacak çerçevenin içinde değerlendirmek olmalıdır.

Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu 17-18 Aralık 1992 tarihleri arasında T.C. Kültür Bakanlığı ile Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı tarafından düzenlendi ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde gerçekleştirildi. Toplam 23 bildiri sunuldu. Yazılı olarak Düzenleme Kurulu'na verilen 21 bildiriyi içeren bu kitap yayına hazırlanırken özellikle yazarların yazım diline bağlı kalındı; redaksiyon, bazı yazım farklılıkları ve anlatım sorunlarının giderilmesiyle sınırlandırıldı ve yazarların onayına sunulduktan sonra basıldı. Düzenleme Kurulu olarak sempozyumun ve bildiriler kitabının gerçekleşmesini sağlayan Kültür Bakanlığı'na ve Tarih Vakfı'na, bizlere Osman Hamdi Bey'in kendi mekânında bu toplantıyı yapma olanağı tanıyan Arkeoloji Müzeleri yönetimine ve değerli yardımlarını esirgemeyen tüm müze görevlilerine, oturum başkanlarına, bildiri sunan bilim insanlarımıza ve yoğun bir katılım sağlayan tüm izleyicilere en içten teşekkürlerimizi sunarız.

Düzenleme Kurulu

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ OTURUM: TOPLUM VE BATILILAŞMA *1*

Selim Deringil
Son Dönem Osmanlı Aydın Bürokratının
Dünya Görüşü Üzerine Bir Deneme *3*
Edhem Eldem
Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm:
19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul *12*
Havva Koç
Bir Belge Işığında İbrahim Edhem Paşa ve Ailesi
Hakkında Hatırlamalar *27*
Neşe Yıldıran
Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı
Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şâhâne *41*

İKİNCİ OTURUM: SANAT VE BATILILAŞMA *55*

Filiz Yenişehirlioğlu
Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi *57*
Semra Germaner
1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular *69*
Zeynep İnankur
19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar *75*
Sema Öner
Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki
Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi *83*
Ayşe Yetişkin Kubilay
19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı
Resim Sanatında Mimari Öğeler *98*

ÜÇÜNCÜ OTURUM: MİMARLIK VE BATILILAŞMA *111*

Neclâ Arslan
Osmanlı Sarayı ve Mimar Antoine-Ignace Melling *113*
Günkut Akın
Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi *123*
Turgut Saner
19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde "Elhamra'nın Payı" *134*
Afife Batur
19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Bir Stilistik
Karşılaştırma Denemesi: A. Vallaury / R. D'Aronco *146*
Şule Yum
Son Dönem Osmanlı Saraylarında Oryantalist
Mobilya Örnekleri *159*
Celil Ender
Osman Hamdi Bey'in İmtiyaz İstediği Kabataş-Taksim
Metro Projesi *172*

DÖRDÜNCÜ OTURUM: ARKEOLOJİ VE KÜLTÜR MİRASI *177*

Ufuk Esin
19. Yüzyıl Sonlarında Heinrich Schliemann'ın
Troya Kazıları ve Osmanlılarla İlişkileri *179*
Mehmet Özdoğan
Arkeolojide Çağdaşlaşma ve Türk Arkeolojisini
Bekleyen Tehlikeler *192*
İ. Günay Paksoy
Bazı Belgeler Işığında Osmanlı Devleti'nin Kültür Mirası
Politikası Üzerine Düşünceler *201*
Orhan Silier
Tarihsel Mirasın Korunması ve Arşiv Malzemesi *222*
Nur Akın
Osman Hamdi Bey, Âsâr-ı Atika Nizamnamesi ve
Dönemin Koruma Anlayışı Üzerine *233*
Halil Berktay
Kültür ve Tarih Mirasımıza Bakışta Milliyetçiliği
Aşma Zorunluluğu *240*

BİRİNCİ OTURUM

TOPLUM VE BATILILAŞMA

SON DÖNEM OSMANLI AYDIN BÜROKRATININ DÜNYA GÖRÜŞÜ ÜZERİNE BİR DENEME

PROF. DR. SELİM DERİNGİL
Boğaziçi Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Tarih Bölümü
İstanbul

Son dönem Osmanlı bürokratı dendiğinde gözümüzün önüne gelen imaj oldukça olumsuzdur. 1930'lu yılların *Karikatür* dergisinde sıklıkla görülen, "idare-i maslahatçı" fesi arkaya kaykılmış bir adam, tozlu bir dairede, gelen geçenden rüşvet alarak, amirlerinin önünde el pençe divan, memurlarına karşı arslan, idare-i hayat etmektedir. Kuşkusuz bu resim tümüyle yanlış da değildir, ancak fena halde abartılıdır. En azından üst düzey Osmanlı yönetici elitine, kendi yazdıkları ve bıraktıkları belgeler ışığında bakıldığında, karşımıza çok daha karmaşık ve karmaşık olduğu kadar da "trajik" bir görünüm çıkmaktadır[1]. Ünlü İngiliz Oryantalisti Edward Browne son dönem Osmanlı hakkında şu görüşü serd etmiştir: "İlginçtir ki İranlılar'dan ve Araplar'dan çok daha az yaratıcı ve yetenekli olan Osmanlı Türkleri Ortadoğu'ya 'vatan', 'millet', 'hürriyet' fikirlerini ilk getirenler olmuşlar, bu eski kavramlara yepyeni ve güçlü bir anlam vermişlerdir"[2]. Aynı bağlamda Bernard Lewis şöyle bir gözlemde bulunmuştur: "1837'de kaleme aldığı bir layihada Sadık Rıfat Paşa 'düvel-i Avrupa hükümetleri' tabirini kullanarak, soyut ve kalıcı bir iktidar mercii olan 'devlet' ile, gelip geçici bir iktidar uygulayıcısı grubu olan 'hükümet' kavramlarını bugünkü modern anlamlarında ilk defa ayırt eden Osmanlı devlet adamı olmuştur"[3]. Her ne kadar tarihçilikte "ilklik" iddiası sakat ise de, burada işaret edilen husus

önemlidir. Zira 19. yüzyıl ilerledikçe Osmanlı Devleti'ni yönetenler Batı karşısındaki kavramsal açıklarını kapatmada önemli mesafeler almışlardır. Ancak, bu açık hiçbir zaman tam olarak kapanmamış, en üst düzey devlet adamlarının bile saf denebilecek bir "tamamlanmamışlıkları" kalmıştır. Bu çalışmanın amacı Osmanlı arşiv vesikalarından hareketle son dönem Osmanlı aydın/bürokratının dünyasına küçük bir pencere açmaktadır.

Dış Politikayla İlgili Tutumlar

Uluslararası hukuk ve diplomasi becerisi bu çerçeve içinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle somut askeri gücünün azaldığı bir dönemde Osmanlı, hukukun ve "muamelat-ı cariye ve resmiye" veya "cari temayülat"ın kendisine hatırı sayılır bir dayanak teşkil ettiğine vakıftır. Bu tavra bir örnek olarak Tunus'un Fransa tarafından işgalinden sonra Ahmed Arifi Paşa'nın kaleme aldığı bir layihada görülmektedir: "Yüz on yedi seneden berü Avrupa'da tab' olunmakda olan ve kürre-i arz üzerinde bulunan bilcümle düvel ve milelin takvim-i resmisi makamında tutulan Gota Salnamesi'nde (*Almanac de Gotha*) Tunus idaresi miladın bin [beş yüz] yetmiş beş senesinden berü Devlet-i Aliyye'nin zir-i tabiyetindedir"[4]. Ancak, gerçek dünyada olup bitenin her zaman haktan yana cereyan etmediğini iyi bilen Paşa, sözlerine "hakisti'mal ile payidar olur" (hak ancak uygulamayla kazanılır) diyerek devam etmiştir[5]. Aynı sinisizme varan gerçekçi tavır, Abdülhamid döneminde dokuz defa sadrazamlık yapmış olan Mehmed Said Paşa'nın kaleme aldığı bir layihada da görülmektedir. Said Paşa devletin temel ilkeleri konusunda şu görüşlere yer vermektedir:

> Beyanata hacet olmadığı üzere her devletin medar-ı kıvamı [temelleri] iki kez olub, anın biri kuvve-i teşri-iyye [yasama erki] ve digeri adliye ve idare kısımlarını havi olmak üzere kuvve-i tenfiziyedir [yürütme erki]. Devlet-i Aliyye'nin bedraka-i kuvve-i teşri'iyesi [yasama erkindeki rehberi] Şer'i Enver-i Ahmedi [Şeriat] olduğu gibi, Hükümet-i Seniyye yarım asırdan berü Düvel-i Avrupa idadına [arasına] dahil olmasından ve ezmanın tağyiriyle ahkamın tağyiri [zamanın değişimiyle şartların değişimi] inkâr olunamamak kaide-i Şer'iasından tolayı ukubat [ceza hukuku] ve muamelat kısımlarının kendü kanunlarına milel-i saire kavanininden birçok ahkam ilave etmeğe ve siyasiyatca dahi düvel-i mütemeddine [medeni devletler] asarlarına gitmeye mecbur olduğundan...[6].

Burada ilginç olan, zamanın değişmesi ve Osmanlı'nın medeni dünyaya

intikali bağlamında dışarıdan getirdiği kanunları uygulamaya koyuşunun Said Paşa'nın Şeriat'la meşrulaştırmasıdır. Bir dizi ıslahat önerdikten sonra Paşa şu çarpıcı sonuca varmaktadır: "Devlet-i Aliyye'nin düvel ve emaret-i Hiristiyane içinde çakılub kalmış olduğundan, maddi veyahud diplomasi kuvvetlerimiz mükemmel dahi olsa müdafaya kifayet etmeyeceği..." [7] Yani her durumda Osmanlı, birtakım ittifaklar arayışına mecburdur ancak, "taavün-ü düveli hep garez ve avza müsteniddir" (devletlerarası yardımlaşma hep gizli kötü niyete ve menfaat hesaplarına dayanır)[8]. Said Paşa'nın fikri yapısında, son dönem Osmanlı'sında sık görülen yorgunlukla karışık şüpheciliğin yansımaları vardır. Örneğin 1882'de Mısır'ı işgâl eden İngiltere'nin, her ne kadar "kalıcı olarak gelmedik" iddiaları sürmüşse de, en azından Said Paşa, işin gerçek şekil ve rengini anlamıştır: "ve bu babda ne kadar teşebbüsatda bulunacak olur isek gayet edibane ve nazikâne ve ihtiramkârane ecvibe itasıyla işi geçiştirmeye çalışacaklardır" (bu konuyu ne zaman gündeme getirsek gayet terbiyeli ve saygılı cevaplar vererek işi süründemede bırakacaklar)[9].

Said Paşa'nın hasmı olan Kıbrıslı Mehmed Kamil Paşa dış politika konularında ihatasını genişliğiyle nam yapmıştır. Ancak onda da Said Paşa'nın yorgunluğu ve sinisizmi sezinlenmektedir. Devletlerarası anlaşmaların kalıcılığı konusunda Kamil Paşa'nın da Said Paşa gibi ciddi şüpheleri vardır: "Cem-i zamanda ahkâm-ı muahedat tevafuk-u menafi ile mer'idir" (Anlaşmaların hükmü her zaman çıkarlara bağlıdır)[10].

Kamil Paşa'nın dış politikayı genelde nasıl vaaz ettiği 1871'de kaleme aldığı bir layihadan öğrenilmektedir. Bu belgede devletlerarası ilişkiler, gök cisimleri arasındaki dengelere benzetilmekte, aynı etki-tepki kuralları diplomasiye uygulanmaktadır: "Devlet ve Hükümetler bi takdir-i Hüda müvazene- i düveliye icabınca birbirlerini tutmakla kaimdirler"[11] Ancak yukarıdaki şüpheciliğinin yanı sıra, Kamil Paşa'nın uluslararası hukukun varlığını gene de bir güvence olarak gördüğü anlaşılmaktadır: "Yohsa bir devlet digerinin hukuk-u mukaddesesini muhafaza etmiyecek olsa küçük hükümetler na-bedid olmak [yok olmak] iktiza eder"[12].

Gene emsal ve dışarıdan örnekleme devletin en üst kademesinde dahi vardır. Midhad Paşa'nın "nefiy'y edilmesine" (sürgüne gönderilmesine) tepki gösteren İngiliz Sefiri Lord Goschen'e sultanın verdiği cevapta bu açıkça görülmektedir. Midhad Paşa'nın akıbetinden, Sultan Abdülhamid'in dış dünyaca sorumlu tutulacağını ima eden sefire, "nefi kaziyesi dünyanın en vasi idareyi meşruteyi haiz olan memalikinde icra olunduğu" kesin bir dille ifade edilmiştir [13]

İç Politika ve Devletin Hukuki Temeli

Devletin hukuki şahsiyeti konusunda, bu dönemde epeyce kafa yorulduğu açıktır. İslam ile medeni hukuk ilkelerinin hangi önceliklere göre ve ne oranda mezcedileceği, Sultan Abdülaziz'in bizzat kendisini meşgul eden bir konu olmuştur. Tanzimat döneminin fikri mimarı Reşid Paşa'nın, devletin temel hukukuna nasıl baktığı, 1901'de kaleme alınmış ve bütün vükelaya tamim edilmiş bir muhtırada anlatılmaktadır[14]. Sultanın kendi katibine bizzat kendi sözlerini yazdırdığı bu metinde, "Sadrazam- ı esbak Reşid Paşa merhum[a göre] Devlet-i Aliyye'nin devam ve bekası"nın nelere müstenid olduğu şöyle sıralanmaktadır: Reşid Paşa'ya göre devletin temeli "üç rükn'ü devlet"e (üç temel direğe) oturmaktadır: Birinci temel İslam dinidir, ikincisi "Saltanat-ı Seniyye ve Hilafet-i Muazzama-i İslamiye ile Hadem el Haremeyn-i Şerifeyn" unvanlarıdır, üçüncüsü ise "payitaht-ı Saltanat-ı Seniyye'nin İstanbul şehri olmasıdır"[15]. Abdülhamid'e göre "böyle âli bir fikre malik olan bir vezir daima rahmetle yad buyurulmalmaktadır" zira, merhum-u müşarünileyh eski usul-ü idareyi medeniyet-i hazıra ile biltevfik devletçe yeni bir usul-ü idare tesisiyle Gülhane Hatt-ı Hümayunu'na kadar bir takım islahat-ı ciddiye" vücuda getirmiştir[16]. Ayrıca Reşid Paşa her bakımdan emsal gösterilmekte, "ve her zaman olur ise olsun teşebbüs edilecek islahat ve esbab-ı terakkiyenin Reşid Paşa merhumun" tuttuğu yola uygun olması gerektiği söylenmektedir [17] Bu belgede en çarpıcı nokta, genelde resmî tarihte kabul gördüğü üzere, Abdülhamid'in Tanzimat'la ilgili her şeye sırt çevirdiği, Tanzimat'la başlatılan süreci tersine döndürdüğü yolundaki görüşe açıkça ters düşülmesidir.

Osmanlı son dönemi devlet adamları merkezde olduğu gibi taşrada da "devletin bekası" konusunda çok kafa yordukları belirtilmelidir. Hicaz ve Yemen valilikleriyle tanınan Osman Nuri Paşa'nın yazdığı layihalar bunun çok canlı örnekleridir. Osman Nuri Paşa'nın devletin bekası için sıraladığı öğeler Reşid Paşa'nınkilerden daha uygulamaya yönelik oluşlarıyla dikkati çekmektedirler. Paşa'ya göre sıralama şöyledir. Birincisi, "memlekette icrayı taksimat-ı mülkiye ve siyasiye", ikincisi "ba'aş-ı şan ve şevket olan inşayı ebniye ve emakin-i ilmiye ve askeriye", üçüncüsü "teşkil-i muhakim-i adile", dördüncüsü "neşr-i ilm ve maarif", beşincisi "tensik-i varidat-ı memleket", altıncısı "inşayı tarik ve ma'abir"[18]. Osman Nuri Paşa'nın görüşleri en çok Osmanlı'nın Bedeviyet'e bakışı açısından önem taşımaktadır. Yukarıda saydığı yapılması gereken işlerin başlıca nedeni onun gözünde, Bedeviler'in medenileştirilmesidir. Devlet kendini ortaya koymaz ise, Bedevi kavim ve aşiretler "adat-ı vahşiyelerini muhafaza ile saadet-i medeniyetten" mahrum

kalacaklardır. Paşa'ya göre devletin yokluğunda Arap aşiretleri, "evkat-ı cahilelerinden kalma kavanin-i Şer'iyye ve kavaid-i medeniyeye muhalif bir takım usul ve adat-ı kadimeleri[ni]" sürdüreceklerdir [19]. Ancak Bedeviler'in kendi Bedeviyetlerinden kurtarılmaları elzemdir, bu ise devletin onlara medeniyeti yani kanunu getirmesine bağlıdır. Bu ise "ekvamın suret-i terbiye ve temeddünleri tabi oldukları kanunların derece-i mükemmeliyetiyle mütenasib olmak" demektir. Böylelikle bu insanlar "dahil-i daire-i medeniyet" olacaklar ve en önemlisi "hükümetleri üzerinde onulmaz bir yara" olmaktan çıkacaklardır[20]. Bunun yolu ise, "icrayı siyaset-i müessire ile ahali-i Müslimenin kavmiyyet ve milliyetlerinin zail" olmasından geçmektedir.

Ancak Türkler her zaman devletin "unsur-u aslisi" olacaklardır, olsa olsa "Türkler devletin kök ve gövdesi olduklar[ı]" yerde Araplar, Kürtler ve Arnavutlar dalları ve yaprakları olabilirler.

İktisadi konulara da yer veren Osman Nuri Paşa, "ilm-i tedbir-i servet"in [ekonomi] gereklerine göre Hicaz ve Yemen'in askerlikten muaf oluşunu iki açıdan sakıncalı bulmaktadır, birincisi bilfiil orada bulundurulması gereken asker, ki büyük çoğunluğu Anadolu'dandır, tarımdan ve başka üretken uğraşlardan uzaklaştırılmaktadır, ikincisi oradaki ahali atalete itilmekte ve sürekli beslenmesi gereken bir nüfus halini almaktadır[21].

Maarif konusunda ancak dördüncü sırayı vermesine karşın, Paşa'nın layihasında buna çok geniş yer verilmiştir. Özellikle Mekke ve Medine'de asalak hayatı yaşayan bir takım "yabancılar"a yüklenmesi çok ilginçtir. Bu unsurlar medreseleri doldurmakta, devletin hesabına bedavaya yaşamaktadırlar; "mevcut olan ticaret-i nafia ve emlak dahi peyderpey ecanibin uhdesine intikal etmiştir"[22]. Burada ilginç olan yabancı devletlerin tebası olan Hintliler, Cezayirliler, Cavalılar, hatta Rus tabiyetindeki Türkler gayet açıkça "ecnebi" olarak tanımlanmaktadırlar. Bu unsurlar da vergilendirilmeli ve sadece tüketici konumundan çıkarılmalıdırlar. Paşa sık sık "tıbbi metaforlar"a baş vurmakta ve Araplar'ın medenileştirilmesinin "tedricen" yapılmasını önermektedir. Zira aniden yeni bir rejime zorlanan bünye kolayca hastalanabilir.

Osman Nuri Paşa'nın anlatımından döneminin en önemli iki olayı olan İtalya ve Almanya'nın birleştirilmesinden etkilendiği spekülasyonu yapılabilir. "Unsur-u asli" meselesi konusunda, "gerçi ahaliyi Müslimenin tamamı bir unsur-u olabilir ise de henüz zamanının hülul etmediği" belirtilmektedir. Ayrıca dil birliği esasının Paşa'nın söyleminde önemli bir yer isgal ettiği görülür. "Devletlerin şamil oldukları ekvamın husul-ü mezc-i

umumisinden [kaynaştırılması] biri...tevhid-i elsine[dir]." Bunun için de "Lisan-ı Türki tahsilinin esas ittihazı lazımdır"[23].

Osman Nuri Paşa'nın Hicaz ve Yemen için öngördüğü sistem ile Mısır'ın İngiltere tarafından işgalinden sonra Mısır'ın fiilen valisi hükmünde olan Lord Cromer'in görüşleri arasında ilginç benzerlikler bulunmaktadır. Osman Nuri Paşa'nın "medenileştirme" çabaları aslında Lord Cromer'in denetim ve derinlemesine devlet projesinin tatbikinden başka bir şey değildir. Aynı şekilde Cromer'in Mısır için öngördüğü düzen, Mısır'ın sömürgeleştirilmesi üzerine yakın zamanda önemli bir kitap yazan Timothy Mitchell'e göre, "sürekli denetim ve tefrişin yürüdüğü, mekteplerin,nüfus kâğıtlarının hüküm sürdüğü...zekice her yerde var olan bir hükümet elinin tesis edilmesi" ile kaimdi[24]. Ancak açıkça meydanda olan Cromer'in Mısır'daki başarısı İngiltere'nin somut gücünün ve varidatının semeresiyken, Osman Nuri Paşa'nın Hicaz ve Yemen'deki çaresizliğidir. Gene de zihniyet açısından Osmanlı devlet adamları ile Cromer arasında ilginç benzerlikler vardır. Osmanlı'nın Mısır'daki hukuki mevcudiyetini teyid etmek için Kahire'ye Osmanlı yüksek komiseri olarak tayin edilen Gazi Ahmed Muhtar Paşa'nın İstanbul'a yazdığı raporda, Cromer ile Ahmed Muhtar Paşa'nın görüşleri o denli benzemektedir ki, birinin imzası tercüme edilmiş şekliyle ötekinin raporu altına atılsa kattiyen yadırganmayacaktır. Özellikle Araplar konusunda Gazi Ahmed Muhtar Paşa da pek lütufkâr davranmamaktadır[25].

Dönemin Adamı Olarak Osman Hamdi Bey

Edhem Eldem'in Osman Hamdi Bey'in şahsi mektuplarını konu alan çalışması, yukarıda serd edilen görüşler ile karşılaştırıldığında oldukça ilginç benzerlikler ve karşıtlıklar ortaya çıkmaktadır[26]. Her ne kadar Eldem'in çalışmasındaki özel mektuplar ile yukarıda sözü edilen resmî yazışmaların arasında çok önemli farklar var ise de, son dönem Osmanlı aydınının bazı ortak özellikleri gözlemlenebilmektedir. Burada Osman Hamdi Bey'in Paris'ten yeni dönmüş, genç idealist ve hırslı bir adam oluşu, yukarıda sıklıkla sözü edilen Osmanlı Devleti'nin "yorgun savaşçıları" ile arasındaki en belirgin farklılıktır. Ancak kendisini sanat ve müzeciliğe adamayıp da gençliğinde tasarladığı şekilde doğrudan siyasi bir yörünge çizseidi Osman Nuri Paşa'nın yaşına geldiğinde aynı yorgun sinisizme kapılıp kapılmayacağı ilginç (ve tabii tarih dışı) bir spekülasyondur.

Yukarıda sözü edilen görüşlerle, genç Osman Hamdi'nin en belirgin birlikteliği şüphesiz devletin "uygarlık misyonu" konusunda karşımıza

çıkmaktadır. Midhat Paşa'ya bu yönden hayranlığa varan bağlılığı, Eldem'in en başta dikkati çektiği hususdur[27]. Aynı misyonu genç adam da paylaşmakta, ancak kendine bir hayli abartılı bir rol biçmektedir. Kolaylıkla takdir edilecektir ki burada Osman Hamdi'nin tavrı, Hicaz'daki Bedeviler'in "dahil-i daire-i medeniyet" edilmelerini dava edinen bir Osman Nuri Paşa'dan farklı değildir. Ancak Hicaz valisiyle ayrıldıkları ilginç bir husus vardır. Osman Hamdi'nin Bedeviyet'e tavrı, onun dönemi Avrupa'sının "soylu vahşi" (*noble sauvage*) imgesine çok daha yakındır. O, Bedeviler'in bozulmamış, ancak Osmanlı yöneticileri tarafından sürekli sömürülmüş, zeki ve şerefli insanlar olduklarını söyler [28]. Burada Osman Nuri Paşa'yla gene yakınlaşırlar. Osman Nuri Paşa, Araplar için, her ne kadar "hal-i vahşet ve Bedeviyetde yaşarlar" demekte ise de bunların aslında "son derece ailecenab ahlakları bozulmamış zeki ve cesur bir kavm-i necib" olduklarını ekler[29]. Gerek Paşa, gerekse Osman Hamdi, Araplar'ın şeyhlerinin hil'at, sancak gibi iktidar sembolleriyle kolaylıkla elde edildiklerine, adeta çocuksu bir hevesle bu nesnelere sarıldıklarına işaret ederler. Paşa'ya göre "[Araplar'ı] iltifatla tatyip etmek ve daha muteberlerine para ve hediye ve aralıkla hil'at vermek lazımdır. Bunlar alayişe [gösterişe] son derece meyyaldirler"[30]. Milliyetçilik meselelerinde de Osman Hamdi Bey ile Osman Nuri Paşa arasında ilginç benzerlikler vardır. İkisi de imparatorlukta "unsur-u asli"nin Türkler olduğunu savunurlar. Osman Nuri Paşa'nın "Lisan-ı Türki" ve "tevhid-i elsine" konusundaki görüşlerinin yanı sıra, her ikisi de, Sünni İslamiyeti giderek tonları milliyetçiliğe kayan bir biçimde algılamaktadırlar. Sonuç olarak denilebilir ki, Osman Hamdi Bey'de her ne kadar Paris ve Avrupa tecrübesi belirleyici olmuşsa da, aslında o sanıldığı kadar döneminin ve Osmanlı çerçevesinin dışında bir adam değildir. Bunun belki de en iyi örneği, ideal insan tipi olarak Prusya burjuvazisini seçmesidir[31]. Aslında Abdülhamid'in de gönlünde yatan teba aynı insanın Müslümanlığa yansımışıdır; çalışkan, sadık, fazla düşünmeyen, devlete nesiller boyunca kadrolar veren "erbab-ı dirayet ve hamiyyet".

NOTLAR:

1 İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul, 1983. Ortaylı Tanzimat sürecini "tam anlamıyla bir trajedi" olarak tanımlarken isabetli bir saptamada bulunmaktadır.

2 Peter Chelkowski, "Edward G. Browne's Turkish Connection", *SOAS Bulletin*, C. 49, 1986, s. 25.

3 Bernard Lewis, "Hükümet ve Devlet", *Belleten*, C. 46, 1982, s.416.

4 Başbakanlık Arşivi [BA] Yıldız Esas Evrakı [YEE] 14/1128/126/9. 27 Cemaziyelahir

1298 [28 Mayıs 1881]. Ahmed Arifi Paşa ile ilgili olarak bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Osmanlı Devletinde Son Sadrıazamlar*, İstanbul, 1940, s. 961-989.

5 age

6 BA YEE 31/1950 mükerrer/45/83. 22 Zilkade 1299 [6 Ekim 1882]. "Bazı hususat-ı mühimme hakkında telakki olunmakda olan Emru Ferman-ı Hümayun-u Hazret-i Padişahi içün arz-ı havatır-ı kasıraya cüret olunur". Mehmed Said Paşa ile ilgili olarak bkz. İnal, age, s. 989.

7 age.

8 age.

9 BA YEE 39/2012/131/116. Ayrıca bkz. Selim Deringil, "Dış Politikada Süreklilik Sorunsalı: II. Abdülhamid ve İsmet İnönü", *Toplum ve Bilim*, Kış 1985, S. 28, s. 93-111.

10 BA YEE 39/1783/131/116. Kamil Paşa ile ilgili olarak bkz. İnal, age, s. 1347-1473.

11 BA Kamil Paşa Evrakına Ek [KPE] 86-1/12 Hasb-ı Hal fi Mütalaa-ül Ahval Cemaziyelahir 1288 [Ağustos 1871]. "cem-i asumanda büyük ve küçük bilcümle nücum ve kevakıb kudret-i ilahi üzere yekdiğerlerini müvazene [ederler]".

12 age.

13 BA YEE 9/1062/37/4 İngiltere Sefir-i mahsusu asaletlu Mösyö Goşin Efendi Hazretlerine. 22 Haziran 1880.

14 BA YEE 11/1419/120/5 Sadarete Tezkere 1319 Cemaziyevvel.

10 15 age.

16 age

17 age.

18 BA YEE 14/292/126/8 "Yemen ve Hicaz ve Umum Kumandan-ı esbakı merhum Müşir Osman Nuri Paşa'nın Hicaz ve Yemen vilayetlerinde idare-i ürban ve kabail ve meşaih ve şürefa hakkında mülki ve siyasi mütalaalarıyla bazı ıslahat ve tedabire dair bizzat kaleme aldığı müsvedatı parçalarından nezd-i kemteranemde bulunanların suretleridir. Fi 5 Temmuz 1301 [18 Temmuz 1885]". Osman Nuri Paşa'nın ölümünden sonra bu derlemeyi yapan şahıs ne yazıkki ismini vermemektedir. Osman Nuri Paşa'nın Hicaz'daki icraatı için bkz. Butrus Abu Manneh, "Sultan Abdülhamid II and the Sharifs of Mecca", *Asian and African Studies*, C.9, 1973, s. 1-21.

19 age.

20 age.

21 age.

22 age.

23 age.

24 Timothy Mitchell, *Colonizing Egypt*, Cambridge, 1991, s. 97.

25 Selim Deringil, "Ghazi Ahmed Muhtar Paşa and the British Occupation of Egypt", *Al-Abhath*, 1979, s.13-19.

26 Edhem Eldem, "Quelques lettres d'Osman Hamdi Bey à son père lors de son séjour en Irak, 1869-1870", *Anatolia Moderna-Yeni Anadolu*, 1990, s.1-19.

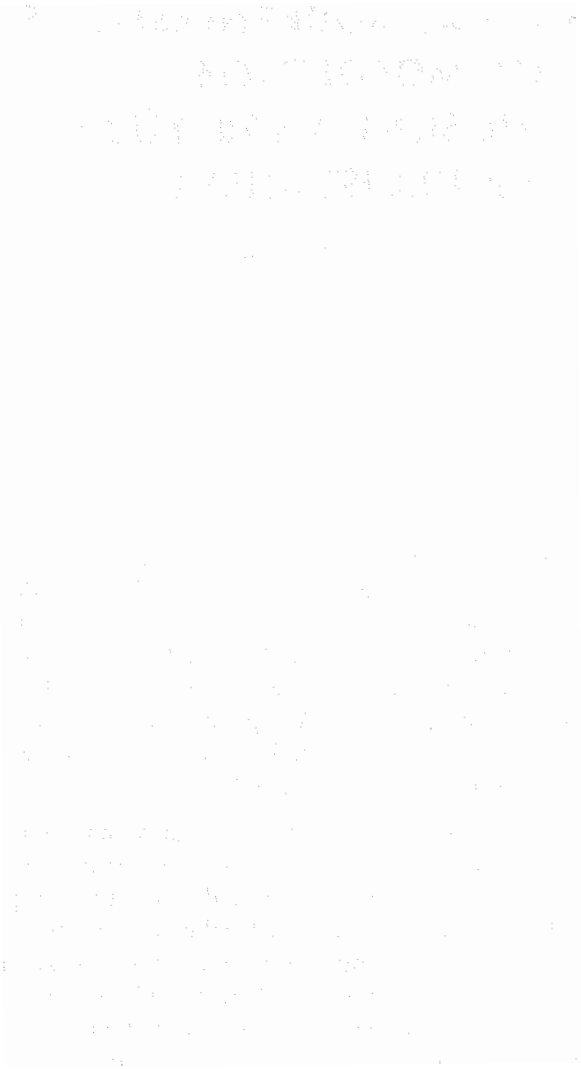
27 age, s.1.

28 age, s.14.

29 BA YEE 14/292/126/8 Yemen Valisi ve Yedinci Orduyu Hümayun Müşir-i esbakı Osman Nuri Paşa merhumun hıtta-i Yemaniye hakkındaki meşhudatıyla bir senelik icraatını mübeyyin yazdıkları mütalaalardır. 7 Teşrin-i Evvel 1306 [20 Ekim 1890].

30 age.

31 Eldem, age.



BATILILAŞMA, MODERNLEŞME VE KOZMOPOLİTİZM: 19. YÜZYIL SONU VE 20. YÜZYIL BAŞINDA İSTANBUL

DOÇ. DR. EDHEM ELDEM
Boğaziçi Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Tarih Bölümü
İstanbul

Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'ndan ve özellikle İstanbul kentinden söz edildiğinde, Batılılaşma, modernleşme ve bazen de kozmopolitizm kavramları sıkça kullanılmaktadır. Fakat bu terimlerin biraz fazla aceleci ve esnek bir şekilde, içerdikleri izafet pek göz önünde bulundurulmadan kullanıldıkları kanısındayız. Bu "dikkatsizliğin" nedenleri arasında bu tür kavramların yeteri kadar açık bir şekilde tanımlanmaması, özellikle Batılılaşma ile modernleşmenin çoğu zaman eşdeğer kabul edilmesinde olduğu gibi bazı ideolojik veya Avrupa merkezci çarpıtmalar ve nihayet Avrupai bir "devr-i saadet" özleminin yarattığı nostalji -ve çoğu zaman efsanevi nitelikteki- bir bakış açısı sayılabilir.

Amacımız bu dönemde belirli bir değişim sürecinin yaşandığını inkâr etmek değildir. Fakat önemli olan bu değişimin daha objektif bir şekilde tanımlanmasıdır. Yabancı uyrukluların dışındaki değişik etnik grupların aslında mümkün olduğu kadar az kaynaşarak beraber yaşadığı bir kent - üstelik milliyetçi akımların en şiddetlendiği dönemde- ne denli kozmopolit sayılabilir? Avrupai olgu ve modellerin kısmi, yüzeysel, şekilci ve edilgen bir şekilde ithal edilmesini modernleşme olarak nitelemek doğru olur mu? Bunun da ötesinde, taklitçi bir şekilde de olsa "içselleştirilmeden" be-

nimsenen bir değişim ne dereceye kadar Batılılaşma olarak nitelenebilir?

Bu sorulara kesin bir cevap vermek doğal olarak imkânsız ve hatta gereksiz olabilir. Fakat bu değişimi iki boyut üzerinde incelemek kısmen de olsa bir açıklık getirebilecektir. Dünya kapitalizminin etkisi altında Osmanlı toplumunun büyük bir kısmının ve özellikle İstanbul nüfusunun ekonomik ve -bir dereceye kadar- sosyal yapı ve davranışlarının kaçınılmaz bir şekilde "modernleşme" sürecine girdiğini söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Fakat kültürel boyut ele alındığı takdirde bu tür bir değişimin çok daha ağır ve kısıtlı olduğu düşünülebilir. Bütün sorun kültürel kimlik değişiminin "ölçümü"nün ekonomik/sosyal boyuttaki farklılaşmaya nispetle çok daha zor olmasından kaynaklanmaktadır. Buradaki amacımız bu tür bir ölçüm denemesini ortaya koymaktır: Ölçü birimimiz ise bu kültürel kimlik ile yakından ilişkili olduğunu varsaydığımız şahıs imzalarıdır.

19. yüzyılda genel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda ve daha da belirgin bir şekilde İstanbul'da yaşanan entegrasyon süreci günümüzden geriye bakıldığında değişik şekillerde algılanabilmektedir. Bir yandan bu süreç Osmanlı toplum ve siyasetinin neredeyse tamamen edilgen bir şekilde Avrupa merkezli dünya kapitalizminin yörüngesine girmesinden ve hatta Batı tarafından "yutularak" sömürgeye yakın bir statüye itilmesinden bahsedilirken, diğer taraftan daha etkileşimli bir şekilde, iç dinamiklerin de büyük ölçüde belirlediği bir süreç içinde, belirli bir siyasi ve ekonomik özerkliği içerebilecek nitelikteki bir entegrasyon sürecinden de söz edilebilmektedir. Bu iki durumda da, temeldeki dinamikler farklı olmakla birlikte, İstanbul'un gelişimi ve özellikle de bu yeni yapının günümüze yansıması açısından ortak özellikler göze çarpmaktadır. Günümüzde "globalleşme/küreselleşme" tartışmasını da çağrıştıran bu yapının temelinde yatan olguların başında ise modernleşme/Batılılaşma ve kozmopolitizm kavramları yatmaktadır. Rahatlıkla denilebilir ki 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başındaki İstanbul'un bugünkü imajı Batı değerlerinin benimsenmesine (veya reddine) bağlı olarak çoğu zaman yapay ve idealize bir şekil almakta ve tarihi gerçeklerden çok bazı sosyal, politik ve kültürel özlemleri yansıtmaktadır.

Modernleşme ile Batılılaşma kavramlarının çoğunlukla eşdeğer bir şekilde kullanılmaları sanırız bu çarpıtmaların en belirgin örneklerinden biridir. Tanzimat hareketiyle birlikte idari, hukuki ve bir dereceye kadar sosyal ve ekonomik düzeylerde Batı modelinin Osmanlı politik eliti tarafından benimsenmesi, beraberinde bir değişim model ve programını getirmiştir. Batı rasyonelinden büyük ölçüde ilham alan ve "muasır medeniyet" for-

mülüyle özetlenebilecek olan bu model, Avrupa ülkelerinin özellikle ekonomik ve mali nüfuzlarının artması ile Osmanlı elitinin bilinçli seçiminin kesişme ve örtüşmesi sonucunda gelişme ve modernleşme için tek alternatif olarak belirmekte gecikmemiştir. Osmanlı idaresinin kısmen de olsa Batı'ya karşı bir tavır aldığı varsayılan dönemlerde bile -özellikle II. Abdülhamid döneminde- bu karşıtlık daha çok ideolojik ve politik bir söylem düzeyinde kalmış, Batı'ya karşı kazanılmak istenilen özerkliğin başlıca aracı olarak gene aynı Batı merkezli model görülmüştür.

Burada sorgulamak istediğimiz Batı modelinin geçerliliği değildir; üzerinde durduğumuz, bu modelin belirleyiciliğinin ışığındaki değişim sürecinin çoğu zaman son derece yüzeysel bir seviyede kalmış olması ve her şeyden evvel Osmanlı genelindeki sosyal ve ekonomik gerçeklerden çok kopuk bir şekilde ortaya çıkmış olmasıdır. Bu anlamda, entegrasyon kavramı ele alınacak olursa, bunun ekonomik ve politik boyutunun sosyal ve kültürel boyuttan çok farklı bir şekilde oluştuğu en çarpıcı özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de ekonomik olarak, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısındaki altyapı ve servis yatırımları sayesinde, Osmanlı İmparatorluğu giderek Batı kapitalizmi ile entegre olmaya başlamış ve bunun neticesinde, çoğu üretim ve tüketim örüntüleri bu entegrasyon sürecine cevap verecek şekilde değişim ve adaptasyona uğramışlardır. İstanbul özelinde ise bu daha da belirginlik kazanmıştır. Osmanlı pazarının dış dünyaya açılmasında kilit rol oynayan başkent, giderek Batı sermayesinin araç ve aracılarının örgütlendiği bir merkez haline gelmiştir. Dolayısıyla, ekonomik alanda, edilgen dahi olsa, bir modernleşme ve entegrasyon sürecinin yaşandığını söylemek mümkündür. Bunun en belirgin işaretleri olarak ise, gelişen bankacılık ve finans sektörü, beraberinde getirdiği sermaye piyasası ve Galata Borsası, İstanbul'dan Anadolu ve Rumeli'ne doğru gelişmeye başlayan ulaşım ağı, Avrupa mallarının giderek artan bir şekilde tüketilmesi gibi olgular sayılabilir.

Bu gelişmelerin ise doğal olarak beraberinde getirdikleri bazı toplumsal ve kültürel değişimler de tedrici bir şekilde gündeme gelmiştir. Politik elitin başını çektiği bir hareketin de desteğiyle, Batı ile gittikçe girift ilişkilere giren Osmanlı toplumu ve özellikle İstanbul nüfusu, Avrupa kökenli birçok davranış biçimleri ve imgeleriyle karşılaşıp, bunları giderek artan bir hızla benimsemek durumunda kalmıştır. Fakat bu alanda gerçek bir entegrasyon ve modernleşme (hatta Batılılaşma) sürecinden bahsetmek çok daha zordur. Gözlemlenen, genellikle şekillerin içeriklerinden yoksun olarak algılanmasının ötesine geçmemektedir. Maddi ve teknolojik bazı girdiler

eğitim, tüketim, üretim kanallarıyla rahatlıkla anlaşılırken, kültürel ve toplumsal değerlere gelindiğinde içeriğin büyük bir kısmı reddilmek veya kısmen de olsa kaybolmak tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Buradaki en önemli etken, psikolojide "içselleştirme" (*internalisation*) olarak adlandırılan sürecin tam olarak yaşanmaması ve dolayısıyla, alıcı kültürel ve sosyal yapının kendine yabancı olan her türlü imge ve kavramı kendi değerlerine göre yorumladıktan sonra, çarpıtılmış haliyle kabul etmesi veya kendi değer sistemini tehdit etmeyecek derecede yüzeysel bir seviyede tutup, bu sistemle bağdaşmasını sağlamasıdır [1].

Bunun ikinci bir boyutu ise, genellikle 19. yüzyıl sonundaki İstanbul'a atfedilen kozmopolitizm sorunudur. Kozmopolitizm kelimesinden hareket edilecek olursa, dikkati çeken ilk unsur, bu kelimenin aslen bir topluluktan çok bir şahsı tarif etmesidir. Dolayısıyla etimolojik olarak dünya hemşehrisi veya vatandaşı anlamına gelen bu sözcük, genellikle çok ve değişik kültürler hakkında bilgi edinmiş ve bu değişik kültürel ortamlara uyum gösterebilmiş olan insanlar için kullanılagelmiştir. Daha geç bir tarihte, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, kelimenin anlamı bir bakıma genişletilmiş ve belirli bir kültürel farklılık ve zenginliği barındırma özelliğine sahip bir mekân veya topluluğu, genellikle de bir şehri tarif etmede kullanılmaya başlanmıştır [2]. İstanbul'un kozmopolitizminden bahsedildiğinde de çoğunlukla -bugünün kültürel çeşitsizliğine bir tepki olarak- I. Dünya Savaşı'ndan önceki dönemlerde İstanbul'daki etnik, dini ve kültürel çeşitliliğe dayanılmaktadır. Böylelikle, kendi bünyesinde yerli birçok unsuru (Müslüman-Hıristiyan-Musevi veya Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Arnavut, Arap, Kürt, Boşnak, Sırp vs) içeren ve ayrıca kalabalık bir yabancı topluluğunu da barındıran Osmanlı başkentinin, neredeyse doğasından menkul bir kozmopolitizme sahip olduğu varsayılmıştır.

Oysa kozmopolitizmi sadece çeşitli kültür/cemaat/etnik grup/milliyetlerin aynı mekânda yaşamalarıyla özdeşleştirmek meseleyi büyük ölçüde çarpıtmakta ve basitleştirmektedir. Aslında, birliktelik ile kozmopolitizm arasında kalitatif bir farkın olduğunu kabul etmek ve dolayısıyla kozmopolitizmin bir durumdan çok bir süreç olarak algılanması gerektiği kanısındayız. Bu fark ise, esas olarak, bu birlikteliğin şehrin kendi kültürüne bir girdi teşkil etmesi ve bu girdinin temas ve karşılıklı iletişim yoluyla, çeşitlilik üzerine kurulu özgün bir kültürel yapının ortaya çıkması ile ilgilidir. Oysa, İstanbul özelinde, özellikle de 19. yüzyılın ikinci yarısında, kozmopolit bir kültürden çok, gittikçe başat bir hal alan bir çevre kültüründen bahsetmek mümkündür ki, bu çevre kültürünün temelinde yatan, Batı etkisi

altında, Batı kültürünün benzeri ve çoğunlukla basit bir taklidin ötesine geçmeyen bir yapının oluşumudur [3].

İstanbul bağlamındaki bu gelişme büyük ölçüde 19. yüzyılın genel şartları ile son derece bağlantılıdır. Bu dönemden ve özellikle Batı modelinin benimsenmesinden önce, İstanbul'daki kültürel ve sosyal yaşantının birçok bakımdan daha kozmopolit bir görünüm arz ettiğini iddia etmek mümkündür. Bu iddianın dayanabileceği başlıca nokta ise, henüz çevreselleşmemiş Osmanlı İmparatorluğu'nda merkezî devletin -özellikle saray ve çevresinin- kültürel boyutta oynadığı rolde aranabilir. Bu rol, değişik kültürleri merkezî bir üst kültür etrafında örgütleyerek bir tür senteze doğru zorlamak olmuştur ki, toplum genelinde daha bölünmüş komünoter değerlerin baskınlığına rağmen, belirli bir seviyede "Osmanlı" denebilecek bir kültürel üstyapının oluşumu gerçekleşebilmiştir. Bunun doğrudan doğruya kozmopolitizm olarak adlandırılması pek doğru olmamakla beraber, tarihi bağlamında bu kavrama yaklaşan bir olgu olarak algılanması mümkündür. Oysa 19. yüzyılda, Batı modelinin benimsenmesi, oluşagelmiş bu kültürün giderek reddedilmesi anlamına gelmiştir. Artık amaç, Batı'da algılanan değer sisteminin mümkün olduğu kadar sadık bir şekilde Osmanlı toplumuna uyarlanması olmuştur. Ancak aynı birikim ve süreçler bu toplum tarafından yaşanmamış olduğundan, bu uyarlama, derinliğine bir benimsemeden çok, biçimsel ve yüzeysel bir taklit halini almaya başlamıştır.

Bütün nüfusu aynı şekilde yüzeysel bir Batılılaşma çabası içinde göstermek elbette yanıltıcı olacaktır. Fakat, ekonomik entegrasyonun getirdiği girift ilişkiler ile gerçek bir kültürel kozmopolitizmi kesinlikle karıştırmamak gerekir. Bazı kozmopolitizm örneklerinin mevcudiyeti şüphe götürmemektedir ama, genellikle bu örnekler münferit bir düzeyde kalmakta veya en azından son derece kısıtlı bir çevrede gözlemlenmektedir. Bu sempozyuma merkezî bir tematik oluşturan Osman Hamdi Bey de herhalde bunun en belirgin örneklerinden biridir. Yurtdışında eğitim görmüş, ondan önce aynı eğitim sürecinden geçmiş bir babanın etkisi altında kalmış, Osmanlı kimliğini reddetmeyen fakat aynı zamanda Batı kültüründen aldığı -ve büyük ölçüde içselleştirdiği- değerlerle bağdaştırma çabasına giren bu insan mükemmel bir kozmopolit -ve kozmopolit olduğu kadar da marjinal- bir şahsiyet olarak ortaya çıkmaktadır [4]. Her ne kadar marjinal da olsa, Osman Hamdi Bey'in tek örnek olduğunu varsaymak da yanlış olacaktır. Dönemin "Tanzimat aydını" genellikle bu özellikleri bağdaştırmakta ve dolayısıyla Batı modeli ile en başarılı uyum ve sentez örneklerini vermekteydi. Dolayısıyla, kozmopolitizmi Batı ile daha büyük bir yakınlığı

olduğu genellikle varsayılan gayrımüslim nüfusun arasında aramaktan çok, Müslüman ağırlıklı politik elitin arasında aramak belki de daha gerçekçi olacaktır.

Bu tür tartışmaların en büyük sorunu kalitatif bir tahminin ötesine geçilemeyerek daha somut ve kantitatif bir şekilde ele alınamamalarından kaynaklanmaktadır. Daha çok kültür ve zihniyet ile ilgili bu kavramların bu tür bir kısıtlamaya tabi olması birçok bakımdan doğal da sayılabilir. Fakat kültürel tercihleri bir şekilde somuta indirgemek ve imkân dahilinde ölçebilmek amacıyla burada teklif edeceğimiz bir analiz, Batı/Doğu kimlik "ikilemi" karşısında değişik grupların tepkilerini şahıs imzalarıyla bağdaştırarak ölçmeye yönelik olacaktır.

Buradaki hareket noktamız, kültürel değişim ve/veya seçim olgusunu mümkün olduğu kadar yaygın bir toplumsal tabana oturtarak incelemektir. Özellikle Osmanlı toplumu gibi geç dönemlere kadar yazılı kültürün nispeten kısıtlı çevrelerin tekeli altında geliştiği bir ortamda, kültür boyutunu "üretim" düzeyinde incelemek son derece yanıltıcı neticelere varılmasına sebep olabilecektir. Gerçekten de, "üretim" ile "tüketim" arasında nicelik ve nitelik açısından oluşabilecek kopukluk ve farkların kontrol edilebilmesi çok güçtür. Oysa, "üretim"in kültürel değişimde önemli bir rolü olduğunu inkâr etmesek de, bu değişimin gerçek göstergesi algılama, kullanım ve "tüketim" düzeyinde aranmalıdır. Edebiyat ele alınacak olursa, edebiyatın kendisi -mesela yeni bir akımın neticesinde ortaya çıkan eserler- zengin bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Bu eserlerin toplum tarafından kabulü veya reddi ise bize, yeni akımın "toplumsal geçerliliği" açısından çok önemli bilgiler sağlayabilmektedir. Aynı şekilde maddi hayat ve tüketim örüntülerindeki değişimi gerçekten algılayabilmek için, yeni ve değişik malların varlığı yeterli olmayacak, bu malların tüketimi hakkında bir bilgi elde edilmesi gerekli olacaktır. Sözgelimi Avrupai kadın modasından bahsedildiğinde, sınırlı bir okuyucu kitlesi olduğunu bildiğimiz kadın mecmualarındaki reklam veya yazıların doğrudan doğruya bu modanın kabulüne dair bir işaret olarak algılanması son derece yanıltıcı olabilecektir.

Bu sebepledir ki, şahıs imzalarından hareket ederken ümidimiz Batılılaşma ve kozmopolitizm (veya en azından çoğul kimlik) gibi olguları daha somut ve geniş bir tabana oturtarak kısmi de olsa bazı ölçümlere tabi tutabilmektir. Avrupa bağlamında imzalar, sosyal/kültürel tarih çalışmalarında özellikle okuryazarlık oranının tahmini için kullanılmış olan bir veridir. Fakat 19. yüzyılın ortasından itibaren Osmanlı bağlamında, veri olarak imzanın çok daha zengin bir kullanım alanı ortaya çıkmaktadır.

Bunun sebebi de var/yok (ümmi/okuryazar) boyutunun ötesinde, imzalardan başka kalitatif çıkarsamalar elde edilebilmesidir. Bunlar da imzada kullanılan alfabe ile doğrudan doğruya ilişkilidir.

Bu amaçla kullanmış olduğumuz veriler, Osmanlı Bankası arşivlerinde muhafaza edilen ve bankaya tahvil ve/veya hisse senedi emanet etmiş olan müşterilere ait bilgi kartlarından elde edilmiştir[5]. Bu kartlar müşterinin kimliği hakkında bazı bilgiler vermekte (ad, soyad, meslek, adres vs) ve hisse ile tahviller üzerinde yapılacak operasyonların müşteri tarafından tasdikini kontrol edebilmek için birer imza ve/veya mühür örneği içermektedir. Burada ayrıntıya girmek istemediğimiz metodolojik sınamaların sonunda, bu şekilde oluşan veri tabanının 20. yüzyıl başında İstanbul orta ve üst burjuvazisine tekabül eden ve temsil ediciliği ile homojenliği oldukça yüksek bir örnekleme oluşturduğu düşüncesindeyiz [6]. Bu durumda, yapacağımız analiz bir taraftan İstanbul burjuvazisini cins, sosyo-ekonomik çevre ve dini/etnik köken boyutlarıyla ayırabilirken, diğer taraftan da bu değişik kesitlerin imza kullanımındaki tercihlerini değerlendirerek kültürel bir boyutta inceleme imkânı sağlayacaktır.

Bu anlamda, imza kullanımı açısından altı değişik durum ve bunların her birinin kültürel emplikasyonlarını aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

1. İmza ve mühür yokluğu: Ümmilik durumunda genellikle imza yokluğu mühürlerle telafi edildiğinden, ikisinin de yokluğu ancak arızi bir durum olarak değerlendirilebilecektir. Maddi/fiziki bir imkânsızlık yüzünden karta herhangi bir işaret koyamayan müşterileri kapsayabilecek bu seçenek, analizimiz açısından manidar olmayacağından, kaale alınmayacaktır.

2. İmzasız mühür: Günümüzün gerçeklerini geçmişe yansıttığımız takdirde ümmilik işareti olarak algılanabilecek bu durum, aslında incelenen dönem bağlamında okuryazarlık derecesinden çok kültürel bir anlam içermektedir. Her ne kadar bazı durumlarda -özellikle kadınlarda- mühür kullanımı bir ümmilik belirtisi olabilirse de, mührün Osmanlı/İslam kültüründe okuryazar kitle tarafından da yaygın olarak kullanılmış geleneksel bir imza şekli olduğunu hatırlamak gerekir[7]. Bu durumda kesin bir kategorizasyon mümkün olmamakla beraber, Müslüman erkeklerde mühür kullanımının kültürel ağırlıklı bir davranış olduğunu, gayrımüslim gruplar ile Müslüman kadınlarda ise okuryazarlık etkeninin daha ağırlıklı olabileceğini varsayabiliriz. Bu açıdan, bizi ilgilendiren bağlamda mühür kullanımı (özellikle de imza ile birlikte olduğu takdirde) en geniş manada

"geleneksel" diye tanımlayabileceğimiz kültürel değerlerle ilişkilendirilmesi gereken bir olgudur.

3. İmza ve mühür kullanımı: Önceden de belirttiğimiz gibi, imza atabilen bir kişinin ayrıca mühür de kullanması büyük ölçüde bağlı olduğu kültürel değerlerin bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Birçok Müslüman müşteri tarafından bu tür bir seçimin sıkça kullanıldığını şimdiden tahmin etmek mümkündür.

4. "Etnik" imza: Burada etnikten kastımız, müşterinin -isminden anlaşıldığı kadarıyla- mensup olduğu etnik/dini grubun kullandığı alfabe ile atılan imzadır. Bu anlamda, Müslümanlar için Arap harfleriyle, Ermeniler için Ermenice, Rumlar için Yunanca atılan imzalar, Latin harfleriyla atılabilecek imzalara karşıt olarak, etnik olarak nitelendirilmiştir. Buradaki varsayımımız, bu tür bir imza kullanan kişilerin Batılılaşma süreci içinde gittikçe yaygınlaşan Fransızca kullanımına uymayıp, kendi kültürlerine nispeten daha bağlı kaldıklarıdır. Bunun sebebi Latin alfabesiyle karşılaşmayı mümkün kılmayan bir ortam (eğitim, aile, iş...) olabileceği gibi, yarı bilinçli bir "milli" kültür seçimi de olabilecektir.

5. Latin imza: Bir önceki durumun tam aksine, büyük bir müşteri kitlesi, kendi alfabesi yerine Latin alfabesini (ve Fransızca fonetiğini) tercih ederek imza atmıştır. Burada kendi kültürünü reddetmekten çok, belirli bir kültürel davranış ve açılım söz konusudur. Bu tür imza kullanan şahsın yüzeysel de olsa Batı eğitimi ve/veya kültürüyle teması olmuş olduğunu ve kimliğini kağıt üzerine dökerken Batı formları lehine bir seçim kullanmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu seçimin gerçek nedenini saptamak imkânsızdır. Osmanlı Bankası gibi esasen Fransız sermaye ve idaresi ağırlıklı bir kurumla ilişkide olması, mesleki hayatında Batı'yla temasının yoğunluğu veya daha radikal bir şekilde -kısmi de olsa- kimlik sorgulaması ve değişimi sayılabilecek etkenler arasındadır. Fakat her halükârda, bu tür bir seçimin Batılılaşma süreci ile doğrusal bir ilişkisi olduğu kesindir.

6. Etnik ve Latin imza: Bazı durumlarda, müşteri iki türde de imza kullanmaktadır. İlginç olmakla birlikte, bu durumu bir öncekinden manidar bir şekilde ayırmak pek mümkün görünmemektedir. Burada, Batı ile giderek entegre olmaya başlayan İstanbul'da, Batı kültürünün veya bu kültürün bazı şekillerinin giderek artan öneminin, bireyi, Batı formlarını da kendi yerel kimliği ile bağdaştırmaya zorlaması görülmektedir. Elimizdeki veriler I ve II numaralı tablolarda toplanmıştır. Bu istatistiki verilerden hareket ederek, dönemin İstanbul burjuvazisi hakkında, izlenimci olmakla beraber, bazı

TABLO I: ÖRNEKLEMİN DİNİ/ETNİK GRUP VE İMZA/MÜHÜR KULLANIMINA GÖRE DAĞILIMI

Grup		İmzasız Mühürlü	İmzalı Mühürlü	İmzalı Mühürsüz	İmzalı Toplam
Toplam		12.3	5.5	82.2	87.7
	Erkek	10.0	6.4	83.6	90.0
	Kadın	17.8	3.2	78.9	82.2
Müslüman		50.3	24.7	25.1	49.7
	Erkek	46.3	26.0	27.6	53.7
	Kadın	67.4	18.6	13.9	32.5
Rum		6.4	1.8	91.6	93.5
	Erkek	0.8	2.0	97.2	99.2
	Kadın	16.9	1.6	81.6	83.2
Ermeni		4.4	0.4	95.2	95.7
	Erkek	2.4	0.6	97.0	97.6
	Kadın	9.2	0.0	90.8	90.8
Musevi		2.9	1.5	95.6	97.1
	Erkek	0.0	1.8	98.2	100.0
	Kadın	15.4	84.6	0.0	84.6

sonuçlara varmak mümkündür.

Birinci tabloda ortaya çıkan başlıca olgu, imza/mühür ikileminde erkek ile kadın müşteriler arasında oluşan farktır. Etnik/dini grup hangisi olursa olsun, imza yerine mühür kullanımına kadınlarda belirgin bir şekilde daha sık rastlanmaktadır. Bunun - özellikle gayrımüslim gruplarda- ümmilik derecesiyle doğrudan ilişkisi olduğu kesindir. Dolayısıyla, Rum, Ermeni ve Musevi gruplarındaki düşük değerleri okuma-yazma eksikliği ile izah etmek ve bu oranın -özellikle erkekler için- düşük düzeylerde seyrettiğinin altını çizmek gerekir. Diğer taraftan, Müslüman kesim için, örneklemin yarısına varan bir ümmilik oranı düşünülemeyeceğinden, daha önce de varsaydığımız gibi, mühür kullanımını kültürel bir davranış olarak kabul etmek gerekecektir. Batılılaşma paradigması içinde ele alındığı takdirde, bu olgudan varabileceğimiz bir sonuç, Müslüman grubunun "geleneksel" formlara bağlılığının diğer gruplara nispetle çok daha yüksek olduğudur. Bunu doğrulayan başka bir gerçek de, aynı grubun imza atan üyelerinin yarıya yakınının imza kullandıkları halde buna ilaveten mühür örneği de

TABLO II: ÖRNEKLEMİN DİNİ/ETNİK GRUP VE İMZA TÜRÜNE GÖRE DAĞILIMI

Grup		Etnik İmza	Latin İmza	Çift İmza	Latin Toplam
Toplam		30.5	66.4	3.1	69.5
	Erkek	26.6	69.8	3.6	73.4
	Kadın	40.8	57.4	1.8	59.2
Müslüman		41.0	44.4	14.5	59.0
	Erkek	38.8	44.7	16.5	61.2
	Kadın	57.1	42.9	0.0	42.9
Rum		45.4	52.7	1.8	54.6
	Erkek	36.0	61.9	2.0	64.0
	Kadın	63.1	35.7	1.3	36.9
Ermeni		33.9	61.9	4.1	66.1
	Erkek	31.7	65.2	3.1	68.3
	Kadın	40.4	52.6	7.0	59.6
Musevi		10.8	87.7	1.5	89.2
	Erkek	13.0	85.2	1.9	87.0
	Kadın	0.0	100.0	0.0	100.0

vermiş olmalarıdır. Osmanlı geleneğini Batı geleneğiyle bağdaştıran bu davranışa, diğer gruplarda hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Bu gruplar için imzasız mühür kullanımını ağırlıklı olarak ümmilik ile bağdaştırdığımız takdirde, genelde okuryazarlık oranının Museviler'de en yüksek, Rumlar'da ise nispeten en düşük olduğunu varsaymak mümkündür. Ermeni grubunun erkeklerinde görülen nispeten yüksek mühür kullanım oranı ise, bu gruptaki kadın ve erkeklerin arasındaki farkın daha düşük olduğunu ve dolayısıyla kadınların eğitim imkânlarının muhtemelen diğer gruplara göre daha yüksek olduğunu unutturmamalıdır.

Fakat konumuz açısından, ikinci tablodaki verilerin çok daha anlamlı bazı varsayımlara imkan verdiği kesindir. İlk olarak, genele bakıldığı takdirde (ki buna yabancılar da dahildir), Latin imza kullanımı yüzde 70'lere varan bir oranla, en çok başvurulan imza şekli olarak ortaya çıkmaktadır. Bizi ilgilendiren dört etnik/dini grupta ise bu oran biraz düşmekte ama gene de en yaygın imza şeklini temsil etmektedir. Bu anlamda, Museviler'in en yüksek orana sahip olmaları birkaç açıdan izah edilebilir. Birincisi, dini

bütünlük söz konusu olmakla beraber, etnik olarak büyük bir çeşitliliğin olması ve etnik olarak nitelendirdiğimiz İbranice'nin dini kullanımların dışında bütün topluluğun ortak lisan ve alfabesi olmamasından kaynaklanmaktadır[8]. Bunun ötesinde, İstanbul Musevi topluluğu, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğun bir şekilde Avrupa merkezli eğitim programlarının hedefi olmuş (*Alliance Israelite Universelle* bunların en belirgin örneğidir) ve dolayısıyla Batı eğitim ve kültürüyle diğer topluluklardan daha sistematik bir şekilde temas içinde olmaya başlamıştır. Bir başka deyişle, bu cemaatin Batılılaşma olgusuna şeklen daha yakın olması mantıklı görünmektedir.

Diğer grupların arasında, Ermeniler yüzde 30'larda seyreden bir etnik imza oranıyla, Museviler'den sonra Batılı formlara en yakın grup olarak gözükmektedirler. Bundan Batı'yla Müslüman ve Rumlar'dan daha yüksek bir entegrasyon sonucuna varılabileceği gibi, bu yüzyılın başında üzerlerinde olan bazı baskıların da -onları mümkün olduğu kadar etnik kimliklerinden "kaçmaya" zorlayarak- payı olduğu düşünülebilir [9]. Bu denli yüksek bir "Batılılaşma endeksi"nin yanında, Rum ve Müslüman kesimler yüzde 40'ın üstündeki etnik imza kullanımlarıyla çok daha geleneksel bir konumda gözükmektedir. Buradaki en ilginç nokta da her halde Batılılıkları daha yüksek olması beklenen Rumlar'ın aslında hemen hemen Müslümanlar'la aynı sıklıkta Latin imza kullanmalarıdır. Burada bariz bir yanıltma söz konusudur: Bu tabloda ele alınan kişiler, imza atanlarla sınırlandırılmıştır ve dolayısıyla Müslümanlar aslında kendi gruplarının yüzde 49.7'sini, Rumlar ise yüzde 93.5'ini temsil etmektedirler. Fakat yine de ortaya çıkan şudur ki, Müslümanlar, mühürle yetinmedikleri takdirde, genelde Rumlar ile aynı oranda Latin imza kullanmaktadırlar.

Rumlar'ın kendi alfabelerine bağlılıklarını birkaç şekilde izah etmeye çalışmak mümkündür. İlk akla gelen neden, bu grubun örneklem içindeki sayısal baskınlığı ile ilgilidir. Gerçekten de müşterilerin yüzde 45'ini oluşturan Rumlar'ın daha geniş bir sosyo- ekonomik tabana oturduklarını ve bunun da neticesinde daha "geleneksel" bireylerin grubun içinde yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun sonucu olarak, İstanbul Rumları'nın kendi etnik değerlerini daha rahat bir şekilde koruyabilmelerini sağlayacak birkaç etkenden de bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi önceden de sözünü ettiğimiz ekonomik güçtür; gerçekte şehrin nüfusunun yaklaşık dörtte birini oluşturan bu grubun, banka müşterilerinin yarıya yakınını oluşturması bunun en çarpıcı örneğidir. Bu durumda, İstanbul'un günlük ekonomik hayatının büyük ölçüde bu nüfusun kontrolünde ol-

duğunu, hatta İstanbul'un gittikçe bir Rum şehri görünümünü aldığını söylemek mümkündür. Böylesine güçlü konumdaki bir "azınlık", kendi etnik kimliğini muhafaza edebilmek için çok daha avantajlı bir durumda sayılabilir. Ayrıca, Yunanca'yı resmî dili olarak kullanan Ortodoks Kilisesi'nin -Gregoryen, Katolik ve Protestan gruplara bölünmüş Ermeniler'in aksine- bu lisanın meşruiyetini daha fazla korumasında önemli bir rol oynamış olduğunu varsaymak yanlış olmayacaktır [10].

Müslümanlar'a gelince, yukarıda sözünü ettiğimiz yüksek Latin imza kullanma oranları sanıldığı kadar şaşırtıcı değildir. Her şeyden önce, daha önce de belirtildiği gibi, yüzde 59 olarak görülen oranın aslında toplam Müslüman müşteri kitlesinin ancak yüzde 29'una tekabül ettiğini hatırlatmak gerekir. Başka bir deyişle, söz konusu olan, Rum grubun tam aksine, sosyo-ekonomik bir elitin içindeki daha da dar kapsamlı bir alt-gruptur. Bu grubun da büyük ölçüde yüksek askeri ve sivil bürokratlar ile saray mensuplarından oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu durumda, böylesine "kalburüstü" bir kesimin seçiminin diğer etnik/dini gruplarınki ile mukayese edilebilir derecede "Batılı" olmasına şaşmamak gerekir. Osman Hamdi Bey örneğinde de görüldüğü gibi, aslında İstanbul'un gerçek kozmopolit kesimi herhalde bu tür kişilerden oluşan son derece dar bir elitti. Ticari ilişkileri ve bazı yüzeysel (ve yerel) temaslar içinde Batılılaşan gayrımüslim cemaatlere nispetle, çoğu zaman yurt dışında eğitim gören ve Batı kültürüyle Tanzimat hareketinin gereği olarak tanışan bu bürokratların daha kapsamlı bir kültürel değişime uğradıkları muhtemeldir. Müslümanlar için ayrıca dikkat çekici bir konu, "ara çözüm" olarak nitelendirilebileceğimiz davranışlara daha fazla rağbet etmeleridir. Bunun tipik bir örneği, mühür ile imzanın beraber kullanımının yaygınlığıdır. Bu tür bir seçimde bulunanlar, sadece imza kullananlar kadar kalabalık bir grup oluşturmakta, üstelik zannedilebileceğin aksine, bunların üçte birine yakın bir kısmı, mühür ile Latin imzayı bağdaştırmaktadır. Aynı şekilde, diğer gruplarda çift imza kullanımı çok sınırlı kalırken, Müslümanlar bu tür bir "ikili kimliğe" çok daha sık bir şekilde başvurmaktadırlar. Burada hissedilen, Batı formlarını kabul etmeyi gerektiren bir modelin benimsenmesi ile birlikte, bazı sembolik/geleneksel değerler -özellikle iktidar ile bağlantılı olarak- muhafaza edilmesi yolunda bir çabadır. Bunun "şizofrenik" bir meyilden çok, sentetik bir kimliğe varma çabası olarak görmek sanırız daha doğru olacaktır.

Yapmış olduğumuz analizin bildirinin başında belirttiğimiz sorunlara çözüm getireceğini iddia edemeyiz. Başlıca amacımız, kimlik, modernlik/modernleşme, Batılılaşma, kültür gibi kavramların beylik bazı ge-

nellemelerin ötesinde ve özellikle ekonomik entegrasyonun meydana getirdiği yanıltma riskinden bağımsız olarak, daha somut göstergelere dayanarak bu kavramları ölçmeye ve sınamaya çalışmaktı. Başka bir deyişle iddiamız İstanbul'un Batı kapitalizmiyle entegrasyonunun ve Batı modelinin bazı formlarının kabulünün kaçınılmaz olarak gerçek bir Batılılaşma olgusunu getiremeyebileceğini, "ekonomik kozmopolitizm"in doğal sonucunun mutlaka kültürel kozmopolitizm olmadığını vurgulamaktı. Bu anlamda, bazı geleneksel ve etnik/dini değer ve şekillerin şehrin nüfusunu oluşturan grupların zaten kısıtlı bir sosyo-ekonomik elitini oluşturanların büyük bir kısmı tarafından korunması, kültürel etkinin ekonomik etkiyi çok daha geriden takip ettiğinin bir işaretidir. Bu göstergelerin gruplara göre değişmesi ise, kültürel ve sosyo- politik etkenlerin, birbirleriyle temasları kısıtlı olan ve ortak kültürel bir yapıdan büyük ölçüde yoksun olan bu grupları değişik davranış şekillerine ittiğinin bir işareti olarak algılanabilir. Bu açıdan, gruplar arasında oluşabilen ortak noktaların yerel bazı sentezlerden çok dışsal bir modele dayanması, kozmopolitizm kavramını yadsımak için önemli bir olgudur. Bu tür bir senteze daha çok (dini/etnik kökenden nispeten bağımsız olarak ama Müslüman ağırlıklı) devletin üst düzey yönetici kadrolarında rastlanması ve bu grubun bir üst kültür geleneğini devam ettirme imkânları göz önünde bulundurulursa, bu şaşılmaması gereken bir olgudur.

NOTLAR

1 Bu konuda verilebilecek birçok örnek olmakla beraber, yüzyıl başında İstanbul hayatını bir yabancı gözüyle vermeye çalışan Ernest Giraud'nun tefrikasından bir alıntı, bu soruna mizahi bir yaklaşım getirmektedir:

Geçen Cuma, Marius gülümseyerek evime geldi.

- Gene yeni bir Türkçe kelime öğrendim, dedi.

-Tebrikler. Aramızda bir elli yıl daha kalırsan -temenni ederim- ülkenin lisanlarında az çok kendini ifade edebileceksin. Bakalım, kelime haznen hangi deyimle zenginleşti?

-*Harrnavò*, yani yelpaze.

Arkadaşıma korkuyla bakarak Eros'un beynine zarar verip vermediğini düşündüm.

-Ne dedin ?

-*Harrnavò*, gayet açık söyledim galiba. Köprüde beş paralık yelpazeler satan bir adam tekrarlıyordu bu kelimeyi. Hatta bir tane bile aldım. İşte.

Bu defa anladım ve kahkahayı patlattım.

-Pek de neşelisin, dedi arkadaşım, sinirlenerek.

Cevap olarak onu pencereye doğru çektim. Sokaktan geçen şakacı bir zerzevatçı (metinde *zerzavatchi*) duymuştum.

-Dinle, dedim arkadaşıma.

Satıcı, "*Angouria harrnavo ! Kheyar harrnavo* !" diye bağırıyordu. -

- Hayret, salatalık manasına da geliyormuş, dedi Marius.

- Sensin salatalık. Senin duyduğun deyim Fransızca *art nouveau*'nun kötü telaffuz edilmişi. Burada bu sıfat o kadar gelişi güzel kullanıldı ki, ayakkabı boyacıları tabelalarında kullanıyor, seyyar satıcılar ise ne söylediklerini bilmeden bunu tekrarlıyorlar.

(E(rnest) G(iraud), "Constantinople -La Rue", *Revue commerciale du Levant. Bulletin de la Chambre de commerce française de Constantinople*, 1903, I, s. 1197-1198).

2 Gerçekten de *cosmopolite* kelimesi Fransızca'ya 1560 tarihinde girmişse de, *cosmopolitisme* türevine ancak 1823'ten itibaren rastlanmaktadır. Eski kullanımıyla "dünya vatandaşı" anlamına gelirken, modern Fransızca'da "birçok ülkeden insanları içeren; birçok ülkenin etkisine maruz kalan" anlamı verilmekte ve özellikle "milliye karşıt" (*Qui comprend des personnes de tous les pays; qui subit des influences de nombreux pays - opposé à national*) olarak kullanıldığı vurgulanmaktadır (*Petit Roberts*, Paris, 1986). Bu terimlerin Türkçe'ye tercümelerinin ne şekilde geliştiğine de bakmak ilginçtir. 1843 tarihli Bianchi sözlüğünde sadece *cosmopolite* bulunmakta ve "Ol kimesne ki rub'-ı meskûn kendü vatanı gibidir. İbn ül-arz" ile tercüme edilmektedir (T.-X. Bianchi, *Dictionnaire Français-Turc*, Paris, 1843). Şemseddin Sami'nin ikinci baskısında ise iki terim bulunmakta, fakat *cosmopolite* eski manasında kullanılmakla beraber, belirli bir olumsuzluk içermektedir: "Mensub bulunduğu vatan ve ümmete riayet etmeyüb kâinatı vatan ve nev'i-i beşeri ümmet add eden âdem, cihânî. Seyahatle ömür geçiren âdem, cihângerd". 1322/1905 tarihli dördüncü baskıda ise olumsuz vurgu yok olmuştur: "Kâinatı kendisine memleket add eden âdem, cihânî. Seyahatle ömür geçiren âdem, cihângerd, seyyâh" (Şemseddin Sami (Fraschery), *Resimli Kamus-ı Fransevî*, İstanbul, Mihran, 1322/1905).

3 19. yüzyıl İstanbul'undaki topluluklar arasındaki temas ve iletişimin somut bir göstergesi, bu toplulukların ikamet yerlerinin mekânda dağılımı ile ilgilidir. İşyerleri konusunda şehrin başlıca ticari merkezlerinde büyük ölçüde kaynaşma ve karışma söz konusu iken, ikametgâhlar genellikle komünoter ayırımlarla belirlenmiş ve örgütlenmiş mahalle ve bölgeler içinde yer almaktaydı. Dolayısıyla, ekonomik çıkar ve ihtiyaçların ötesinde özel hayat, mümkün olduğu kadar az temas üzerine kurulu bir düzende örgütlenmekteydi. Bu konudaki bir araştırma için bkz. Edhem Eldem, "Nostaljiden Arındırılmış Bir Bakış. Galata'nın Etnik Yapısı", *İstanbul*, 1, 1992, s. 58-63.

4 Bu konuda daha detaylı bir analiz için bkz. Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Bağdat Vilayeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 65-98.

5 Bu çalışmada, yaklaşık 5 bin adedi karttan oluşan bu serinin üçte biri kadarı kullanılmıştır.

6 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Edhem Eldem, "Culture et signature: quelques remarques sue les signatures de clients de la Banque Impériale Ottomane au début du XX e siècle", *Études turques et ottomanes. Documents de travail n°2, juin 1993, L'oral et l'écrit*, Paris, 1993, s.63-74. Özetlemek gerekirse, metodolojik güvenirlilik ve tutarlık açısından üzerinde durmak istediğimiz başlıca noktalar şunlardır:

❒ Kartların yüzde 90'ına varan kısmı İstanbul sakinlerine aittir.

❒ 1903-18 arası dönem düzenli ve eksiksiz denebilecek bir şekilde kapsanmıştır.

❒ Tahvil ve senet yatırımı, gerektirdiği gelir fazlası, risk/spekülasyon değerlendirmesi ve yatırım aracı olarak temsil ettiği yenilik ile, kalitatif olarak burjuva davranışı biçiminde nitelendirilebilir.

❒ Örneklemin, dönemin İstanbul nüfusuna oranla yüksekliği (yüzde 0,5-1) ve ayrıca Osmanlı Bankası'nın dönemin mevduatından aldığı yüksek pay (yüzde 80 civarında) göz önünde bulundurulduğunda, yüksek bir temsil etme niteliğine sahip olduğu söylenebilir.

7 Mühür kullanımının en büyük pratik yararlarından biri de bir şahsın başkasının aracılığıyla -mührünü emanet ederek- imza kullanabilmesiydi. Yüksek seviyeli bürokrat veya saray mensupları tarafından sıkça kullanılan bu pratik metod, müşteri kartlarına da yansımaktadır. Burada bir kez daha mühür kullanımının ümmilik anlamına gelmeyebileceği açıkça görülmektedir.

8 Musevi kadınların arasında İbranice imzaya rastlanmamasının da bu dilin kutsal -ve dolayısıyla erkeklere mahsus- tabiatından kaynaklandığı düşünülebilir.

9 Aynı şekilde, Osmanlıca'da da olduğu gibi, Ermeni alfabesinin -Yunanca'nın tersine- Latin alfabesinden çok farklı olması Ermeniler'in Batı'yla ilişkilerinde kendi alfabelerini pratik sebeplerden dolayı feda etmek ihtiyacı duymalarını izah edebilir.

10 Ayrıca, Ermenice, İbranice ve Osmanlıca'nın aksine, Yunanca, Latin alfabesine nispeten yakın ve dolayısıyla Batılılar (banka memurları vs) tarafından fazla bir zorluk olmadan okunabilecek bir niteliğe sahiptir.

BİR BELGE IŞIĞINDA İBRAHİM EDHEM PAŞA VE AİLESİ HAKKINDA HATIRLAMALAR

HAVVA KOÇ
İstanbul Arkeoloji Müzeleri
Kütüphanesi
İstanbul

Bu bildiride İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde, Türk müzeciliği ve müzenin kurucusu Osman Hamdi Bey'in babası İ. Edhem Paşa (1818, Sakız Adası- 19. Mart 1893, İstanbul) tarafından tutulmuş Paşa'nın evliliği ve çocuklarının doğum kayıtları ile ilgili olan bir küçük belge[1] sunulacaktır. Ancak bu bu belgede kayıtlı beş çocuktan söz etmezden evvel, bu değerli çocukları yetiştiren 19. yüzyıl devlet adamının yaşamı ile ilgili birkaç hatırlatma yapmak gerektiği kanısındayız.

İ. Edhem Paşa, I. Abdülmecid (1839-61), Abdülaziz (1861-76) ve II. Abdülhamid'in (1876-1909) saltanatlarında çeşitli devlet görevleri üstlenmiş oldukça ilginç bir kişidir. Hüsrev Paşa (1756-1855) tarafından evlat edinilip, yetiştirilmiştir[2]. III. Selim döneminin (1789- 1807) Batılı anlamda reform hareketlerini izleyen II. Mahmud'un, hükümdarlık döneminde (1808-39), bu gelişmeleri ülkeye taşımaları gayesiyle Avrupa'ya öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Hüsrev Paşa'nın konağında[3] önce iyi bir temel eğitim alan İ. Edhem, II. Mahmud'un izniyle 1830 yılında Paris'e gönderildi. Fransızca'sını ilerlettikten sonra 1835'te Madencilik Okulu'na girdi. Okulu birincilikle bitirip[4] 1839'da İstanbul'a döndükten sonra miralay (albay) rütbesi ile Erkan-ı Harbiye'ye (Genelkurmay) memur tayin edildi[5]. 1841'de Hacı Mustafa'nın[6] kızı Fatma Hanım'la evlendi (belge: 21 ●cak). Bu evlilikten 1842 yılında ilk oğlu Osman Hamdi dünyaya geldi (belge: 30

Aralık). Aynı yıl Gümüş Hacı köyü (Sıvas Vilayeti, Amasya Sancağı) madenleri müdürlüğü, 1845'te ise Keban ve Ergani madenleri baş mühendisliği görevlerini yürütmekteydi. 1847'de İsmail Galib adını verdiği bir oğlu daha dünyaya geldi (belge: 10 Kasım). 1851'de oğlu Mustafa Mazlum dünyaya geldiğinde (belge: 14 Eylül) Mabeyn-i Hümayun'da (Padişahlık Dairesi) ferik (general) olarak görev yapmaktaydı. 1853'te Sırbistan ve Kırım'a teftişe gönderilmesinin ardından, 1854'te, yeni kurulan Meclis-i Âli-i Tanzimat (Tanzimat Yüksek Kurulu) üyesi olan İ. Edhem, 1856 yılında I. Abdülmecid'in hariciye nazırı (dışişleri bakanı), 1857'de de tekrar Meclis-i Âli-i Tanzimat üyesiydi. 1858'de ikinci kez Sırbistan'a teftiş için gönderilmiş, aynı yıl dördüncü oğlu Abdullah dünyaya gelmiştir (belge: 29 Mayıs). Aralık 1859'da başlayan ticaret nazırlığı, 1861'de görevini yerine getirememesi nedeniyle kendisinden alınıp, Meclis-i Âli-i Tanzimat'ın görevlerinin devredildiği Meclis-i Vâlâ (Yargıtay ve Danıştay) üyeliğine getirilmişti. Bu sırada beşinci oğlu Halil Nesîb (belge: 12 Haziran 1861) bir aylıktır. 1863'te ticaret nazırlığı iade edilen İ. Edhem, birer ay aralıkla maarif, nafia (bayındırlık) ve Bank-ı Osmanî nazırlıklarını da üstlenmiş, ama bu ara bir kez daha ticaret nazırlığından alınmıştı. 1864'te Meclis-i Maarif reisliği (Eğitim-Öğretim Kurulu başkanlığı) görevinin verilmesinden bir yıl sonra 1865'te üçüncü kez ticaret nazırlığına atandığında maarif, 1866'ta da nafia ve ticaret nazırlıklarından alınarak Tırhala (Yunanistan) valiliğine, 1867'de de bu görevine ek olarak Yanya (Yunanistan) valiliğine atanmıştır. Yukarıda da görüldüğü gibi görev değişiklikleri sık aralıklarla tekrarlanmaktadır[7]. 1868'de Şûra-yı Devlet (Danışma Konseyi) üyeliği ve Şûra-yı Devlet Nafia Dairesi başkanlığı, 1870'te Ahkam-ı Adliye (Yargıtay) nazırlığı, 1871'de ikinci kez nafia ve ticaret nazırlıkları, ardından 1872'de birinci rütbe Osmanî nişanı ile onurlandırılması, aynı yıl kısa aralarla ticaret ve nafia nazırlıklarından alınması, 1873'te ikinci kez Şûra-yı Devlet üyeliği, 1874'te tekrar nafia nazırlığı, 1875'te üçüncü kez Şûra-yı Devlet üyeliği ve kısa bir süre sonra azli...

1876'da Berlin elçiliğine tayini ile diplomasi alanına geçmesinde sarayın büyük rolü olmuştur. Fransızca ve Almanca dillerine hakimiyeti, doğa bilimlerindeki uzmanlığı, Avrupa sivil ve resmî yaşam biçimini tanımış olması, asabi karakterine rağmen dürüstlüğü, bu atamada etken olan önemli özellikleridir. Bu özelliklerinden dolayıdır ki, süregelen eleştirilere rağmen 1876'da Paris Konferansı ikinci üyeliğine ve Şûra-yı Devlet başkanlığına atanabilmiş, 5 Şubat 1877'de ise yetersizliği hakkında şiddetli tepkilere karşın sadrazamlığa getirilmiştir. 1878 başlarında yorgunluk nedeniyle sadrazamlıktan azledilmesi, fakat bir hatt-ı hümayunla onurlandırılması,

ardından murassa Mecidî nişanı verilmesi II. Abdülhamid'le olan yakınlığına (babası I. Abdülmecid'e Fransızca öğretmiştir) bağlanır[8]. 3 Mart 1879'da başlayan Viyana elçiliği ise 1883'te azline kadar sürmüş ve İ. Edhem, o yıl boş bulunan dahiliye nazırlığına atanmıştır. 1885'te dahiliye nazırlığından azledilip, aynı gün bu kez Paris elçiliğine atanması, beş gün sonra da elçilikten azledilmesini, oğlu Halil Edhem Bey, babasının görevi kabul etmediği şeklinde anlatmıştır[9]. İ. Edhem Paşa'ya 1886 yılında oldukça düşük bir maaş bağlanmış (3000 kuruş) ve ölümüne kadar (19 Mart 1893) başka hiç bir resmî görev verilmemiştir. Kayınbiraderi İsmet Efendi (ö.1895/96), karısı Fatma Hanım (ö.1903), oğlu İsmail Gâlib Bey (ö. 1895/96) ve üçüncü oğlu Mustafa Bey'den torunu Ali Saim Bey (ö.1907) ile birlikte Üsküdar İskele (Mihrimah) Camisi yakınındaki türbesinde gömülüdür [10].

İ. Edhem'in, Cemiyet-i İlmiye-i Osmâniye'nin yayın organı *Mecmuâ-i Fünun*'da 1862-65 yılları arasında "Medhal-i İlm-i Jeoloji" genel başlığı altında jeoloji, madenler, hava ve su, gazlar, tuzlar, eterler, buhar, nehirler ve denizler, yakamozlar, ağaçlar vb konularda pek çok yazısı yayımlanmıştır.[11] Mesâhât (yer ölçümü), ekyal (kileler, hububat ölçekleri) ve evzan (tartılar) gibi ölçümlerle ilgili tüzükler çıkartması, diğer uğraşlarındandır. Bu girişimleri, modern anlamıyla ancak Cumhuriyet döneminde uygulama alanına geçirilmiştir. Diğer yandan, modern teknik araçların ülkede yaygınlaştırılmasında İ. Edhem Paşa'nın hizmetleri hatırlanmaya değer. Matbaa-i Âmire'nin ve Rasathane'nin geliştirilmesi, Darüşşafaka ve müzesinin kurulması, diğer hizmetleridir. İ. Edhem Paşa, 1873 Viyana Dünya Sergisi nedeniyle *Usul-i Mi'mari-i Osmani* ve *Elbise-i Osmaniye* isimli iki ünlü eserin yayımlanmasını da sağlamış, hatta ilk eserinin Türkçe metnini Ahmed Vefik Paşa ile beraber yazmıştır [12]. Komisyon başkanlığını kendisinin yaptığı serginin komiseri, oğlu Osman Hamdi Bey'e Fransızca metnini yazdırdığı ikinci eseriyle ilgili olarak Hamdullah Suphi Tanrıöver bir nutkunda, "...bu seçkin vezirimiz, çok büyük bir ihtiyacı karşılayan bu eserini bırakmakla beraber, belki kendinden sonra geleceklerin de eski Anadolu'nun sanat merkezlerini ayrı ayrı tanıtacak kitaplar yayınlayacaklarını umarak gözlerini kapatmıştır" demektedir[13]. Viyana sergisi için ülkenin dört bucağından gelen elbiseler, Edhem Paşa'nın Kantarcılar'daki konağında toplanıyor, pek çok kişiye (bu arada oğlu Osman Hamdi ve Ahmed Mithat'a) giydiriliyor, Foto Sebah et Joallier ise bunların fotoğraflarını çekiyordu[14].

Paşa'nın zengin kütüphanesinden, bilim ve siyaset ağırlıklı 300'ü aşkın kitap, 1894'te Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'ne devredilmiştir [15]. Bu

koleksiyon içinde, Osmanlı Devlet ve Vilayet yıllıkları (salname) önemli bir yer tutar. Siyaset, ilmi çalışma, kültür- sanat, hatta biraz tarih yazma denemesi[16] ve ilim-kültür adına yetiştirmeye çalıştığı değerli evlatlar...

Şimdi, anılardaki portremiz İ. Edhem Paşa'nın, ailesi içindeki önemli olayları, günün geleneğine uyarak not ettiği, bize kendinden biraz söz edebilme olanağı veren, konumuz kapsamındaki belgeyi, kayıtların tarih sırasına göre sunmaya çalışalım.

1. Kayıt

"Sene bin iki yüz elli altı mâh-ı Zi'l-ka'detü'ş-şerîfin yigirmi sekizinci günü /tezevvüc eyledim" (Hicri 1256 senesinin 11.si olan Zilkade ayının 28'inde evlendim). "1256 sene Za fi 28" (Mali: 9 Ocak; Hicri: 28 Zilkade 1256; Miladi: 21 Ocak 1841 Perşembe), "Ayasofya Mahallesinde kâin/ hânemizde" (Ayasofya mahallesinde bulunan evimizde).

Bu kayıtta dikkatimizi çeken nokta, Edhem Paşa'nın, Fatma Hanım'la evlilik tarihi ve Ayasofya mahallesinde bir konağın bulunduğunun yararlandığımız kaynaklarda yer almayışı olmuştur. Diğer yandan, evliliğini kaydetmesi, aileye verdiği önem açısından, devrine göre hayli modern bir davranıştır.

2. Kayıt

"İşbu bin iki yüz elli sekiz senesi mâh-ı Zi'l-ka'detü'ş- şerifenin yigirmi sekizinci /Cum'â günü sekizi kırk beş dakika mürûrunda oğlum 'Osman Hamdî dünyaya/gelmişdir Allâh-ı te'âlâ tûl-i 'ömr ihsân eylesün Âmin" (Hicri 1258 senesinin 11.si olan Zilkade ayının 28. Cuma günü saat 8:45'te -alafranga saatle 13:35'te- oğlum Osman Hamdi dünyaya gelmiştir. Allah uzun ömür bağışlasın. Duamızı kabul etsin).

"1258 sene fi Za 28" (28 Zilkade 1258/Hicri)

"1842 Frengi sene fi Kânûn-ı Evvel 30" (30 Aralık 1842 Cuma / Miladi)

"Rûmî Kânûn-ı Evvel fi 18" (18 Aralık 1842 Cuma/Mali)

"Kamer kavs burcunda iken/ve Müşteri sâ'ati" (Ay Yay burcunda iken ve Jüpiter saati)

"1276 sene fi Ramazan 5" (5 Ramazan 1276/Hicri)

"1860 sene Mart fi 16...tarihinde Paris'e/'azîmet eyledi/li-ecli't-tahsîl" (16 Mart 1860 Çarşamba/Mali, 28 Mart 1860 Çarşamba/Miladi, öğrenim için Paris'e gitti)[17].

Mustafa Cezar'ın 1971 yılına kadar yaptığı geniş araştırma temel alındığında, belgedeki bu ikinci kayıtla ortaya çıkan farklı ilk nokta, O. Hamdi'nin sene/ay dışında, bilinmeyen gün/saat ve hatta burcuyla ortaya çıkan doğumu, diğeri ise hukuk tahsili için Paris'e gönderiliş tarihidir [18].

24 Şubat 1910'da ölümüyle, tutku derecesinde gönül verdiği fırçasını ve müzeyi, zenginleştirip geliştirerek sürdürmeleri umuduyla kendinden sonrakilere devreden Osman Hamdi Bey'in, 19. yüzyılın sonlarında kurumlarıyla gerçekleştirdiği çalışmalarını burada sıralamak olanaksızdır. Kaynakların[19] Doğu-Batı kültürel etkileşim köprüsünün sağlıklı açılımlarında, rolüne geniş yer verdikleri Osman Hamdi Bey'i, konumuz içinde anlamak, değerlendirmek ve özellikle müzecilik biliminde ortaya koyduklarını söylemek veya görmek gerekirse, "... bu kitapların birçoğunu şuradan buradan ben dilendim..." [20] diyerek, özenle oluşturduğu bu zengin kütüphaneye bakmak yeterlidir. Diğer yandan, aile ortamında eşi, çocukları, akrabaları ve dostlarıyla, ağaçlar, çiçekler içindeki özenli evinde mutlu, huzurlu bir insan olduğunu da hatırlamamız gerekir [21].

3. Kayıt

"İşbu bin iki yüz altmış üç senesi mâh-ı Zi'l-hiccenin ikinci gîcesi ya'nî Çehârşenbih/gîcesi sâ'at yedi ve dakika on ikide oğlum İsmâ'îl Gâlib dünyaya gelmiştir/Rabbim ömr ihsân eylesün Âmin" (Hicri 1263 senesinin 11.si olan Zilhicce ayının ikinci gecesi, yani Çarşamba gecesi saat yediyi on iki geçe -alafranga saatle 24:02'de oğlum İsmail Gâlib dünyaya gelmiştir. Rabbim ömür bağışlasın, duamızı kabul etsin).

"Mumâ-ileyhin târih-i velâdeti:/İsmâ'îl Gâlib Dede/ismi dahî Kurban ayını/iyma ider" (Anılanın doğum tarihi 'İsmâ'îl Galib Dede' ismi de Kurban ayını işaret eder)[22].

"1263 1847 sene 29 Teşrin-i evvel" (29 Ekim 1847 Çarşamba/Rumi) "1263 sene 2 Zi'l-hiccesi" (2 Zilhicce 1263/Hicri, 10 Kasım 1847/ Çarşamba/Miladi).

"Bismillah/Bir güher geldi cihâne tâli-i mes'ûd ile/Mîr-alây Edhem Bey'in sulbünden oldu serzede/Tal'atında Hazret-i Munla'ya olmuş müntesib/Olsa târihi 'aceb-mi "Gâlib 'İsmâ'îl Dede/ 1263" (Birinci geldi dünyaya mesud bahtıyla/Albay Edhem Bey'in zürriyetinden olarak/ Çehresine bakılırsa, Mevlânâ'ya bağlanmış/Acaba düşürülecek tarih 'Gâlib 'İsmâ'îl Dede' mi olsa/1847).

"Diğer/Geldi yâ-Hû bir güher bu tekye-gâh-ı 'âleme/Mîr-alây Edhem

Bey'in sülbünden oldu ser-zede/Oldığıyçün Hazret-i Munla'ya ma'nen müntesib/Oldı târih-i be-nâmı 'Gâlib İsmâ'îl Dede/1263"

Kızı Azize'den Sadi, Sedat ve Vedat Eldem'lerin dedeleri İsmail Gâlib Bey, Fransızca yanında Şark lisan, tarih ve edebiyatını öğrenmişti. Devrinde yeni sayılan Osmanlı sikkebilimciliğinin (nümizmatik) kurucusu olarak bilinir. Günümüzün dahi başvuru kaynakları olan katolog şeklindeki çalışmaları, ağabeyi Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğü yıllarında Fransızca-Türkçe olarak yayımlanmıştır. Diğer yandan, Şûra-yı Devlet Tanzimat Dairesi üyeliği, Girit vali yardımcılığı ve müşavirliği gibi resmi görevlerde bulunmuştur [23].

4. Kayıt

"Mustafa Bey'in velâdeti"

"1267 Za fî 18 Rûmî Eylül 2 1851 sene" (18 Zilkade 1267/Hicri; 2 Eylül 1851 Pazar/Mali-Rumi; 14 Eylül 1851 Pazar/Miladi).

"Oğlum Mustafa Mazlûm'un târih-i velâdeti diğerleriyle/beraber merhum 'İsmet Efendi'nin hattıyla olan/'İbn-i Haldun Mukaddimesinde birinci/sahifede mukayyeddir" [24].

Kızı Fethiye'den Ekrem ve Cemal Reşit Rey'lerin dedeleri Mustafa Mazlûm Bey (ö.1893), babasının Berlin elçiliği (1876) sırasında, 25 yaşlarındayken, onunla birlikte kültür, sanat ve ilim çevrelerinde bulunmuş, fakat bu alanlarda eser vermemiştir. İstanbul/Galata Gümrüğü müdürlerinden olduğu bilinen Mustafa Mâzlum Bey 42 yaşında ölmüştür [25].

5. Kayıt

"Hicret-i Nebeviyyenin işbu bin iki yüz yetmiş dört senesinin Şevval-i mükerremi/on beşinci sebt günü sâ'at dörtte ya'ni vakt-i zuhra/yarım sâ'at kalarak dünyaya oğlum 'Abdullah gelmiş/Rabbim te'âlâ tûl-i 'ömr eyleyüb/kâmilinden salihinden eylesün/Âmin" (Hicri 1274 senesinin 10.su olan Şevval'in 15. Cumartesi günü saat dörtte yani öğleye yarım saat kala -alafranga saatle 15:44'te- dünyaya oğlum Abdullah gelmiş. Yüce Rabbim uzun ömür verip, olgun ve iyi insanlarından etsin. Allahım duamızı kabul etsin).

"Karye-i Çengel" (Çengel Köyü)

"1274 L sene fî 15 Pazar-tesi [26] sa'at 4"

"Rûmî sene 1858 Mayıs fî 17" (15 Şevval 1274/Hicri; 17 Mayıs 1858 Cumartesi/Rumi-Mali; 29 Mayıs 1858 Cumartesi/Miladi)

"Cemîle Sultan ile Münîre/Sultanın velîme-i sûrlarının/üçüncü günü idi" (Abdülmecid'in kızları Cemile ve Münire sultanların düğün şenliklerinin üçüncü günüydü)[27].

Edhem Paşa ve ailesi ile ilgili kaynaklarda, dördüncü oğul Abdullah hakkında bilgiye rastlanamamıştır. Söz konusu diğer kayıtların bulunduğu ve henüz göremediğimiz İbn Haldun'un *Mukaddime*'si bu yüzden önem taşımaktadır [28].

6. Kayıt

"Hicret-i Nebeviyyenin bin iki yüz yetmiş yedi/Zi'l-hiccesi on üçüncü Cum'a günü/sâ'at sekiz dakika beş ba'de'z-zuhûr/oğlum Halil Nesîb dünyaya/gelmiş olmağla Rabbim tûl-i ömr/ihsan buyursun Âmin" (Hicri 1277 senesinin 10.su olan Zilhicce'nin 13. Cuma günü saat sekizi beş geçe öğledensonra -alafranga saatle 16:19'da- oğlum Halil Nesib dünyaya gelmiş olmakla, Rabbim uzun ömür bağışlasın, duamızı kabul etsin).

"Karye-i Bebek" (Bebek Köyü)

"1277 sene Zi'l-hicce fî 13"

"1861 sene Haziran fî 9 Rûmî" (13 Zilhicce 1277/Hicri[29]; 9 Haziran 1861/Rumi-Mali; 21 Haziran 1861/Miladi).

"Tahvîl-i şümürde bi seratân/Cum'a günü bayramın üçüncü günüdür ki cülûs-ı Hümâyûn-ı Hazret-i 'Abdülazîz'den dört gün evveldir" (Hesaplanan çevirme Yengeç burcu için. Cuma günü, Kurban Bayramı'nın üçüncü günüdür ki, bu tarih de Abdülaziz'in tahta geçişinden dört gün öncedir[30].

10 Kasım 1938'de ölen Halil Edhem Bey, 1875 yılında, babasının elçi bulunduğu Berlin'e giderek önce Almanca öğrenmiş, Zürich, Viyana üniversitelerinde doğa bilimleri ve kimya öğrenimini tamamladıktan sonra Bern Üniversitesi'nden doktora diploması alıp, jeoloji yüksek mühendisi olarak İstanbul'a dönmüş, gerekliliğine inandığı Türk, Arap, Fars dil ve edebiyatlarını özel olarak öğrenip, 1885'te 24 yaşında memuriyete başlamıştır. Aziz Ogan'ın belirttiğine göre, yedi sene beş ay Harbiye'de, 16 sene yedi ay müzeler müdür muavinliğinde, beş ay Şehremaneti'nde (Belediye), 21 sene müzeler müdürlüğünde olmak üzere 45 sene beş ay memuriyette bulunmuş, bunun 38 sene dokuz ayını müzelerde geçirmiştir[31].

Memuriyeti süresince, devrine göre esaslı düzenlemelere kavuşturarak, kataloglar, monografiler ve rehberlerle, bilimsellik boyutunda güçlendirdiği

İstanbul Arkeoloji Müzeleri başta olmak üzere, memleketin diğer bölgelerinde de pek çok müzenin kuruluş ve örgütlenmesinde sayısız emekleri olan Halil Edhem Bey devri, kurucusu Osman Hamdi Bey'den devraldığı Türk müze ve müzeciliği için bir "teşkilatlanma devri" olmuştur[32]. Diğer yandan, müze ve müzecilik temel uğraşları ile sınırlı kalmayacak kadar çok yönlü olan bu insan, eski eser bölgelerinde denetimci, Darüşşafaka, Darülmuallimin, Darülfünun ve Mülkiye'de öğretmen (jeoloji- kimya); büyük sergilerde düzenleyici ve sorumlu; dönemin belli başlı ilim-kültür derneklerinde üye ve başkan; tüm eski eserlerin korunması, onarılması ve araştırılmasında gönüllü görevli, temsilci, araştırmacı, yazar ve tanıtımcı; Türk Tarih Kurumu'ndaki çalışmalarıyla tarihçi[33]; belediyeci ve nihayet Atatürk'ün isteği üzerine mecliste temsilcidir.

Metodlarına son derece hakim olduğu, bilim yolundaki araştırma ve inceleme gezileri uğruna, Çubuklu'da doyumsuz doğa güzellikleri içindeki yalısından uzakta yaşamayı dahi seçtiğine ilişkin ilginç bir alıntı ile pekiştirmek yerinde yerinde olacaktır: ...

> ...Fikren olgun, geliri geçimine uygun hangi sadrâzam çocuğu vardır ki, bazan at bazan araba üstünde Erciyeş dağlarının, Konya ve Sıvas ovalarının, Diyarbakır yaylalarının karanlıklarında umran eserleri aramak için aziz ömrünü tehlikeye soksun? Karaman civarındaki Karacadağ yamaçlarına tırmanırken tipiye tutulup ta bulutlara karıştıkları zaman geçirdikleri heyecanı refakatinde bulunan Karamanlı Ahmed Bey'den dinlemek onun meslek aşkını ölçmeye kafidir [34].

Görülüyor ki, Halil Edhem Bey, gelenekçi yapıya karşın, babası Edhem Paşa'nın tanzimatçı bir ruhla gerçekleştirmeye çalıştığı çalışma/uygulama ve yaşam biçimini, ağabeyleri Osman Hamdi ve İsmail Gâlib beylerle birlikte ve onlardan daha sonra, daha da çok yönlü ve başarılı bir biçimde 20. yüzyılın ortalarına ulaştıran önemli bir kültür köprüsüdür.

Sonuç

Sunduğumuz belge Edhem Paşa tarihçesine fazla bir şey katmamakla birlikte, çocuklarının doğum tarihleri bakımından bir iki eksik noktayı tamamlamış, öte yandan O. Hamdi Bey'in tahsil için Paris'e gönderiliş tarihini kesinleştirmiş, doğumdan hemen sonra öldüğü varsayılsa bile Abdullah adlı bir oğlunun daha bulunduğunu ortaya koymuştur. Batı'nın çalışma disiplinine sahip İ. Edhem Paşa, I. Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinde daha çok uygulama alanı bulan, II. Abdülhamid'in bunalımlı devrine rağmen seyrini sürdüren yenilikçi atılım ve girişimler ortamında, hemen hemen

oğullarıyla omuz omuza uğraş vermiştir. Diğer yandan Osmanlı/Batılı anlamda özenli ve sıcacık bir aile ortamı, tüm bu uğraşları besleyip güçlendirmiş, aile sürecinde, disiplinlerini bu kurumdan alan pek çok bilim/kültür adamı yetişmiştir.

İlk kaydın tarihi olan 1841'den itibaren 151 yıl karanlıkta kalmış bu belge, Türk arşivciliği hakkında bazı olumsuzlukları akla getirmektedir. Batı'nın ileri düzeyini, bir yönden eski çağın arşiv ve kütüphanelere verdiği değeri kavrayıp, geliştirmelerine bağlarsak, bir sisteme oturtamadığımız arşivlerimiz için çok geç kaldığımızı bir kez daha söylemeliyiz.

NOTLAR

1 Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi, Şark Kütüphanesi (Ş.K.) 152/1 no.lu belge

2 Osman (Nuri) Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, 2, İstanbul, 1940, s. 354; Abdurrahman Şeref, *Tarih Musahabeleri* (sedeleştiren Enver Koray), Ankara, 1985, s. 12-15.

3 Osman (Nuri) Ergin, *İstanbul Şehreminleri*, İstanbul, 1927, s. 260; Cengiz Orhonlu, "Fındıklı Semtinin Tarihi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 10, 1954, s.71.

4 İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Osmanlı Devletinde Son Sadrıazamlar*, İstanbul, 1940, s. 603.

5 İ. Edhem Paşa, teknik sınıftan sadrazamlığa yükselenlerin ilkidir.

6 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s.140.

7 Bu değişiklikler, onun sert ve ödünsüz karakteri kadar, "iki kere iki dört eder" gibi teknik bir beyin taşımasına bağlanmalıdır.

8 İnal, age, s. 618-619.

9 İnal, age, s. 621

10 İbrahim Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, C.1, İstanbul, 1976, s. 348.

11 Edhem, "Medhal-i İlm-i Jeoloji", *Mecmuâ-i Fünun*, 1. sene, 1862/63, nr. 2-5,7,9,11; 2. sene, 1864/65, nr. 16-17, 19-23; 3. sene, 1864/65, nr. 25-36 vd.

12 İnal, age, s. 622.

13 Fethi Tevetoğlu, *Hamdullah Suphi Tanrıöver*, Ankara, 1986, s. 249-250.

14 Osman (Nuri) Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi* 5, İstanbul, 1943, s. 1553-54.

15 1 No.lu Envanter Defteri, 1894 kayıtları "Bibliotheque Edhem Paşa" notuyla tutulmuş kayıtlar.

16 Endülüs tarihi üzerine bir derleme çalışması vardır. Bkz. Cezar, age, s. 138.

17 Bu kayıt kırmızı mürekkeple sonradan eklenmiştir.

18 Hukuk tahsili için Paris'e gönderiliş tarihinde çelişkiler vardır. Bkz. Cezar, age, s. 140 (Cezar bu tarihi 1857 olarak vermiştir).

19 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Cezar, age.

20 Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey, Ölümünün Ellinci Yılı Vesilesiyle"; *Belleten*, XXIV, 1960, s. 298.

21 Mansel, age, s. 299-300.

22 Ebced hesabıyla " 'İsmâ'îl Gâlib Dede' H. 1263/M.1847 bulunur. İsmail adı, Hz. İsmail'le ilgili 'Kurban' yorumuna; Gâlib tamlaması da, tarih düşürme gayesiyle 'Dede' eklenerek, Şeyh Galib'e (1757-99) atfen konulmuş olmalıdır. Buradan giderek, Edhem Paşa'nın tesavvuf ve Mevleviliğe yakınlığı akla gelebilir.

23 Burusalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 3. Cilt, İstanbul, 1342 (1923/24), s. 114; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "İbrahim Edhem Paşa Ailesi ve Halil Edhem Eldem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, II, Ankara, 1948, s. 71-72; Cezar, age, s. 7 140.

24 İsmet Efendi, Edhem Paşa'nın kayınbiraderidir. Bkz. Cezar, age, s. 136 devamındaki cetvel. Sözkonusu kayıtların bulunduğu kitap, İsmat Efendi'nin oğlu Tevfik'ten torunu merhum İsmet Karadoğan ailesine sorulmuş, ailede bulunmadığı öğrenilmiştir.

25 Uzunçarşılı, age, s. 72; Cezar, age, s. 138, 140 ve 141'deki resim.

26 'Pazartesi' değil, 'sebt' yazımına göre 'Cumartesi' olmalıdır.

27 Abdülmecid'in kızları ile ilgili olarak bkz. Cezar, age, s. 115.

28 Belgedeki 5. Kayıt esas alınarak, Arkeoloji Müzeleri'nin 1991 yılında yeni düzenlemelerle birlikte açtığı Osman Hamdi Bey Salonu'ndaki Osman Hamdi aile soy kütüğüne Edhem Paşa'nın dördüncü oğlu Abdullah da ilave edilmiştir.

29 Aziz Ogan, "Halil Edhem", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı*, II, Ankara, 1948, s. 81. Bu kaynakta H. Edhem'in doğumunun 15 Zilhicce olarak verildiği görülüyor. Yayına kaynak olan - Ogan'ın bir bölümünü yayımladığı- Halil Bey'in kaleminden Eski Türkçe diğer bir belgede (Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi Nr. Ş.K. 152/2-1), "1277 sene-i Hicriyyesinde doğmuş isem de hangi gün olduğu suret-i muhakkakada ma'lûm değildir. Zira o vakitler nüfus tezkeresi vesaire gibi kuyûdat olmadığından babalar doğan çocukların isim ve târih-i velâdetlerini Mushâf-ı Şerîf'lerin veya sair bir kitabın baş taraflarındaki boş yaprağa 'Allah tûl-i ömr ihsan etsin' duâsıyla beraber kayd ederek bununla iktifa olunur idi. Pederim dahi galiba dayım İsmat Efendi Merhum'un eliyle yazılmış İbn-i Haldun Tercümesi başına târih-i te'ehhül (evlilik) ve bazı evlâdının esâmî ve târih-i velâdetlerini kaydetmiş ise de benimki her nasılsa yazılmamıştır. Ancak cennetmekân Abdülmecid'in yevm-i vefatından tahminen üç gün evvel doğduğum mütevatıran (söylentiye göre) ma'lûm olunub Cennetmekân meşarü'l-ileyh 1277 senesi Zilhicce'nin on yedinci günü dâr-ı bekâ etmesine nazaran ben Zilhicce'nin 15'inci Pazar-ertesi günü Bebek Köyü'nde Mahmud Nedîm Paşa'nın Sâhilhânesi Köşkü'nde dünyaya gelmişim. Vâlidem der idi ki, pederin Kurban'da Bayram alayından geldi. Sultan Mecid'in gayet hasta olduğunu ağlayarak söyledi, ben seni Kurban'ın beşinci günü doğurdum, Sultan Mecid de birkaç gün sonra merhûm oldu" ifadesi yer alır.

30 Abdülaziz'in cülusu: 17 Zilhicce 1277 (25 Haziran 1861).

31 Ogan, age, s.83.

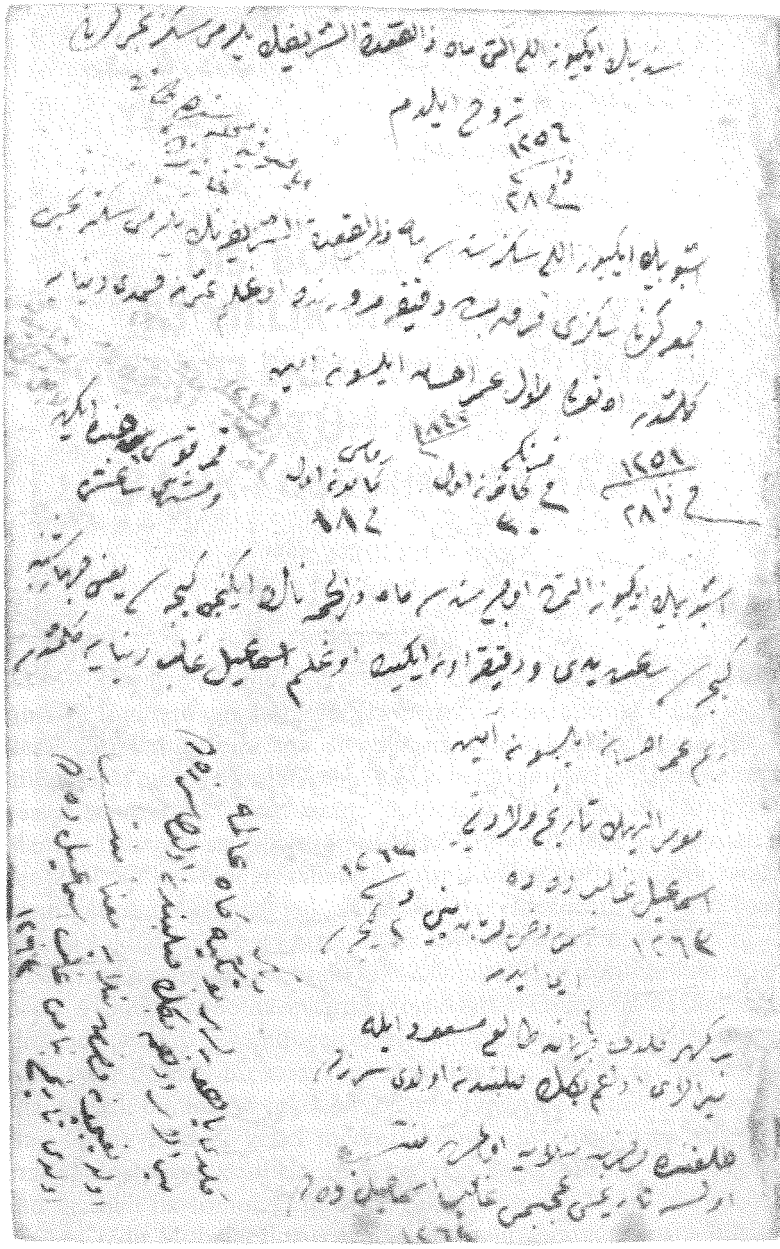
32 Arif Müfid Mansel, "Halil Edhem ve İstanbul Müzeleri", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı*, II, Ankara, 1948, s. 20.

33 Süheyl A. Ünver, "Halil Edhem Hakkında" (*Halil Edhem Hâtıra Kitabı*, II, Ankara, 1948, s. 52) adlı makalesinde "Kendisi tarihte ilmi metodu ve çalışmayı bu memlekete sokanlardan biridir" demektedir.

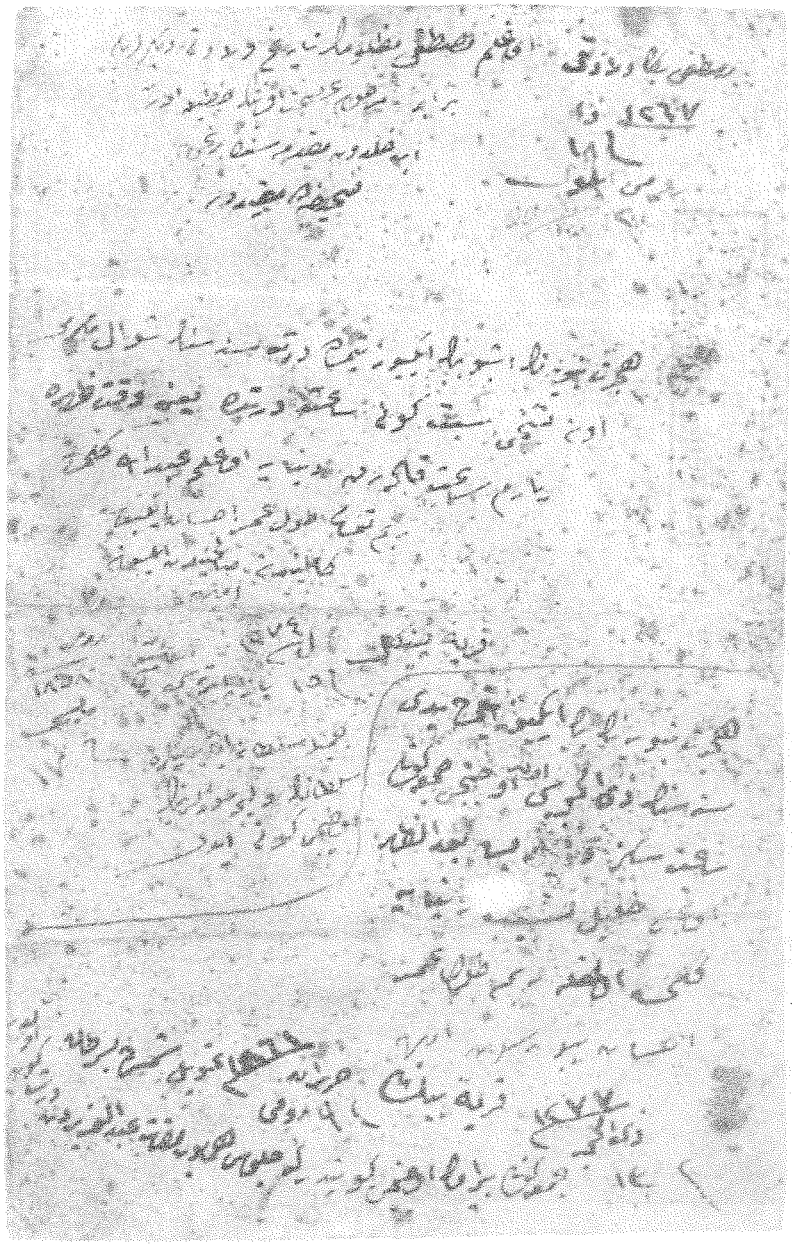
34 Abdülkadir Erdoğan, "Halil Edhem Eldem", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı*, II, Ankara, 1948, s. 33-34.



Resim 1- İbrahim Edhem Paşa.



Resim 2- İbrahim Edhem Paşa'nın evlilği ve beş çocuğunun doğum kayıtları (ön yüz).



Resim 3- İbrahim Edhem Paşa'nın evliliği ve beş çocuğunun doğum kayıtları (arka yüz)

DIŞ BORÇLANMADA 33 YILLIK BİRLİKTELİK VE DOĞU-BATI EKSENİNDE BİR İKİZ BİNA: TÜTÜN REJİSİ VE BANK-I OSMANÎ-İ ŞÂHÂNE[1]

DR. NEŞE YILDIRAN
İstanbul

1853-56 yılları arasında gerçekleşen Kırım Savaşı, taraf olan Rusya ile Fransa ve İngiltere'nin desteğindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun karşılıklı kitlesel kayıplarının yanı sıra, uygulanan savaş taktikleri, hemşirelik hizmetleri, savaş muhabirlerinin cepheden haber geçmeleri gibi yeni gelişmeler ve savaş sonrasındaki kıran kırana diplomatik mücadele ile 20. yüzyıl savaşlarının habercisi sayılmaktadır. Müttefikleriyle birlikte ortak insan kaybının 250 bin kişi olduğu bilinen Osmanlı İmparatorluğu, aynı zamanda savaşın getirdiği ağır mali yük altında ezilmiş, hazinenin fazladan basmak zorunda kaldığı kâğıt para hızla değer kaybına uğrarken, hem iç, hem de dış borçlar Osmanlı maliyesinde köklü değişiklikleri zorunlu kılmıştır. Bu amaçla 4 Şubat 1856'da çıkardığı bir Hatt-ı Hümayun'da Sultan Abdülmecid, gerekli reformu gerçekleştirebilecek bir banka kurulması yönünde karar belirtir. Bu karar Fransa ve İngiltere'de heyecan yaratmış, aslında meraklı bir amatör arkeolog olan ve Doğu'da uzun yıllar kalmış bulunan Henry Layard, genel merkezi Londra'da bulunan ve kısa sürede Ortadoğu'da pek çok şube açan "Ottoman Bank" adlı bir banka kurarak, konu ile ilgili ilk somut girişimi gerçekleştirmiştir[2]. Diğer bir girişim de Paris'te Crédit Mobilier finans grubundan gelir. Ancak Osmanlı hükümeti iki müttefiki arasında bir karara varamaz. Nihayet 1862 yılında, Sultan

Abdülaziz'in sadrazam tayin ettiği Fuat Paşa'nın girişimiyle iki rakip finans grubu biraraya gelmiş, eşit bir ortaklıkla oluşturulan yeni yapı genel merkezi İstanbul'da olmak üzere örgütlenerek "Bank-ı Osmanî-i Şâhâne" adıyla 4 Şubat 1863'te kurulmuştur.

Osmanlı hükümetine kredi sağlamasının yanı sıra, Mısır'da yetişen ana ihraç ürünü olan pamuk ticaretinin finansmanını da yürüten banka, 1870'te tramvay hatlarını işletmek amacıyla oluşturulan tramvay şirketinin kuruluşuna da katılır. Ayrıca Anadolu Demiryolu Şirketi'ne ait hisse senetleri, kamu yararına bir girişim kabul edilerek yine banka tarafından satılmaya başlar. Kamu yararına davranıldığını sık sık belirtmek gereği duyan banka, 1897 yılında Yunan Cephesi'ne seyyar bir hastane gönderdiği gibi, toplumsal yaşamın değişen koşullarına ayak uydurulabilmesini sağlayan defterli mevduat türü yenilikleri de gündeme getirmiştir.

1876 yılında tahta çıkan Sultan II. Abdülhamid, Kırım Savaşı; Lübnan, Suriye, Girit ve Yemen isyanlarının bastırılması; donanmanın geliştirilmesi gibi gerekçelerle alınan istikrazlar nedeniyle Osmanlı hazinesinin hem dışarıya borçlu, hem de neredeyse boş olduğunu anlamakta gecikmez. Üstelik 1877'de başlayan Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından imparatorluk, düşman eline geçen kimi vilayetlerin kaybı ve çalışan köylülerin askere alınması nedeniyle azalan gelirlerin yanı sıra, bir de savaş tazminatı ödemek zorunda kalır. Önceleri sorunu gene borçlanmak ve çalışanların aylıklarından kesintilerle çözümlemeye çalışan II. Abdülhamid, Osmanlı Bankası tahvillerine sahip Avrupalılar'a ödenen faiz nakit çıktılarda ilk kalemi oluşturunca, ödemelerin dondurulmasını istemiş, bu durum kendisini Avrupalılar'a Osmanlı gelirlerinin denetimi konusunda istedikleri yetkiyi vermek zorunda bırakmıştır. Böylece gelir kaynaklarını idare eden, gelirleri toplayarak tümünü borçların ödenmesinde kullanan bir örgütün temeli atılmış olur. Osmanlı Bankası Genel Müdürü Foster'ın da dahil olduğu İngiliz, Fransız, Avusturyalı, Alman ve İtalyan temsilcilerden oluşan bir heyet ile 20 Aralık 1881'de sarayın iradesiyle varılan anlaşma, iç ve dış borçların azaltılması, dönüştürülmesi ve dondurulması; dondurulan borçların ve gelirlerin denetiminin bir yönetim organına bırakılması ve bu yönetim organının kuruluşuyla ilgili kararları hükme bağlar[3]. Muharrem Kararnamesi olarak bilinen bu anlaşmayla kurulmuş olan Düyun-u Umumiye idaresinin borçların ödenmesi için topladığı gelirler arasında, tütün ve belli bir orandaki tömbeki (nargile tütünü), tuz, alkollü içki, ipek, İstanbul çevresinden balık gelirleri; damga resmî, ek gümrük ve patent vergisi gelirleri ile Bulgaristan, Doğu Rumeli ve Kıbrıs vergileri sayılabilir.

Düyun-u Umumiye idaresinin, gelirlerin çok önemli bir bölümünü denetim altında bulundurarak dış borçların ödenmesine ayırması, imparatorluğu sürekli bir nakit sıkıntısı içine sokmuş, yeni borçların alınması kaçınılmaz hale gelmiştir. Öte yandan örgütün etkinliği, Osmanlı maliyesi, toplum düzeni ve bürokrasisi üzerinde yoğunluk kazanmakta, bizzat Sultan II. Abdülhamid sürekli sıkıntıda bulunan imparatorluk maliyesinin güvenliğini Düyun-u Umumiye'ye bağlı görmektedir[4]. Bu nedenle tuz ve tütün gelirlerinin reji olarak yönetimi kabul edilmiş, Osmanlı Bankası bu amaçla 1884'te merkezleri Viyana ve Berlin'de bulunan iki banka ile ortak olarak Reji İdaresi adıyla bir anonim şirket kurmuştur. Reji İdaresi'nin tütün tarımını geliştirmek üzere üreticilere faizsiz krediler verdiği, ürünü belirli bir taban fiyattan satın alarak kendi depolarında işlediği, bazı üretim merkezlerinde sigara imalathaneleri kurduğu ve tüketicilere satışı ruhsatlı perakendeciler şebekesi aracılığıyla sağladığı bilinmektedir. Bu durum 1925'te Reji İdaresi Türkiye Cumhuriyeti hükümeti tarafından devralınıncaya değin sürmüştür. Yetkilerinin ise 1941'de kurulan ve daha sonraları Tekel İdaresi olarak tanınan İnhisarlar Umum Müdürlüğü'ne aktarıldığı bilinmektedir.

Osmanlı Bankası ve Tütün Rejisi'nin Düyun-u Umumiye kapsamındaki konumlarıyla pekişen mali birliktelikleri, daha doğru bir deyimle ortaklıkları, iki kuruluşun merkez servislerini aynı çatı altında bir araya getirir ve dönemin tanınmış mimarı Alexandre Vallaury'ye yaptırılan ikiz bina ile iki kuruluş ortak bir hacimde toplanır. Bankaya ayrılan bölümün 27 Mayıs 1892'de tamamlandığı yapının, günümüze süregelen serüveni içinde sahne olduğu en önemli olay, 26 Ağustos 1896'da bir grup silahlı Ermeni tarafından basılması ve bu baskının yarattığı siyasi karışıklıktır.

26 Ağustos Çarşamba günü öğleyin saat 13:00 sularında toplam 26 kişilik bir çete Garabet Bara liderliğinde Osmanlı Bankası'nı basar, içerisi bombalanarak çoğu Avrupalı 150 kadar banka çalışanı rehin alınır. Genel Müdür Sir Edgar Vincent çatıdan kaçmayı başarır. Ermeni Federasyonu Devrimci Merkez Komitesi adına eylem gerçekleştirdiklerini belirten saldırganlar, müdür yardımcısı Gaston Auboyneau'ya Sultan II. Abdülhamid'e ulaştırılmak üzere dört maddelik bir muhtıra yazdırarak, politik isteklerinin kabulünü isterler. Banka 13 saat işgal altında tutulur, bu arada askerlerle çıkan çatışmalarda bol bol bombalar patlatılır, altı işgalci ölür, üçü yaralanır. Sir Edgar Vincent ve Gaston Auboyneau, Rus Elçiliği tercümanı Maximoff ile saraya giderler; bağımsız devlet olma istemi dışındaki istekler kabul edilir, işgalcilerin hayatları bağışlanır[5]. On yedi kişilik grup genel müdüre ait bir yatla limandan çıkarılarak, açıkta bekleyen "Gironde" adlı gemiye bindirilir,

Marsilya Limanı'na yollanırlar.

Fransız ve İngiliz elçilikleri tarafından hazırlanan istihbarat raporlarına göre, olaylar bu kadarla kalmamış, bankada baskın sürerken Galata ve Beyoğlu'ndaki Ermeni işyerlerine saldırılar ve yağma olayları birbirini izlemiş, buna karşılık Ermeniler'in de bankadakileri desteklemek üzere askerlere ateş açtıkları gözlenmiştir. Aynı raporlarda baskıncıların büyük çoğunluğunun Osmanlı tebaasından olduğunun belirtilmesine karşın, ertesi gün hükümetçe yayınlanan resmî tebliğde[6] Fransız ve Rus elçiliklerinin himayesinde kaçanların zaten yurt dışından geldikleri öne sürülür. Yine resmî duyuruda, olayın önceden alınan istihbaratla bastırıldığı, asilerin çoğunun yakalanarak tevkif edildikleri iddia edilmektedir. Ermeniler'in askerler ve hatta sadrazama saldırdıkları, bu nedenle galeyana gelen halkın da Ermeniler'e saldırdığı, kanlı olayların Boğaziçi'nin bir çok yerine yayıldığı, pek çok Ermeni'nin öldüğü ayrıca belirtilmiş; İngiltere, Fransa ve Rusya'nın konuyla ilgili notalarına karşın, Ermeniler'in bağımsızlık istekleri kabul edilmeyerek, yalnızca olaylara karışanların yaşamlarının bağışlandığı duyurulmuştur.

Osmanlı Bankası baskınından sonra iki gün kadar daha süren olayların ertesinde, Partikhane sadrazama olayları başlatan Ermeniler'i kınayan bir bildiri sunar; yabancı basında da olayları kınayan yorumlara yer verilir [7]. 5 Eylül 1896 Cumartesi tarihli *L'Illustration* dergisinde, olayların asker ve polisin karışmadığı iki günlük bir katliam biçiminde geliştiği ve iki bin kişinin öldüğü şeklindeki abartılı ifadelerin varlığına karşın, silahlı baskın türünde eylemlerin kınandığı ve durumun aslında Ermeni davasına zarar verdiğinin belirtildiği görülmektedir. Olayların Osmanlı basınındaki yansımalarını izlemek ise, ne yazık ki uygulanan sansür nedeniyle olanaksızdır. Bu konudaki tek açıklama hükümet tarafından yayınlanan resmî tebliğ olarak kalmaktadır.

Tütün Rejisi - Bank-ı Osmanî-i Şâhâne ikiz binasının mimarı Alexandre Vallaury'nin, Fransa'nın İstanbul'daki 13. büyükelçisi General Horace Sebastiani'nin maiyetinde görevli olarak Ağustos 1806'da şehre gelen Edouard Vallaury'nin oğlu olduğu sanılmaktadır[8]. Büyükelçi 1808'de Fransa'ya geri dönünce bir pastacı-şekerlemecinin kızıyla evlenen Edouard Vallaury İstanbul'da kalır. Oğlunun mimarlık öğrenimini Fransa'da tamamlamış olduğu bilinmektedir. Genellikle pahalı inşaatların mimarı olarak bilinen Alexandre Vallaury, maliyeti çok yüksek nazır ve vezir konakları inşa etmiş, çok sayıda önemli resmî yapıya da imzasını atmıştır. Said Naum Duhani, Vallaury'nin hayatta hemen hemen istediği her şeye kavuşmuş biri ol-

duğunu, yalnız çok istediği Fransız elçiliğinin resmî mimarı ünvanını elde edemediğini belirtir[9]. Dönemin önde gelen mimarlarından olan Alexandre Vallaury mimarlık eğitiminde de görev almıştır (Resim 1). İnşaatını bizzat kendisinin gerçekleştirdiği binasında 2 Mart 1883'te öğretime açılan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin ilk mimarlık hocasıdır. Bu görevi II. Meşrutiyet'in ilanından iki hafta kadar sonra, 10 Ağustos 1908'de istifa ederek ayrılıncaya değin sürdüren Vallaury, 25 yıllık eğitimciliği boyunca akademik ve Revivalist (Canlandırmacı) olarak nitelenen geleneksel anlayışta bir eğitimin yürütülmesini sağlamıştır[10]. Ayrıca Beyoğlu'nda yeni bir sanatçı kulübünün kurulması gibi sanat ortamını canlandırıcı etkinliklerde de aktif olarak rol aldığı bilinmektedir.

Alexandre Vallaury'nin İstanbul'da gerçekleştirdiği diğer yapılar arasında *Arkeoloji Müzesi*, *Sanayi-i Nefise Mektebi* (bugün *Eski Şark Eserleri Müzesi*), *Düyun-u Umumiye* (bugün *İstanbul Erkek Lisesi*), *Eminönü Osmanlı Bankası*, ve Beyoğlu *Union Française* binaları sayılabilir. İnşa ettiği konutlar arasında ise günümüze ulaşan en ilginç örnek Çiftehavuzlar *Cemil Topuzlu Köşkü*'dür. Alexandre Vallaury en tanınmış yapılarından biri olan *Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne* (sonradan *Haydarpaşa Lisesi*) binasını tanınmış bir başka mimar, Raimondo D'Aronco ile birlikte projelendirmiştir.

Tütün Rejisi - Bank-ı Osmanî-i Şâhâne binası altı katlı olarak inşa edilmiş, ancak daha sonra çatı katı iki yana doğru genişletilerek bir kat daha kazanılmıştır. Cephenin merkezinde yer alan girişler içeride zeminden verilen basamaklarla üçüncü kat hizasında sağlanır. Neo-Rönesans üslubunda olduğu kabul edilen yapının cephe düzeninde Barok öğelere de yer verilmesi, eklektik bir anlayışın ürünü olduğunu göstermektedir. İlk üç kat cephede rustik bir anlayışla değerlendirilirken, cepheyi boydan boya bölen bir kornişin üzerinde yükselen diğer katlar oldukça yoğun bir tasarımla düzenlenmiştir (Resim 2). Dört ve beşinci katlar, yüzeyi dolduran kompozit başlıklı yüksek sütunçelerle bölüntülenir, bunların arasına birbirine alternatif yerleştirilen pencereler sıralanır (Resim 3). Dördüncü kat pencerelerinin bazıları, içlerine bir çift çelenkle aslan başı ve barok bir madalyon yerleştirilmiş kırık üçgen alınlıklarla taçlandırıldıkları gibi, iki yanda İon başlıklı birer sütun ile çerçevelenmişlerdir. Bu sütunlar beşinci katta düşey mafsallar olarak izlenir ve yine barok bir madalyona dönüşmüş dekoratif konsollarla, katı sonlandıran kornişe bağlanır. Beşinci kat pencerelerinin bazılarının önünde ise sahte balkon motifleri göze çarpar. Yapının en üst katında üçgen alınlıklı pencerelerin aksında, Korint başlıklı alçak sütunçeler arasına yerleştirilmiş pencere grupları yer alır, bunların arasında da yüksek profilli olarak

işlenmiş bir kupa motifiyle iki yanında zıt yönlere bakan bir çift kanatlı aslan figürü bulunur. Cephe geniş bir diş dizisinin oluşturduğu yüksek bir kornişle sonlanır. İkiz binanın Bankalar Caddesi cephesinin bu haliyle, yer aldığı Pera/Beyoğlu semtinin Batı kaynaklı yerleşik değerlerini yeğleyen bir biçimlendirme ürünü olduğu söylenebilir [11].

İkiz binanın Osmanlı Bankası bölümünün girişinde karşılıklı yer alan rölyeflerde ticaret temasının destansı biçimde işlendiği görülmektedir. Rölyefleri izleyen basamaklardan geniş bir sahanlığa ulaşılır (Resim 4). Sağda genişçe bir merdiven üst katlara geçişi sağlarken, tam karşıdaki merdivenlerden alt katlara inilir. Solda ise kemerli bir açıklıktan büyük bir iç avluya geçilir. Kemerin üzerindeki *el-Kâsib ü habîbullah* (Kazanmak için çalışan Allah'ın sevgili kuludur) yazılı Arapça levhanın tam karşısında Romalı ünlü şair Martialis'in *Extra Fortunam est Quioquid Donatur Amicis; Quas Dederis, Solas Semper Habebis Opes* (Olağanüstü şanslar her kimlerse dostların armağanıdır; sanki değilmiş gibi görünseler de yalnız daima eseridirler onların) dizesinin bulunduğu Latince bir başka levha göze çarpar.

Sola dönerek yukarıya çıkan merdiven özellikle mermer korkulukları ve sahanlığının dekoratif tavanıyla ilgi çekicidir (Resim 5). Camla örtülmüş uzun bir dikdörtgen biçimindeki yüksek iç avlu ise, yukarıdaki katların da açıldığı bir hacim oluşturmakta, odalar bu hacmi çerçeveleyen dar ve uzun galeriler biçimindeki koridorlar üzerinde sıralanmaktadırlar (Resim 6). Böylelikle aşağıdaki faaliyetlerin üst kat koridorlarından izlenmesine olanak sağlanır; bu tür düzenlemeler aynı dönemde Avrupa ve Amerika'daki banka ve borsa binalarında da yaygındır. Üst katların sütunlu, yuvarlak kemerli açıklıklarla iç avluya bağlandıkları görülür; kompozit başlıklı sütunlar, bazılarının üzerindeki madalyonlar, dekoratif konsollar, yapının dış cephesindeki bezeme öğeleriyle ilişki içindedirler (Resim 7). İç mekânda mobilyasıyla birlikte en iyi korunmuş hacimlerden biri, en üst katta bulunan tuvalettir (Resim 8).

Yapının Merkez Bankası İstanbul Şubesi tarafından kullanılan bölümünün, uygulanan plan açısından Osmanlı Bankası'yla simetrik olup olmadığını, bu bölümün geçirdiği tadilatlar nedeniyle anlamak ne yazık ki mümkün değildir. Günümüze ulaşabilen yegâne orijinal düzenleme, girişte Osmanlı Bankası'ndaki alçı rölyef yerine yerleştirilen askı çelenk dizisidir, ancak bu motifler de yaldızla boyanmış durumdadır.

İkiz binanın Haliç, Sur içi ve Eski Saray bölgesine bakan cephesinde eski kent dokusu ve siluetine uygun bir biçimlendirmenin öngörüldüğü izlenir. Günümüze ulaşamayan boydan boya uzanmış geniş bir saçağın yer aldığı

cephe, geleneksel Osmanlı sivil mimarisinin biçim anlayışına bağlılığıyla dikkat çekmektedir (Resim 9). Gerek köşelerde ve cephenin tam ortasında yer alan bir dizi çift eliböğründeyle desteklenen çıkmalar, gerekse köşe çıkmalarının yanına yerleştirilmiş eliptik pencereleri ve barok kıvrımlı saçağıyla göze çarpan çatı düzenlemesi, bu bağlılığın somut kanıtlarıdır (Resim 10). Sedat Hakkı Eldem, malzeme kullanılışında da aslına sadık olduğunu belirttiği Alexandre Vallaury'nin, kendi anlayışına göre modern bir Türk mimarisi yaratmaya çabaladığı yorumunu yapmaktadır [12]. Ölçek ve üslup açısından çevre değerlerine sadık tasarımlar gerçekleştirmek doğrultusunda bir ilkesinin var olduğunu öne sürebileceğimiz Vallaury, hiç kuşkusuz yapısının, ne Galata, ne de Haliç cephesinden dahil olduğu dokuyu bozucu bir siluet taşımasını istememiş olmalıdır. Bu durum adeta ikiz binanın doğu-batı ekseninde uzanan serüveninin simgesel bir yorumudur.

Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şâhâne'nin ikiz binada birliktelikleri tam 33 yıl sürmüştür. 1925'te Türkiye Cumhuriyeti tarafından devralınan Reji binası, daha sonra Merkez Bankası İstanbul Şubesi olur. Bank-ı Osmanî-i Şâhâne ise Haziran 1933'e değin sürdürdüğü bir numaralı resmî devlet bankası kimliğini Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'na devrederek, hiç bir resmî niteliği bulunmayan bir ticari bankaya dönüşür. 1952'de yapılan son bir sözleşmeyle de, Osmanlı Bankası'nın günümüze uzanan kesin statüsü saptanmıştır. Bugün 100 yaşını doldurmuş bulunan ikiz binanın, Beyoğlu ve Galata çevresine kazandırılmaya çalışılan yeni kimlik çerçevesinde, kültürel bir işlev de kazanması ve "zaman" kavramının enine boyuna tartışıldığı, zamanın yadsınamaz büyüsünün altının çizildiği günümüzde İstanbul'un kültür yaşamında yer alması hakkıdır sanıyoruz. Bu, belki de, çevre binaların bu yönde dönüşümüne başlangıç oluşturur ve stratejik önemini kentin başka kesimlerine kaptıran Bankalar Caddesi, tarihle kültürün içiçe yaşadığı bir merkezin çekirdeği haline gelir.

NOTLAR

1 Bu bildirinin ortaya çıkmasında yardımını esirgemeyen Osmanlı Bankası Yatırım Bankacılığı Müdürü Sayın Ali Tükel'e içten teşekkürlerimi belirtmek isterim.

2 M.Andre Autheman, *Osmanlı Bankası'nın Tarihçesi*, İstanbul, 1988, s.3.

3 Donald C.Blaisdell, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Denetimi Düyun-u Umumiye*, (Çev. Ali İhsan Dalgıç), İstanbul, 1979, s. 87-88.

4 Sultan Abdülhamid, *Siyasi Hatıratım*, İstanbul, 1984 (4. baskı), s. 114.

5 Esat Uras, *Tarihte Ermeniler ve Ermeni Meselesi*, İstanbul, 1976, s.513-514

6 Reşad Ekrem Koçu, "Ermeni Patırdıları", *İstanbul Ansiklopedisi*, C.10, İstanbul, 1971, s.5208.

7 *L'Illustration*, 5. Eylül 1986 Cumartesi, No.2793, s.196; L.Berteault imzalı çizimler, s.185 (Atatürk Kitaplığı Koleksiyonu)

8 Zeki Sönmez, "19. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", *4. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, Ekim 1983, s.31.

9 Said Naum Duhani, *Eski İnsanlar Eski Evler* (Çev.Ahmet Parman), İstanbul, 1984, s.22

10 Mustafa Cezar, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul, 1983, s. 18, 68.

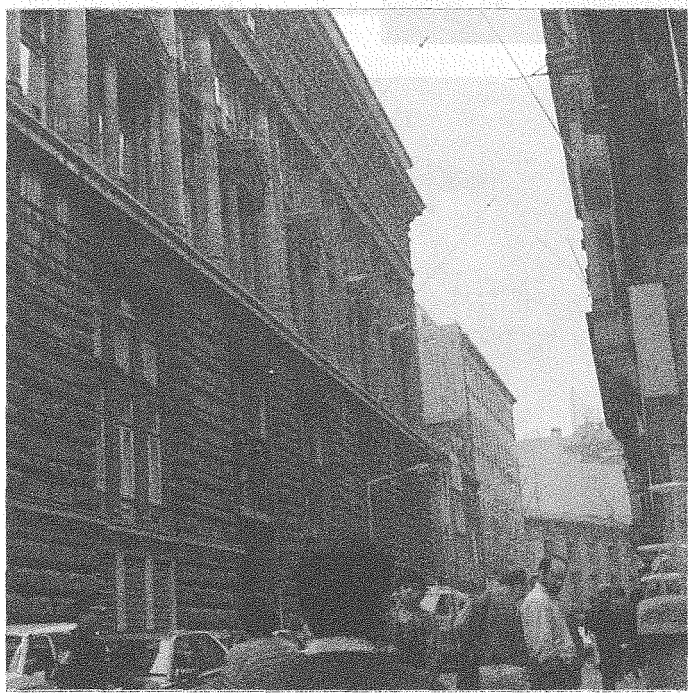
11 Yıldırım Yavuz ve Süha Özkan, "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.4, s.1080.

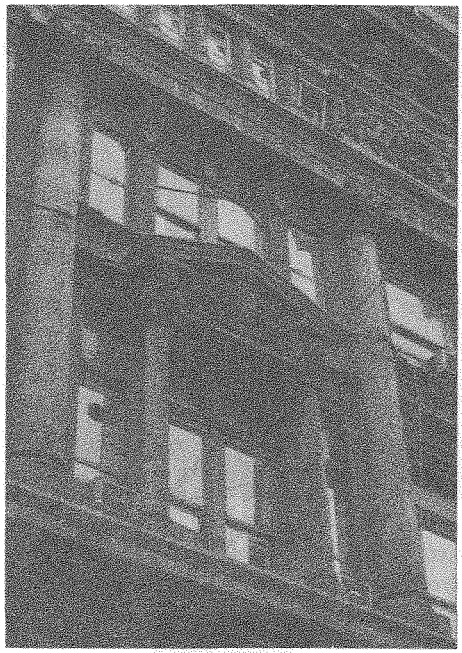
12 Sedat Hakkı Eldem, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonalizm Araştırmaları", *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, İstanbul, 1984, s.56.



Resim 1- Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğretim kadrosu, soldan ikinci Alexandre Vallaury, Mustafa Cezar, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, 1971.

Resim 2- Osmanlı Bankası, Bankalar Caddesi cephesi.

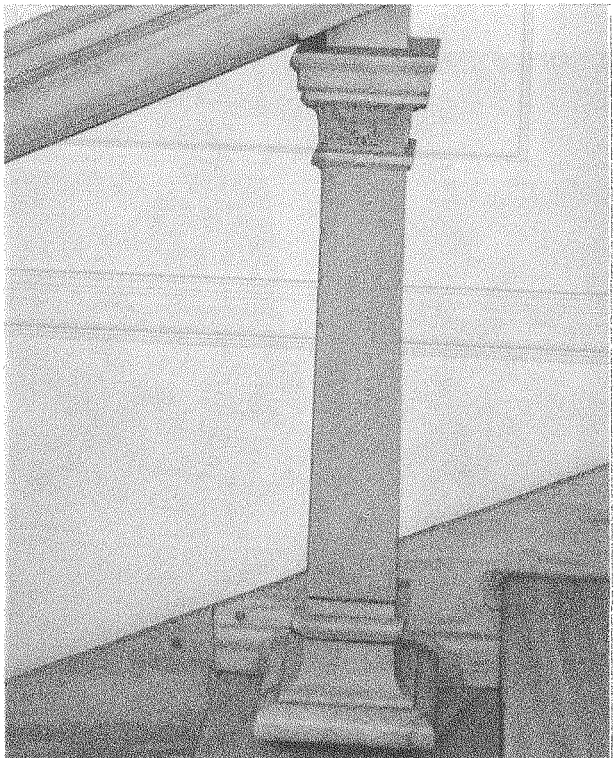




Resim 3- Osmanlı Bankası, Bankalar Caddesi cephesinden ayrıntı.

Resim 4- Osmanlı Bankası, iç avlu girişi.

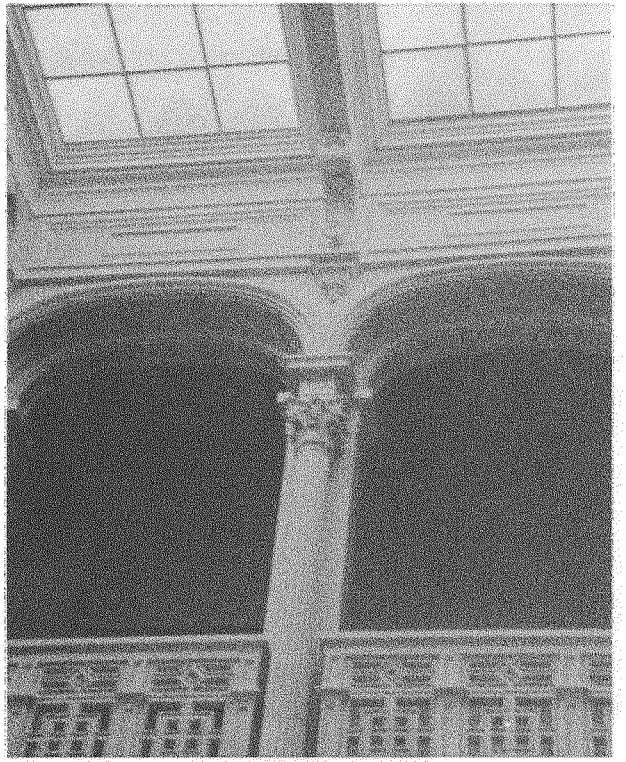




Resim 5- Osmanlı Bankası, merdiven korkuluğu.



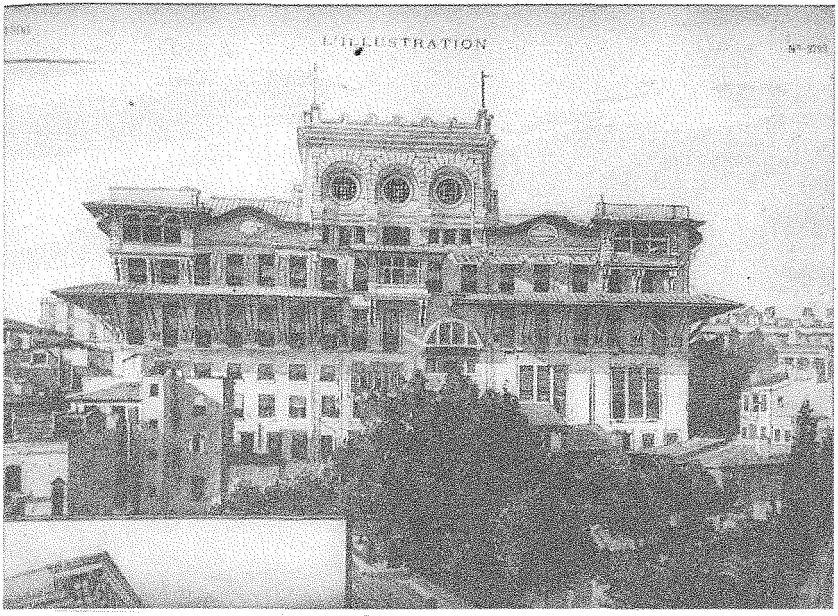
Resim 6- Osmanlı Bankası, iç avlu.



Resim 7- Osmanlı Bankası, iç avlusundan ayrıntı.



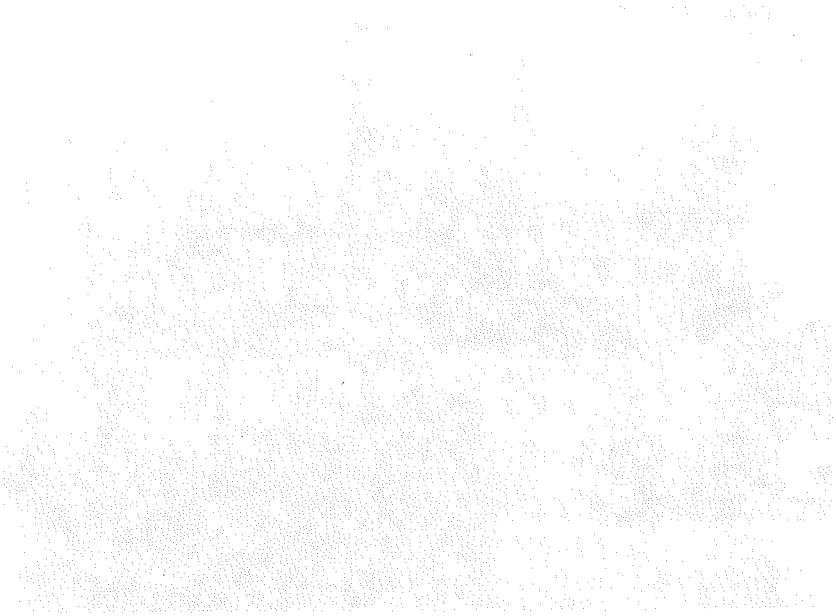
Resim 8- Osmanlı Bankası, tuvalet.

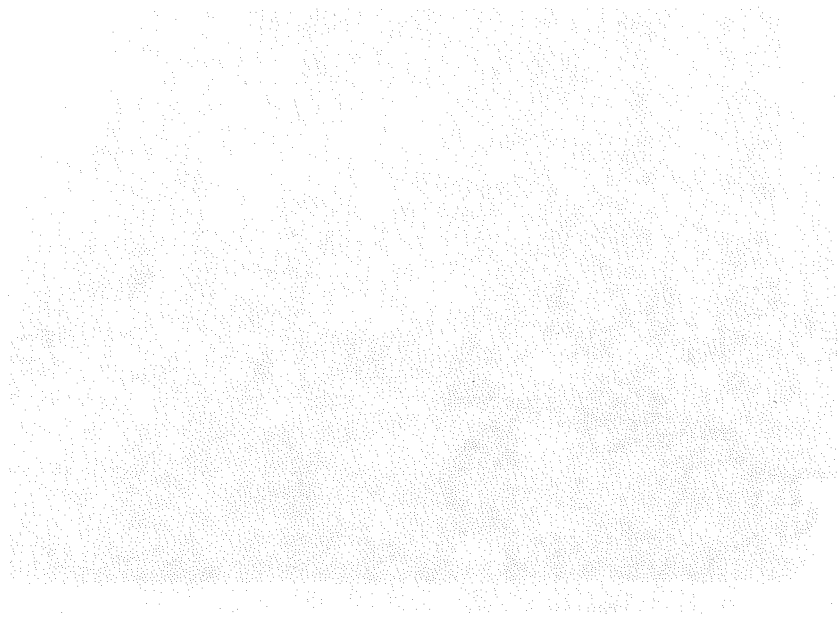


Resim 9- Osmanlı Bankası, Haliç cephesi, L'Illustration, 5 Eylül 1986.



Resim 10- Osmanlı Bankası, Haliç cephesi.





İKİNCİ OTURUM

SANAT VE BATILILAŞMA

SANATTA OSMANLI İMPARATORLUĞU FRANSA ETKİLEŞİMİ

PROF. DR. FİLİZ YENİŞEHİRLİOĞLU
Hacettepe Üniversitesi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Ankara

Osmanlı İmparatorluğu'nda "Sanatta Batılılaşma" ilk kez 17. yüzyılda Lale Devri'yle beraber, geleneksek üslup özellikleri arasında görülmeye başlayan yeni bir üslubun somutlaşmasıyla güncellik kazanır. Tarihsel süreç içerisinde farklı özellikler ve farklı modellerle Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok ve Rokoko üslupların Osmanlı sanatına girmesiyle başlayan bu üslupsal yansımalar ve sanatta Batılılaşma[1], 19. yüzyıldan sonra sanatsal eylemin örgütlenme biçimi, sanat eğitimini ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşımla beraber Osmanlı üslubundaki iskelete giydirilen yeni bir elbise, yeni bir kılıf olmaktan çıkarak, 19. yüzyıl Osmanlı kültürel ortamının önemli bir öğesi, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturur.

Sanatta görülen değişiklikler, Klasik Dönem Osmanlı sanatı özelliklerinin kendini yenilemeleri sonucu veya bu özelliklerden yola çıkarak varılan yeni sonuçlar olmayıp, doğrudan doğruya Osmanlı dışı etkenlerin varlığıyla meydana geldiğinden, sanatta Batılılaşma'nın nedeni genellikle Avrupa etkisi olarak kabul edilmektedir. İtalyan Baroğu, Fransız Rokoko ve Ampir üslubu, Avrupa Eklektisizmi ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı resim sanatında görülen çeşitli üslupların tümü "etki" sözcüğüyle tanımlanagelmiştir.

Bir çok Avrupa ülkesiyle bağlantısı olan Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılda sosyal ve idari yapısında görülen değişikliklerde özellikle Fransız Devrimi sonrasında gelişen fikirler doğrultusunda, Fransız modeli idari, sosyal ve kültürel yapılaşmaların ortaya çıktığı görülmektedir. İmparatorluğun değişik eyaletlerinde bu yapılaşmalar Fransa'yla olan doğrudan ilişkiler aracılığıyla başkent İstanbul'a oranla farklı özellikler gösterse de (Mısır ve Mehmed Ali Paşa dönemindeki gibi) başkentteki ortam ve saray çevresi ile Fransa arasındaki dolaylı ve dolaysız ilişkiler imparatorluktaki edebiyat, düşün ve sanatsal yaşamın belirleyicilerini oluşturmakta öncülük etmekteydi[2].

Ülkeler arasında sanat ilişkilerinin belirlenmesi, etkileşimlerin ortaya çıkarılması sanat tarihi sorunsalları içerisinde en zoru olduğu kadar, salt biçimsel karşılaştırmalarla kolayca yanlış sonuçlara neden olabileceği için en tehlikeli olanıdır da. Sanatta etkileşim, toplumlararası ilişkilere bağlı olabileceği gibi, kişisel öykünmeler bağlamında da karşımıza çıkabildiğinden, bu etkileşim faktörlerinin bir bütün içerisinden ayıklanabilmesi kapsamlı ve ayrıntılı çalışmalar gerektirdiği gibi, bazen bu tür çalışmaların bile yetersiz kalabildiği durumlar olmaktadır. Sanatta etki, özünde imgenin özgün olarak yaratıldığı ortamdan farklı bir ortamda uğradığı değişim veya farklı bir ortama aktarılması olgusunu içerir. Ancak etkileşim sözcüğünü nasıl ve nereye göre tanımlamak gerekir? Bir şeyin etki olduğuna nasıl karar verilecektir? Sanat eserini dış modellere göre mi, yoksa sanat eserinin içinde bulunduğu eşzamanlı sistemlerde görülen değişikliklerle mi etki olgusunu belirlemek gerekmektedir? Her değişiklik bir etki midir? Eserin semantik (anlambilimsel) anlamı ve hatta eseri oluşturan bölümlerin ve parçaların semantik anlamları nelerdir? Bir sanat eserinin ortaya çıkmasından önce var olan koşullar, öykünülecek modeller, mesenlerin tutumu, yani eseri çevreleyen sosyal ve bireysel itkiler, ilişkiler ağı, bağlantılar nelerdir? Eserin ortaya çıkarılmasından sonra oluşan ortam ve eserin kullanılış amacının başka eserler üzerindeki etkisi nedir?[3]

Tüm bu soruların yanıtları sadece ülkeler arası ticaret ilişkilerine, diplomatik faaliyetlere, teknoloji gelişimine, rastgele yabancı ülkelerden toplanan hatıra eşyalara, diplomatik misyonların birbirine verdikleri hediyelere bağlanabilir mi? Eğer bu sorunun yanıtı olumlu olsaydı, o zaman 16. yüzyıl başından itibaren Fransız sanatında Osmanlı etkisi, Osmanlı sanatında da Fransız etkisini bulabilmek gerekirdi. Oysa Fransa ve Osmanlı İmparatorluğu arasında 16. yüzyıl başından beri var olan ticari ve politik ilişkiler bu tür bir sanatsal etkileşimin ortaya çıkmasına 18. yüzyıldan önce olanak sağlamamıştır.

Bu nedenle burada tarihsel süreç içerisinde Fransa ve Türkiye arasında sanatsal sayılabilecek ilişki ve etkileşimlerin dönemleri belirlenmeye çalışılacak ve özellikle bu etkileşimi ortaya çıkaran ve yaygınlaşmasına neden olan toplumsal algılama modelleri üzerinde durulacaktır. Çünkü kanımızca, etkileşimin ana nedeni bireylerin ve toplumların başka birey ve toplumları algılama modellerinden ve bu modelleri kendi yaşamlarına uyarlamalarından kaynaklanmaktadır. Yani algılama modellerindeki değişiklik, ilişkiler aracılığıyla var olan faktörleri harekete geçirerek, sosyo-kültürel açıdan belli imgelerin kabul edilmesine ve yaygınlaşmasına aracı olur.

19. yüzyıldan önceki durum değerlendirildiğinde, Akdeniz toplumlarının birbiriyla olan bağlantıları, dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa'nın karşılıklı olarak birbirlerini nasıl gördükleri, Fransız araştırmacılar tarafından iki farklı görüş açısından değerlendirilir. Birinci görüşü ortaya atan Fernand Braudel [4], uygarlıkları birbirinden ayırıcı özellikler yerine, insanlık macerasının birleştirici özellikleri üzerinde durarak, dinsel, ideolojik ve politik ayırım yapmadan günlük yaşamın gerçekleri ve maddi kültür olgularını değerlendirip (buğday üretmek, ekmek pişirmek, pamuk eğirmek, elbise dikmek, mobilya yapmak, teknolojinin dağılımı vb...) maddi değerlerin dağılma alanını belirlemiş ve Doğu-Batı veya İslam, Budist, Hıristiyan demeden toplumların bu maddi kültür gelişimine hangi oranlarda ve nasıl katıldıklarını göstermiştir

İkinci görüşte ise, yine Akdeniz havzası bir bütün olarak ele alındığında, bu bölgenin İslam ve Hıristiyan olmak üzere ikiye ayrıldığını ve buna bağlı olarak bir grup insanın başka bir grup insan karşısında ortaya koyduğu davranışlarla tepkilerin incelendiği görülür. Bu tür bir incelemenin nesnel örneğini ise Maxime Rodinson vermektedir[5]. Rodison ülkesinin kendi tarihsel koşulları ve değişen düşünce akımları çerçevesinde Fransız'ın Osmanlı'ya bakış açısını ve geçirdiği evreleri inceler. Yazar 14. yüzyıla kadar Fransız yazınında Sarazen olarak adlandırılan düşman İslam dünyasının, 14. yüzyıldan sonra Avrupa'daki Osmanlı ilerlemeleri ve Osmanlı'nın Akdeniz'deki hakimiyetiyle daha somut bir kişilik kazandığını ve bu tarihten sonra İslam ve Türk'ün aynı anlamda kullanılan iki deyim olduğunu söyler. Daha sonra 16. yüzyıl "Düşmanın artık çalışma arkadaşı olduğu dönem" (Kapitülasyonlar ve ticaret ilişkileri), 17. yüzyıl "Doğubilim çalışmalarının başlamasıyla belirlenen dönem", 18. yüzyıl Aydınlanma çağı ise, ilk kez "Uygarlıkların göreceli olması kavramının çıkışına bağlı olarak kendi uygarlığının artık o döneme kadarki benmerkezciliği içerisinde kendini en üstün olarak görmeme eğiliminin belirdiği dönem" ve 19. yüzyılı da "Eg-

zotizm, emperyalizm ve uzmanlaşma dönemi" olarak belirler [6].

Bu tür bir çalışmanın tersi, yani Osmanlı'nın Batı'ya bakış açısı ve onun değerlendirilmesindeki değişen evreler veya daha özelinde Osmanlı'nın Fransa'ya bakışı ve bu ülkeyi algılaması, Niyazi Berkes'in[7] çalışmaları ve Şerif Mardin'in[8] değinmeleri dışında günümüze kadar incelenmemiş bir konu olarak gelmektedir. Bu yayınlarda da daha çok Tanzimat sonrası dönemler ele alınmaktadır. 19. yüzyılda Cevdet Paşa'nın Avrupa devletleriyle Osmanlı Devleti arasında yaptığı karşılaştırma ise dönemi açısından oldukça ilginçtir[9]. Frank kavminin ortaya çıkışı ve Charlemagne (Şarlman) devletinin oluşumu ile Osmanlı Devleti'nin ortaya çıkışı ve oluşumu arasında benzerlikler bulan Cevdet Paşa, yorumlarını Osmanlı üstünlüğünü kanıtlamaya çalışmak üzerine kurmuştur. Fransa ve Osmanlı devletleri arasında var olan monarşik idari sistemlerin getirdiği kurumsal benzerlikler ise Fransız tarihçiler tarafından 16. ve 17. yüzyıllar için vurgulanmıştır [10].

Sanat tarihi kapsamında Türkiye-Fransa ilişkilerini üç aşamada ele almak olasıdır: 18. yüzyıl öncesi, 18. yüzyıl sonrası, yani Batılılaşma Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi. Bu çalışmada ilk iki nokta üzerinde durulacaktır. Ayrıca "ilişki" sözcüğü sadece Fransa'dan Osmanlı'ya gelen girdiler olarak değil, karşılıklı algılanan referans dizgeleri olarak kullanılacaktır.

Fransızlar'ın Osmanlılar'la olan politik ve ticaret ilişkileri 16. yüzyılda başlar. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu zengin bir bölgeye sahip, üstün bir uygarlık, anıtsal yapılar ve görkemli, gösterişli bir imparatorluk şatafatı ve tantanası ile tanınıyor ve imparatorluğun politik, idari ve askeri sistemlerinin işlerliliği ve geçerliliği nedeniyle de Fransa'da hayranlık uyandırıyordu.

Bu dönem Fransız sanatına bakıldığında, hem mimari, hem de resim ve heykel gibi plastik sanatların İtalyan Rönesansı etkisinde gelişmeye başladığı görülür[11]. Loire şatolarında veya *Saint-Germain en Laye Şatosu*'nda 1509-34 yılları arasında Birinci Fransız Rönesansı özellikleri gözükürken, I. François'nın İtalya'dan çağırdığı sanatçılarla Fontainebleau Sarayı'nda oluşturduğu yeni resim ekolünde veya Pierre Lescot tarafından inşa edilen ve Jean Goujon tarafından bezenen *Louvre Sarayı*'nın batı kanadında 1530-59 yılları arasında görülen İkinci Rönesans dönemi yapıları arasında Osmanlı sayılabilecek hiçbir ize rastlanmaz. Karşılaştırma yapılabilecek tek örnek, genel olarak İslam sanatından İtalya yoluyla Fransa'ya geçen arabesk kompozisyon şeması, yani belirli bir simetri ekseni etrafında oluşan girift kıvrıkdal düzenlemesinin iç mimari dekorasyonda kullanılmasıdır.

Bu dönemde iki tarafın da ilgisini çeken şeylerin imparator betimlemeleri olduğu görülür. İki taraf da karşı tarafın yöneticilerini adeta daha yakından tanımak istemektedir. Seyahatnamelerdeki betimlemeler daha sonrakiler için kaynak oluştururken, Osmanlı sarayında da Kanuni dönemi nakkaşlarından Nigari'nin Fransa Kralı I. François'nın portresini, büyük bir olasılıkla Avrupa örneklerinden kopya ederek yaptığı görülür [12]. Karşılıklı yapılan bu imparator betimlemeleri sosyolojik olarak değerlendirilirse, özünde her iki imparatorlukta görülen politik ve ticari gücün, tıpkı mühür, sikke ve madalyonlar da olduğu gibi simgeleştirilmiş biçimidir. Tekrarlanabilir ve çoğaltılabilir imgeler olmaları, her ikisinin de kendi etki alanlarındaki gücünü vurgulamaktadır.

Öte taraftan, Osmanlı sarayının kendisiyle eşit düzeyde görmediği bir Fransız krallık sanatından etkilenmesi beklenemiyeceği gibi, ontolojik olarak kendini Hıristiyan Avrupası'na ve Rönesans uygarlığına bağlayan Fransa'nın her ne kadar Osmanlı'nın görkemine ve şatafatına hayranlık duysa da etkilenmesi zor görünmektedir. Fransız krallarının sahip olamak istedikleri "Roma'ya hakim" bir imparatorluk gücünün imgesidir. Yani nasıl Osmanlı imparatoru Müslümanlar'ın lideri ise (sadece dini bakımdan değil, kurmuş olduğu imparatorluk ile de), Fransız kralları da tüm Hıristiyanlar'ın kralı olmak istemektedir. II. Selim zamanında imzalanan kapitülasyonlar ile Fransa, Osmanlı İmparatorluğu nezninde tüm Hıristiyan devletlerin temsilcisi durumundadır. Bu nedenle öykündükleri güç modeli ve simgesi kendi uygarlıklarından kaynaklanan "Hıristiyan-Rönesans" bir model olmaktadır.

Bu modele en çok sahip olmak isteyen ise XIV. Louis olmuştur. Klasik Yunan mitolojisinden yararlanarak, devlet sanatı aracılığıyla adeta Osmanlı sultanlarının mutlak kişiliğine bürünen XIV. Louis, çağdaşı Hıristiyan devletlere gösterdiği acımasızlık ile "Hıristiyan Türk" diye anılıyordu.

Fransa'nın 17. yüzyılda XIV. Louis ile yaşadığı dönemle, Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda yaşadığı Klasik Dönem, saraya bağlı sanatsal örgütlenme modelleri bakımından karşılaştırılabilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyıldaki etkin örgütlenme modeli ile elde ettiği saray hizmetleri sanata da yansır. Merkezî bir idari sistem içerisinde kurulan Hassa kuruluşları (Ehl-i Hiref sistemi) saray ve çevresi için inşa edilen yapılar, üretilen halı, çini gibi örnekler ve resimlenen minyatürlü el yazmaları gibi faaliyetlerin sadece örgütlendiği ve ekonomik olarak işin parasal yanının çözümlendiği kurumlar değil, tüm yaratının ve tasarımın gerçekleştiği yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bir Hassa kuruluşunun başında bulunan

ve o işin en iyisi olan bir yönetici-sanatçı bulunmakta, bunların görevi de sarayın beğeni ve istekleri doğrultusunda, kendi bilgileri ve tasarımlarını katarak saray sanatını oluşturmaktı. Bunların en ünlülerinden biri bilindiği gibi Hassa Mimarbaşı Sinan'dır.

İyi bir ekonomist olan Colbert de XIV. Louis döneminde prestij politikasını devam ettirebilmek için aynı şeyi yapar[13]; Colbert'in sanat anlayışında üretim (prodüktivite) ve disiplin yatmaktadır. Üretim için mesleğini iyi icra eden kalifiye sanatçıları, zanaatçıları toplayarak bunları bir örgüte bağlar ve ayrıcalıklarla güvence sağlar. Her alanda bu örgütlerin başına sorumlu bir başkan getirerek bunları ortaklaşa gerçekleştirilen büyük çaplı eserlerin hazırlanmasında bir araya getirir. Ayrıca yabancı ülkelerden, örneğin İskandinavya'dan maden işleyenleri, İngiltere'den zırh yapanları, Hollanda'dan kâğıt işleyenleri ve boyacıları, İspanya'dan dericileri, Flandra ülkesinden halıcıları, İtalya'dan da camcıları ve mozaikçileri, mobilyacıları, ipek dokumacıları ve bezemecileri davet eder [14]. (Bunlar arasında Osmanlı sanatçıları bulunmamaktadır) Bu sanatçı ve zanaatçıların tümü, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Hassa kuruluşları gibi, başlarındaki yönetici-sanatçılarla beraber XIV. Louis'nin saray sanatının oluşumuna katılırlar. Charles Le Brun birinci ressam, Louis Le Vau birinci mimar, Andre Le Nostre birinci bahçıvan olurlar. Böylece *Versailles Sarayı,* içerisindeki yaşamı, mobilyası, bahçeleri, mimarisi, aynaları, tabloları ve tüm ayrıntılarıyla, XIV. Louis'nin oluşturmak istediği "mutlak güç güneş-kral" görüntüsüne hizmet ederken, imparatoru, yaşadığı yerle bütünleştirerek, Avrupa için bile yeni olan bir kral imgesinin ortaya çıkmasına neden olur. Böylece nasıl Osmanlı sultanı ve *Topkapı Sarayı* birbirinden ayrılması zor bir bütün oluşturuyorsa, aynı olgu, XIV. Louis'nin kişiliğinde ve saray sanatında simgeleşerek, diğer Avrupa ülkeleri için de etkilenecek bir imparatorluk modeli yaratıyordu. Sonuç olarak farklı aşamalardan geçerek, 17. yüzyıl boyunca Avrupa'nın en güçlü devleti haline gelen Fransa ile, Avrupa'nın 16. yüzyıldan 17. yüzyılın sonuna kadar en güçlü devleti olan Osmanlı İmparatorluğu aynı noktada buluşmuş oluyordu. Her ne kadar saray düzeyinde bir etkileşim açıkça görülmezse de, Osmanlılar'la Fransızlar arasında üst yönetici düzeyinde obje alışverişi, hediyeler veya hatıra eşyaları biçiminde bir ilişki devam etmekteydi. Buna ticaret mallarının yanı sıra günlük yaşamda farklı bir gerecin ortaya çıkmasına neden olan kahve alışkanlığını da katmak gerekir. 1671'de Marsilya'da ilk kahve açılırken, piyasada, kahve cezvesi ve fincanı gibi objeler de görülmeye başlar.[15]

Artık dönem, M. Rodinson'un tanımlamasında ele alınan "Doğubilim

çalışmalarının başlamasıyla belirlenen ve ilk kez uygarlıkların göreceli olması kavramının çıkışına bağlı olarak kendi uygarlığını en üstün olarak görmeme eğiliminin olduğu" dönemdir. Doğubilim araştırmalarının artması, elçilik maiyeti ile İstanbul'a gelen bilim adamlarının, ressamların, gördüklerini betimleyerek ülkelerine geri dönmeleri, yani doğrudan gözlemler aracılığıyla Osmanlı sanatında görülen kimi bezeme motifleri, Fransız sanatında, özellikle de iç mimari süslemelerde ortaya çıkar. Böylece Fransız zevkine göre geleneksel Rokoko kompozisyonlara uyarlanan Çin ve Osmanlı motifleri, iç bezemelerde ve mobilyalarda bir moda olarak görülmeye başlar. Küçük taşınabilir eşya veya objelerin, bir toplumdan başka bir topluma geçmesi ve yaygınlaşması, radikal üslup değişikliklerine neden olmasa bile, belli bir zevkin yaygınlaşarak moda haline gelmesinde kuşkusuz rol oynar.

18. yüzyıldan sonra etkileşimin, her iki taraf açısından da hızlandığı görülür. II. Viyana Kuşatması'nın yenilgisiyle Osmanlı İmparatorluğu ilk kez Avrupa'ya kendi düzeyinde bir topluluk olarak bakmaya başlar. Aşağılama, yerini eşit bakış açısına bırakır. Benmerkezcilikten kurtulma, Osmanlı için de geçerlidir. Bunun yanı sıra, 17. yüzyıldan sonra bozulmaya başlayan Osmanlı ekonomik sistemindeki boşluklarla, 18. yüzyıl başında devlet kasasına geri girmesi gereken para, özel şahısların elinde toplanmaya başlar. Böylece saraya bağlı yüksek görevliler arasında farklı bir yaşama biçimi ortaya çıkar. Kâğıthane'de inşa edilen köşkler ve kasırlar, Boğaz'daki yalılarda gerçekleştirilen eğlenceler, şehirleşmenin ve sivil mimarinin önem kazanması, konut mimarisindeki sayısal artış ve Lale Devri şairi Nedim'in dizeleri, başkentte, kısıtlı bir çevrede de olsa adeta "burjuva" biçimi yeni bir kentsoylu yaşamın ortaya çıktığını gösteriyordu. Osmanlı üst sınıfındaki bu değişiklik, toplumun iç yapısından kaynaklanan bir değişim sonucu ortaya çıkmıştı. İşte tam bu sırada, yani III. Ahmed'in başta bulunduğu Lale Devri, Osmanlı üst sınıfının Avrupa'nın varlığının farkına vardığı bir dönem olur. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin[16] Paris'i gördükten sonra İstanbul'da anlattıkları, getirdiği gravürler, kolayca başkentte karşılığını bulur. Böylece yaşama biçimi değişmeye başlayan bir üst sınıf, Fransa'daki "gerçek" bir burjuva sınıfının yaşama biçimini, evlerini, evlerinin süslemelerini, bahçelerini öğrenmiş oluyordu. Belki de ilk kez bir Osmanlı imparatoru, bir Avrupa imparatorunun sarayı ve yaşamı hakkında bu kadar ayrıntılı bilgi alabiliyordu. Böylece Osmanlı padişahlarına, kendilerininki gibi mutlak bir idareye sahip bir krallık sisteminin sanatsal alandaki uygulamaları, kendi sosyal modelleri açısından çok ters gelmedi. Yani sanatta görülen "Batılı" üsluplar, Hıristiyan sanatı özellikleri olarak değil, doğrudan doğruya bir

imparatorluk ve üst düzey yönetici sınıfa özgü sanatsal üsluplar olarak Osmanlı sanatında görüldü. Ayrıca, yeni üslubun varlığı, üretilen eserlerin yapımına bir kısıtlama getirmediği, imparatorlukta var olan zanaat ve lonca ilişkilerine zarar vermediği, hatta belki de tam tersine, yeni modalar biçiminde yeni üretimleri destekleyip, piyasayı canlandırdığı için, tepki de görmedi. Fransız elçisi aracılığıyla getirtilen planlar, Topkapı Sarayı'na ismarlanan kitaplar[17], Osmanlı sarayında yeni bir üslup özelliğinin ortaya çıkmasına neden oldu. Özellikle XIV. Louis'nin döneminin son zamanlarında, krallığın özel köşk inşaatını serbest bırakmasıyla, Fransa'da bu tür yapılarda gelişen iç mimari süsleme özelliklerinin III. Ahmed dönemi meydan çeşmelerinde geleneksel motiflerle beraber kullanılmaya başladığı görülür.

Öteyandan, Kâğıthane'de Sâdâbad'ın kurulması ile inşa edilen konakları, *Versailles Sarayı* bahçesini andıran kanallı bahçeyi, küçük havuzu ve şelaleleri, aslında bir öykünmeden çok, Lale Devri'nde daha önceden belirlenmiş sivil yaşama kalıplarının dışına çıkmaya başlayan saray çevresi, ayan ve yüksek sınıf kentsoyluda görülen fantezi merakının bir sonucu olarak değerlendirmek gerekir. Lale çırağanı alemlerinde bahçelerde dolaşan kaplumbağaların üzerine mum diken veya deniz kabuklarına dikilen mumların Boğaz'ın sularına bırakıldığı bir ortamda, Versailles'm kanal ve çevresine bağlı olarak gelişen saray eğlencelerinin şatafatlı görünümünün ve yaşamının İstanbul'da daha küçük ve farklı boyutlarda yaşatılmaya çalışılması, aslında Osmanlı'nın bir fantezisi veya onun egzotizmi olarak değerlendirilemez mi?

19. yüzyıl ise Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasındaki ilişkilerin daha doğrudan ve radikal olarak daha farklı olduğu bir dönemdir. Bu dönemde geleneksel kurum ve sistemlerden uzaklaşarak, diğer Avrupa imparatorluklarının yapısal sistemlerine girmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nda, Fransa, hem bu kurumların yapılanması bakımından toplumsal bir model oluşturmakta, hem de bireysel öykünmeler yoluyla bu kurumların varlığı ve geçerliliği yaygınlaştırılmaya çalışılmaktadır. Aslında 19. yüzyılda iki monarşik yönetimde de köklü değişiklikler olmuştu. Fransa'da kentsoylular aristokrasiyi yıkmış ve yeni bir sosyal düzen getirmişlerdi. Bu düzen içinde ve modernist düşünce çerçevesinde sanatsal ifade biçimlerinin merkezine kendilerini koymaya başlamışlardı[18]. Fransız Devrimi'nin getirdiği zor ve kanlı yıllar, devrim sonrasının kısıtlayıcı maddi koşulları, Paris'te insanları çılgınlığa ve fanteziye itmişti. Osmanlı Padişahı III. Selim'in Paris'teki elçisi Ali Esad Efendi'nin uzun yıllar burada kalışı,

Paris yaşamında Osmanlı giyiniş ve davranış biçiminin sosyetik moda haline gelmesine neden oldu[19]. Çok sık verilen balolarda Osmanlı fantezisi hakim olmaya başladı. Öte yandan Napoléon'un Mısır Seferi de canı sıkılan Fransız burjuva sınıfı için renkli ve egzotik bir hayal dünyasının kapılarını açtı [20].

Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Mahmud döneminden sonra saray ve padişahın mutlakiyetinin azalması ve Tanzimat'tan sonra da padişahın yetkisinin sınırlandırılması, yönetici sınıf mensuplarına (yani kullara) uygulanan "müsadere" sisteminin kalkması ve bu sınıfın kozmopolit eğitim görmüş büyük aile çocuklarından veya Tercüme Odası'ndan yetişmiş, Fransızca bilen hariciyeci paşaların eline geçmesi, Avrupa ticaretinin gelişmesi sonucu Avrupa tüccarlarının Osmanlı ülkesindeki işlerini yürütmek için sarraflardan oluşan gayrımüslim bir burjuva sınıfının oluşması[21] 1867 yılında Fransız eğitim sisteminin kabul edilmesi [22], Jön Türkler'in burjuva ideolojisi, sosyal ve kültürel model değişikliğinin oluşmasında hızla rol oynamıştı. Bu bağlamda, monarşik bir yönetici ve çevresindeki kullarına hizmet veren Hassa kuruluşları artık yeterli olmadığı için ortadan kalkması, açık pazar haline gelen İstanbul'da serbest bir sanatçı piyasasının oluşumuna katkıda bulunmuştu. Bu dönem sanatçıları, Osmanlı İmparatorluğu dışından padişah, yönetici sınıf veya İstanbullu kentsoylu tarafından çağrılan yabancı ressam, mimar ve iç dekoratörler; kendiliklerinden imparatorlukta çalışmaya gelenler; Levanten ressam ve mimarlar; Osmanlı olup Avrupa'da eğitim yapıp dönen ressam ve mimarlar gibi dört kozmopolit gruptan oluşuyordu[23]. Bunlara iş veren veya destekleyen kişiler de yine aynı bağlamda yabancı sermaye piyasası elemanları, Tanzimat paşaları, sarraflar ve padişahın kendiydi[24]. Öte yandan yeni kurulan eğitim kurumları kapsamında ve özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla beraber yeni bir sanat eğitim modeli ortaya çıkmaktaydı. Ayrıca İstanbul'a yerleşen ve atölye açan yabancı ressamların yanında yetişen Osmanlılar'ı da unutmamak gerekir. Böylece, bildirinin başında da belirtildiği gibi, artık sanatsal eylemin örgütlenme biçimi, sanat eğitimini ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşım tamamen değişmişti. Ancak bu kadar kozmopolit bir ortamda daha önce imparatorlukta var olan sanatsal paradigmaların ortadan kalktığı ve bireysel seçimlerin devreye girdiği bir çevrede, Osmanlı sanatçılarının yeni bir sanatsal dil, özellikle de görsel dil oluşturma çabasıyla neye öykündüklerini belirlemek, Batı dünyası ve 19. yüzyılda sanatın merkezi olarak kabul edilen Fransa ve oradaki sanatsal ortamı nasıl algıladıklarını eserlerinden belirlemek ayrıntılı çalışmalar gerektirmektedir. Artık devreye giren sadece toplumların başka sosyal ve kültürel ortamlardan kaynaklanan öykünmeleri değil, eğitim yoluyla belli kişiler tarafından öğretilen ve yeğlenen

sanatsal modeller de söz konusu olmaktadır. Belki de ilk kez Osmanlı sanat ortamında, Batı anlamında bireysel ve özgün yaratı kavramı, Fransız modernizm düşüncelerinin ve hürriyet kavramının gelişmesine koşut olarak, gündeme gelmeye başlamıştı.

NOTLAR

1 Sanatta Batılılaşma, Türkiye'de yapılan sanat tarihi araştırmaları kapsamında 1970'lerden sonra önem kazanmıştır. Genellikle bu dönem örnekleri geleneksel Klasik Dönem sanatından uzaklaştığı için yozlaşmış ve bozulmuş, Tanzimat'ın etkisiyle de sadece azınlıklar tarafından üretilen bir akım olarak kabul edilmiştir. Bu konuda yapılan nesnel araştırmalar için bkz. Ernest Mamboury, "L'art turc de XVIIIéme siécle", *La Turquie Kemaliste*, Ankara, 1937; Celâl Esad Arseven, *L'art turc dépuis son origin jusqu'â nos jours*, İstanbul, 1939; Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul, 1954; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971; Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, Londra, 1971, s.380-453; Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975; Metin Sözen vd, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975; Rüçhan Arık, *Batılılaşma Döneminde Anadolu'da Tasvir Sanatı*, Ankara, 1976; Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, Ankara, 1977; Aptullah Kuran, "18th Century Ottoman Architecture", *Studies in Eighteenth Century Islamic History* (ed. T.Naff, R.Owen), Illinois, Washington, 1977; Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 9-10, İstanbul, 1980, s. 163-189; Serim Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, Ankara, 1982; Filiz Yenişehirlioğlu, "Western Influences on Ottoman Architecture in the 18th Century", *Das Osmanische Reich und Europa 1683 bis 1789. Konflikt, Entspannung und Austausch*, Viyana, 1983, s.152-178; Zeynep Çelik, *The Remaking of İstanbul*,Seattle, Londra,1986.

2 Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul, 1979.

3 Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotics*, I, 1969, s.223-242.

4 Fernand Braudel, *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası*, İstanbul, 1990.

5 Maxime Rodinson, *La Fascination de l'Islam*, Paris, 1980.

6 Fransa'da tarih içinde Doğu Akdeniz politik görüşünün oluşumu ve özellikle 19. yüzyılda modernizm etkileri üzerine bkz. Thierry Hentsch, *L'orient imaginaire*, Paris, 1988.

7 Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Ankara, 1975.

8 Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi, Makaleler*, İstanbul, 1992.

9 Ümit Meriç, *Cevdet Paşa'nın Cemiyet ve Devlet Görüşü*, İstanbul, 1979.

10 Guillaume Postel, *De la republique des Turcs*, Paris, 1560.

11 Louis Hautecoeur, *l'Historie de l'architecture classique en France*, Paris, 1948; Reau Martin, *Le style Louis XIV.*, Paris, 1927.

12 Edwin Binney, *Turkish Treasures from the Collection of Edwin Binney 3rd.*, Portland,

1979, s.24, Cat.no.12a.

13 Bernard Téssédre, *L'art au siécle de Louis XIV.*, Paris, 1962.

14 Téssédre, age.

15 Özellikle 17. yüzyıldan itibaren ve 18. yüzyıl içinde Fransa'daki Osmanlı varlığı ve izleri için bkz. Desmet- Gregorie, *Le Divan Magique: l'Orient turc en France au XVIIléme siécle*, Paris, 1980; Marsilya'da Borely Müzesi'nde Kasım 1982-Şubat 1983 tarihleri arasında açılan serginin kataloğu (*L'Orient des Provençaux, Orient Réel et Mystique*). Ayrıca hediye listeleri için bkz. Kuban, age, s. 22 (A. Vandal'ın *Une Ambassade Française en Orient sous Louis XIV.*, Paris, 1887, adlı kitabından alıntı).

16 *28. Çelebi Mehmet Efendi Sefaretnamesi*, İstanbul, 1976. Bu kitap ilk yayımlandığı tarihten hemen sonra Julien Galland tarafından *Rélation de l'Ambassade de Méhémet Efféndi á la cour de France en 1721* (Paris, 1757) adıyla Fransızca'ya çevrilmiştir.

17 Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, I, İstanbul, 1986, s. 56-73.

18 Özellikle İzlenimci resim geleneğinin konusunu Parisli kentsoylunun yaşamı belirler.

19 Maurice Herbette, *Una Ambassade Turque sous le Directoire*, Paris, 1902.

20 Philippe Julian, *Les Orientalistes*, Fribourg, 1977; M. Verrier, *Les Peintres Orientalistes*, Paris, 1979.

21 Sina Akşin, *100 Soruda Jön Türkler, İttihat ve Terakki*, İstanbul, 1979.

22 Bayram Kodaman, *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*, Ankara, 1991; Max Roche, "L'education et la Culture Françaises á Constantinople et á Smyrna dans la premiére moitie du XIXéme siécle", *L'empire Ottoman La Republique de Turquie et la France*, İstanbul, 1986, s.233-247.

23 Ayrıca, mimar, ressam, iç dekoratör gibi sanatçıların yanı sıra, uygulamalı sanat alanlarında da Fransa ve Osmanlı İmparatorluğu arasında ilişkiler söz konusuydu. Örneğin fayans dekoratörü, mobilya tornacısı, litograf, ciltçi, halı dokumacısı, kuyumcu, camcı, ağaç oymacısı gibi kişiler Fransa'ya eğitim için gönderilmekteydiler. Bkz. Adnan Şişman, Tanzimat Döneminde Fransaya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 1983; Ekmelettin İhsanoğlu, "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat* (Yay. Haz. Hakkı Dursun Yıldız), Ankara, 1992, 335-393. İstanbul'da Yıldız Porselen Fabrikası'nda çalışmak üzere ise Fransa'dan uzmanlar gelmişti. Bkz. S. Bayram, "Yıldız Çini Fabrikasına Ait Birkaç Vesika", *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Ankara, 1984, s.101-107. Öte yandan Fransa'dan başkent İstanbul'a çalışmaya gelen Fransız ressam, mimar ve iç dekoratör ile Fransız kökenli Levanten sanatçılar ve Fransa'da eğitim görüp İstanbul'a çalışmaya geri dönen Osmanlı sanatçıların tümü üzerine ayrıntılı bir biçimde durulamayacağından, gerekli ek bilgiler aşağıdaki yayınlardan elde edilebilir. M.A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIIléme siécle*, Paris, 1911, 1990); Adolphe Thalasso, *L'art ottoman, les peintres de Turquie* (tıpkıbasım), İstanbul, 1988, "Les Premiers Salons de Constantinople", *L'Art et les Artistes*, Paris, 1906; Mustafa Cezar, age; Nurullah Berk, *La peinture Turque*, Ankara, 1950; Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İstanbul, 1981; Nurullah Berk ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt 2, İstanbul, 1982; Günsel Renda, "Europe and the

Ottomans", *Europa und die Kunst des Islam 15. bis 18. Jahrhundert,* Viyana, 1983, s.9-33; Filiz Yenişehirlioğlu, "Les peintres turcs a Paris", *La Turquie et La France á l'époque d'Atatürk,* Paris, 1981, s.191-197, "Une source documéntaire pour l'histoire de l'art ottoman: La Patrie, Journal ottoman publié en Français", *L'empire Ottoman, La République de Turquie et la France,* İstanbul, 1986, s.359-375; Beatrice Saint Laurent "Léon Parvillée. His role as Restorer of Bursa's Monuments and his Contribution to the Exposition Universelle of 1867", *L'empire Ottoman, La République de Turquie et la France,* İstanbul, 1986, s.247-28..; Zeynep Çelik, age; Mustafa Servet Akpolat, Fransız Kökenli Levanten Mimar Vallaury, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1991.

24 Günümüze kadar korunabilmiş, ilk örneği III. Selim döneminden kalan Bostancıbaşı defterlerine bakıldığında Boğaziçi'ndeki yeni yalı sahiplerinin çoğunun sarraf olduğu görülür. Öteyandan, iç dekorasyonu, mobilyaları, tabloları vb değişmeden günümüze kadar korunabilmiş yalı veya konak yok gibidir. Bu nedenle, döneminde sahibinin İstanbul'daki sanat üretimi karşısındaki özel seçiminin nedenlerinin araştırılabileceği özel bir koleksiyon bulunamamaktadır. Ancak Yeniköy'deki Sait Halim Paşa Yalısı bazı ipuçları verir. Bkz. Feridun Akozan vd, *Said Halim Paşa Yalısı,* Milano 1990.

1850 SONRASI TÜRK RESMİNDE KAYNAK VE KONULAR

PROF. DR. SEMRA GERMANER
Mimar Sinan Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
İstanbul

19. yüzyıl İstanbul'unda, "Toplum ve Batılılaşma" konusunda olduğu gibi, "Sanat ve Batılılaşma" konusunda da benzer bir kozmopolitizmin varlığından ve hatta bu kültürel değişim yıllarında, sanatsal değerler alanında bir tür "kaos"tan bahsetmek mümkündür.

Bu bildiride, söz konusu kaosu irdeleyerek, Tanzimat sonrasının plastik sanatlar ortamını belirleyen farklı etmenlere -ki bunlara bu ortamı yaratan kaynaklar diyebiliriz- kısa değinmeler yapmak ve sonra da bu ortamda yaratılan ürünlere, konularını göz önüne alarak değinilecektir. Sanat yapıtlarını tanımlamak için "ürün" sözcüğünün kullanılması pek doğru olmasa da, kanımca burada yerinde bir terim olarak kullanılabilir, çünkü ortaya çıkan çalışmalar bir sanat yapıtı olmanın ötesinde, dönemin geçirdiği kültür değişiminin plastik sanatlar alanındaki yansımaları ve ortamın göstergesidir. 19. yüzyılın sanat ortamında, kuşkusuz yalnızca resim, heykel, anıt, desen, fotoğraf, gravür, afiş değil, mimarlık, müzik, edebiyat (şiir ve roman) da aynı yazgıyı paylaşmıştır. Sözü edilen kaotik ortamı tanımlayabilmek için bütün bu sanat dallarının birlikte düşünülmesi gerekir, ancak, burada bildirinin sınırları içinde yalnızca resim örnekleri incelenecektir.

1850 ve sonrasında, imparatorluğun tek sanat merkezi durumundaki İstanbul'da, sanatla ilgilenen farklı kesimlerin ve mesenlerin, sanat için kullanılan mekânların, sanatçı atölyelerinin varlığı, basının ve eğitim kurumlarının rolü -Türkiye'de askeri okullar ve sivil okullarda sanat eğitimi,

yurt dışında sanatçının aldığı sanat eğitimi- sanatçıların kişisel eğilimleri, Pera'da yerleşmiş Levantenler'in, Türkiye'ye gelen ve burada çalışan yabancı sanatçıların katkısı ile oluşan sanat çevresinde oldukça karmaşık bir altyapı izlenmektedir.

Türk resim sanatının varlık göstermeye başladığı Abdülmecid döneminden itibaren, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına kadar geçen sürede bu çevreyi besleyen kaynaklar sanatçılarla olduğu kadar İstanbul toplumunun beğenileri ve tercihleri ile de ilgilidir. Bilindiği gibi koleksiyon oluşturmaktan sergi düzenlemeye, ülkeye gelen yabancı ressamlara sipariş vermekten -hem de sultan portresi olarak- öğrenci sergilerinden teşvik niteliğinde resim almaya, yurt dışına öğrenci göndermeye, İstanbul'da açılan ilk sergilerden başlayarak yüksek düzeyde kişilerin açılışlara bizzat katılmalarına ve her fırsatta sanatçıların ödüllendirilmesine kadar Osmanlı sarayının sanatı destekleyici tavrı açıktır. Saray dışında ise elit bürokrat tabakanın özellikle hariciyede görevli olanların, Tanzimat aydınlarının, sarrafların, Levantenler'in, bir kısım Hıristiyan azınlığın, yeni gelişmekte olan zengin kesimin, tüccarların sanatla ilgilendiği bilinmektedir. Kentin Müslüman halkının da sanat konularına ilgisiz olmadığı o dönemin basınında yer alan haber ve ilanlardan anlaşılmaktadır. 22 Temmuz 1875 tarihli *La Turquie* gazetesinde Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği ikinci sergi ile ilgili bir ilanda "giriş ücreti kişi başına iki piastrdır (kuruş). Ancak çocuklardan ve devlet okullarının üniformasını taşıyan öğrencilerden bu ücretin yarısı alınır. Tramvay sergi kapısına kadar gider. Sergi Köprüden sonra ikinci durakta Sultan Mahmud Türbesi yanındadır" deniyor. Çocukların, dolayısıyla annelerinin ve öğrencilerin, halk kesiminden çok sayıda insanın bu yıllarda sergileri ziyaret ettiği verilen ilandan anlaşılıyor.

Öte yandan bu yıllarda çıkan *Tercüman-ı Ahval*, *Ruzname-i Ceride-i Havadis*, *Hakayık-ul Vakayi*, *Osmanlı*, *Basiret*, *İstikbal* gibi Osmanlıca ve *La Turquie*, *Le Journal de Constantinople*, *Le Moniteur*, *Orient*, *Levant Herald* gibi yabancı dilde yayımlanan gazetelerde sanat haberlerine ve sergiler hakkında ayrıntılı bilgilere yer verildiği görülmektedir. Büyük bölümü Osmanlıca olan ve özellikle Abdülhamid döneminde siyaset yasağı nedeniyle geniş oranda sanat haberine yer ayıran bu gazetelerin bir okuyucu kitlesine sahip olduğu göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Basında çıkan sanat haberlerine bir göz atıldığında, İstanbul'a gelen yabancı ressamların tanıtıldığı, ziyaret edilen ressam atölyelerinin anlatıldığı, yapıtlar üzerinde görüş bildirildiği, eleştiriler yapıldığı görülmektedir. Bu arada çok önemli olan bir nokta da sanat yazılarında resim eleştirisi açısından belli bir ter-

minolojinin gelişmiş olmasıdır. Fransızca sanat terimlerinin yerleştiği ve doğru kullanıldığı dikkat çekici bir özelliktir. Yine bu haberlerin satırları arasında, büyük boyutlu resim yapabilecek profesyonel atölyelerden söz edildiğine rastlanmaktadır [1,2]. Bunların bir kısmı kuşkusuz Pera'dadır, ama İstanbul kesiminde de resim atölyeleri olduğu bilinir. Şeker Ahmed Paşa'nın Mercan'daki atölyesi bunlardan biridir. İstanbul'a gelen Batılı ressamlar Pera'da yerleşmişler, burada yaşamışlar, ama eski İstanbul'u resimlemişlerdi. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra eski kentin manzaralarını ve yaşantısını yansıtan fotoğraflar da çekilmiş, ama gravürleri ve resimleri çok daha önce yapılmıştı. Bunun nedeni, kente gelen yabancıların Pera'yı ya da kentin yeni gelişen kesimlerini değil, Oryantalist biçeme uygun düşen geleneksel ortamı yansıtmayı amaçlamalarıdır. 1850 sonrası İstanbul'unda Levantenler'in, Avrupalılar'ın ve Hıristiyan azınlığın toplandığı Pera kuşkusuz bir odak naktası ve önemli bir merkezdi, ama bunun yanında özellikle Şeker Ahmed Paşa'nın gayretleriyle -Şeker Ahmed Paşa sergilerini Darülfunun'da açmış- Pera'ya bir alternatif olarak eski İstanbul'da da bir sanat odağı yaratılmak istenmiştir. Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kurulan, ama aynı zamanda birer devlet kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi de Pera'da değil eski İstanbul içinde yer almaktadır. Bu tavır sanatta Batılılaşma'yı resmen benimsemiş Osmanlı politikasının somut bir göstergesidir. Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken gerçek şudur ki, Pera'da gelişen yeni sanat ortamına karşıt değil -zira geleneksel Osmanlı sanatlarını koruyan, Avrupa tarzı perspektifli resme karşı çıkan bir odak yaratılmamış- tam tersi ona yandaş ikinci bir merkezle yaygınlık sağlanmıştır. 1850 sonrası İstanbul'unun sanat ortamında, Avrupa'da yetişmiş, ama Galata ve çevresinde yaşayan sanatçıların, Pera'daki atölyelerde yetişmiş olanların, askeri okullardan çıkan Müslüman Türk ressamların, Batı ülkelerinden gelen gezgin sanatçıların, Oryantalistler'in ve hâlâ minyatür tekniğinde çalışan ya da minyatür içinde perspektif kullanmaya çalışan eski ustaların aynı ortamda yapıtlar gerçekleştirdikleri izlenmektedir. Bu farklı kökenli sanatçılar tarafından gerçekleştirilen örneklerin konuları açısından ayrılık gösterdikleri görülmektedir. Çoğu kez benzer konular ele alınsa da aralarında yorum ve teknik farklılıklar başta olmak üzere ayrılan noktalar bulunmakta ve her grup içinde belli bir konu ön plana çıkmakta ya da belli konular hiç ele alınmamaktadır. Burada Türk resim sanatının oluşum sürecinin yaşandığı bu çok yönlü ortamda üretilen yapıtların tümünü göz önüne alarak bir değerlendirmeye gitmenin -bildirinin süresini aşacağından- mümkün olmadığı açıktır. Ancak bu gruplar arasında yalnızca dönemin Osmanlı sanatçılarının -eğitimlerini de göz önüne alarak- sanat

anlayışlarını ve betimleme yöntemlerini gerçekleştirdikleri konulara bakarak irdelemek olanağı bulunabilir.

Bunlar arasında Avrupa'da eğitim görmüş sanatçıların yapıtlarında, aldıkları akademik eğitim nedeniyle figür ön plana çıkmaktadır. Türk resminde büyük boyutlu figürü ilk kullanan sanatçı olarak hemen Osman Hamdi akla gelmekle birlikte, 1864-74 arasında Paris'te bulunan ve Cabanel atölyesinde çalışmış olan Süleyman Seyyit Bey, 1880-88 arasında Paris'te İzlenimci kuşağı tanıma fırsatı bulan ve Gérôme ile Courtois'nın atölyelerinde eğitim gören Halil Paşa, 1899'da devlet bursuyla Paris'te bulunan ve oradaki çalışmalarından ötürü nişan almış olan Sarkis Virenyan gibi sanatçılar da figürlü kompozisyonlara, küçük janr resmine ve portreye öncelik tanımışlardı. Bu grup sanatçıların seçtikleri ikincil konular ön planda "doğa"nın yer aldığı manzaralar ve natürmortlar (yemiş) olmuştur. 1860-68 (ya da 1862-70) arasında Paris'te bulunan Şeker Ahmed Paşa, Boulanger ve Gérôme atölyelerinde çalışmış olmasına karşın doğa betimlemeleri konusunda karar kılmış, Süleyman Seyyit ise manzaranın yanı sıra natürmort, küçük janr, figür ve portre çalışmıştır.

Askeri okul çıkışlı ressamlardan Harbiye mezunu Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Ahmed Şekûr, Ahmed Ziya Akbulut ve Hoca Ali Rıza gibi sanatçıların daha çok "perspektifli mimari" örneklerin ön planda yer aldığı manzaralar, natürmort ve az sayıda iç mekân görünümleriyle ilgilendikleri anlaşılmaktadır. Bu sanatçıların figürle fazla ilgilenmemelerine karşın, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından sonra okuldaki eğitimin sonucu, Ömer Adil, Tekezade Sait, Şevket Dağ gibi ressamların figürlü ve iç mekânda geçen anlatımları ve portre türünü yeğledikleri dikkat çekmektedir. Ancak büyük boyutlu, kalabalık figürlü kompozisyonlara geçilememiştir. Öte yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısında burada bulunan gezgin yabancı ressamların tipik bir Doğu kenti olarak değerlendirdikleri İstanbul'un "panoramik" ya da "pitoresk" manzaralarını ve Oryantalist içerikli güncel yaşantı sahnelerini betimledikleri, tarihsel konulu yapıtlarına bu manzaralardan mekân oluşturdukları görülmektedir[1]. Natürmort ve portreler bu grup sanatçıların ancak genel kompozisyonlar içinde ele aldıkları, anlatımı zenginleştiren öğeler olarak değerlendirilir. Yapıtlar daha çok Türkiye dışına götürülmek amacıyla yapılmış, resimlerde, kentin mistik ışığı ve atmosferi, İslam mimarisi, Doğulu kadın ve erkeklerin giysileri, kullanılan eşyalar ve davranışlar güçlü biçimde vurgulanmış, etnik farklılıklar üzerinde durulmuştur. Buna karşın Pera ve çevresinin Levanten sanatçıları, biraz da işlevselliği olduğundan, daha çok portre üretmiş, kendi cemaatleri

için - kiliselerde yer almak üzere- dinsel konulu kompozisyonlar ve aziz resimleri boyamışlardır. Natürmort ve "romantik" manzaralar, dinsel konulu resimleri ve portreleri izleyen konulardır. Kısaca bir değerlendirme yapılacak olursa, örneğin yalnızca manzara türünde -ki bu tür, İstanbul resminde diğerlerine oranla en yaygın işlenmiş olanıdır- her grubun manzarayı ayrı bir anlayışla yorumladığı, dolayısıyla bir anlatım zenginliğine ulaşıldığı söylenebilir.

Son olarak üzerinde durulması gereken bir nokta da bu çeşitli görüş ve beğenilere hitap eden kozmopolit sanat ortamında bazı yönlendirici odakların olup olmadığıdır. Aslında sanat ortamının giderek karmaşık bir yapı göstermesine, aynı dönemde Batı dünyasında da rastlanmaktadır. Ama orada jüriler, sergi yönetmelikleri ve akademiler gibi ortamın sanat değerlerini belirleyen ve yönlendiren kurumlar vardır. Türkiye'de 1850 sonrası için aynı şeyi söylemek pek kolay değildir. Yukarıda örneklenen anlatım çeşitliliğine karşın, sanatsal ölçütler açısından kararsızlık ve belirsizlik bu dönemin başta gelen niteliklerinden birini oluşturmaktadır. Bu durum sanat ortamında yönlendirici bir odağın varlığını zorunlu kılmıştır. Bu gereksinimi hisseden ve sanat değerlerini belirleyecek bir kurum oluşturma yoluna giden Osman Hamdi Bey olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu böyle bir gereksinime de yanıt getirmiş olabilir kanısındayız. Nitekim, kuruluşundan başlayarak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin sanat ortamında giderek belirleyici bir rol oynayışı ve günümüz sanatının oluşumuna katkıları artık yadsınamaz bir gerçektir.

NOTLAR

1 "Loevre de M. Tony Térenzio" (*La Turquie*, 14 Nisan 1874) adlı makalede, "Constantinople'da tarihsel konularla ilgili çalışan ressamlar enderdir ve gerçekten bunlardan yetenekli bir tanesini bulabilmek büyük şans işidir. Bu nedenle M. Tony Terenzio'nun atölyesine yaptığımız ziyareti sessiz geçemeyeceğiz. M. Tony Terenzio'nun şu andaki başlıca yapıtı Çanakkale Boğazı'nı geçmek isterken 1659 yılında, Türkler tarafından bozguna uğratılmış olan Lazzaro Moncenigo'nun yönetimindeki Venedik filosunun deniz savaşını betimleyen çok büyük bir tuvaldir. Ressam, ölümcül biçimde yaralanmış olan Venedikli kumandanın bir kayıkla savaş alanından uzaklaştırılış anını seçmiştir. M. Terenzio'nun tablosu henüz bitmemiş olmakla beraber renk ve hareket açısından şaşırtıcı niteliklere sahiptir. Bitirildiğinde ve tüm planları son fırça darbeleriyle birbirine bağlandığında M. Terenzio'nun tablosunun Avrupa'nın yakında açılacak sergilerinden birinde boy göstermeye değer bir yapıt olacağını çekinmeden söyleyebiliriz" denmektedir.

2 "Le peintre Moretti" (*La Turquie*, 8 Ocak 1874) adlı makalede, "Daha önce defalarca sözünü ettiğimiz Ressam Moretti, Sultan Hazretleri için gerçekleştirilmiş büyük bir

Boğaziçi manzarasını tamamlamış bulunmaktadır. Bu manzara Sultanın daha önceden elinde bulundurduğu aynı ressama ait manzaranın benzeri [aynı konulu] olmalıdır. Resim Boğaziçi'nin bir minyatürcü doğruluğu ile resmedilmiş çok sayıdaki görünüşlerinden biridir. M. Moretti'nin atölyesinde mükemmel bir ton doğruluğuna ve çekici renklere sahip bir yığın küçük tablo bulunmaktadır. Büyük bir incelik göstererek, M. Moretti, resim meraklılarını kabul etmekten ve onlara tuvallerinin bulunduğu Linardi Sokağı 8 numaradaki atölyesini gezdirmekten mutluluk duyacaktır. Öyleyse sanat meraklıları M. Moretti'nin atölyesinde buluşsunlar" denmektedir.

19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA İSTANBUL'A GELEN BATILI SANATÇILAR

DOÇ. DR. ZEYNEP İNANKUR
Mimar Sinan Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
İstanbul

Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki ilişkilerin uzun bir tarihçesi vardır. Konstantinopolis'in 1453'te fethedilmesinden sonra giderek yoğunlaşan tüm bu ilişkilere karşın, 15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı Devleti Avrupa için çok büyük bir tehlike oluşturuyordu. Buna bağlı olarak Batı, Türkler'e dürüst ve önyargısız bir biçimde yaklaşamıyor, onları vahşi ve acımasız bir toplum olarak görüyor ve böyle yansıtıyordu. Ancak 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul'a, giderek daha çok sayıda Avrupalı diplomatın, mimarın, ressamın ve gezginin gelmesi sonucu daha açık görüşlü ve tarafsız bir kültür alışverişi başlamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı sarayının da diplomatik amaçlarla Avrupa'ya yönelmesi ve Paris'e elçiler göndermesiyle ilişkiler yeni bir boyut kazanmış, Avrupa'ya bir *turquerie* (Türk tarzı) modası egemen olmuştur.

18. yüzyılın sona ermesiyle Avrupa'daki bu Türk modası da son bulmuş, yerini Oryantalizm adı altında tanımlanan daha romantik nitelikli bir Doğu ilgisine bırakmıştır. Aslında Batı Doğu'yla gerçek anlamda 19. yüzyılda karşılaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda Osmanlı dünyasının yalnızca belirli bazı yönlerini vurgulamakla yetinen Batılı sanatçılar, 19. yüzyılda bu kültürün özüne inmeye çalışmış, onun gelenek ve göreneklerini, gündelik

yaşam tarzını, etnik tiplerini, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmasının yanı sıra, gerek doğal güzellikleri ve tarihi anıtlarıyla, gerekse Doğulu ve kozmopolit yaşantısıyla Avrupalı sanatçıların en çok ilgisini çeken kentlerden biriydi. 1850 ile 1900 arasında İstanbul'a gelen yabancı sanatçı sayısında eskisine oranla önemli bir artış dikkati çeker. Bu artışta Oryantalizm'in Avrupa'da en tutulan ve en iyi alıcı bulan resim türlerinden biri olmasının, Doğu ülkelerini tanıtan gravürlü kitapların, *Illustration Journal Universelle, Illustrated London News* gibi resimli dergilerin yaygınlaşmasının, gezi ve konaklama koşullarının düzelmesinin, Kırım Savaşı'nın ve Osmanlı sarayının, Batı tarzı resim sanatına ilgi göstermesinin etkisi olmuştur.

Bu 50 yıllık dönem içinde Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II. Abdülhamid döneminde 15 Batılı sanatçının İstanbul'a geldiği bilinir. Bunlar, başta Rudolph Ernst, Edward Lear, Jean-Leon Gérôme olmak üzere Avrupa'nın önde gelen Oryantalist ressamlarıdır. Ancak bu sanatçıların yanı sıra aynı dönem içinde daha bir çok ikinci derecede Oryantalist ressam da İstanbul'u ziyaret etmiştir. Bu ressamların yapıtları, gerek kenti tanıtıcı görsel belgeler olarak, gerekse Osmanlı ressamları için öğretici niteliklerinden dolayı önem taşır. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların büyük bir bölümünü Fransızlar, İngilizler ve İtalyanlar oluşturuyordu. Bunların dışında daha az sayıda olmakla birlikte başka ülkelerden gelen sanatçılar da vardı. Son yıllarda Fransız, İtalyan ve İngiliz Oryantalistlar'iyle ilgili geniş kapsamlı araştırmalar yapılmasına karşın diğer Avrupa ülkeleriyle ilgili çalışmaların pek olmamasından ötürü bu sanatçılar hakkındaki bilgiler de azdır. Ama yine de özellikle 1870'lerden sonra Oryantalist resimdeki İngiliz ve Fransız tekelinin sona erdiği kesindir. Bu sanatçıların bir bölümü İstanbul'a, daha Doğu'ya, Kutsal Topraklar'a, Mısır'a ve Hindistan'a yaptıkları geziler sırasında uğruyorlardı. O yıllarda seyahat olanakları artık iyice gelişmişti ve İstanbul Doğu gezileri için bir başlangıç noktasıydı. Nitekim William Holman Hunt, Kırım'dan İngiltere'ye dönerken kendisini Malta'ya götürecek olan gemiyi İstanbul'da beklemiş, John Frederick Lewis Mısır'da son bulacak Doğu gezisi sırasında İstanbul'da bir yıl kalmıştı. Jean-Léon Gérôme ve Leopold Carl Müller gibi bazı sanatçılar ise İstanbul'a kısa süreler için gelip gitmişler, ülkelerine dönüşlerinde sergilemek üzere gerçekleştirdikleri tablolarında, İstanbul'da yaptıkları desenlerden ve atölyelerindeki Doğu aksesuarlarından yararlanmışlardı. Bu sanatçılar arasında İstanbul'a gelip yerleşen ve uzun yıllar bu kentte yaşayanlara da rastlanır. Örneğin Maltalı Amadeo Preziosi

1842 dolaylarında, İtalyan ressan Leonardo De Mango da 1883'te İstanbul'a gelmiş ve her ikisi de hayatlarının sonuna kadar bu kentte yaşamışlardır. Bir diğer ilginç nokta, yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen De Mango, Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi üç İtalyan Oryantalist'in İstanbul'da yerleşip, Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde hocalık yapmış olmalarıdır. Yine bu dönemde padişahın davetlisi olarak İstanbul'a gelen bazı sanatçılar da vardı. Bunlardan, kuşkusuz en önemlilerinden biri Sultan Abdülaziz'in yağlıboya portresini yapmak üzere İstanbul'a gelen ve 1874 yılında Türkiye'nin ilk özel desen ve resim akademisini kuran Fransız ressam Pierre Desiree Guillemet'tir. Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* adlı kitabında belirttiği gibi suluboya ve pastel ile figür, manzara, çiçek ve süsleme derslerinin verildiği bu okul Batı tarzı resim sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır[1]. Oryantalist resimler genelde üsluptan çok konu açısından birbirine benzer. Üslup açısından incelendiğinde bu resimlerin belki de birbirine en çok benzeyen yönü, güçlü ve parlak renkleridir, ancak bu biraz da Doğu ülkelerindeki ışığa bağlı olarak gelişen bir özelliktir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan Oryantalist resimlerin ise üslup açısından birbirine daha çok yaklaştığı dikkati çeker. Bu resimlerin çoğunda Realizm akımının etkisi görülür. Çünkü yüzyılın ikinci yarısından sonra dış dünyanın objektif bir gözleme dayanan gerçekçi tasviri sanatçılar için estetik bir ölçüt olmuştur. Konulardaki gerçekçiliğin yanı sıra Gérôme, Ernst ve Deutsch gibi önde gelen Oryantalist ressamların yapıtlarında çok açık seçik ve ayrıntılı bir resim tarzı da görülür. Ancak bazı Oryantalist resimlerdeki gerçekçilik sadece gözlemden kaynaklanmaz; ressamların atölyelerindeki Doğu aksesuarlarının ve fotoğraflarının da önemli etkisi vardır. Gérôme ve Deutsch'un Paris'teki atölyeleri tümüyle İslam tarzında döşenmişti ve resimlerinde kullandıkları orijinal aksesuarlarla doluydu. Yüzyılın sonunda yapılan birçok Oryantalist resmin fotoğrafik gerçekçiliği sanatçıların çalışmalarında fotoğraftan yararlandıklarını gösterir. Yakındoğu görünümlerinden oluşan fotoğraflarıyla ünlü Sirignano Prensi Giuseppe Caravita'ya 1884'teki İstanbul gezisinde eşlik eden Oryantalist ressam Francesco Netti fotoğrafçılıkla yakından ilgilenmiş, II. Abdülhamid döneminde İstanbul'a gelen Fausto Zonaro tablolarında, Paris'te fotoğraf eğitimi yapmış olan karısı Elisa'nın saray hareminde çektiği fotoğraflardan yararlanmıştır. Gérôme, 1875 yılındaki ikinci İstanbul gezisinde dostu fotoğrafçı ve ressam Abdullah Biraderler'de kalmış ve bazı tablolarında onların fotoğraflarını kullanmıştır. Sanatçının 1898 dolayında yaptığı *Nargile Yakan* adlı tablosundaki mekân Topkapı Sarayı'nın iç avlusudur ve burada Gérôme büyük olasılıkla Abdullah Bi-

raderler'in fotoğraflarından yararlanmıştır. Ancak fotoğraf bir bakıma Oryantalizm'in sona ermesinde de rol oynamış, turistlerin İstanbul anısı olarak satın aldıkları resimlerin yerini büyük ölçüde fotoğraflar almıştır. Nitekim John Murray *Guide to İstanbul* adlı kılavuz kibında Preziosi'nin renkli desenlerini övmekle birlikte Abdullah Biraderler'in çektiği bir fotoğrafın İstanbul'dan götürülecek en güzel anılardan biri olacağını yazmıştır [2].

19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Batılı ressamların tabloları konu açısından figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki grupta toplanabilir. Birinci grupta en çok rastlanan konular sokaklarda, çarşı ve pazarlarda ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan kesitler, ibadet sahneleri, etnik tipler, kıyafetler ve portrelerdir. İstanbul'da çalışan Oryantalist ressamların çok sevdiği ve kadının merkez oluşturduğu erotik harem ve hamam sahneleri ise oldukça azdır. İkinci grubu oluşturan manzaralar ise genellikle İslam mimarlığı ağırlıklı İstanbul görünümleri ile Kâğıthane ve Göksu gibi mesire yerleridir. Yüzyılın ikinci yarısında yapılan resimlerde belgesel gerçekçilik bir ölçüt haline gelmekle birlikte, harem ve hamam sahneleri Batı Oryantalizmi'nin en sevilen konuları olmaya devam etmiştir. Çünkü Avrupalılar'ın Doğu'ya ilişkin basmakalıp düşüncelerini doğrulayan bu tip resimlere, Batı'da hâlâ büyük bir talep vardı. Bu resimler Avrupa burjuvazisinin hem egzotizm, hem de erotizm ilgisine cevap veriyordu. Harem, yabancı erkeklerin hiç bir zaman giremediği bir mekân olduğu için sanatçılar bu tür resimlerde kulaktan dolma bilgilere, okudukları yazılara ve biraz da hayal güçlerine dayanıyorlardı. Oryantalistler'in harem resimlerinde yumuşak sedirlere uzanmış, yastıklara dayanmış, süslü, bakımlı ve çoğunlukla da Avrupai tipli kadınlar tasvir edilmiştir. Bunlardan kimisi hayale dalmıştır, kimisi yelpazelenir, kimisi nargile içer, kimisi de arkadaşlarıyla sohpet eder. Nakış işlemenin dışında iş yapan kadına rastlanmaz. Çevrelerinde onların her hareketini izleyen, onlara hizmet eden ya da müzik çalarak onları eğlendiren hizmetkârlar vardır. Örneğin Preziosi 1851 yılında yaptığı *Haremin İçi* adlı tablosunda büyük bir olasılıkla modellerden yararlanmıştır. Ancak Batılılaşma akımının etkilerini yansıtan iç mekânın gerçeğe uygunluğu sanatçının kendi izlenimlerine dayanmaktadır. Bu harem sahnelerinde insan figürleri kadar mekân ve eşyalar da önemlidir. Erkek figürü harem sahnelerinde genellikle pek görünmez ama varlığı hep hissedilir, beklenen odur. Gérôme, *Sarayın Terası* adlı tablosunda haremi iç mekândan dışarıya, havuz başına taşımıştır. Topkapı Sarayı'ndaki iç avluda geçen bu sahnede, havuzda serinleyen yarı çıplak ve çıplak cariyelerin yanı sıra onları geriden izleyen sultan ve onları gözetim altında bulunduran siyah haremağası figürleriyle tam Avrupalı burjuvaların hayallerinde yaşattığı

türde bir harem sahnesi yaratılmıştır. Sarayın kapısını ya da haremi koruyan ve içeri girişi iyice güçleştiren siyah muhafiz ya da haremağası, Oryantalist resimlerin ayrılmaz bir figürüdür. Bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ve Guillemet tarafından yapılmış olan *Saraylı Kadın* adlı tabloda, sanatçının modeli, büyük olasılıkla gerçek bir harem kadınıdır. Ressamın Sultan Abdülaziz'e yakınlığı ona böyle bir ayrıcalık tanınmasına olanak sağlamış olabilir. Ama bunda diğer harem sahnelerinde dikkati çeken erotizm yoktur.

Oryantalist ressamların, onlara çıplak kadın vücudunu işleme imkânı veren bir başka konusu da hamam sahneleridir. Bu tür sahnelerde daha yoğun bir erotizm izlenir. Edouard Debat Ponsan, *Masaj, Hamam Sahnesi* adlı tablosunda, hamamda uzanmış çıplak beyaz bir kadınla ona masaj yapan siyah bir hizmetkârı tasvir etmiştir. Siyah muhafiz ya da haremağası gibi siyah hizmetkâr, daha önce de belirtildiği gibi, Oryantalist ressamların çok sık kullandığı bir figürdür. Bu resimde tasvir edilen hamamın duvarı sanatçının Yeni Cami'den kopya ettiği çinilerle kaplıdır.

Bu tür harem ve hamam sahnelerinde hayal gücünün ağır basmasına karşın, o yılların İstanbul'unda yapılan diğer figürlü resimlerde gerçekçilik ön plandadır. Yine kadınların önemli rol oynadığı bir konu, onları mesire yerlerinde gösteren sahnelerdir. İstanbul'da dönemin en sevilen eğlencelerinden biri Küçüksu ve Kâğıthane'ye kayıklarla yapılan gezilerdi. Buralarda piknikler yapılır, eğlenceler düzenlenirdi. Bu gezilerde kullanılan başka bir ulaşım aracı da canlı renklerle boyanmış manda arabalarıydı. Achille Formis Befani'nin *Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi* adlı tablosunda görüldüğü gibi çeşme başı sahneleri de çok işlenen konulardan biridir. İstanbul'a gelen yabancıların en beğendikleri çeşmelerin başında III. Ahmed Çeşmesi gelmektedir. Hippolyte Berteaux *Konstantinopolis'te Bir Çeşme* adlı resminde bu çeşmenin önünde meyve satın alan yaşmaklı bir hanım ile Çanakkale testilerinde su taşıyan bir kadını tasvir etmiştir. Kırım'a giderken İstanbul'a uğrayan Fransız ressam Adolphe Yvon ise *Çeşmede Müzisyenler* adlı tablosunda daha mütevazi bir çeşmenin önünde müzik dinleyen değişik cinsiyetten ve yaştan insanları işlemiştir.

Özellikle Kırım Savaşı'ndan sonraki yıllarda cami içi ve camide namaz konularını işleyen resimlerde bir artış göze çarpar. Bu resimler her şeyden önce, mekânın mimari özelliklerini çok gerçekçi bir biçimde gösteren birer belgedir. Ayrıca bu resimlerdeki ibadet sahneleri eskisine oranla daha doğru ve ciddi bir şekilde yansıtılmıştır. Camide ibadet edenlerin ağırbaşlılığı, içtenliği, iman gücü; zengin yoksul herkesin o sırada Tanrı katında eşit oluşu, yabancı ressamların özellikle saygısını ve hayranlığını kazanmıştır. Rudoph

Ernst'in *Rüstem Paşa Camisi'nin İçi*, buna bir örnektir. Oryantalist resimlerde pek işlenmeyen bir konu tekke ayinleridir. Gérôme'un öğrencisi olan ve büyük bir olasılıkla İstanbul'a onunla gelen Albert Aublet, Üsküdar'da Rufai dervişlerinin tekkesini ziyaret etmiş ve bu konuda yaptığı tabloyu Paris'te 1882 Salon Sergisi'nde *Üsküdar'da Rufai Dervişlerinin Töreni* adı altında sergilemiştir. Üsküdar Rufai dervişlerine ilişkin benzer bir resmi de Fausto Zonaro yapmıştır.

Camilerin dış cephesi ve çevresi ise hem bir mimari anıt olarak, hem de değişik insanların bir araya geldiği kalabalık mekânlar olarak ele alınır. Gérôme da *Güvercinler* adlı tablosunda haremağasının eşliğinde gezintiye çıkmış bir grup hanımı, muhtemelen Fatih Camisi önündeki güvercinleri beslerken resimlemiştir. Sanatçının yakın dostu olan İtalyan ressam Alberto Pasini 1870 yılında yaptığı tabloda Yeni Cami'nin dışını tasvir etmiştir. Bu resimde Pasini camiyi bir ibadet yerinden çok, Osmanlı toplumunun her kesiminden erkeklerin bir buluşma yeri olarak göstermiştir. Gerek mimari, gerekse figürler son derece gerçekçi bir şekilde adeta bir belge gibi yansıtılmış, dönemin akademik geleneğine uygun keskin ve ayrıntıcı bir teknik kullanılmıştır. Germain Fabius Brest ise Eyüp Sultan Camisi'nin çevresini tasvir ettiği *İstanbul Manzarası* adlı tablosunda Pasini'ye oranla çok daha yumuşak bir tarzda çalışmış, renkli giysiler içinde sohbet eden, alışveriş yapan kadın erkek figürleriyle daha çok gündelik yaşantıdan bir kesit vermiştir. İstanbul'daki Müslüman mezarlıkları, özellikle de Eyüp, güzel manzarası ve zengin mezar taşlarıyla pek çok Oryantalist ressama konu olmuştur. Edward Lear 1858 yılında yaptığı *Eyüp'ten Konstantinopolis*, Eyüp Mezarlığı'ndan İstanbul'a bir bakıştır. Resim yağlıboya olmakla birlikte fırça vuruşları ve genel etkiye verilen önemle, İngiliz suluboya okulunun etkisini yansıtır. Kapalıçarşılar ve kahvehaneler de Osmanlı toplumunun gündelik yaşantısında önemli yer tutan ve değişik atmosferleriyle Oryantalist ressamların ilgisini çeken iç mekânlardır. Giovanni Brindesi, Fabius Brest ve Amadeo Preziosi gibi bir çok ressam Kapalıçarşı ya da Mısır Çarşısı'nı işleyen tablolar yapmıştır. Preziosi 1854 yılında yaptığı *Kahvehanenin İçi* adlı tablosunda İstanbul'un kozmopolit karakterini vermiştir. Preziosi, İstanbul halkının kültürel çeşitliliğini yansıttığı bu ve *Tatlıcı* gibi benzer resimlerinde, modellerini daima günlük yaşam ortamı içinde vermeye çalışmıştır. İstanbul'a gelen yabancıların en çok satın aldıkları gezi anıları arasında olan bu resimlerde sanatçı, tüccar, sokak satıcısı, asker gibi çeşitli mesleklerden Türkler'in yanı sıra Arnavut, Rum, Ermeni gibi Osmanlı topraklarında yaşayan diğer etnik grupları da betimlemiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Oryantalist resimde etkili olan Realizm, etnografik resim adı altında ta-

nımlanabilecek yeni bir kategorinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu türün kuşkusuz en iyi temsilcisi de Gérôme'dur. Bu yıllarda yapılan anonim portrelerin çokluğuna karşın tanınmış kişilere ait portreler oldukça azdır. Bunların da büyük bir bölümü Zonaro'nun *Abdülmecid* adlı tablosu gibi padişah portreleridir.

Yüzyılın ikinci yarısında en çok ele alınan konu manzaradır. Yabancı ressamlar için İstanbul'daki en ilginç manzaralar tarihi yarımada, Haliç ve Boğaziçi görünümleridir. Bu arada Sultanahmet Meydanı ve Hipodrom, Osmanlı, Mısır ve Bizans kültürlerinin birleştiği bir merkez olarak, Eugene Flandin'in *Hipodrom* adlı tablosunda olduğu gibi sık sık resimlenmiştir. İtalyan Oryantalisti Hermann Corodi *Alacakaranlıkta Galata Köprüsü* adlı resminde hem gerideki camileri, hem de ön plandaki Galata Köprüsü üzerindeki hareketli yaşantıyı yansıtan ilginç bir manzara gerçekleştirmiştir.

1850-1900 yılları arasında İstanbul'a gelen yabancı ressamların tabloları arasında önemli olayları yansıtan örnekler de vardır. Bunların kimisi tarihsel, kimisi de güncel olaylardır. Fausto Zonaro'nun Kaiser Wilhelm ile eşini 1889 yılındaki İstanbul ziyaretleri sırasında Dolmabahçe'de gösteren *Dolmabahçe Rıhtımı'nda Kaiser Wilhelm* adlı resmi bu türe bir örnektir. Bu arada *Illustration Journal Universelle*, *Illustrated London News* ve *Le Monde Illustre* gibi dergilerde çeşitli sanatçılar tarafından İstanbul'da 19. yüzyılın ikinci yarısında cereyan eden tarihi olayların ve ilginç görüntülerin yansıtıldığı yüzlerce resim yayımlamıştır.

1850-1900 arası İstanbul'daki sanat etkinlikleri açısından da çok verimli bir dönem olmuştur. Bu etkinliklerin merkezi genellikle Beyoğlu'dur. 1849 yılında ilk kez Maçka'daki askeri okul öğrencileri hocaları Gués'yle birlikte bir resim sergisi açmış, 1876 yılında da Guillemet, özel akademisindeki öğrencileriyle birlikte bir sergi düzenlemiştir. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi kurulmuş ve 1873'ten başlayarak Sultan Abdülaziz'in resim öğrenimi için Paris'e yolladığı Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği ve hem Osmanlı, hem de Batılı sanatçıların katıldığı resim sergileri açılmıştır. Yine aynı yıllarda Zonaro ve Moretti atölyelerinde özel resim dersleri vermeye başlamıştır. 1873-1900 arasında İstanbul'da, özellikle de Beyoğlu'nda açılan çeşitli sergilerde, Ayvazovski, Bello, Caffi, De Mango, Gérôme, Guillemet, Hayette, Preziosi, Prieur-Bardin, Swoboda, Valeri, Warnia-Zarcecki ve Zonaro'nun resimleri sergilenmiştir. Gerek bu örnekler, gerekse İstanbul'a o yıllarda gelen ve Osmanlı sanatçılarıyla temas etme olanağını bulan diğer Oryantalist sanatçılar ve çalışmaları, Guillemet'in akademisi,

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim dersi veren yabancı hocalar ilk Türk resim okulunun oluşmasında önemli rol oynamış ve bu okulun ilk ürünleri 1901 yılında açılan 1.İstanbul Salonu'nda kendisini göstermiştir. Ancak Adolphe Thalasso'nun sergiyle ilgili yazısındaki "Salon'dan fışkıran ilk intiba onun oryantal rengiydi. Bu renk her tarafta hakimdi"[3] cümlelerinden de anlaşılacağı gibi Oryantalizm hâlâ egemendi.

Sonuç olarak, 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul yavaş yavaş Batı'nın etkisine girerek Oryantalist ressamlar açısından çekiciliğini yitirmiş, hanım sultanlar, geleneksel kıyafetlerini terk edip, Parisli modacı Worth'dan giyinmeye, Boğaz kıyılarında buharlı gemiler ve fabrikalar görülmeye başlanmıştır. Ama yine aynı Batılılaşma ve Batı'dan gelen Oryantalist ressamlar, ilk Türk resim okulunun gerçekleşmesinde büyük katkıda bulunmuştur.

NOTLAR

1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s.427.

2 John Murray, *A Handbook for Travellers in Turkey and Asia*, 1871, s.118.

3 Adolphe Thalasso, "Les Premiers Salons de Constantinople", *L'Art et les Artistes*, Paris, 1906, s.111.

DOLMABAHÇE SARAYI RESİM KOLEKSİYONU'NDAKİ YAPITLARIYLA HALİFE ABDÜLMECİD EFENDİ

DR. SEMA ÖNER
TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
Dolmabahçe Sarayı
İstanbul

Osmanlı İmparatorluğu'nda, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyıl başı arasındaki resim etkinliklerine önemli ölçüde ışık tutan ve Dolmabahçe Sarayı'nda odaklaşan Saray Resim Koleksiyonu, bu süreç içinde Türk resim tarihindeki değişim ve gelişimi son derece iyi yansıtan örnekler sunduğu gibi, Halife Abdülmecid Efendi'nin yapıtları açısından da ilginç örneklere ve ipuçlarına ulaşmamızı sağlamaktadır. Dolayısıyla 20. yüzyıl Türk resim sanatı ve hatta çağdaş Türk resmine giden yolda attığı adımlarla Halife Abdülmecid Efendi konusunda da yeni değerlendirmeler, kimi zaman da çözümlenmesi gerekli yeni problemler ortaya konabilmektedir. Bilindiği gibi, sanatçılığı ile, halifeliği sırasında taşıdığı dini lider niteliğini birbiriyle bağdaştıran Abdülmecid Efendi, sanatçı kimliğinin yanı sıra, yakın çevresinde gelişen sosyo-kültürel olayların, ülke meselelerinin farkında ve bu olayların içinde olanlarla birliktedir. Bunlardan başka, ülkesinde güzel sanatların gelişiminde sanatı ve sanatçıları destekleyici durumdadır. Bir başka deyişle sanat banisidir. Abdülmecid Efendi, 1908'de İstanbul'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti onursal başkanlığı ile Türkiye'deki sanatsal değerlerin ortaya çıkartılması ve korunması için 1908'de Said Halim Paşa başkanlığında Paris'te kurulan İstanbul Dostları Cemiyeti'nin onursal üyeliğini de yapmıştır[1]. Ayrıca, 1911'de çıkmaya başlayan ve 1914'e kadar kısa bir süre yayımlanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası*'nın da parasal destekleyicisidir. 1914 Kuşağı ressamlarından Avni Lifij'in Avrupa'da eğitim

görmesini sağladığı ve 1917 Şişli Atölyesi ressamlarına destek verdiği de bilinmektedir. Bu özelliklerinin yanı sıra Abdülmecid Efendi, *Tarih Dersi/Nasihat* adlı yapıtının Paris'te 1914 Salon Sergisi'ne kabul edilmesiyle, sanatı Batılı otoritelerce de kabul edilmiş bir ressamdır [2]. Resimle uğraşısının bu bağlamda değerlendirildiği ve çalışmalarının amatör boyutları oldukça aştığı tek saray mensubudur. Bilinen etkinliklerinden bir diğeri de, temelini Şişli Atölyesi'nde yapılan resimlerin oluşturduğu 1918 Viyana-Berlin Sergisi'ne katılmasıdır[3].

Sanatçı Olarak Yetişmesindeki Etkenlere Genel Bakış

Saraylı ressam, şehzade-ressam, daha sonra da halife-ressam Abdülmecid Efendi ve yapıtları üzerinde durmadan önce onun doğum tarihi olan 1868'den, yani Sultan Abdülaziz döneminin (1861-76) başlangıcından daha önceki yıllara, ona sanatçı kimliğini veren ortama, girdilere ve etkenlere bakmak gerekmektedir. Söz konusu dönemde bu bağlamda gerçekleştirilen en önemli olay Tanzimat'ın ilanı (1839) ve Tanzimat'ın ilanıyla birlikte çağdaşlaşma yolunda atılan hızlı adımlara neden olan yeni açılımlardır. Tanzimat'ın, bu yeni açılımlar çerçevesinde, Türk resim sanatının değişim ve gelişiminde etkin ve yönlendirici bir dönem ve önemli bir hareket noktası oluşturduğu bilinen bir gerçektir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı sarayı, Batı'yı çok yönlü bir bakış açısı ile izlerken, Batılı resme ilişkin gözlemlerini de siyasal ve kültürel ilişkiler çerçevesinde yoğunlaştırmış, bu bağlamda da genel sanat ortamı ve sarayın yakın çevresindeki resim etkinliklerini çok yönlü olarak desteklemiştir. Yönetici ve aydın sınıfı da yanına alan bu destek, oldukça karmaşık ve çok yönlü etkileşimler içinde 20. yüzyıl başlarına kadar süregelmiştir[4]. Özetle belirtmek gerekirse, saray, Batı tarzı resim sanatına çok yönlü olarak olumlu bakmıştır. Tuvalden, tavan ve duvar resmine, porselen vazo ve porselen tabak gibi endüstri ürünlerinde kullanılan resme kadar uzanan bu bakış çerçevesinde sarayda gelişen ve hatta yönlendirilen resim etkinliklerinin yanı sıra, saray ve çevresi, kuşkusuz saray sınırları dışında gelişen toplumsal ve kültürel olaylardan ve sanat etkinliklerinden de kendisini soyutlamamıştır. Sarayın Batı tarzı resme olumlu yaklaşımında rol oynayan ve saray politikasıyla da bütünleşen etmenlerin tümünü de içine alan ve doğrudan saraydan kaynaklanan en önemli yönlendiricilerden birisi de sultanların kişilikleri, sanat ve sanatçılara, özellikle de resim üretenlere bakış açıları olmuştur[5].

Daha önce belirtilen süreç içinde, Tanzimat'tan sonra, Sultan Abdülaziz'in saltanat yılları, gerek sarayın genel sanat ortamındaki ivme ka-

zandırıcı ve destekleyici rolü, gerekse saraydaki etkinliklerin yoğunluğu ve çok yönlülüğü ile Türk resminin gelişiminde en etkin dönem olarak belirginleşmektedir. Sultan II. Abdülhamid dönemi (1876-1909) ve izleyen yıllar ise Türk ressamlarının Batı ile etkileşimini, vardığı yorum ve sentezleri, birikimi ile günümüze ulaştıran önemli bir zaman dilimi olarak değerlendirilebilmektedir[6]. Abdülmecid Efendi'yi odak noktası alarak konuya bakarsak, Sultan Abdülaziz dönemi (1861-76) onun doğumunu ve çocukluk yıllarını, Sultan II. Abdülhamid dönemi (1876-1909) ise gençlik ve olgunluk yıllarını içeren dönemler olarak ortaya çıkar[7]. Görülüyor ki Abdülmecid Efendi, bir yandan Sultan Abdülaziz döneminin Batı'dan gelen kültürel unsurlara ve sanatsal anlayışa açık olduğu ve bu tavrını sürdürdüğü, öte yandan geleneklerin de göz ardı edilmediği bir Osmanlı sarayında yetişmiştir. Şehzade Abdülmecid'in yetiştirilmesi sırasında var olan ve onun ressamlığının belirginleşmesini sağlayan çevre koşullarına bakıldığında, hiç kuşkusuz onu bu yönde olumlu etkileyen kalıtsal nedenlerin olduğu da görülür. Bu kalıtsal nedenlerin başında doğal olarak babası Sultan Abdülaziz'in zaman zaman ressamları da yönlendirebilecek boyutlara ulaşan ressamlığı gelir. Sultan Abdülaziz'in ressamları destekleyen davranışları; saraydaki yaverler içinde Ahmed Ali Bey (Şeker Ahmed Paşa) gibi ressamların bulunması; Gérôme ve Osman Hamdi Bey [8] ile ilişkiler; sarayda, Batılı çağdaş ressamlara ait bir resim koleksiyonunun oluşturulması; Batılı ressamların saray ressamı olarak çalışması ve gene Batılı ressamlara ısmarlanan veya onlar tarafından armağan olarak verilen tabloların bulunması, devletin yönetim merkezi olmasının yanı sıra sultan ve ailesinin evi konumunda bulunan sarayda yaşanan önemli sanatsal olaylardı. Bütün bunlar, küçük bir saraylının, şehzadenin doğal yeteneklerini ortaya çıkartacak, giderek de güçlendirecek olumlu çevresel koşullardır.

Eğitimi

Abdülmecid Efendi'nin, büyük bir olasılıkla, sarayda bulunan veya saraya yakın olan asker ressamlarla Batılı ressamlarca eğitilmiş olabileceği düşünülebilir. Yani çok yönlü özel bir eğitim de almış denilebilir. Kaynaklarda, şehzadenin bu yeteneğinin, Sultan Abdülaziz döneminde Petroveski adlı bir ressam tarafından keşfedildiği hakkında bilgi bulunmakta[9], ressam Sami Paşa'nın onunla sürekli olarak çalıştığı belirtilmektedir[10]. Eğitmenlerinin başlangıçta kim veya kimler olduğu hakkında bu aşamada kesin ve net bilgiler bulunmamasına karşın, aldığı bu özel eğitimin güçlülüğü, tuvallerde vardığı sonuçlardan ve Cormon gibi Batılı sanat otoritelerince kabul görmesinden anlaşılmaktadır.

Çalışma Mekânları

Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan, ancak kimileri henüz tanınmayan yapıtları ışığında değerlendireceğimiz Abdülmecid Efendi'nin saraydaki çalışmalarını sürdürdüğü mekân veya mekânlar konusunda yaptığımız araştırmalar sırasında şöyle bir saptama yaptık: Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde, 1924 tarihinde düzenlenmiş bir belgede[11], sarayın Harem-i Hümayun'unda 66 numaralı oda "resim odası" olarak kaydedilmiştir. İçindeki malzemeler de, resimle ilgili palet, fırçalık gibi araçlar ve ince yünlü kumaştan ceket, pantalon, gömlek ve önlükten oluşan resim yaparken kullanılan giysilerdir. Bunların yanı sıra, Abdülmecid Efendi'nin tabloları ve boş tuvaller de saptanmıştır[12]. Bu oda büyük bir olasılıkla Abdülmecid Efendi'nin halife olarak 1922'de Dolmabahçe Sarayı ana yapısında yaşamını sürdürmeye başlamasıyla birlikte, belirtilen amaca yönelik olarak kullanılmaya başlamıştır. Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'nda bulunan bir fotoğraftan da Abdülmecid Efendi'nin şehzade iken kullandığı, Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'ndeki atölyesi hakkında fikir edinilebilmektedir (Resim 1).

Dolmabahçe Sarayı'ndaki Yapıtlarına Bakış

Abdülmecid Efendi'nin yapıtları üzerinde yaptığımız araştırmalar sırasında, onun ürünlerinde, özel eğitiminin getirdiği çok yönlü öğretiler ve yaşadığı atmosfer ile, sarayda karşılaştığı çeşitli yapıtlar nedeniyle, çalışma yöntemleri ve üslup açısından çeşitlilik izlenmektedir. Diğer taraftan, onu doğal olarak, saray dışındaki sanat çevrelerinden de soyutlamak mümkün değildir.

Konular

Abdülmecid Efendi'nin tablolarındaki konu seçimi dikkate alındığında, günümüzde daha çok bir Oryantalist olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır[13]. Ancak, onun Oryantalizm'inde söz konusu olan, abartılı yaşam biçimleriyle yansıtılan Batılı'nın düç gücünde biçimlendirdiği gibi egzotik bir Doğu değil, sadece bir Doğu ülkesindeki belirli bir toplumsal kesitin yansıtılmasıdır. Bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Saray'da Beethoven* adlı yapıtıyla örneklendirebileceğimiz gibi, bu kesitte odak noktası daha çok aydın sınıf ve saray bireyleridir ve Batı'nın kültürel yansımalarını içerir. Bir başka deyişle, somutlaştırdığı görüntüler, çevresindeki yaşantının yansımasıdır. Zaten genel olarak, 19. yüzyılın ikinci yarısında sarayın Oryantalizm'e bakış açısı da son derece sınırlı, ayıklanmış bir Oryantalizm'dir. Abdülmecid Efendi'nin yapıtlarında bu aşamada sayısal bir kesinliğe varamasak dahi, bugün saray koleksiyonunda ve çeşitli koleksiyonlardaki yapıtlarına genel bir bakış, onun portre ve çok figürlü

kompozisyonlardan, manzara ve ölüdoğalara kadar uzanan geniş bir yelpazede ürün verdiğini göstermektedir. Dolmabahçe Sarayı'ndaki yapıtlarında ağırlık figüratif çalışmalarında, özellikle de portrelerindedir. Tek figürlü tuvallerinde, yani portrelerinde genellikle saray mensuplarıyla, yakın dostları olan çağın düşün adamları ile aydınlarını betimlemiştir. Çoğu özel koleksiyonlarda bulunan Mustafa Kemal, Enver Paşa, Abdülhakhamid[14], Halil Edhem, Pierre Loti, Claude Farrer ile Liszt gibi Batılı müzisyen portreleri bu grup içinde değerlendirilen çalışmalardır. Aynı grup içinde ele alınabilecek olan eşi ile kızı Dürrüşehvar ve oğlu Ömer Faruk'un betimlendiği tuvaller, Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan yapıtlardandır. Eşinin portresi saray envanter kayıtlarında *Saraylı Kadın* olarak tanımlanmış, ancak fotoğraflarla yapılan karşılaştırmalarda bu portrenin Abdülmecid Efendi'nin eşine ait olduğu anlaşılmıştır[15] (Resim 2). Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Dürrüşehvar'ın iki betimlemesi sultanın 8-10 yaşlarındaki görünümünü yansıtmaktadır[16]. Her iki tablo da 1921-22'lerin ürünü olmalıdır (Resim 3). Ömer Faruk Efendi'nin betimlendiği tablo ise envanter kayıtlarına göre H.1341 (M.1922/23) tarihlidir[17] (Resim 4).

Abdülmecid Efendi, figüratif çalışmalarında kimi zaman da tarihin kapılarını aralayarak geçmişi anımsamaktadır. Kaynaklardan belirleyebildiğimiz kadarıyla, *II. Mahmud'un Şehzadeliği*[18], 1918 Viyana-Berlin Sergisi'ne katıldığı *Yavuz Selim*[19] adlı tuvalleri ile bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* bu türdeki örneklerdendir[20]. 1908'de Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilişinin betimlendiği bu tablodaki olay ve kişiler ayrıntılı olarak Ayşe Osmanoğlu'nun anılarını içeren *Babam Abdülhamid* adlı kitapta anlatılmış ve tanımlanmıştır. Bu tanımlamaya göre, tablodaki figürler, Sultan Abdülhamid'e tahttan indirildiğini tebliğ eden Milli Meclis'ten Esad Toptani, Arif Hikmet Paşa, Aram Efendi, Karasu Efendi ve Albay Galib Bey'dir [21]. Tablo aynı zamanda belgesel niteliği olan bir çalışmadır (Resim 5).

Şehzade figüratif çalışmalarında bazen insan figürünün dışına çıkarak, hayvan figürünü, özellikle de at figürünü tercih etmiştir. Burada konu seçiminde gerek Sultan Abdülaziz'in, gerekse II. Abdülhamid'in ve kendisinin at sevgisi rol oynamıştır denilebilir. Ayrıca, hayvan figürleri, at ve köpek, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Batılı sanatçıların da sık sık betimledikleri popüler bir konudur. Bu tür örnekler saray koleksiyonunda da mevcuttur. Bu tür kompozisyonlarda, at ana figür olurken, yardımcı elemanlar de kullanılmıştır. Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'ndaki *At ve Köpek*'i, onun H.1304 (M.1887/88) tarihinde 30 yaşlarında bir şehzadeyken,

akademik kurallar çerçevesinde oluşturduğu bir çalışmasıdır[22] (Resim 6). Bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan H. 1308 (M.1890/91) tarihli *Atlar*'ı da 1941'de Dolmabahçe'den devrolunan bu türdeki ürünlerindendir.

Tek figürlü ya da tek figürün egemen olduğu tuvallerinde, düz bir fon kullandığı gibi, fonda mimari bir mekândan yararlanılan örnekler de vardır. Mimari, zaman zaman figürün veya figürlerin önüne geçen bir durum da alabilmektedir. Bazen de mimari ve figür dengeli olarak kullanılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan 1921 tarihli *Yalı Önünde Saraylı Kadınlar*, sanatçının mimari fonlu, çok figürlü betimlemelerine örnektir (Resim 7).

Figüratif çalışmalarında gözlemlenen ortak bir nokta ise genellikle büyük tuvaller kullanıp, anıtsal denilebilecek ölçüde büyük figürlere yer verilmesidir. 1883'ten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir problem olarak ortaya konan "insan figürünün betimlenmesi" konusunda da Abdülmecid Efendi'nin tek ya da çok figürlü düzenlemelerinin Türk resim sanatında özel bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır.

Kadın figürünün büyük boyutlu olarak ön plana çıkmasında ise Osman Hamdi Bey ve Halil Bey'in (Paşa) çalışmalarıyla koşutluk görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in 1906 tarihli eşi Naile Hanım'ı betimlediği *Mimozalı Kadın* (Resim 8) ile Abdülmecid Efendi'nin Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan eşinin portresi (Resim 2), figürün ele alınışı ve kompozisyon içindeki yeri açısından, bu benzerliğin ilginç örneklerindendir. Onun *Haremde Goethe*'si[23] ile Halil Paşa'nın *Uzanmış Kadın*[24] adlı yapıtları arasında da benzer koşutlukları izlemek mümkündür. Ayrıca 1901 İstanbul Salonu'nda, hükümet emriyle sergilenmesi yasaklanan "nü"lü tuvallere karşın, Abdülmecid Efendi'nin 1899 yılında yaptığı *Avluda Kadınlar* adlı resminde çıplak kadın figürüne yer vermesi onun üzerinde düşünülmesi gereken ilerici adımlarındandır [25].

Abdülmecid Efendi'nin, yine figüratif çalışmalarında sanatçı olarak bir başka ilginç yönü daha ortaya çıkmaktadır. Bu da, ülkenin tümünü ilgilendiren konularda, sosyo-politik bir yaklaşımla "fikirlerin resimle anlatımı"na gitmesidir. Bu yapıtlara bir anlamda mesajcı ve didaktik de denilebilir. 1914'te saray koleksiyonunda bulunan, ancak aynı yıl Paris'te sergilendikten sonra ne olduğu bilinmeyen *Tarih Dersi/Nasihat* adlı tablosu, bu niteliğini açık bir şekilde belgelemektedir. 1 Mayıs 1329'da (M.1914/15) *Şehbal*'de yayımlanan tablonun fotoğrafında Veliaht Şeh-

zade'nin iki çocuğa Rumeli haritası önünde öğüt verişi betimlenmiştir. Fotoğraf, "unut felâket-i şahsiyenin müsebbibini fakat hakareti affetme vâlide-i vatana" ibaresi ile basılmıştır [26]. Burada ulusal bir konu, uluslararası düzeyde, Paris'te resim yoluyla ortaya konmuştur. 1914, bilindiği gibi I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıldır. Bu bağlamda üzerinde düşünülmesi gerekli başka örnekler de vardır. Abdülmecid Efendi'nin Pierre Loti ile yaptığı yazışmalarda bazı ilginç cümlelere de rastlanır. Örneğin, Loti'nin Abdülmecid Efendi'ye yazdığı 20 Mart 1920 tarihli mektupta "fesli olanın ifade ettiği manayı çok sevdim" [27] demesi, sanatçının mesajcı anlatımını doğrular gibi gözükmektedir. Aynı tablo üzerinde durulacak bir diğer konu da bu tablonun Paris'te Salon Sergisi'ne takdim edilişindeki etkin kişinin Pierre Loti oluşudur. Tablonun salona kabulu hakkındaki gelişimleri içeren anlatımlar, onun Abdilmecid Efendi'ye gönderdiği mektuplardan öğrenilmektedir. Tabloyu kabul eden resmî heyetin başkanı da Cormon'dur.

Çalışma Yöntemleri

Abdülmecid Efendi'nin yapıtları üzerindeki araştırmalarımızda onun modelden çalıştığı gibi [28], fotoğraftan, gravürlerden ve özgün tablolardan da kopya çalışmalar yaptığı belirlenmiştir. Ayrıca farklı fotoğraflardaki elemanlardan yararlanarak yaptığı yeni kompozisyonlar için en ilginç örneklerden birisi Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ve fotoğrafik gerçekçiliğin bir göstergesi olan *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi*'dir. Bu tabloda söz konusu olan, fotoğrafın resimsel anlatımından çok, farklı fotoğraflardan alınan parçaların, olayın geçtiği gerçek mekânda yeniden bir araya getirilmesi şeklindedir. Tablo, mekân ve kişilerin fotoğraflarının karelenerek büyütülmesi ve bu elemanların asıl mekân içinde, doğru tarihi bilgilere dayanılarak yeni bir biçimde biraraya getirilmesiyle meydana getirilmiştir [29] (Resim 5,9). Bu durum, pek çok Oryantalist'in çalışma tarzının, farklı boyutta bir yansıması olarak da yorumlanabilir. Abdülmecid Efendi'nin, Dolmabahçe Sarayı'ndaki yapıtlarından örnekler, onun, ana tuvali gerçekleştirmeden önce yine yağlıboya eskizlerle bir ön çalışma yaptığını ortaya koymaktadır. Örneğin. *Yalı Önünde Kayığa Binen Kadınlar* adlı tablosu, daha önce küçük boyutlu olarak çalışılmış tuvallerinin bir sonucudur. Bu küçük boyutlu tuvaller de Dolmabahçe Sarayı'nda bulunmaktadır [30] (Resim 10).

Üslup Farklılıkları

Abdülmecid Efendi'nin bilinen tablolarından pek çoğu incelendiğinde

ve bu inceleme Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki örneklerde odaklaştığında, onun, fırça ve renk kullanımı açısından gösterdiği iki farklı anlayış ve uygulama rahatlıkla ayırtedilebilmektedir. 19. yüzyılın sonlarında, 1878'de figürde kesin konturlara yer veren, renklerde ise Fransız klasikçilerini aratmayacak akademik bir anlayış ile; 1914'ten sonra, özellikle de 1920 ve sonrasında, figürlerde erimeye başlayan konturlar, özgür fırça darbeleri, İzlenimci tuşlarla paletin yansımaları, mor ve mavi gibi renkler ve daha parlak bir tuval yüzeyi ile dikkat çeker. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan *Ömer Faruk Efendi* adlı tablosundaki (Resim 4) renk ve fırça kullanımındaki İzlenimci tavrı ile, *Yalı Önünde Saraylı Kadınlar*'da (Resim 7) İzlenimciler'i de aşan, hatta Dışavurumcular'ı anımsatacak biçimde kullandığı kendine özgü mor ve turuncular, onun ilerici adımlarıdır. 1914'ten sonra görülen bu farklı renk skalası ve fırça kullanımında, içlerinde Abdülmecid Efendi'nin yakın dostları Avni Lifij ve Namık İsmail gibi sanatçıların da bulunduğu 1914 Kuşağı'nın etkisinin bulunabileceğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Sonuç

Bütün bu örnekler ve bilgiler çerçevesinde, saray içinde, düşünsel yapısındaki gerçekçilik, çağdaşlık ve ilericilik yönünden ilginç noktalarda bulunan Abdülmecid Efendi'nin, sanatçılığı konusunda tanımladığımız bazı özellikleri ile Türk resim tarihinin değerlendirilmesinde, üzerinde düşünülmesi gereken çok yönlü yapıtlar ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Sanatı resim yaparak, uygulamacı olarak da duyumsayan, sanatçıları destekleyici, yönlendirici kimlikle ortaya çıkan bir saraylı ve son dini lider olarak tek örnek durumundadır. Sanatçılığının yanı sıra, yapıtlarında zaman zaman görülen toplumsal içerikle, aydınlarla ve kültür adamlarıyla kurduğu kişisel ilişkileriyle, dönemin aydınlarının kaygılarını da paylaştığı anlaşılmaktadır. Ancak, bilinmeyen diğer yapıtlarının de ortaya çıkması veya çıkarılmasıyla, Abdülmecid Efendi ve çağdaşı sanatçılar açısından yeni verilere ve sentezlere ulaşmak, Türk resim tarihindeki adımların, ilişkilerin çok daha iyi bilinmesi ve açıklanmasını sağlayacaktır.

NOTLAR

1 Nezih Uzel, "Köprülüler Yalısı" (*Hayat Tarih Mecmuası*, S. 8, 1965, s.89) adlı makalesinde, İstanbul Dostları Cemiyeti'nin başkanı olarak Said Halim Paşa'nın, üyeler olarak da İmparatorluk Müzeler Müdürü Halil Edhem Bey, Kont Ostrorog, İmparatorluk Protokol Şefi ve İcra Komisyonu Başkanı İsmail Cenani Bey ile Fransa Sefiresi Madame Maurice Bompard'ın adlarını vermiştir.

2 *Şehbal*'in, 1 Nisan 1329 (adet 94) tarihli nüshasında (s.423) Abdülmecid Efendi'nin

Paris'te Salon Sergisi'ne kabul edilen tablosu ve Pierre Loti ile Şehzade ve salonun eser kabul heyeti başkanı ressam Cormon arasındaki yazışmaları içeren mektuplar yayımlanmıştır.

3 *Ausstellung Türkischer Maler* (sergi kataloğu), Viyana, 1918.

4 Sema Öner, Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923), yayımlanmamış doktora tezi, MSÜ Sösyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991, s. 332-337.

5 Öner, age, s. 71-95; Sema Öner, Türk Resminin Gelişiminde Saray'ın Yeri, yayımlanmamış bildiri, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, İstanbul, 1991.

6 Sema Öner, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı", *Milli Saraylar 1992*, Ankara, 1992, s. 76-77.

7 1876'da Şehzade Abdülmecid sekiz yaşında, 1908'de ise 40 yaşındadır.

8 Osman Hamdi Bey, 1868'de Paris'te J.L.Gérôme ve G.Boulanger'nin atölyelerinde resim eğitimini sürdürmektedir. 1869-71 yılları arasında Bağdat Vilayeti Umur-u Ecnebiye Müdürü'dür. 1871'de İstanbul'a dönerek Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavinliği'ne getirilmiştir. Belirtilen tarihte Ahmed Ali Bey de Osmanlı sarayında yaverdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 142-143; Öner, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı", *Milli Saraylar 1992*, Ankara, 1992, s. 175-176; Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Bağdat Vilayeti'ndaki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler*, İstanbul, 1992, s. 66.

9 *Resimli Tarih*, S.13, 1951, s. 530. Başbakanlık Arşivi'nde yaptığımız araştırmalar sırasında Petroveski adlı bir sanatçıya rastlamamamız bu bilginin kesin bir yargıya dönüşmesini engellemektedir.

10 Ressam Sami Paşa'nın kimliği hakkında bir bilgi edinilememiştir. Ancak Sami Paşa, Sami Bey (Yetik) (1876-1945) ve Ali Sami (Boyar) (1880-67) ile karıştırılmamalıdır. Her ikisi de asker kökenli olmalarına karşın, paşalığa kadar yükselmemişlerdir. Harbiye çıkışları sırasıyla 1898 ve 1901'dir.

11 Zarif Orgun, "Dolmabahçe Sarayının Salon ve Odaları Üzerine", *Milli Saraylar*, S.1, 1987/1, s. 113.

12 Bugün yarinde yaptığımız incelemede, bu odanın resim yapmak için ideal şartlara uygun olduğu görülmüştür.

13 Tomur Atagök, "Ressam Abdülmecid Efendi", *Gösteri*, S.71, Ekim 1986, s. 39.

14 Abdülmecid Efendi, Abdülhakhamid'e Dolmabahçe Sarayı'nda bir mekân vermiştir. Bkz. Feham Ülgen, "Abdülhakhamid'in Hayatı Boyunca Oturduğu Evler", *Hayat Tarih Mecmuası*, S.9, 1972, s. 66-71.

15 Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, 64/2137 7 envanter numarasına kayıtlıdır.

16 Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, 64/2172 ve 64/2173 envanter numaralarına kayıtlıdır.

17 Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, 64/2171 envanter numarasına kayıtlıdır.

18 Sabancı Koleksiyonu'ndadır.

19 *Ausstellung Türkischer Maler (* sergi kataloğu) Viyana, 1918.

20 Milli Saraylar Resim Koleksiyono, Dolmabahçe Sarayı, 11/1270 envanter numarasına kayıtlıdır.

21 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamid,* İstanbul, 1960, s. 149; Hüseyin Cahit Yalçın, *Siyasal Anılar,* İstanbul, 1976, s. 139.

22 Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, 11/1508 envanter numarasına kayıtlıdır.

23 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndedir.

24 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndedir.

25 *Sanat Çevresi*'nin Eylül 1990'da yayımlanan 143. sayısının kapak sayfasında yer almaktadır.

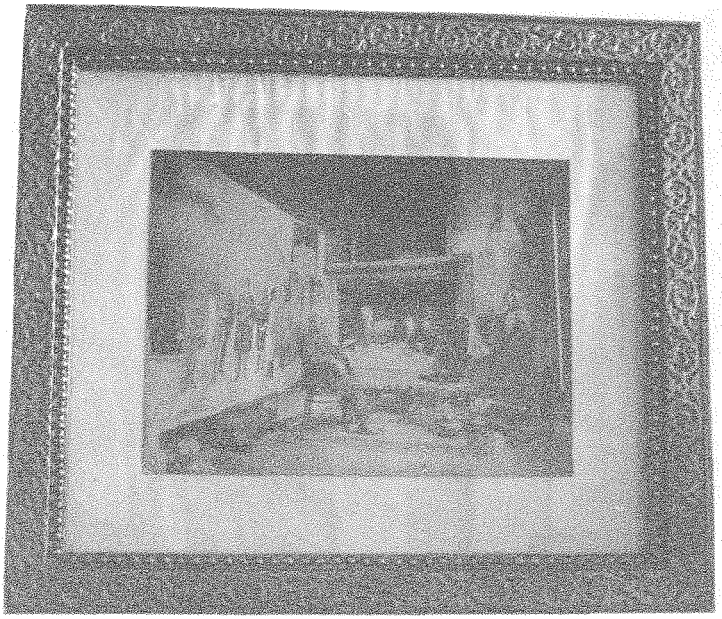
26 *Şehbal*, 1 Mayıs 1329, adet 75, s. 43.

27 "Pierre Loti ve Claude Farrere'nin Abdülmecid Efendi'ye Mektupları" (Çev. O. Yüksel), *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 11, 1965, s. 46.

28 Abdülmecid Efendi'yi, Abdülhak Hamid'in portresi üzerinde çalışırken betimleyen bir fotoğraf Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndadır.

29 Bu belgeler Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndadır.

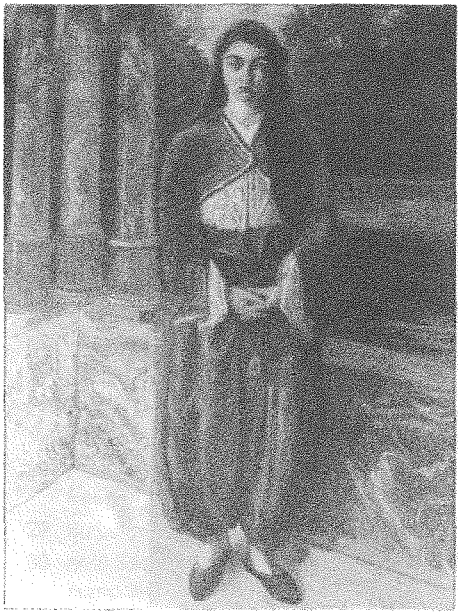
30 Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, 64/2148 ve 64/2158 envanter numaralarında kayıtlıdır.



Resim 1- Abdülmecid Efendi'nin, arka planda, Sultan II.Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi ve Tarih Dersi/Nasihat adlı tablolarının da yer aldığı Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'ndeki atölyesinden bir görünüş.



Resim 2- Eşinin portresi, Abdülmecid Efendi.



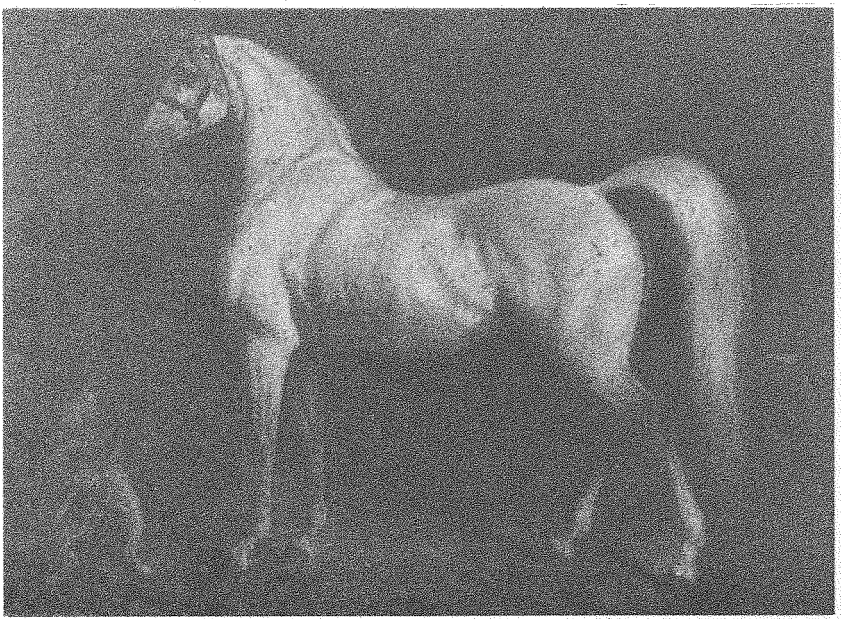
Resim 3- Dürrüşehvar Sultan, Abdülmecid Efendi.



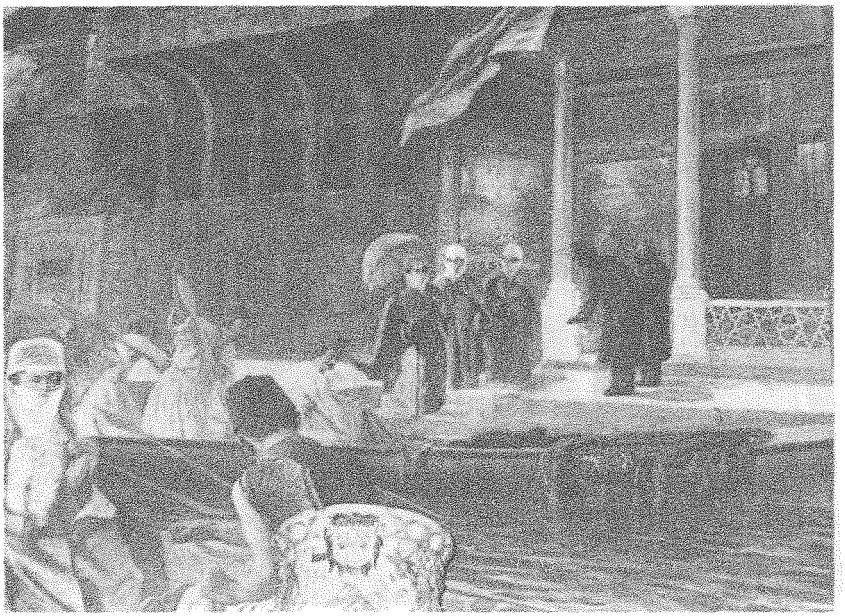
Resim 4- Ömer Faruk Efendi, Abdülmecid Efendi.



Resim 5- Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi, Abdülmecid Efendi.



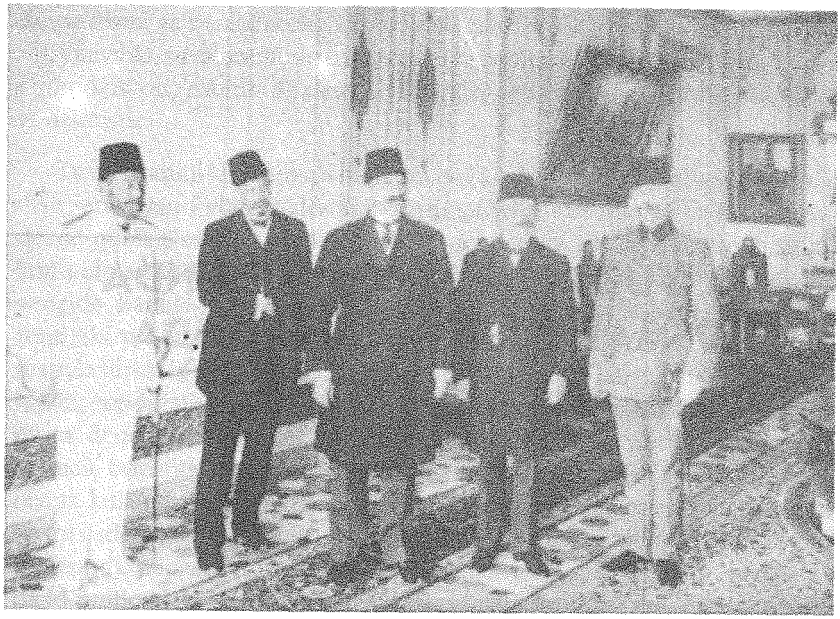
Resim 6- At ve Köpek, H.1305 (1887/88), Abdülmecid Efendi.



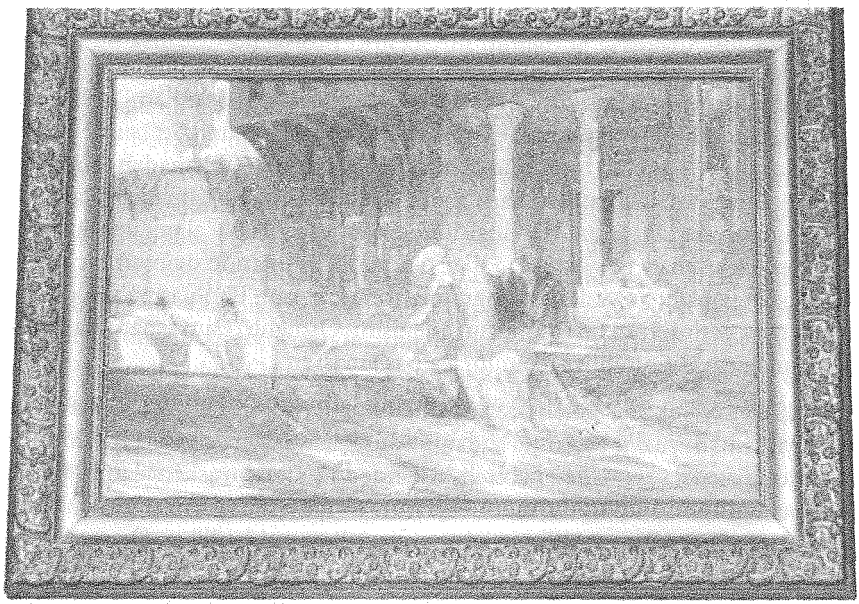
Resim 7- Yalı Önünde Kayığa Binen Kadınlar, 1921, Abdülmecid Efendi.



Resim 8- Mimozalı Kadın, Osman Hamdi Bey.



Resim 9- Abdülmecid Efendi'nin Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi adlı tablosunu oluştururken yararlandığı anlaşılan ve kareleyerek büyüttüğü fotoğraf.



Resim 10. Abdülmecid Efendi'nin Yalı Önünde Kayıkla Binen Kadınlar adlı tablosunun ön çalışmalarından.

19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA OSMANLI RESİM SANATINDA MİMARİ ÖGELER[1]

AYŞE YETİŞKİN KUBİLAY
İstanbul

Osmanlı-Türk toplumunun kendi bünyesine dayalı ve kendine özgü kültürel varlığında dış etkilerin yeni birtakım yönelimlere yol açması 18. yüzyıl başlarında olmuştur. Bu yönelimler zamanla "Batılılaşma" olarak adlandırılan bir yapı ve kültür değişimine neden olmuştur.

Genel olarak Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin III. Ahmed tarafından özel temsilci sıfatıyla Paris'e gönderilmesiyle başlatılan Batılılaşma hareketlerinin bir program dahilinde uygulanması ve süreç içersinde çeşitli alanlara kaydırılması, toplumun daha önce üzerinde durmadığı birtakım yeni olgular ve kavramlarla karşılaşmasına neden olur. Zamanla siyasal ve toplumsal alanda artan bu değişimlerin ilk uygulama alanı mimari dekorasyon, mimari ve görsel sanatlar olmuştur. Mimaride değişen biçimler, değişik teknikler ve süsleme programlarının yanı sıra, Batılılaşma'nın görsel sanatlara getirdiği en önemli açılım/değişim, Osmanlı resim sanatında Batılı anlamda tuval resminin kullanılmaya başlamasıdır.

17. yüzyıla kadar geleneksel özelliklerini sürdüren minyatür sanatı, bu yüzyıldan 18. yüzyıl başlarına kadar bir duraklama devresi yaşar. Bu durum, devletin siyasal yaşamı ile sıkı bir ilişki içindedir. Nitekim askeri alanda alınan ilk yenilgiler de bu yüzyıl içinde olmuştur. 18. yüzyıl başlarında girilen barış dönemi diğer alanları olduğu gibi sanat dallarını da etkiler. Ortaya çıkan canlanma ile birlikte geleneksel minyatürden farklılaşan Osmanlı resim sanatı, bilindiği gibi önce minyatürde bir değişme süreci yaşamış, daha sonra

duvar resmi ve benzeri tekniklerde yorumlama yollarını aramış ve sonunda 19. yüzyılda, tuval resminin uygulanmaya başlamasıyla da, teknik, malzeme, kompozisyon, estetik düzlem ve kavram açısından Batı resim anlayışına yönelmiştir.

Tuval resmini kullanmaya başlayan çoğu askeri okul ve Darüşşafaka çıkışlı olan sanatçıların yöneldikleri temaların genelde salt mimari ya da manzara içinde mimari olduğu gözlenir. Bu dönem resmi içinde mimarinin ağırlık konu olmasındaki anlam ve bu anlamın ifade edilişindeki resimsel yaklaşım, genelde Batılılaşma hareketlerinin içeriği, özelde ise askeri okul ve Darüşşafaka'nın açılmasıyla yakından ilintilidir. Nitekim, bu okulların açılmasıyla birlikte, çoğunluğu yabancı ülkelerden getirtilen hocaların verdikleri harita, topografi, teknik resim ve perspektif çizim dersleri, mimari ağırlıklı resim denemeleri için bir hazırlık ve altyapı oluşturmuştur. Bu noktada üçüncü boyutun aranması ve perspektif denemeleri için başlangıçta araç olarak kullanılan öge/ögeler, sonraları resmin ana temasını oluşturma görevini üstlenmiştir denebilir. Bu dönemde mimarinin resmin ağırlıklı konusu olmasındaki anlamı irdelemek için Osmanlı resim sanatının 19. yüzyıla kadarki evreleri içinde mimari öge kullanımına kısaca değinmek yerinde olur.

Bünyesinde bütün geçmiş uygarlıkların verilerini bir ölçüde içererek estetik ve teknik yönden yeni bir biçimsel senteze ulaşmış olan Osmanlı sanatı, bu sentezin en özgün örneklerini mimaride vermiştir. Bu nedenle imparatorluk döneminin en görkemli ve birincil sanatı olan Osmanlı mimarisi, Osmanlı toplumunun uygarlık yapısının doğrudan bir ifadesi olarak büyük bir belgesel nitelik taşır. Mimarinin özgün sentez olarak önem kazanması, diğer sanat dallarını da - doğrudan ya da dolaylı olarak - etkilemiştir. Nitekim farklı dönemlerde, farklı tekniklerle yapılmış resimlerde mimariye yönelik bakış açısı ve çevre algılaması kendini açık bir şekilde gösterir. Bu, mimarinin salt öge olarak ortaya çıktığı erken tarihli minyatür örneklerinden de anlaşılabilir. Özellikle 16. yüzyılda yapılmış olan tarihsel konulu minyatürler, konumuz çerçevesinde, mimari ögenin kullanımı açısından büyük önem taşımaktadır. Osmanlı'ya özgü gerçekçilik ve bölgeselcilik doğrultusunda yapılmış olan çeşitli konulardaki örneklerde, mimari öge/ögeler gerçek bir gözleme dayanmakla birlikte, yapının şematik düzlemde optik görünümü yerine, sadece kavramsal düzeyde ve iki boyutlu gerçeğini yansıtan birer öge durumundadırlar. Ancak bu özellik, sadece o yapıya bir gönderme yapmakla kalmayıp, belirli özelliklerinin yansıtılması ve olayın geçtiği yeri belirtmede önemli bir işlev de yüklenmiştir. Kısaca özgül ayrıntılardan arındırılmış nesne ve mimari yapılar, yalnızca anlatımcı yanlarıyla

verilerek, başka bir boyutta belgelenmiştir.

Minyatürde Levnî ile başlayan ve Realizm'e doğru giden değişim sürecinde bir ikinci aşama, duvar resimleridir. Mimari alanda görülen Batılı tasarım ve uygulamaların yeni süsleme programlarını gerektirmesi sonucu uygulanmaya başlayan duvar resimlerinin kullanımı, minyatür gibi yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmayıp, sonraları geniş halk kesimlerinin konutlarına da yayılmıştır. Perspektif denemelerinin rahat yapılabilmesi nedeniyle tema olarak kullanılan salt mimariye dayalı genel manzara görünümleri, gerçeğe bağlı kalabilmesinin yanı sıra, imgesel kaynaklı da olabilmiştir. Gerçeğe bağlı kalınan ögelerde tema olarak ele alınan mimari görünümler, -eğer günümüze ulaşmamış ise- o yapılar için önemli bir gönderme yapmakta, bu da onu belgesel nitelikli kılmaktadır. Buna verilebilecek tipik bir örnek, *Sadullah Paşa Yalısı*'ndaki duvar resimlerindeki Şerefabad Kıyı Kasrı ile Topkapı Sahilsarayı betimleridir.

Resmin kitaptan duvara geçmesinden sonra, duvardan tuvale geçmesinin ancak 19. yüzyılda gerçekleştiği daha önce de belirtilmişti. Batı ile ilişkilerin sıklaşması ve Oryantalizm tutkusuyla gelmiş olan yabancı gezgin ve ressamların yapıtlarının ilgi uyandırması, yağlıboya resim tekniğinin yay-

gınlaşmasını hızlandırır. Bu yüzyılda Osmanlı'nın Batı'ya geniş bir biçimde açılmasının yanı sıra, Batı'nın da, başta Osmanlı olmak üzere, Doğu dünyasına bir açılma süreci vardır ki, bu kolonileşme ile eşanlamlı ve eşamaçlı olarak ele alınmaktadır. Birbirini karşılıklı olarak etkileyen bu iki yönelim, özellikle resim sanatındaki köklü değişiin nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. III. Ahmed döneminden itibaren ülkeye gelen elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamlar ve bunlardan bağımsız olarak gelen yabancı gezginlerin sayıca artması, Osmanlı toplumunda Batı zevkinin tanınmasına neden olur. Böylelikle birkaç yüzyıl süren minyatür sanatı geleneği, 18. ve 19. yüzyıllarda tamamen sona ererek yerini yağlıboya resme bırakır ve bunun sonucunda, perspektif kullanımı, resmin kompozisyonu ve mimarinin konumu açısından olanaklar genişler.

Resimde mimari öge kullanımının ağırlık kazanmasındaki bir diğer olgu, kentsel ölçekteki mimari değişimlerle yakından ilintilidir. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin beraberinde getirdiği plan ve resimlerden esinlenerek yapılan Kâğıthane'deki Sâdâbad düzenlemesi, Batılılaşma girişiminin ilk uygulaması ve simgesi olmuştur. Sâdâbad ile başlayan ilk fiziksel değişme ve sonrasındaki kentsel gelişme, kesintilerle 18. yüzyıl boyunca sürer. Osmanlı toplumunun bilincinde derin izler bıraktığı gözlenen bu değişme ile birlikte birincil konumda bulunan dinsel yapılar yerlerini, toplumun yeni

gereksinimlerini karşılamakla beraber, kentin siluetini de değiştiren kışla, okul ve ticari binalar gibi anıtsal yapılara bırakırlar. Yalnız mimari biçimlerde değil, kentsel boyutta da gözlenen bu değişim, sanatçıların ilgilerini ve heyecanlarını kesinlikle uyarmış olmalıdır. Kısaca, resimde mimari ağırlıklı konulara yönelim gerekçesinin çok ve çeşitli olduğu söylenebilir.

Bütün bu değişimlerin görüldüğü 19. yüzyıl içinde salt mimari temalara ağırlık veren ve yakın geçmişte fotoğraftan çalıştıkları saptanan Darüşşafaka çıkışlı bir grup sanatçı, Türk resim tarihi içinde yalnış olarak "Primitifler" diye adlandırılmışlardır. Fotoğraf kaynaklı çalışmaları nedeniyle "Türk Foto Yorumcuları" denmesinin daha doğru olacağı kanısını taşıdığımız ve Türk resminde "ilk Türk yağlıboya ressamları" olarak da nitelendirilen bu sanatçı topluluğunun yapmış oldukları resimler, 1873'te kurulan Darüşşafaka'da aldıkları resim eğitimi doğrultusunda aynı renk tonlarına sahip, durağan görünümlü, sanki ölüdoğa resimleri gibidir. Kendi aralarında bir üslup birliği gösteren ve kompozisyon, tema, çıkış noktaları açısından kendi içlerine kapalı bir grup oluşturan bu sanatçılar çoğunlukla sultanın yaşadığı çevreyi ve ona ait yapıları betimlemişlerdir. Çoğunluğu, Darüşşafaka'daki öğrenimleri sırasında yaptıkları resimlerle tanınan Foto Yorumcuları genellikle bir tek yapıtlarıyla bilinmekle beraber, isimleri dahi henüz tam olarak saptanabilmiş değildir. Bazılarının isimleri ve yaşamları hakkında elde edilen sınırlı bilgiler çerçevesinde ve tabloların birkaçında bulunan tarihlerden yola çıkarak, resimlerini genellikle okulun son sınıfında yaptıkları gözlenmektedir. Bu da yapıtların resim dersi için bir bitirme ödevi niteliği taşıyabileceği düşüncesini akla getirmektedir.

Mimari ögeye dayanan genel manzara kompozisyonları veya salt mimari ögenin ana tema olarak kullanıldığı yapıtlar fotoğraftan yapılmasına karşın, "fotoğrafa müdahale" şeklinde gerçekleştirilmiştir. Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta da, salt fotoğraf kullanımına dayanan bu resimlerde, fotoğrafın yeniden betimlenmesinde, renksiz olarak çekilen fotoğrafın renklendirilmesinde ve buna bağlı olarak ışık-gölge değerlerinin verilmesinde, nesnenin dokusal özelliklerinin yansıtılmasında sanatçıların kendi öznel seçiciliklerine ve yorımlarına bağlı kaldıklarının göz ardı edilmemesidir. Çünkü her sanat dalı kendi diline sahiptir ve her iki sanat dalında da "kavrayış biçimi, onu kurma ve yeniden kurma yöntemleri" birbirinden farklıdır. Ancak, öznel seçicilik ve beğeni duygusu, her iki dalın sanatçılarının kendi özgürlük alanlarıdır ve bu özgürlük sınırları içinde ortaklıkları vardır. Aslında "sorun nereye bakıldığında değil, beyaz beze geçenin geçtikten sonra ne olduğudur"[2].

Salt Türk resmine özgü olmayan resimde fotoğraf kullanımı, Türk Foto Yorumcuları'nda, mimari öge ya da ögelerin aksiyal ve diyagonal perspektife uygun olarak, yapının mimari özelliklerini öne çıkarmak ve betimlemek amacıyla kullanılması şeklinde ortaya çıkar. Nesnel gerçekçilik anlayışıyla genellikle İstanbul'da bulunan yapıları konu almaları nedeniyle, Batılılaşma ile başlayan kentsel gelişme/değişme süreci, bu tablolar aracılığıyla, hem yapı, hem de kentin fiziksel yapısı düzleminde izlenebilmektedir. Batılı mimari biçimlerin, süslemelerin yorumu, Yıldız Sarayı, Kâğıthane ya da Dolmabahçe Camisi gibi örneklerde gözlenebilir. Mimariye sadakat, yapının iç görünümü, çevresel konumu gibi özellikleri yansıtan görünümler, aynı zamanda, tabloların bir belge niteliği kazanmasına yol açar. Nitekim bir çok örnekte betimlenen yapılar günümüzdeki durumlarıyla karşılaştırıldığında, bu özellik kendisini açıkça gösterir. Örneğin, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki *Dolmabahçe Camisi*'ni konu alan anonim bir tabloda (Resim 1), yol yapımı sırasında yıktırılan Dolmabahçe Sarayı tiyatrosunun yanı sıra, bugün avlusuz olan ancak, yapıldığı dönemde bir duvarla çevrili avlu içinde yer aldığı anlaşılan Dolmabahçe Camisi görülmektedir. Aynı şekilde yuvarlak kemerli zafet takı şeklindeki kapısının yanındaki muvaklthane ise bugün deniz kıyısında yer almaktadır. Yine aynı döneme ait Kasımpaşalı Hilmi tarafından yapılmış olan tabloda, Yıldız Sarayı bahçesindeki köşklerden biri betimlenmiştir (Resim 2). Geçmişte yanarak günümüze ulaşamayan şale tipindeki bu köşkün yerinde bugün *Hamid Hamamı* denilen yapı vardır (Resim 3). Bu tablonun da fotoğraftan çalışılarak yapıldığı anlaşılmaktadır (Resim 4). Daha sonraki döneme tarihlenen Ahmed Ziya Akbulut imzalı iki tablo ise -fotoğraftan çalışılıp çalışılmadığı tam olarak bilinmemekle birlikte- günümüze ulaşmayan/ulaşamayan *Eski İmaret Kasrı*'nın betimini yansıtır (Resim 5, 6). Geleneksel Türk evi tipindeki yapı bugün Beyazıd Devlet Kütüphanesi'nin kapılarından birinin yerinde bulunmaktaydı (Resim 7).

Burada birkaç örnekle sınırlı tutulan ancak sayıca çoğaltılabilecek olan bu tip resimlerin, günümüze ulaşan veya ulaşmayan/ulaşamayan, çevresel konumu farklılaşan, değişime uğrayan ya da farklı işlevlerde kullanılan yapılar için önemli bir belge olduğunu bir kere daha vurgulamak gerekir.

Türk Foto Yorumcuları ile çağdaş olan ve aynı şekilde fotoğraf kullandıkları bilinen Ahmed Şekûr ve yukarıda bir tablosu örnek olarak verilen Ahmed Ziya Akbulut gibi ressamların yanında Hüseyin Zekâi Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi Türk resminde klasik sayılabilecek sanatçıların yapıtları da mimari temanın ele alınışı açısından önemli bir yere sahiptir. Foto Yorumcuları'nın anlayış ve yaklaşımından tamamen farklı çalışma tekniği ile

kendine özgü olan Osman Hamdi Bey ise bu konuda tartışmasız tek örnektir. Foto Yorumcuları'nda görülen figürlerin ayıklanmasıyla ortaya çıkan fotoğrafa müdahale, Osman Hamdi Bey'de nesnelerin seçiminde, kullanımında ve kurgusunda olmuştur. Kendi çektiği fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirdiği tablolarında farklı yapılardan aldığı ayrıntı ya da ögeleri, birbirine ekleyerek yeni bir bütün kurmakta ve bu kurmaca tavrı ile sözü edilen gruptan ayrılmaktadır. *Camiden Çıkan Sultan* örneğinde (Resim 8) bu tavrını açıkça görmek olasıdır. 15. yüzyıla ait Muradiye Camisi'nin beş gözlü son cemaat yerini tabloda dikkate almadan yalnızca kapısını işlemiştir. Bursa kemeri şeklindeki girişin köşe dolgularındaki çini motifleri ile kapının üzerine gelen mükebbire korkuluğunun oymaları gerçeğinkinden biraz farklıdır (Resim 9). İki yanda uzanan kûfi yazı kuşağının ise Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi'ne ait olduğu saptanmıştır[3]. Örnek olarak verilen resmin *Feraceli Kadınlar* (Resim 10) ve *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* adlı diğer çeşitlemelerinden başka bir de özel koleksiyonda bulunan ve çok fazla tanınmayan bitmemiş bir çeşitlemesi daha vardır. Bu resimde girişi sağlayan merdivende basamak sayısı daha fazladır. Ayrıca burada dikkati çeken önemli bir nokta, merdivende duran sultan veya kadınlarda görülen yapı ile insan arasındaki boyut ve ölçek ilişkisidir ki, sanatçı bunu basamak sayısını fazlalaştırması ve boyutları değiştirmesiyle elde etmiş, böylelikle yapıyı öne çıkarmıştır. Sanatçının çalışma tarzına uygun olarak fotoğraf kaynaklı olduğu söylenebilecek bu örneklerde kullanılan mimari motifin kendisi gerçek olmakla birlikte, ayrıntıda kullanılan öge ya da ögelerin başka yerlerden alınmasıyla kurmaca veya kurgusal bir nitelik taşımaktadır. Osman Hamdi Bey tablolarında boyutu değiştirerek tek tek parçalarda belgeci olmakla birlikte, bütününde bu özelliği taşımaz. Bu da yaşadığı çağın düşünce ve mimarisinde görülen eklektisist anlayışla koşut giden bir özelliktir ve sanatçının yaşadığı çağın kültür ortamıyla ortaklığını ve çağdaşlığını belgeler. Bu yönüyle eklektisist yaklaşımın resim alanında bilebildiğimiz ilk uygulayıcısıdır. Yine bilebildiğimiz ve yorumlayabildiğimiz kadarı ile ilk ve tek örnektir.

NOTLAR

1 Bu bildiri İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Kürsüsü'ne 1990 yılında verilmiş olan Türk Resmi'nde Mimari Ögeler Minyatürden 1920'lere Kadar adlı yüksek lisans tezinin bir bölümüdür.

2 Enis Batur, "Fotoğrafa Bakan Ressamlar İçin Copyright Denemesi", *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 153, 1 Ekim 1986, s. 32.

3 Belgin Demirsar tarafından yapılan *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler* (Ankara, 1989) adlı çalışmada, Osman Hamdi Bey'in tablolarında mimari dekoratif parçaların nereye ait oldukları saptanmaya çalışılmıştır. Bizim burada bu çalışmaya eklemek istediğimiz, tablolarda ortaya çıkan kurgunun eklektisist niteliğidir.



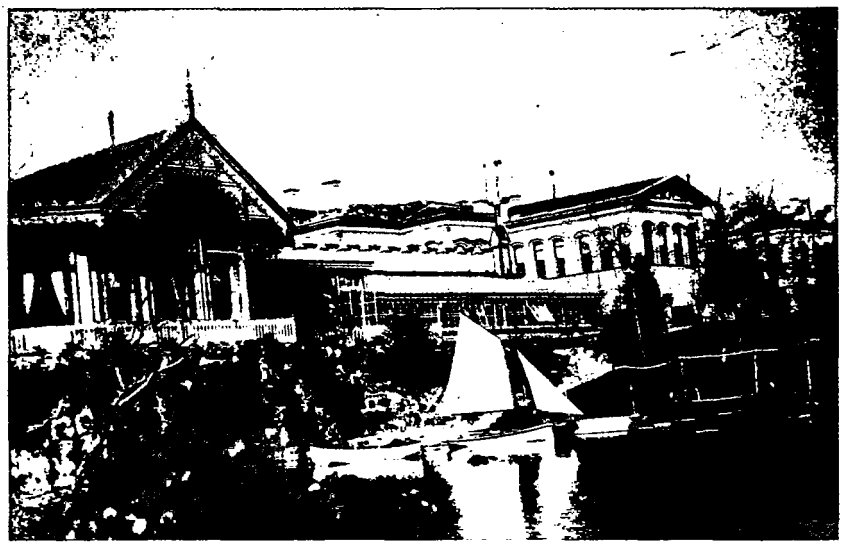
Resim 1- Dolmabahçe Camisi, 100x75 cm, anonim, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



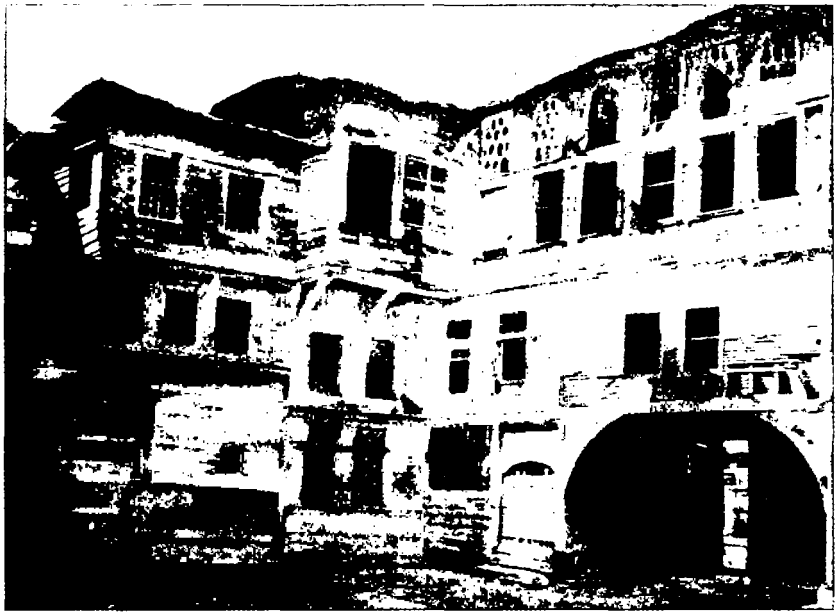
Resim 2- Yıldız Sarayı'ndan, 116x89 cm, Kasımpaşalı Hilmi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 3- Hünkar Hamamı'ndan bir görünüş, 1990.



Resim 4- Kasımpaşalı Hilmi'nin yaptırdığı bir fotoğraf, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Yıldız Sarayı Albümü.



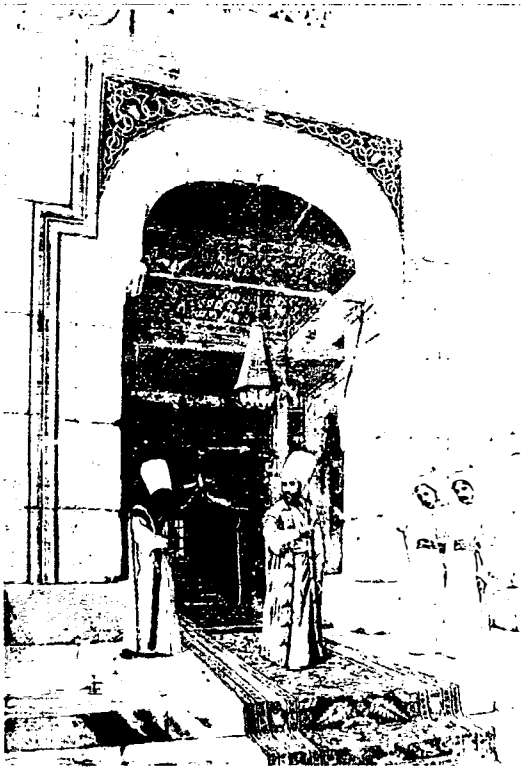
Resim 5- Eski İmaret Kasrı, 90x65, Ahmed Ziya Akbulut, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



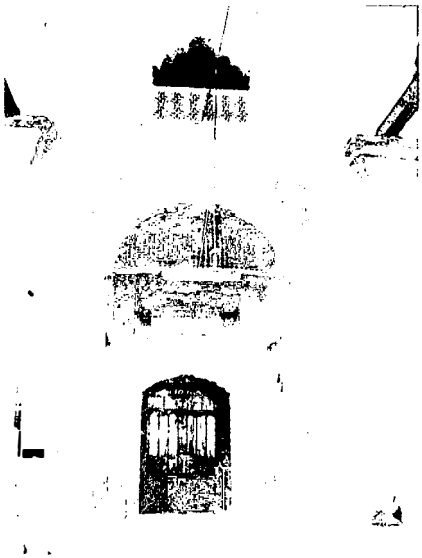
Resim 6- Eski İmaret Kasrı'nın Ön Cephesi, Ahmed Ziya Akbulut, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 7- Yaklaşık 1938 yılında yıktırılan Eski İmaret Kasrı'nın bulunduğu yerin bugünkü görünümü. Yakın geçmişe kadar Beyazıd Devlet Kütüphanesi'nin girişi olarak kullanılıyordu.



Resim 8- Camiden Çıkan Sultan, ykş, 1887, 49x74, Osman Hamdi Bey,



Resim 9- Bursa Muradiye Camisi'nin giriş kapısı.



Resim 10- Cami Kapısında Feraceli Kadınlar, yaş 1881, 61x119.5 cm, Osman Hamdi Bey, Özel Koleksiyon.

ÜÇÜNCÜ OTURUM

MİMARLIK VE BATILILAŞMA

OSMANLI SARAYI VE MİMAR ANTOINE-IGNACE MELLING

DR. NECLÂ ARSLAN
Mimar Sinan Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
İstanbul

Batılılaşma dönemi Osmanlı sanatı içinde çok önemli bir yeri olan mimar, peyzaj mimarı, dekoratör ve ressam Antoine-Ignace Melling, 26 Nisan 1763'te Almanya-Fransa sınırındaki Karlsruhe'de doğmuş, 25 Ağustos 1831'de de Paris'te ölmüştür. Melling ailesinin üyeleri, 19. yüzyıldan itibaren başta mimarlık, resim ve heykel olmak üzere çeşitli sanat dallarında isim yapmaya başlamışlardı. Antoine-Ignace Melling'in babası Christophe Melling heykeltıraş, amcası Joseph Melling ressamdı; ayrıca ailenin diğer üyeleri de sanatla uğraşıyordu. Melling ilk sanat eğitimini babasının heykel atölyesinde yapmış, babasının ölümünden sonra da Strasbourg'da bir desen atölyesi açan amcasının yanına gitmiştir. Burada resme yönelen Melling, mekân, çizgi, hacim ve perspektif bilgisini de amcasının yanında edinmiştir. Daha sonra, Klagenfurt'ta mühendis ve öğretim üyesi olarak çalışan kardeşi Jean-Joseph'in yanına yerleşerek, burada da matematik ve mimarlık eğitimi görmüş; henüz ondokuz yaşındayken sanatçı olarak tam bir yetkinliğe ulaşmıştır[1].

1780'li yıllar, Avrupa'da Doğu ilgisinin en yoğun olduğu bir dönemdir. Bu yıllarda başta Fransız Elçisi Kont Choiseul de Gouffier'nin hayran olduğu Yunan uygarlığını görmek için Atina, Sparta, Ege Adaları ve Osmanlı topraklarında bu mirasa sahip yerlere yaptığı yolculuk sırasında, başta, kendisi ve çeşitli sanatçılar tarafından hazırlanan gravürlerin yer aldığı *Voyage Pit-*

toresque de la Grece (Yunanistan'da Resimlerle Bir Gezi) adlı kitabının ilk cildi olmak üzere, çok sayıda gravür albümü ve seyahatname yayımlamış, bu çalışmalarıyla gerek entelektüeller ve akademisyenler, gerekse sanatçılar arasında büyük yankılar uyandırmıştı. Bu ortamdan çok etkilenen Melling, 1782'de uzun bir yolculuğa çıkmıştır. Muhtemelen bir diplomatın himayesinde yaptığı bu yolculuk hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Sanatçının bu Doğu yolculuğundan sonra İtalya'ya geldiği ve 1784 sonunda, 18 yıl süreyle kalacağı İstanbul'a hareket ettiği anlaşılmaktadır. Çeşitli kaynaklarda Melling'in İstanbul'a gelişi 1780-90 arasında faklı tarihlerde gösterilmesine karşın, Jacques Perot ve Robert Anhegger'in kapsamlı araştırmasından, 1785 yılında İstanbul'da olduğu kesinlik kazanmaktadır[2]. Melling'le ilgili henüz açıklık kazanmayan bir diğer nokta da, sanatçının kente kiminle ya da kimin davetlisi olarak geldiğidir. Perot, Melling'le aynı yıllarda kentte bulunan General Van Dedem'in anılarına dayanarak, Melling'in Rus Elçisi M. Bulgakow'un himayesinde olabileceğinden söz etmektedir[3]. Bernette Miller ve H.G. Dwight da, Melling'in İstanbul'a Rus elçisi tarafından getirildiğini söylemektedirler[4].

Melling, İstanbul'da bulunduğu ilk yıllarda, Fransa Krallığı tarafından İstanbul'a elçi olarak gönderilen C. de Gouffier ile İsveç Elçiliği'nde görev yapan M. de D'Ohsson ve onların himayesinde çalışan çeşitli sanatçılarla tanışmış, bir bölümüyle İstanbul'da uzun bir süre birlikte çalışmıştır. Melling, İstanbul'daki yaşamının ilk 10 yıla yakın bölümünü Rus elçisinin hizmet ve himayesinde geçirmiştir. Elçi Bulgakow'un Melling'in daha sonraki meslek yaşamında da önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Elçi, Melling'i İstanbul'da görev yapan diğer Avrupalı diplomat ve onların yakınlarıyla tanıştırmış, Melling'in bu diplomatik bağlantıları adının kısa zamanda Avrupalılar arasında duyulup, çevresinin genişlemesine yardımcı olmuştur. Melling'in bu ilk yılları, başta Rus Elçiliği'nin Pera ve Büyükdere'deki elçilik binaları olmak üzere, Boğaziçi'ndeki yazlık elçilik binalarında geçmiş, sanatçı, elçilerin çocukları ve yakınlarına resim dersleri vermiş ve konutların bahçe düzenlemelerinde çalışmıştır. Setler halindeki düzenlemeleriyle yalnızca İstanbul'da değil, Avrupa'da da hayli tanınan ve Baron de Hübsch'ün hayran olduğu Rus Elçiliği'nin bahçesinde, muhtemelen, Melling'in emeği bulunmaktadır.

Melling'in Osmanlı sarayı ile tanışması III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan kanalıyla olmuştur. Hatice Sultan, hanedan kadınları içinde en geniş özgürlüğe sahip olanlardan biriydi. III. Selim, Hatice Sultan'a saraydan tek başına çıkma ve dolaşma izni vermişti. Bu gezileri sırasında, sık sık Da-

nimarka Elçiliği'nde çalışan dışişlerinden sorumlu Baron de Hübsch'ün Büyükdere'deki yalısına giden Hatice Sultan, yalının teraslar halinde düzenlenmiş olan bahçelerine hayran kalmıştır. Hatice Sultan, III. Selim'in kendisine hediye ettiği Ortaköy, Defterdarburnu'ndaki *Neşatâbad Sarayı*'nın bahçesini de benzer tarzda düzenletmek istemiş, Baron de Hübsch'ün tavsiyesi ve aracılığıyla bu görevi Melling'e vermiştir. A. Boppe, Melling'in *Hatice Sultan Sarayı*'nda yaptığı çalışmaları ayrıntılı olarak anlatmaktadır.

> Melling, prensesin en küçük isteğini bile yerine getirmek amacıyla sarayın hemen yanına, Kuruçeşme'ye taşındı. Mimar, ressam, dekoratör, peyzaj mimarı Melling yıkıyor, inşa ediyor, yeniden yıkıyor ve arkası kesilmeksizin yeniden yaratıyordu. Mösyö Butet bu sarayı gördüğü zaman, sarayın binaları arasında küçük tapınakçıklar, zafer takları ve prensesin günlük kaprislerinden doğan labirentler bulunduğunu söylemiştir.[5]

Melling bahçe düzenlemelerinin yanı sıra, sarayda bazı inşaat faaliyetleri de gerçekleştirmiştir. Miller *Hatice Sultan Sarayı*'nın 1795/96'da Melling tarafından inşa edilmiş olduğunu belirtmektedir.

Melling albümünde deseni Melling tarafından hazırlanan bir gravürü bulunan saray, kıyıya paralel olarak uzanan ahşap bir yapıdır (Resim 1). Gravürün metin bölümünde sarayı oluşturan birimler açıkça belirtilmektedir. Buna göre sol başta kafessiz pencerelere sahip olan sarayın Başağa ya da Karaağası Dairesi; duvarın arkasından sonra haremi de içeren Hatice Sultan'ın ikâmet ettiği asıl saray binası; denize paralel kafesli bahçe duvarları arasında Hatice Sultan'ın kocasının yalısı; iki yüksek duvar arasında Hatice Sultan'ın kâhyasının köşkü bulunmaktadır. Saray, Beşiktaş yönündeki ilk binası olan Başağa Dairesi dışında geleneksel konut mimarisi anlayışındadır. Geleneksel olmayan özellikleri ise yalnızca, yüksek tavanı ve bezeme ayrıntılarıdır. Bu nedenle, bir arşiv kaydına rastlanmadığı sürece (ya da rastlanana kadar) eski *Neşatâbad Sarayı* olan bu bölümün Başağa Dairesi dışında tamamının Melling tarafından inşa edilmediği, yalnızca onarılıp yenilendiği söylenebilir.

Hatice Sultan Sarayı'nın en ilginç yapılarından biri, projesi Melling tarafından gerçekleştirilmiş olan Başağa Dairesi'dir. Araştırmacılar tarafından zaman zaman Melling'in kendi yalısı olarak kabul edilen bina, albümün gravürlerle ilgili açıklamasında saraya ait yapılardan biri olarak geçmektedir. Melling, bu yapıyla ilgili olarak iki proje gerçekleştirmiştir.

Bu iki proje de üçgen alınlık, Dor ve İon başlıklı pilastr ve sütunlar, vazolar, rozaslar, akantus yaprakları, deniz kabukları, triglif ve metopların kullanıldığı cephe tasarımı ile, genel olarak aynı mimari özelliklere sahiptir (Resim 2, 3). Sanatçı bu projelerden, daha yetkin ve Vignola'nın klasik düzen kurallarına daha yakın olanını tercih etmiştir[6]. Projenin seçiminde Hatice Sultan'ın da önemli rolü olduğu anlaşılmaktadır. Başağa Dairesi, Hatice Sultan'ın hayran olduğu Hübsch'ün yalısıyla, cephe tasarımı açısından da bir İngiliz mimar tarafından inşa edilen ve Melling'in zamanının büyük bölümünü geçirdiği Büyükdere'deki Rus Elçiliği'yle benzerlik göstermektedir. *Hatice Sultan Sarayı* içindeki kargir malzemeyle inşa edilmiş tek yapı olan açık sarı renge boyalı Başağa Dairesi'nde sanatçının Alman mimarisi üzerine yaptığı çalışmaların etkisi hissedilmektedir[7].

Melling, *Hatice Sultan Sarayı*'nın iç dekorasyonunu da değiştirmiştir. Hatice Sultan'ın isteği üzerine balmumu ile kabartma resimler hazırlamış, sultanın onayını aldıktan sonra bu tasarımları gerçekleştirmiştir. Sarayın eski altın yaldızlı gözü yoran bezemeleri kaldırılarak, yerine, çeşitli renklerin kullanıldığı zarif ve zevkli bir bezeme uygulamıştır[8].

Melling'in *Hatice Sultan Sarayı*'ndaki çalışmaları, inşaat, bahçe düzenleme ve dekorasyonla sınırlı kalmamış, sanatçı, sultanın ve sarayın her türlü gereksinimini karşılamakla görevlendirilmişti. Sarayda bulunduğu süre içinde Hatice Sultan için kostümler, kemerler, şallar, sarayda kullanılmak üzere fincan, tabak, çatal-bıçak, gümüş bir çekmece tasarlamış, mermer ve alçıdan, içinde ışık oyunları gerçekleştirilen bir bahçe dekoru hazırlamıştır.

Melling'in mimar olarak gerçekleştirdiği ikinci işi, eski *Beşiktaş Sarayı*'ndadır (Resim 4). Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki sarayına sık sık giden III. Selim, Melling'in burada yaptığı çalışmalardan çok etkilenmiş ve onu kendi saray mimarı yaparak, *Beşiktaş Sarayı*'nın genişletilmesi ve yeniden düzenlenmesi işiyle görevlendirmiştir. Deseni Melling tarafından hazırlanan bir de gravürü bulunan *Beşiktaş Sarayı*'nın hangi bölümlerinde Melling'in emeği bulunduğu, hem albümün gravürle ilgili açıklamasından, hem de gravürün kendisinden anlaşılmaktadır. Geniş bir arazi üzerinde denize paralel olarak kurulan sarayın, Has Oda (ya da *Mermer Köşk*) ile *Çinili Köşk* arasında kalan bölümü Melling'in eseridir. Melling, burada daha önceden var olan köşkleri değiştirerek onarmış (örneğin Ağalar Dairesi) ve yeni köşk ve bölümler eklemiştir (örneğin Valide Sultan Dairesi, iki katlı galeri, 300 ayak uzunluğundaki rıhtım). Bu bölüm, gerçekten de, geleneksel Osmanlı anlayışından farklılaşmakta; rıhtım korkulukları, aylama askılı pa-

nolar, Dor ve İon başlıklı pilastr ve sütunlar, pencere düzenlemeleri gibi uygulamalarıyla sanatçının *Hatice Sultan Sarayı*'ndaki işleriyle büyük benzerlikler göstermektedir. Gravürün açıklamasında özellikle İon başlıklı altı mermer sütun tarafından taşınan ve rıhtımı enine kesen Valide Sultan Dairesi'nin karşısında, yabancıların, bir Yunan anıtı karşısında duydukları heyecan ve zevki duyabilecekleri balirtilmektedir. *Beşiktaş Sarayı*'nın bu bölümü ve *Hatice Sultan Sarayı* Başağa Dairesi, Neo-Klasik üslup özellikleri göstermektedir. Jacques Perot, III. Selim'in bu yeni üslubu çok beğendiğini ve üslubun padişahın yeni dünya görüşünün bir göstergesi olduğunu belirtmekte ve hatta tebaasının da bilinçlenmesi için Boğaziçi'nde Neo-Klasik anlayıştaki yapıların inşaasını desteklediğini eklemektedir [9]

Yaz aylarının büyük bölümünü Boğaziçi'ndeki saray ve köşklerde geçiren III. Selim, Sarayburnu'nda yaz ve kış aylarında oturmaya elverişli yeni bir sahilsaray inşa ettirmek istemiştir. Sarayın yapımıyla Melling görevlendirilmiş ve Melling bu yıllarda ikinci kez İstanbul'a gelen Fransız haritacı F. Kauffer'in yardımıyla hazırlıklara başlamıştır. III. Selim, bu yeni sarayın hem plan anlayışı, hem malzeme, hem dekorasyon, hem de bahçe düzenlemeleri açısından Fransa'daki krallık saraylarına benzemesini istiyordu. Proje bu doğrultuda hazırlanmış ve inşaat için çeşitli yerlerden değerli taş ve mermerler getirtilmiştir. Bu hazırlıklar sırasında, 1798/99'da Napoléon'un yönetimindeki Fransız ordusu Mısır'ı işgal etmiştir. İşgal, Osmanlı İmparatorluğu-Fransa ilişkilerinin gerginleşmesine yol açmış ve İstanbul'da görev yapan Fransız vatandaşları ve diplomatlar tutuklanarak Yedikule zindanlarına kapatılmıştır. III. Selim Melling'i diğer Fransızlar'dan ayrı tutarak korumuş ve ondan projeyi sürdürmesini istemiştir. Ancak, uzun süredir devam eden dedikodular yüzünden padişaha gelen baskılar, bu son olayla daha da artmış ve sonunda III. Selim Melling'in Topkapı Sarayı'ndaki işine son vermek zorunda kalmıştır. Çalışma 1800'ün sonunda yarım bırakılmış [10] ve proje tamamlanamamıştır.

Topkapı Sarayı'nın sahil bölümünde, Sarayburnu'nda yer alan, 18 yüzyıl sonlarında III. Selim'in annesi Mihrişah Sultan için yaptırdığı *Şevkiye Köşkü* (*Yeni Köşk*, *Serdap Köşkü*) kimi araştırmacılar tarafından Melling'in eseri olarak kabul edilmektedir. *Topkapı Sarayı* ile ilgili kapsamlı çalışmalardan biri olan Miller'in kitabında, köşkün Melling tarafından inşa edildiği ve üç bölümden oluşan yapının orta bölümünün (salon) Napoléon'un *Malmaison Şatosu*'ndaki taht odası örnek alınarak gerçekleştirildiği belirtilmektedir [11] N.M. Penzer bütününü Melling'e bağlamamakla birlikte, köşkte ve köşkün içinde bulunduğu Has Bahçe'deki binalarda Melling'in eklemeleri ol-

duğundan söz etmektedir[12]. Bu bilgilere kuşkuyla bakan Fanny Davis'e göre ise Melling'in sarayda çalışmış olduğuna dair hiç bir belge yoktur. Bunun yanı sıra III. Selim'in bahçıvanı Jakop Ensle'nin kendisine gezdirdiği bölüm dışında albümün arkasında yer alan *Topkapı Sarayı*'na ait haritada büyük yanlışlıklar bulunması, Melling'in sarayda çalışmış olma olasılığını son derece zayıflatmaktadır[13]. *Şevkiye Köşkü*, Melling albümünün 7 numaralı panoramik bir İstanbul gravüründe görülmektedir. Gravürün açıklamasında köşke geniş şekilde yer verilmesine karşın, mimarın Melling olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamaktadır.

III. Selim, Melling'in *Topkapı Sarayı*'ndaki işine zorunlu olarak son verdikten sonra onu, Ortaköy'de şimdiki *Çırağan Sarayı*'nın yerinde bulunan yeni sarayının yapımında görevlendirmiştir. Burada, kız kardeşi Beyhan Sultan'ın, 1791-95 tarihleri arasında Yorgi Kalfa tarafından inşa edilen sarayı bulunuyordu[14]. James Dallaway'in seyahatnamesinde, saraya geniş bir yer verilmektedir[15]. Beyhan Sultan, bu sarayı III. Selim'e hediye etmiş ve padişah, henüz bir kaç yıl önce inşa edilen sarayı yıktırarak, 1802'de yeni bir saray inşa ettirmiştir.[16] III. Selim, sarayın özellikle bahçe düzenlemesine önem vermiş ve Melling'ten[17], *Hatice Sultan Sarayı*'ndaki bahçenin aynısını istemiştir. 19. yüzyıl başlarında, II. Mahmud döneminde, İstanbul'da bulunan J.B.Hobhouse, sarayın bahçesinin yanı sıra, iç mekân düzenlemesinin de Melling'e ait olduğunu, ancak sanatçının bu konuda, yakın arkadaşı F.C.H.L. Pouqueville'e bile herhangi bir şey söylemediğini belirtmektedir[18]. Melling'in İstanbul'daki son yıllarında kentte bulunan Pouqueville'in seyahatnamesinde sanatçı ile ilgili bilgilere rastlanmaktadır. Onun *Beyhan Sultan Sarayı*'ndaki çalışmalarından bahsetmemesi, Pouqueville'in kenti 1801'de terketmiş olmasıyla açıklanabilir. 19. yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl başlarında İstanbul'a gelen Dwight'ın kitabında, III. Selim'in *Çırağan Sarayı*'nda Melling'in emeği olduğu şeklinde küçük bir bilgiye rastlanmıştır[19]. III. Selim döneminin *Çırağan Sarayı*'nın yapımında, Melling'in katkısı olup olmadığı konusunda, sanatçıya ait olduğu bilinen diğer yapılar ve işler gibi, bugüne değin bir arşiv kaydına rastlanılmamış olmakla beraber, çeşitli güvenilir kaynaklara dayanarak, sanatçının bu yeni sarayda emeği olduğu kesinlikle söylenebilir.

Melling'in III. Selim dönemi mimarisi içindeki yeri, üzerinde durulması gereken son derece önemli bir konudur. Miller[20] ve Boppe[21], III. Selim'in Melling'i çok geniş yetkilerle donattığını ve onu imparatorluk binalarının genel yöneticisi ve başmimarı yaptığını belirtmektedirler. Perot da, Fransa Cumhuriyeti'nin İstanbul'daki diplomatlarından biri olan ve aynı zamanda

padişaha sanat ve mimarlık konularında danışmanlık yapan Aubert Dubayet'nin, 1796'da Yunanistan'a gitmesiyle ondan boşalan bu görevi Melling'in devraldığını söylemektedir[22]. Davis'in ise tam olarak bunu kastetmemekle beraber, Topkapı Sarayı'ndaki III. Selim dönemine ait Batılı uygulamaları, padişahın mimarlarını Melling'in gerçekleştirdiği işleri etüt etmekle görevlendirmesine bağladığı[23] görülmektedir.

Melling'in Osmanlı sarayı ile olan ilişkisi henüz arşiv belgeleriyle kanıtlanmış değildir. Ancak, sanatçının, III. Selim dönemi mimari ortamında son derece etkin olduğunu gösteren yeterli veri bulunmaktadır. III. Selim dönemi mimarisinin özellikle 1795'ten sonraki durumuyla ilgili olarak yapılacak karşılaştırmalı bir araştırma, bu durumun açıklık kazanması yönünde en önemli aşamalardan biri olacaktır. Çünkü gravürlerdeki Melling'e ait olduğu bilinen kimi yapı ve ayrıntılarla, *Topkapı Sarayı*'ndaki III. Selim dönemi uygulamaları arasında pek çok benzerlikler bulunmaktadır.

Antoine-Ignace Melling, çeşitli kaynaklarda belirtilen birbirinden farklı nedenlerden ötürü 1802'de İstanbul'dan ayrılmaya karar vermiştir. Cenova'ya giden bir gemiye yaptırdığı 1802 tarihli dört kişilik bir rezervasyon kaydı bulunmaktadır. 16 Eylül 1802'de Paris'ten yola çıkan General Sebastiani ile görüştüğü dikkate alınırsa, İstanbul'u 1802'nin sonlarında terk ettiği anlaşılır[24]. 1803'te Paris'te olan sanatçı, aynı yıl 24 Mart'ta albümünün basılması için kontrat imzalamış[25], metin bölümleri Melling'in gözetiminde ve onun notlarına dayanılarak yazar Lacretel tarafından hazırlanan *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore (İstanbul'da ve Boğaziçi Kıyılarında Resimlerle Bir Gezi*, tıpkıbasım, 1969) adlı kitabının basımı 1819'da tamamlanmıştır.

NOTLAR

1 Jacques Perot (der.), *Antoine-Ignace Melling (1763-1831) Artiste-Voyageur, Cornelis Boschma et Jacques Perot*, Paris, 1991, s.12-13.

2 Perot, age, s.13,28.

3 Perot, age, s.17-18.

4 Barnette Miller, *Beyond the Sublime Porte*, New Haven, 1931, s.128; H.G. Dwight, *Constantinople Old and New*, New York, 1915, c.II, s.229.

5 A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore*, Paris, 1911, s.165.

6 Perot, age, s.22.

7 Perot, age, s. 22.

8 İhtifalcı Mehmed Ziya, *İstanbul ve Boğaziçi*, İstanbul, 1928, c.II, s.246.

9 Perot, age, s. 22.

10 Perot, age, s. 22.

11 Miller, age, s.102.

12 N.M. Penzer, *The Harem*, Londra, 1967, s.63.

13 Fanny Davis, *The Palace of Topkapı in İstanbul*, New York, 1970, s.128.

14 M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara, 1985, s.104.

15 James Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern*, Londra, 1797, s.139-140.

16 Mustafa Cezar, "Sanatta Batı'ya Açılışta Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri", yayımlanmamış bildiri, T.B.M.M. Milli Saraylar Sempozyumu, İstanbul, 1984 (ayrı basım, İstanbul, 1985, s.60); Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Saray No.4408, 5337, 3869.

17 Boppe, age, s.181-182.

18 J.B. Hobhouse, *A Journey Through the Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople During the Years 1809 and 1810*, Londra, 1812, c.II, s.863.

19 Dwight, age, c.II, s.256.

20 Miller, age, s.128.

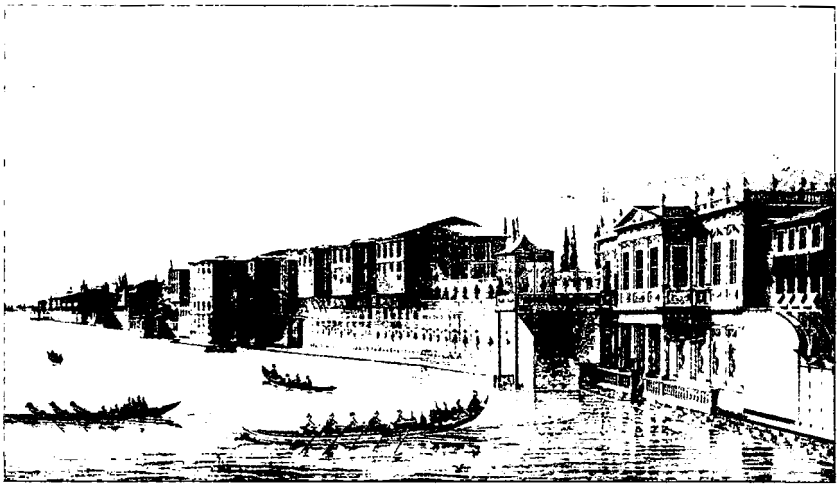
21 Boppe, age. s.181-182.

22 Perot, age, s.33.

23 Dawis, age, s.276.

24 Perot, age, s.36.

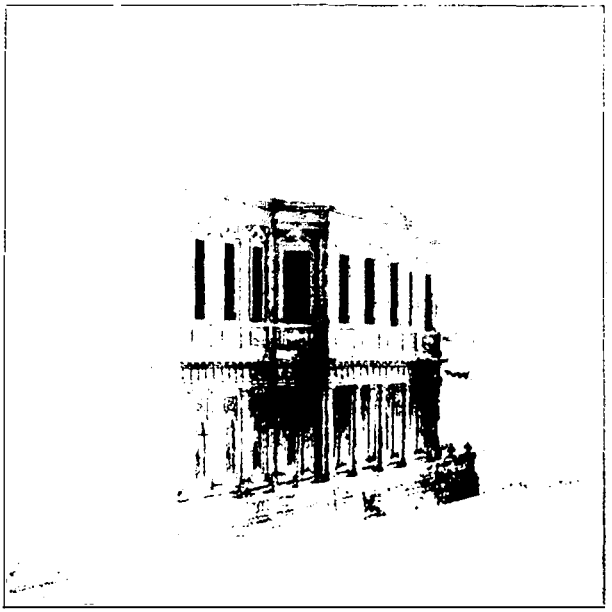
25 Perot, age, s. 36.



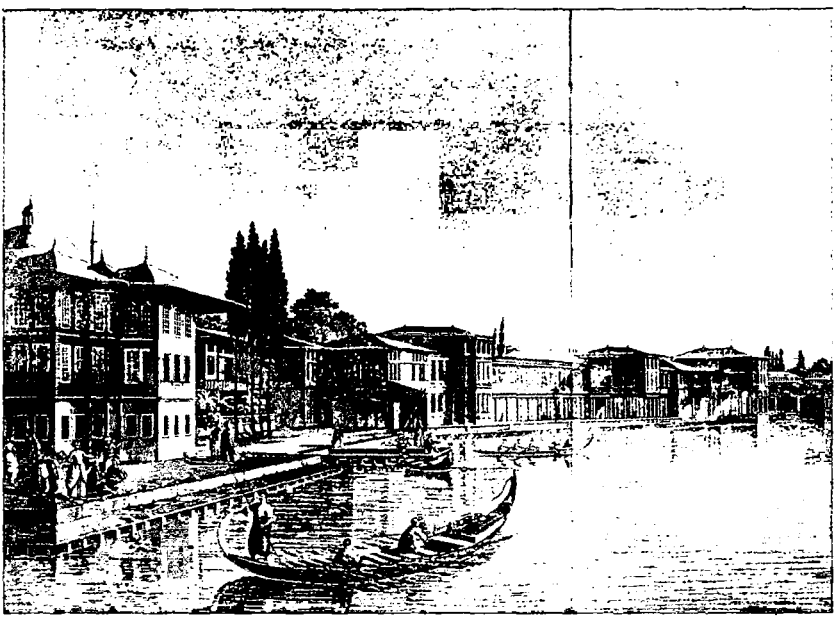
Resim 1- Hatice Sultan Sarayı, A.I. Melling, Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rivers du Bosphore, Paris, 1819, Planş No. 30.



Resim 2- Hatice Sultan Sarayı projesi, Cornelis Boschma et Jacques Perot, Antoine Ignace Melling (1763-1831) Artiste-Voyageur, Paris, 1991.



Resim 3- Hatice Sultan Sarayı projesi, Cornelis Boschma et Jacques Perot, Antoine Ignace Melling (1763-1831) Artiste-Voyageur, Paris, 1991.



Resim 4- Beşiktaş Sarayı, A.I. Melling, Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rivers du Bosphore, Paris, 1819, Plans No. 28.

TANZİMAT VE BİR AYDINLANMA SİMGESİ

DOÇ. DR. GÜNKUT AKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
İstanbul

Tanzimat'ın mimarlık alanındaki ilk anlatımı, II. Mahmud için Divanyolu'nda yapılan türbe ve buna bağlı yapılar grubudur. Bu padişahın yenilik karşıtı muhalefetin ardındaki askeri desteği ortadan kaldırarak hazırladığı elverişli ortamın, Tanzimat reformları için bir önkoşul olduğu göz önüne alındığında, türbesinin yeni dönemin yapı programında öncelikli bir yer taşıdığını düşünmek mümkündür. Nitekim türbe, Tanzimat'ın birinci yıldönümünden sekiz gün sonra, 11 Kasım 1840'da açılmıştır. Her ne kadar II. Mahmud'un ölümünü izleyen günlerde inşaatın gerçekleştirilmesi için resmî görevlendirmeler yapılmışsa da (5 Temmuz 1839)[1], Helmuth von Moltke'nin mezarı ziyaret ettiği 1 Eylül 1839'da inşaat henüz başlamamıştır[2]. Buradan anlaşılıyor ki, türbe ve ek yapıların projelendirilmesi Tanzimat hazırlıklarıyla birlikte yürütülmüş, inşaata Tanzimat'ın ilanından hemen önce veya sonra başlanmış ve yaklaşık bir yıl gibi çok kısa bir sürede yapılar tamamlanmıştır. Açılış töreni çok görkemli olmuş, üç gün beşer kez toplar atılmış, geceleri türbe çevresinde ve kentin çeşitli yerlerinde şenlik düzenlenmiştir. Bu bağlamda evkaf nazırına, aynı zamanda Ebniye-i Hassa müdürü olan bina eminine, kalemişlerini yapan ressama, iki katibe, mimarlar Ohannes ve Bogos Dadyan'a çeşitli nişan ve armağanlar verilmiştir[3].

Türbe ve bağlı yapılar II. Mahmud'un kızı Esma Sultan'ın sarayının yerini almış ve yoğun bir ahşap dokunun içine inşa edilmişlerdir. Tarihi yarımadanın en önemli caddesi olmasına karşın, Divanyolu'nun o tarihteki genişliği 5-8 arşını (3.75-6.00 m) geçmemekte, hatta bu genişlik Çem-

Beşiktaş çevresinde 3 ili yıl kadar inmekteydi. *II. Mahmud Türbesi*'nden bir kaç yıl sonra (1848-49), Ebniye nizamnameleri adı altında çıkarılan imar yönetmeliklerinde tüm yeni yapılar için öngörüleceği gibi, türbe ve çevre duvarı mevcut yol hizasından geri çekilerek inşa edilmiştir. Nitekim 1865'te binden fazla ev ve konağın yanmasına neden olan ve Divanyolu'na oldukça yaklaşan Hocapaşa yangını atlatıldıktan sonra, bu olay fırsat bilinerek cadde üzerinde yer alan diğer yapılar da, ya kâgire dönüştürülmek amacıyla yıkılarak ya da yeni cephelerin oluşturduğu doğrultuya kadar olan bölümü ortadan kaldırılarak, Divanyolu yaklaşık bugünkü genişliğine kavuşturulmuştur[4]. Türbenin yapımını izleyen bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, *II. Mahmud Külliyesi*, Divanyolu Caddesi'ne ve giderek tarihi yarımadadaki geleneksel dokuya getirilecek yeni düzenin habercisi olarak görülebilir.

Söz konusu yapılar grubu, türbeden başka, yine Divanyolu Caddesi üzerindeki çevre duvarından dışarı taşan bir sebil, Ankara Caddesi ile kesişen köşede yer alan ve bildirinin asıl konusunu oluşturan çeşme (Resim 1), duvarın ardında ise bir muvakkithane, görevliler için birkaç oda ve 150 kadar mezar içeren hazireden oluşmaktadır. Tümüyle mermer kaplı olan türbe ve sebil, Batılılaşma dönemi mimarlığında III. Selim'den itibaren görülen ve II. Mahmud yapılarında Fransa ile eşzamanlı Ampir üslubuna dönüşen klasikçi eğilimi yansıtırlar. Özellikle türbe atikasında yer alan aplikasyon görünümlü alçak kabartmalar, Ampir için tipiktir. Türbedeki palmet frizi, akantus rozetleri, savaş aletleri, eşzamanlı Fransız örnekleriyle karşılaştırıldığında, dönemin Fransız mimarlığıyla ayrıntıya varan bir görsel tanışıklığın varlığı açıkça kendini belli eder.

Divanyolu Caddesi üzerinde yer alan üçüncü yapı bir çeşmedir. Kare prizma bir kaide ile üzerindeki küreden oluşan bu yapı, alışılmadık geometrik biçimlenişiyle, klasikçi eğilimin yalınlığını aşarak, Osmanlı Batılılaşması'nda kendinden önceki bütün örneklerden ayrılır. Çeşme, külliye duvarına çok yaklaşmasına karşın, ondan ayrık konumuyla, burada bağımsız bir yapı olduğuna dikkat çeker. Bu kopukluk ve biçimsel farklılık, ilk bakışta çeşmenin *II. Mahmud Türbesi*'ne bağlı yapılar grubuna sonradan eklendiğini düşündürürse de, türbenin açılışını haber veren *Ceride-i Havadis* (21 Şevval 1256), onun da ilk yapımda mevcut olduğunu bildirmektedir. Aynı haberde "yekpare mermerden ziba çeşme" betimlenirken, üzerindeki küre "mermerden yapılmış ve hendese üzere nakşolunmuş küre-i arz" olarak tanımlanmıştır. Bu tanımdaki "çeşme", "yerküre" ve "geometri" öğelerinin üzerinde ayrı ayrı durmak gerekmektedir.

Öncelikle çeşme öğesi ele alındığında, ön cephedeki musluğun ve al-

tındaki yalağın, bu işlevi açıkça göstermesine karşın, diğer iki yüzde, daha önce musluk bulunduğunu belirten hiçbir ize rastlanmaz. Ayrıca söz konusu yüzlerde, öndeki yalakla aynı boyutlara sahip birer taş bulunmasına karşın, üzerleri kapalıdır. Tarihi su şebekesinin ana arterlerinden birinin geçtiği Divanyolu'nda, çeşmenin cüssesine göre küçük bir musluk ve yalakla yetinilmesi, bu işlevin bir bahane olduğunu düşündürmektedir. Kaldı ki çeşme işlevini belirten bir kitabe yoktur. Oysa simetrik kütle düzeni, etkileyici yalınlığı, "kayan ölçek"[5] kavramına uygun biçimi ve üzerindeki kürenin alegorik çağrışımlarıyla, söz konusu yapı, bir anıt için geçerli tüm özelliklere sahiptir. Tabandaki işlevsiz yalaklar, anıtın kaidesi olarak düşünüldüğünde, prizmatik gövde ve üzerindeki anlam taşıyan biçimle, anıtlardaki üçlü kuruluş, Divanyolu'ndaki bu yapıda da mevcuttur.

Buradaki biçim yenidir, ancak soyut tasarımıyla Osmanlı geleneğine ters düşmez. Buna karşın "anıt" düşüncesi geleneğe aykırıdır. Tanzimat'ın birinci yıldönümünde *Beyazıt Camisi*'nin avlusuna dikilmek istenen anıt da[6], soyut bir biçime sahip olmasına karşın, "anıt olma" niteliği nedeniyle tepkiyle karşılanmış ve uygulamadan vazgeçilmiştir. Nitekim *Takvim-i Vekayi*'nin Divanyolu'ndaki "çeşme"nin açılışından iki hafta önceki nüshasında[7] *Beyazıt Camisi*'nin avlusu için tasarlanan Tanzimat Anıtı, nişantaşları geleneği örnek gösterilerek meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu savunmadan anlaşıldığına göre, Tanzimat Anıtı konusunda karşı çıkılan şey, cami avlusundaki konumu değil, sadece geleneğe aykırı olan anıt düşüncesidir. Divanyolu'ndaki "çeşme" olarak nitelenen yapının açılışı ile, *Beyazıt Camisi*'nin avlusuna dikilmek istenen anıtın öngörülen açılışı arasında yalnızca bir hafta vardır. Dolayısıyla bu eşzamanlılıktan yola çıkarak, ikonoklazmın bu kadar etkin olduğu bir ortamda, Divanyolu'ndaki anıtın ancak çeşme işlevi öne sürülerek gerçekleştirilebileceği varsayılabilir. Bu varsayım doğruysa, söz konusu yapı, ilk Osmanlı anıtı olma özelliğini taşımaktadır.

Ceride-i Havadis'teki tanımın ikinci öğesi yerküre'dir. İslamiyet'teki tabakalı evren imgesiyle çelişen dünyanın küreselliğine ilişkin görüş, Avrupa'dan farklı olarak Osmanlı ulemasınca hiç de yadırganmışa benzemiyor. Bu konuda Katip Çelebi'nin 17. yüzyılda getirdiği kanıtlar[8], 18. yüzyılda Siirt'in Tillo köyünde oturan İbrahim Hakkı'ya kadar ulaştığına ve desteklendiğine göre[9], yerküre yeni bir mesaj içermemektedir. Ancak söz konusu tanımın buradaki işlevi, oldukça kolay algılanabilecek ve bu nedenle çabuk iletişim kurulabilecek bir gösterge olmasıdır.

Ceride-i Havadis'teki üçüncü öğe geometri'dir. Divanyolu küresinin

"hendese üzere nakşolunması" özellikle vurgulanmıştır. Burada küre salt geometrik bir biçim olarak "kendisine" gönderme yapmaktadır. Ancak onun -soyutlamada bir adım daha ileri giderek- bütünüyle geometriyi, hatta bilimi simgeleyen bir alegori niteliği taşıdığı da söylenebilir.

Nasıl Osmanlı Batılılaşması pozitivist niteliği nedeniyle fen bilimlerine -hâlâ Türkçe karşılığı bulunamayan akli bilimlere göre- öncelik tanımışsa, fen bilimleri içinde de geometri daha ayrıcalıklıdır. Hüseyin Rıfkı'nın 18. yüzyıl sonunda basılan *Usul-i Hendese*'sini[10] birçok hendese kitabı izler. Atatürk'ün yazdığı *Geometri* adlı kitap, belki de bu türün son halkasıdır. Arapça'da "mühendis" sözcüğü "hendese"den türetilmiştir. Bu nedenle ilk açılan askeri mühendislik okullarının adı Hendesehane'dir. Geometriye olan ilgiyi Batılılaşma'ya yönelişte de olduğu gibi, askerlik alanındaki eğitim zorunluluğu yönlendirmiştir. Ancak, geometrinin Avrupa kentlerini tanıyanlar için düzen ve uygarlık anlamına geldiği de düşünülebilir.

Geometri, tarih boyunca Doğu'da ve Batı'da hem işlevsel ve pragmatik bir araç olarak kullanılmış, hem de aşkın nitelikler yüklenerek, ideolojik bir içeriğe sahip olmuştur. Gerek Avrupa ortaçağında, gerekse İslam dünyasında ve diğer Asya kültürlerinde geometri, tanrısal yetkinliğin ardındaki gizli örüntüdür. Rönesans'a geçişte de bu nitelik bir süre devam eder; ancak giderek ussal yetkinliğin örüntüsüne dönüşür. Geometri ister Tanrı'nın dili olsun, isterse usun dili, aşkın niteliğini hep korur. Hendese üzere nakşolunan Divanyolu küresi, tanrısal geometriden ussal geometriye geçişi, diğer bir deyişle, Osmanlı kültüründe değişen geometri algılayışını simgelemektedir.

Özetle, Divanyolu küresi, farklı bilgi donanımları olan üç ayrı toplumsal katmana seslenmekte ve bu nedenle üç anlamsal düzlem içermektedir. Birinci anlam olan çeşme, salt işlevsel açıklama bağlamındadır. Türbe yanında hayrat olarak çeşme, geleneksel kültürde çok yaygın olan bir mesaj vermektedir. Suyu içip padişahın ruhuna fatiha okumak gerekir. İkinci anlam olan yerküre, okuryazar kitlenin algılama düzlemindedir. Bir "globu" anıt olarak görüp tanımak, onları sevindirecektir. Üçüncü anlam katmanı olan geometri, daha derin bir içerik taşımaktadır. Avrupalı "ateşle kan arasında pergel kullanır" diyen[11] ve düşünsel soyutlamaya yatkın, Divanyolu'nun seçkin münevverlerine seslenmektedir. Ancak bu üç anlam türünden, anıtın meşruiyetini sağlayan yalnızca işlevsel olanı, dolayısıyla çeşmedir. Bu durum ne yazık ki bugün de böyledir. İşlev deyince akan sular durur.

II. Mahmud, Osmanlı sarayının önderlik kimliğini sürdüren son padişahtır. Tanzimat'la birlikte entelektüel platformun odağı saray ve med-

reselerden alınıp, Fransa'ya taşınmıştır. Bu nedenle 18. ve 19. yüzyıllar Fransa'sındaki Aydınlanma coşkusunu, Tanzimat dönemi Osmanlı aydınlarında da görmek şaşırtıcı olmamalıdır.

Bilindiği gibi mimarlıkta küre biçiminden yola çıkan tasarımlar, Fransa'daki geç Aydınlanma dönemi mimarlığına özgüdür. Hiçbiri uygulanmamış olan bu küreler yine de dönemin mimarlığının asıl temsilcileridir. Barok ve Rokoko'dan hemen sonra gelen geç Aydınlanma mimarlığındaki yalınlık ve geometriye öncelik tanıyan ussal biçimleniş, yenileşmeyi çok kesin bir dille anlatmaktadır. Bu nedenle Aydınlanma küreleri kimi yazarlar için Fransız Devrimi'nin de simgeleridir. Küre biçimi 1917 Devrimi sonrasında Rusya'daki Konstrüktivist mimarlıkta da görülür[12].

Divanyolu küresinin ardındaki düşünceyi anlamak için, belki de 18. yüzyıl sonunda Fransa'da mimarlığın kavranışındaki değişimi gözden geçirmekte yarar vardır[13]. Bu dönem Fransa'sında, Aydınlanmacı ideallere göre, ilk kez önerilen veya mevcut olup da yeni bir içerik yüklenen toplumsal kurumlar, öncekilere hiç benzemeyen yapı biçimleri olarak ortaya çıkmalı ve böylece mimarlık, söz konusu ideallerin görsel olarak algılanmasına katkıda bulunmalıydı. Mimarlığa verilen bu görev onun bir anlatım aracı olarak kullanılmasını gündeme getirmiş ve mimarın, yeni dönemin baş aktörlerinden biri olarak görülmesini sağlamıştır.

Diğer taraftan bu dönem tarihçiliğinde ve toplumbilimlerinde izlenen bir başka yenilik de kültürleri mimarlık ürünleriyle açıklamaktır. Bu da yine yukarıdaki gibi, mimarlığın bir tür yansıtma kuramıyla ele alınmasını ve simgeselliğini gündeme getirmiştir.

Aydınlanma mimarlığının referans çerçevesini oluşturan üçüncü bir olgu da onun Aydınlanma'nın ünlü "kaynağa dönüş" söylemi bağlamında yeniden değerlendirilmesidir. Ansiklopedistler'in toplumu yeni düşünce biçimine yönlendirmek için, etimolojik kaynağa dönerek, her kavramın ardındaki eski tortuları ayıklayıp, yeniden üretme uğraşları veya. toplumbilimcilerin doğaya ve ilk insana geri giderek, toplumu yeniden kurmak için model arayışları, mimarlarda da ilk barınağa veya Platonvari bir ilk biçime dönüşü gündeme getirmiştir. Bu ilk biçim ise küredir. Fransız Aydınlanma mimarlığında görülen oldukça fazla sayıdaki küre tasarımı uygulanmadan kalmış birer ütopik proje niteliği taşırlar. Etienne Louis Boullée'nin İngiliz fizikçisi Newton'un anısına adanmış olan 150 m çapındaki küre tasarımı (Resim 2), Aydınlanma mimarlığının en ünlü örneğidir. Boullée devrimden sonraki 10 yıl boyunca Fransa'nın en etkin mimarlık hocası olma kimliğini korumuştur. Uygulanmamış büyük projelere karşın Fransa dışında küçük

ölçekli Aydınlanma kürelerine rastlanır. Goethe'nin Weimar'daki yazlık evinin bahçesinde bulunan sunak bu tür küçük küre tasarımlarından biridir[14]. İstanbul'da Divanyolu dışında başka küre örnekleri de vardır. *Gümüşsuyu Kışlası*'nın giriş rizalitinin üst bitiminde yer alan dört küre 1861-62 tarihlidir. *Güzelce Kasımpaşa Camisi*'nin dört köşesindeki küreler ise büyük olasılıkla 1860'ta yapılmıştır.

Küre biçiminin Divanyolu'nda Osmanlı dünyasına ilk girişi, ardındaki zihniyeti anlamak açısından diğer örneklere göre çok daha verimli görünmektedir. Yukarıda değinildiği gibi, bu dönemin Osmanlı aydını Fransız düşüncesiyle kapsamlı ilişkiler içindedir. Bürokrat kimliği ile Bâbıâli'de çalışmakta ve Divanyolu'ndaki büyük konaklarda oturmaktadır. Darülfünun olarak kullanılan ve Aydınlanma düşüncesinin halka açık konferanslarla aktarıldığı Nuri Bey Konağı da[15] bunlardan biridir. Geçmişi tarihi yarımada kadar eski olan bu caddenin Tanzimat dönemindeki görkemi, *II. Mahmud Türbesi*'nin yapımından kısa denilebilecek bir süre sonra 1853-54'te James Robertson'un *Beyazıt Kulesi*'nden Sultanahmet ve Gedikpaşa'ya doğru yönelen objektifiyle çektiği fotoğraflarda[16] bir anı olarak kalmıştır. Ancak 1865 Hocapaşa yangınından sonra Divanyolu tekrar kendini toparlamış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar seçkin kimliğini korumuştur[17].

Divanyolu aydınları, Fransız kürelerinin ardındaki Aydınlanmacı anlamları kavramak için gerekli düşünsel donanıma sahiptir. Kürenin ithal edilip edilmediği, edildiyse hangi yoldan geldiği daha az önemlidir. Büyük olasılıkla ne geç Aydınlanma mimarlarının Goethe'nin küresinden haberleri vardı, ne de Rus Konstrüktivistleri'nin -ancak 1930'larda yeniden keşfedilen- Boullée'den. Küre ussal bir perspektifle yeniden başlamayı simgeleme potansiyeline sahiptir. Kabul koşulları hazır olduğunda sezgiler, ortamı en iyi anlatacak biçimi yakalama konusunda daha da duyarlıdır. Düşünsel platformdaki alışveriş de böyledir. Daha 18. yüzyılın ortalarında Voltaire'in Newton düşüncesini anlatan kitabını çevirtmek isteyen Koca Ragıp Paşa[18]ve birkaç onyıl sonra Newton için bir küre tasarlayan Boullée aynı çağdaş ilgi çevresinde birleşmişlerdi.

Divanyolu küresinin hendese üzere nakşolunduğunun belirtilmesi ve onun değişen geometri algılayışını simgelemesi, burada -Aydınlanma'nın küre biçimini de içeren- daha geniş bir bağlamın söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Avrupa plastik sanatlarında ve özellikle mimarlığında ussal tasarımın anahtarı geometridir. Bu açıdan Aydınlanma geometrisi Mısır ve Yunan dünyasından gelip, Rönesans'tan geçerek Modern'e varan

çizgi üzerinde yer alır. Diğer taraftan geometri, Batı insanının dünyayı algılayış ve davranışını belirleyen temel bir örüntü kimliğine sahiptir. Rönesans'ta ortaya çıkan bale, insan devinimini geometrize eder [19], perspektif ve eskrim görmeyi. Barok dönem Fransız bahçelerinde ise doğa geometrize edilir. Yalnız düşünceyi değil, toplumu ve yaşamı da örgütleyen Aydınlanma'nın sınır tanımayan düzenleme erkini görünür kılan geometri, Batı kültürü için tümel nitelik taşıyan bir belirleyicidir. Aydınlanma geometrisinin Antik Çağ'dan gelip, Modern'e varan bir sürecin içinde yer aldığı ve sınır tanımayan tümelliği göz önünde bulundurulduğunda, Tanzimat'ın Batı türünde bir geometri algılayışına yönelmesi, Batı'nın en kapsamlı olgularından birine eklemlenme anlamına gelmektedir. Aydınlanma geometrisinin en somut kullanım alanlarından biri de kentsel imar planlarıdır. Bu açıdan, yukarıda değinildiği gibi, *II. Mahmud Külliyesi*'yle tarihi yarımadada 10 yıl sonra bir yönetmeliğe kavuşacak olan imar tasarısının önceden uygulamaya sokulmuş olması ilginçtir. Külliyenin Divanyolu Caddesi üzerindeki uzun duvarının, mevcut hizadan geri çekilerek inşa edilmiş olması, tarihi yarımadaya planlı imarın, dolayısıyla geometrinin ilk müdahalesidir. Nitekim bu duvarın doğrultusundan dışarı taştığı için bir bölümü kesilen *Çemberlitaş Hamamı* bugün de varlığını sürdürmektedir. Divanyolu küresi tarihi doku içine çizilen ilk radikal çizginin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. *Çemberlitaş Hamamı*'nın köşesindeki garip kesit, toplumun özgürleşmesi için vazgeçilmez olan, ancak eleştirilmeden kullanıldığında buyurgan ve tahripkâr bir nitelik kazanabilen Aydınlanma konusunda bir uyarıdır[20].

Aydınlanma düşüncesinin kaynağı, paradigmalar tarihindeki en önemli paradigma değişiminde yatmaktadır. Yani Rönesans'ta başlayan bir sürecin sonucu olarak bu dönemde, bilgi oluşturma biçimi ve bilime ilişkin bakış açısı değişmiştir. Tanzimat döneminde Batı'dan elbette bu yeni paradigmanın sonuçları da alınmıştır. Ancak asıl önemli olan, söz konusu paradigmanın Osmanlı dünyasında kendine küçük de olsa bir yer açabilmesidir. Bu da yine, kabul koşullarının hazır olmasına bağlıdır. Bu durumda, küçük bir itme yeni bir paradigma sürecini başlatmaya yeter. Avrupa Aydınlanması'nda da durum farklı değildir. Buradan yola çıkarak, sürekli bir ithalatı öngören Batılılaşma yerine, Avrupa'ya göre çok daha sınırlı da olsa, Osmanlı Aydınlanması demek belki de daha doğru olacaktır. Çünkü Aydınlanma bir kere başladığında artık özerk bir süreçtir.

Aydınlanma gerçek anlamda ortaçağı kapatıp, Modern'i başlatan dönüşümdür. Modern ise, doğası gereği avangarddır, öncülük görevini üst-

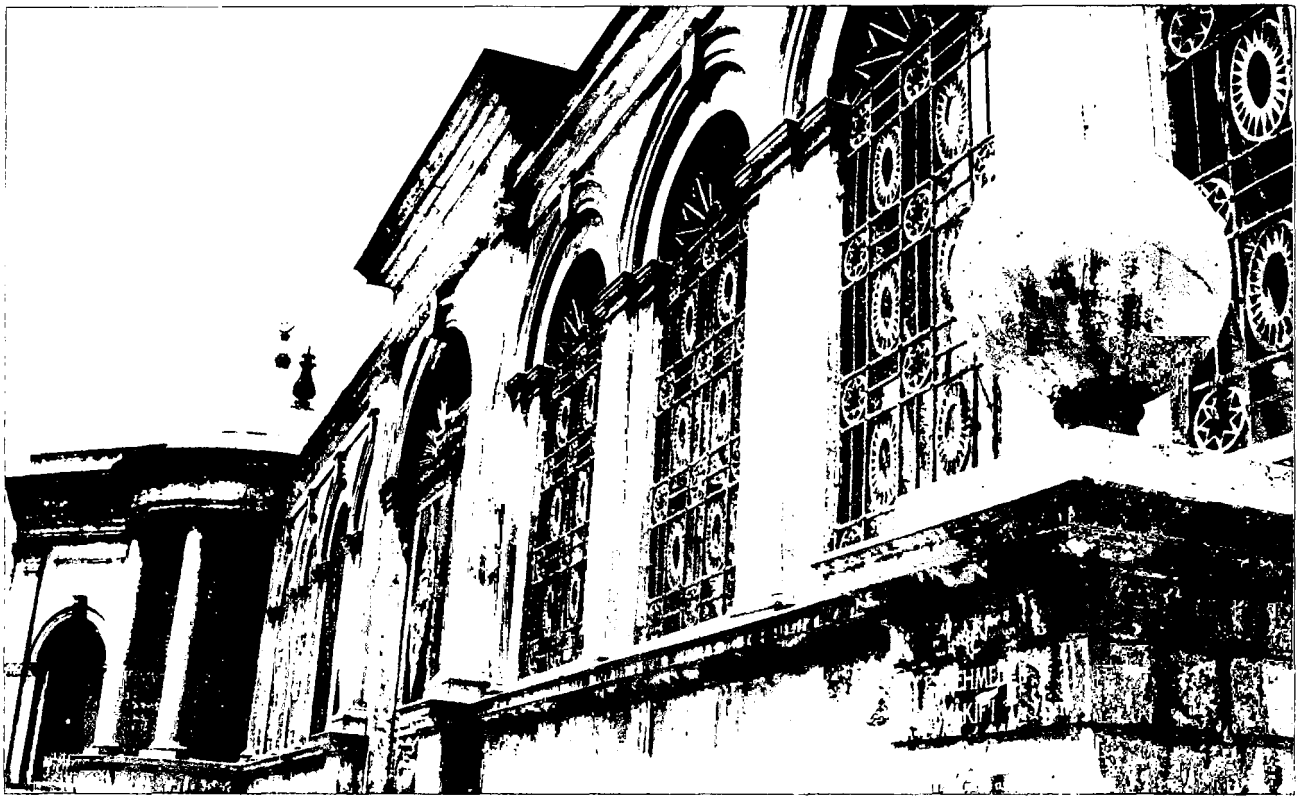
lenir. Kimi kez, sadece yeni olma olgusu, içerikten daha fazla önem taşır. Yalnız, Batı'daki avangardlıktan farklı olarak, Osmanlı aydını geleneksel bağlamı dikkate alır. Bir tür insan hakları bildirgesi olan Tanzimat Fermanı'nda varolan tutarsızlıklar veya fermanın taşra nüshalarındaki farklılıklar hep geleneği hesaba katma amacına yöneliktir. Tanzimat Anıtı'nı savunmak için nişantaşları geleneğini öne sürmek de bu doğrultudadır. Yukarıda vurgulandığı gibi, Divanyolu küresini bir çeşme yapısı olarak göstermek de, geleneksele verilen bir ödün gibi görünmektedir.

Tanzimat aydınını Osmanlı kültürünün özel koşullarını hesaba katmamakla ve teslimiyetçi bir Batıcılık'la suçlamadan önce "modern olma"nın, "aydın olma"yla kısmen çalkışan ve dünyanın neresinde olursa olsun değişmeyen bir nitelik taşıdığını düşünmek gerekir. Reformlar açısından pratik bir yararı olmayan ve bugün bile ütopik görünen, cami avlusuna anıt dikme düşüncesi, yalnızca avangard bir modernizmle açıklanabilir. Bu radikal tavır, sadece bugün değil, Tanzimat'ın ilk yıllarında doğan kuşak tarafından da 1860'ların ortalarından itibaren eleştirilmeye başlanmıştır[21]. Ancak Modernizm ve Aydınlanma tartışmalarının oldukça yoğunlaştığı günümüzden geriye bakıldığında, Türkiye'de kısa süreli ve sınırlı da olsa, Modern'i başlatan böyle bir dönemin 1840'larda var olduğunu düşünmek insanı mutlu kılıyor. Ben kendi hesabıma, Divanyolu'ndan her geçişimde, 70 cm çapındaki o küçük küreyi, İstanbul'daki ilk modern yapı olarak selamlıyorum.

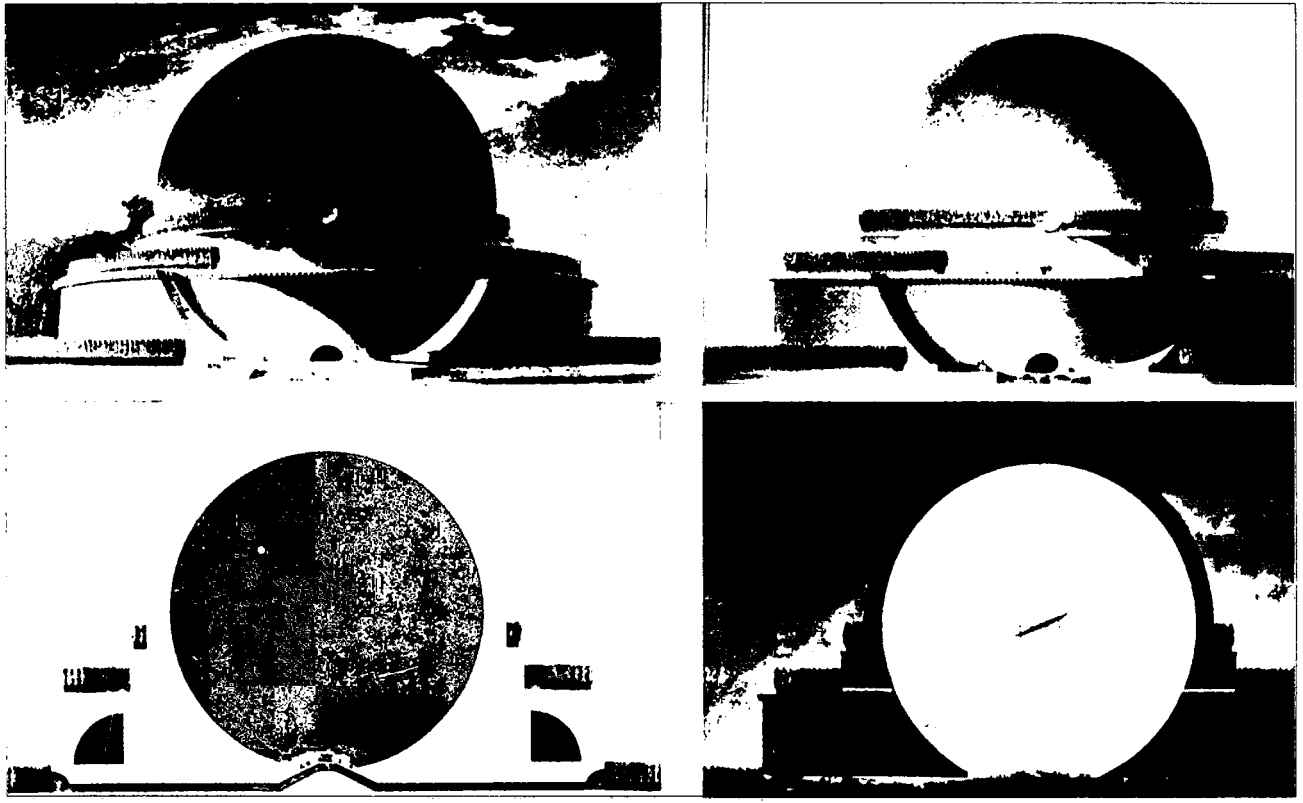
NOTLAR

1 *Takvim-i Vekayi*, 181, 28 Rebiülahir 1255.
2 Helmuth v. Moltke, *Türkiye Mektupları*, İstanbul, 1969, s.277.
3 *Takvim-i Vekayi*, 210, 27 Şevval 1256.
4 Serim Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlardaki Değişim ve Nedenleri*, Ankara, 1982, s.16; Mustafa Cezar, "Osmanlı Devrinde İstanbul'da Yangınlar ve Tabii Afetler", *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri I*, İstanbul, 1963, s.375.
5 Adolf Max Vogt, "Mit Dekonstruktion gegen Dekonstruktion", *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus?* (Yay.Haz. Gert Kähler), Braunschweig, 1990, s.68.
6 Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul*, yyy, ty, s.85.
7 *Takvim-i Vekayi*, 209, 14 Şevval 1256.
8 Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul, 1991 6 (5.baskı), s.145.
9 Adıvar, age, s.186.
10 Adıvar, age, s.206 vd.
11 Ekmelettin İhsanoğlu, "Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat* (Yay.Haz. Hakkı Dursun Yıldız), Ankara, 1992, s.345.
12 Adolf Max Vogt, *Russische und Französische Revolutionsarchitektur 1917/1789*, Köln, 1974.

13 Anthony Vidler, *The Writing of the Walls, Architectural Theory in the Late Enlightment*, Princeton, 1987.
14 Vogt, *Russische...*,s. 128, 129, 137.
15 Ekmelettin İhsanoğlu, "Tanzimat Döneminde İstanbul'da Darülfünun Kurma Teşebbüsleri", *150. Yılında Tanzimat* (Yay. Haz. Hakkı Dursun Yıldız), Ankara, 1992, s.408.
16 Sedad Hakkı Eldem, *İstanbul Anıları*, İstanbul, 1979, s.126- 135.
17 Malik Aksel, "Divanyolu Konakları", *Sanat ve Folklor*, İstanbul, 1971, s. 285-302.
18 Adıvar, age, s.203, 227.
19 Rudolf zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen, I: Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ara des italienischen Kaufmannskapitals, II: Geometrisierung des Menschen und Repräsentation Des Privaten im französischen Absolutismus*, Frankfurt, 1981.
20 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt, 1988 (1944).
21 Şerif Mardin, "Tanzimat ve Aydınlar", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, s.49.



Resim 1- II. Mahmud Türbesi ve bağlı yapılar, 1840 (çeşme sağda)



Resim 2- Newton için uygulanmamış simge mezar projesi, 1784, Etienne Louis Boullée (gece ve gündüz durumlarında kesit ve görünüşler)

19. YÜZYIL OSMANLI EKLEKTİSİZMİNDE "ELHAMRA'NIN PAYI"

TURGUT SANER
İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
İstanbul

19. yüzyıl Osmanlı mimarlığı içinde Oryantalist espriye uygun bir dizi yapı gerçekleştirilmiştir[1]. Batı Avrupa çıkışlı olan bu modanın İstanbul'daki yansımasında özellikle Magrip mimarlığı izlerinin baskın unsur olduğu gözlenmektedir. Model alınan, aynı içerikli Avrupa Oryantalizmi'nin ilk ve ana kaynağının İspanya'daki *Elhamra Sarayı* olması, bu yapıyı Osmanlı örneklerinde de dolaylı olarak pay sahibi yapmıştır.

Batı'nın kendi dışındaki uygarlıklara yaklaşmasının bir ifadesi olan Oryantalizm, içerdiği ideolojik ve akademik boyutun yanı sıra sanata da yansımıştır [2]. "Egzotizm", "İslam Revivalizmi" ya da daha özelde *chinoiserie* (Çin tarzı), *turquerie* (Türk tarzı), "Hint stili", "Elhamra stili" ve benzeri başlıklarla anılan yaklaşım, Batı literatüründe genelde "Oryantalizm" üst başlığı ile tarif edilmektedir.

İlk olarak Batı Avrupa mimarlığında karşılaşılan Oryantalizm modası, ilişkilerin özellikle karşılıklı ziyaretler, Dünya sergileri gibi etkinliklerin sıklaşmasıyla tanınmış, ivme kazanmış ve Osmanlı başkentine aktarılmıştır[3]. Diğer taraftan, kendi evrim süreci içinde İslam ağırlıklı bir Oryantalizm'i bünyesine alıp uygulama ortamı sunacak kadar Batılı olan Osmanlı mimarlığı, aynı akımın -akademik bir gözle bakıldığında tutarsızlıklarla dolu olduğu görülse de- imaj dağarcığını besleyen biçim kaynaklarından biridir. Osmanlı mimarlığına, Oryantalizm'le bir Batılı moda daha kazandırırken başvurulan biçim sözlüğü, kısmen ortak coğrafi ve kültürel geçmiş ne-

deniyle, Batı'da yarattığı güçlü kontrastı getirmemiştir. Benzer yanlar I. Ulusal Mimari başlığıyla üsluplaşıp, yaygınlaşacak olan anlayışa dönüşürken, gerçekten Batı'da ifade edildiği biçimiyle "Oryantalist" olan tasarımlar da yabancılıklarını koruyup, dönemin mimari rutini içinde, sürece ve sayıca kısıtlı kalmıştır. Bu nedenle, bu bir grup yapının Osmanlı mimarlık tarihindeki yerinin netleşmesi detaylı biçim, oran ve mekân analizlerine bağlıdır.

İstanbul'da bu anlamda 30'a yakın örnek saptanmıştır[4]. Mevcut veya görsel belgeler yardımıyla tanınan bu örnekler topluca konu edildiğinde, detay düzeyindeki veya bütüne egemen olacak şekilde seçilen biçimlerin değişik kaynaklara bağlanabilmesinin yarattığı çeşitlilik dikkat çekmektedir. Oryantalizm'in Osmanlı mimarlığı içindeki panoramasına Uzakdoğu'nun katkısı oldukça sınırlıdır. Hint rengi kendisini özellikle karakteristik kubbe ve kulelerle göstermektedir. İran ve Memlûk ise sayıca yine birkaç geç örnekten öteye gitmemiştir. Osmanlı mimarlığının dışına yerleştirilebilmekle birlikte belli bir İslam geleneğinin doğrudan ifadesi olmayan anonim biçimler taşıyan Oryantalist örnekler de vardır. Bütün bu tercihlerin yanında, Avrupa'daki eklektisizm içinde *Elhamra Sarayı* ile simgeleşen ve onunla özdeş kabul edilen Magrip sanatının -akımın yaygın adına ters düşercesine- ağırlıkta olduğu gözlenmektedir.

Bir kısmı, aralarında saray ve kamu yapılarının da bulunduğu birinci derecede önem taşıyan bu tasarımların sunduğu Magrip izlerini tanıyabilmek için ilk aşamada ait oldukları ana kaynağa bakmak gereklidir. Oryantalizm modasının akış yolu üzerindeki, dönemlerinde ilgi ve heyecan yaratmış Batılı örnekleri ele almak da ikinci elden yorumlamaları çözebilmekte yarar sağlayacaktır. Tasarımcıların görsel malzeme içeren hangi Batılı yayınları elde ettikleri, yaptıranların tercihlerdeki payının ne olduğu da önemli sorulardır. Bu ilişkiler ağı kapalılığını henüz koruyor olsa da, Magrip ağırlıklı Osmanlı örneklerindeki bazı biçim ve yaklaşımlardan yola çıkmak tamamen sonuçsuz kalmamaktadır.

Magrip sanatı kabaca, Emevi sanatının, kaynağından uzakta, yerel İspanyol ve Berberi geleneklerden de beslenerek oluşan bir türevi olarak nitelenmektedir. Coğrafyası bugünkü Cezayir'in batısı, Fas ve İber Yarımadası'nın güneydoğusunu içine almaktadır. Arap-Emevi kültürü 8. yüzyıl başında İspanya'ya nüfuz ederek yayılmış, 15. yüzyılın sonuna kadar varlığını ve etkisini sürdürmüştür. Magrip sanat ve mimarlığının Endülüs'teki anıtsal ürünlerinden ve doruklarından biri Granada'daki *Elhamra Sarayı*'dır. Saray kompleksi Nasıri sultanları tarafından aralıklı olarak 14. yüzyılın ortalarında

inşa ettirilmiştir. *Elhamra Sarayı*'nın Oryantalizm'in ilgisine konu olması 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlarına rastlar. O dönemde özellikle İspanya, pitoresk gezilerin hedefi, birçok edebiyat ürününün dekorudur. Chateaubriand'a "Yunanlılar için Parthenon neyse, Magrip kültürü için de Elhamra odur"[5] dedirten ilk romantik yaklaşımlar, yerini zaman içinde resimler ve detay çizimlerini içeren katalog nitelikli daha akademik çalışmalara bırakmıştır. *Elhamra Sarayı*'nı konu alan ilk çalışmalar arasında İngiliz James Murphy'nin ve John Frederick Lewis'in yayınları önemli yer tutmaktadır. Girault de Prangey *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*'de (Araplar'ın ve Magripliler'in, İspanya, Sicilya ve Kuzey Afrika'daki Mimarileri Üzerine Bir Deneme) metne ek olarak detay çizimleri vermiştir (Resim 1). Gezi izlenimlerinden çok mimarın uygulamasına yönelik elkitabı niteliğinde en etkili yayın ise 1842 ve 1845'te *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Elhamra Planları, Cepheler, Kesitler ve Ayrıntılar) başlığıyla iki cilt halinde İngiliz Owen Jones'a aittir. Kendisi de uygulamacı olan Jones'un esinlendirdiği kişilerin başında Alman mimar Ludwig Zanth sayılmaktadır[6]. Zanth 1842-46 arasında Württemberg Kralı I. Wilhelm için Stuttgart yakınlarında Magrip stilinin egemen olduğu *Wilhelma Sarayı*'nı tasarlayıp inşa etmiştir. Başta *Elhamra* olmak üzere birçok kaynaktan aldığı, doğrudan ya da yorumlayarak kullandığı biçimleri tasarımcı, 1855'te *Die Wilhelma, Maurische Villa Seiner Majestat des Königes Wilhelm von Württemberg* (Wilhelma, Ekselansları Kral Wilhelm von Württemberg'in Magribi Villası) adlı kitabında yayımlamıştır. Özelde *Elhamra*, genelde Magrip (ve çağrışımları) dönemin birçok başka tasarımlarını da etkilemiş, yine de *Wilhelma Sarayı* en fazla ilgi çeken örneklerden biri olma özelliğini korumuştur.

Magrip stilinin ilk elkitaplarında yayımlanması ve *Wilhelma Sarayı*'nda anıtsallaşarak kabul görmesinin üzerinden yaklaşık 20 yıl geçtikten sonra bu konudaki ilk Osmanlı örnekleri ile karşılaşılmaktadır. 20. yüzyıl başına kadar Oryantalizm kısmen gündemdedir, ama Abdülaziz döneminin uygulamaları "ilk" oluşlarıyla birlikte, bir ele alış akrabalığını da paylaşmaktadır. Bu örneklerden *Fuat Paşa Külliyesi,* cami, türbe ve meşrutadan oluşmaktadır. Türbe, Keçecizade Fuat Paşa tarafından sağlığında, 1869'dan önce yaptırılmıştır[7] (Resim 2). Küçük bir kubbenin örttüğü çokgen gövdesiyle yapı sadece kütle biçimlenişi açısından Osmanlı geleneğine bağlanabilmektedir. Kapı ve pencerelerdeki soğan biçimli dilimli kemer, sütun başlıkları ve yüklü bezeme kompozisyonları ile bunların bir araya getirilişinde izlenen tutum, yapının Osmanlı karakteri taşımayan bileşenleridir. Köşe sütunları Magrip mimarlığında örnekleri görülen "moresk" başlıklarla

sonlanmaktadır (Resim 3). Bu tür başlıklar yaprak dizili, silindirik bir alt kısım ile girift bitkisel bezemeli kübik bir üst parçadan oluşur. 13. ve 14. yüzyıllarda olgunlaşan Magrip örneklerine Roma kompozit başlıklarının kaynaklık ettiği kabul edilir. Yapı topluluğun merkezinde yer alan sekizgen planlı cami türbeye kıyasla daha yalındır. İçte, kırmızı, mavi ve sarının egemen olduğu kalemişleri, cephelerdeki at nalı kemerli pencere grupları, türbede vurgulanan Magrip tercihinin tamamlayıcıları olarak görülebilir.

Yine 1860'lı yıllardan önemli bir örnek *Harbiye Nezareti*'nin Beyazıt Meydanı yönündeki anıtsal giriş kapısı ve yanındaki iki köşktür. Bu tasarımda, eklektisizm içinde Magrip kendisini özellikle duyurmaktadır. Örneğin kapının küçük açıklıkları üzerinde kalan yüzeyleri dantelsi ağ bezemeyle doldurulmuştur (Resim 4). Kaynağı *Kordoba Ulucamisi*'nde kemerlerin kesişme düzeninde aranan bu bezeme türü, Magrip'teki bir çok yapıda, özellikle prizmal gövdeli minarelerde, çerçevelenerek uygulanmıştır. Aynı yapıda sütunların mukarnaslı başlıkları da Osmanlı değil, Magrip örnekleri esas alınarak işlenmiştir. Giriş kompleksinin köşkleri de kemer biçimi, sütun başlığı gibi elemanlarla Magrip esprisine katkıda bulunmaktadır (Resim 5). Hatta at nalı kemerlerdeki taşların dizilişinde bile Magrip örnekleri gözetilmiş, taşlar kemer dairesinin merkezine değil, düşey eksen üzerinde daha aşağıda bir noktaya doğru yönlendirilmiştir. Bu köşklerle ilişkili olarak önemli bir bağlantıya değinmek ilginç olacaktır. Ludwig Zanth'ın tasarladığı *Wilhelma Sarayı*'nın biçim kaynakları araştırılırken, sarayın şölen salonunda İstanbul'daki *Çinili Köşk*'ün kuzey cephesinin yorumlandığı görüşüne yer verilmesidir[8]. Aradaki bağ yüzyıl başında kapsamlı bir Doğu gezisine çıkan Baron von Tauberheim'ın, İstanbul'da ressamı Frisch'e yaptırdığı ve Zanth'ın büyük ölçüde yararlanmış olduğu bilinen çizimleri yoluyla kurulmaktadır. *Harbiye Nezareti* köşklerinin, *Çinili Köşk*'ün pek göz önünde olmayan kuzey cephesini tekrar etmeleri, doğrudan veya belki de dolaylı bir esinlenmeyi sergilemesi açısından dikkate değer. Bu, ayrıca Oryantalist izlerin kütle ve plan analizleriyle de aranması konusunda iyi bir hatırlatmadır.

Magrip bileşenli Oryantalizm'e en az *Harbiye Nezareti* giriş kompleksi kadar iyi bir örnek de yapımına 1863'te başlanan *Bahriye Nezareti*'dir[9]. Kareye yakın dikdörtgen bir kütle ve ortasında bir iç avludan oluşan yapının mimarı için değişik adlar önerilmektedir. Burada da hem iç mekânlarda, hem de cephelerde Magrip geleneğine uygun çok sayıda at nalı kemer ve moresk sütun başlığı kullanılmıştır (Resim 6,7). Bu örnekte atkı elemanları da başlıkların hemen üstünde değil, örneğin *Elhamra Sarayı*'nda olduğu gibi

aradaki tablalardan sonra yer almaktadır. Yine Magrip örneklerinde olduğu gibi, bağlayıcı kirişler de, mekânda düşeyliği ve hafifliği vurgulayacak biçimde yükseltilmiş izlenimini vermektedir. Bu yapıda yorumlanarak uygulanan bu anlayış, *Elhamra*'yı Batı'ya tanıtan ilk gezi notlarındaki tanımlara uygun düşer; "Hafiflik Magrip mimarlarının ana tutkusuydu. Mimaride amaç, yük fikriyle çelişip, kütlelerin yaz bulutları gibi havada asılı görünmelerini sağlamaktı"[10]. İngiliz gezgin ve sanatçısı Ford'un 19. yüzyıl başındaki *Elhamra* izlenimleri *Bahriye Nezareti*'nin iç avlusunda, zemin kattaki tek sütunların, üst katın dörtlü sütun gruplarını taşır göründüğü atektonik düzenlemeyi de açıklamaktadır. Böyle bir düzenlemenin Zanth tarafından *Wilhelma Sarayı*'nda daha önce uygulanmış olması, Osmanlı tasarımlarının Batılı anıtsal örneklerden beslendiğine ilişkin yerinde bir işaret olarak yorumlanabilir (Resim 8). *Wilhelma Sarayı*'nın şölen salonu, mimari düzenleme ve dekorasyon anlayışıyla yine önemli bir Osmanlı Oryantalist yapısını çağrıştırmaktadır. *Wilhelma*'dan yaklaşık 30 yıl daha sonra Balyanlar tarafından yapılan *Çırağan Sarayı*'nda, örneğin taht salonu, bazı açılardan *Wilhelma*'yla göz ardı edilemeyecek benzerlikler sunmaktadır (Resim 9). İlkili sütun gruplamaları ve bunların taşıdığı kesintisiz yüksek kirişler, ilk anda göze çarpan geniş anlamdaki paralelliklerdir. Detay düzeyine inildiğinde, sütun başlıkları üzerine gelen düşey parçalar, kirişleri taşıyan konsollar, kiriş ve tavan yüzeylerinin değerlendirilmesinde izlenen bezeme anlayışı ortak yaklaşımlar olarak belirmektedir. Söz konusu mekânlarda duvar yüzeylerindeki panoların bir kısmına birbiriyle aynı şemaya sahip nişler yerleştirilmiştir. *Elhamra Sarayı*'nı geniş anlamda ilk defa yayımlayan Jones'un tavsiye ettiği kırmızı, mavi ve sarı renkleri de her iki tasarımda bulmak olanaklıdır. Bunlar dönemin bir çok başka Osmanlı yapısının iç mekânlarını da hareketlendiren renklerdir. Bir başka ilginç ortaklık mobilya seçimi konusundadır. *Wilhelma*'nın bir çok mekânıyla birlikte şölen salonuna da, üstüste konmuş yastıklar izlenimini veren oturma elemanları yerleştirilmiştir (Resim 8). Sarayı konu alan araştırmaya göre, divan, koltuk ve tabure biçimindeki bu birimler Doğu'ya özgü olduğu düşünülen yaşama alışkanlıklarının tasarımcı tarafından yorumlanmasıdır[11]. *Çırağan Sarayı* mekânları için de tamamen aynı mobilya gruplarının önerilmesi Osmanlı tasarımcılarının *Wilhelma*'ya bir kaynak olarak başvurdukları görüşünü güçlendirmektedir (Resim 10). Magrip ilgisi çok sayıda konutta da, hatta bazen şablonlaşmış haliyle izlenebilir. Özellikle at nalı, soğan biçimli ve dilimli kemerlerin çeşitlemeleri konut cephelerinde ahşaba yaygın olarak uygulanmıştır. İç mekânlarda moresk başlıklı renkli Magrip etkileri taşıyan, Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın yaptırdığı ve Vallaury'nin tasarladığı *Mecit*

Efendi Köşkü bu konuda önde gelen bir örnektir. Yapının cephelerinde de, kaynağında ve yorumlamalarında çokça rastlanan dilimli Magrip kemerli pencere grupları bulunmaktadır.

Osmanlı Oryantalizm'inde Magrip, Abdülaziz dönemini aşıp 20. yüzyıl başlarına kadar yaşamıştır. Böyle geç, anıtsal bir uygulama Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yılı anısına inşa edilen İzmir'deki *Saat Kulesi*'dir. Bezeme programının yanı sıra kulenin gövdesi de Magrip'teki minarelerden ek farklı değildir. Ayrıca *Saat Kulesi*'nin yer aldığı alanda, aynı karakterde, bugüne ulaşmayan başka yapıların da olduğu, belgesel nitelikli eski fotoğraflardan öğrenilebilmektedir.

Magrip ilgisinin Oryantalist biçim yelpazesindeki ağırlığının açıklanması yönünde bazı sorular ortaya atılabilir. Avrupa Oryantalizmi'nde İngiltere'nin politik nedenlere dayanan "Hint" eğiliminin[12] dışında yaygın tercihin Magrip oluşu, bunun Batı'nın izleyicisi Osmanlı örnekleri arasında da öncelikli yer edinmesinin nedeni olmalıdır. Ayrıca Batı İslam ortamının renkli mimarlığı ve bunun zengin dekoratif içeriği, Osmanlı sanatı için bir yenilikti. Oysa tarihi ve coğrafi ilişkilerin yakınlığına bağlı olarak biçim akışının zaten var olduğu Doğu İslam gelenekleri, Osmanlı beğenisi tarafından belki de yeteri kadar "egzotik" bulunmamıştı. Ayrıca burada, yaptıranların teşvik edici rollerinin de etkin olduğu düşünülebilir. Bu tür tasarımları sipariş edenler arasında en azından Mısır ve Avrupa deneyimli padişahla onun yakın çevresindeki Fuat Paşa ve İsmail Paşa'nın olduğu bilinmektedir. Bu kişiler konumları ve görevleri icabı dönemin geçerli sanat ve mimarlık akımlarından haberdar olmalıdırlar. Büyük olasılıkla Oryantalist anlayışta tasarlanmış bazı mekânları yerinde yaşama olanağını da elde etmişlerdir. Örneğin Abdülaziz, İngiltere'yi ziyaretinde Gotik ve Hint mimarilerinin karışımı *Guildhall*'da onuruna düzenlenen bir davete katılmıştır.

Sonuçta, İstanbul'dan verilen örnekler Osmanlı ortamının, Batı'yla artan ilişkisine paralel olarak, Abdülaziz döneminden itibaren Avrupa'daki Oryantalist denemelere ilgisiz kalmadığını göstermektedir. Bu çerçevede, Avrupa'nın İslam bileşenli Oryantalizmi'nin bir parçası olarak, 19. yüzyılla birlikte *Elhamra Sarayı*'nda başlayan çizgiyi oldukça açık ipuçları veren bir dizi bağlantı yardımıyla, yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı Eklektisizmi'ne kadar taşımak mümkün görünmektedir.

NOTLAR

1 Turgut Saner, İstanbul, 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı'nda Orientalist Akım, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1988.

2 Oryantalizmin ideolojisi ve evrimi için güncelliğini koruyan temel kaynaklar olarak bkz. Edward Said, *Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, İstanbul, 1989; Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İstanbul, 1985.

3 Dünya sergilerinin rolü için bkz. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*, 1991/95, s.33-40; Afife Batur, 19. Yüzyıl Uluslararası Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Pavyonları, yayımlanmamış bildiri, IX. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, İstanbul, 1991; Zeynep Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fair*, Berkeley, 1992.

4 Saner, age, s.30 vd.

5 John Sweetman, *Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge, 1991, s. 119.

6 Stefan Koppelkamm, *Der imaginare Orient*, Berlin, 1987, s. 64. 7. Fuat Köprülü, "Fuad Paşa" maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul, 1964, s.678.

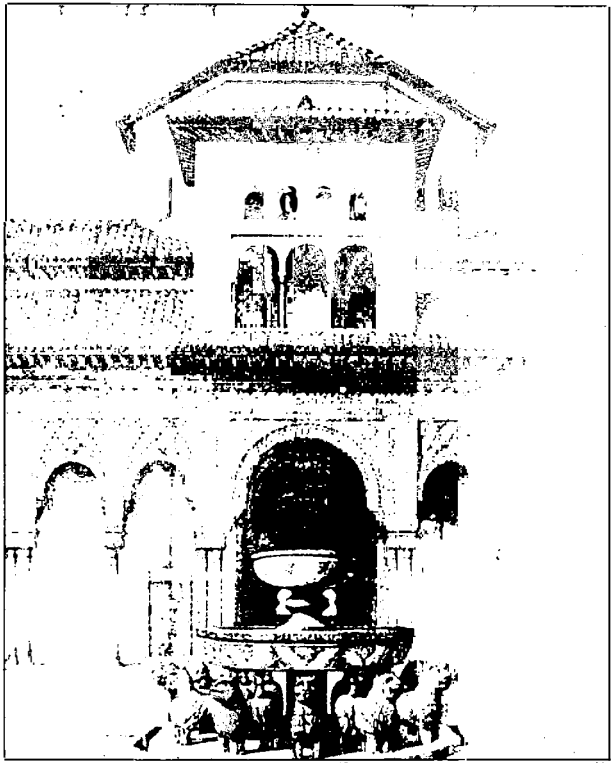
8 Elke von Schulz, Die Wilhelma in Stuttgart, yayımlanmamış doktora tezi, Tübingen Üniversitesi, 1976, s.131 vd.

9 Afife Batur, "Bahriye Nezareti Binası", *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na*, İstanbul, 1982, s. 46-60.

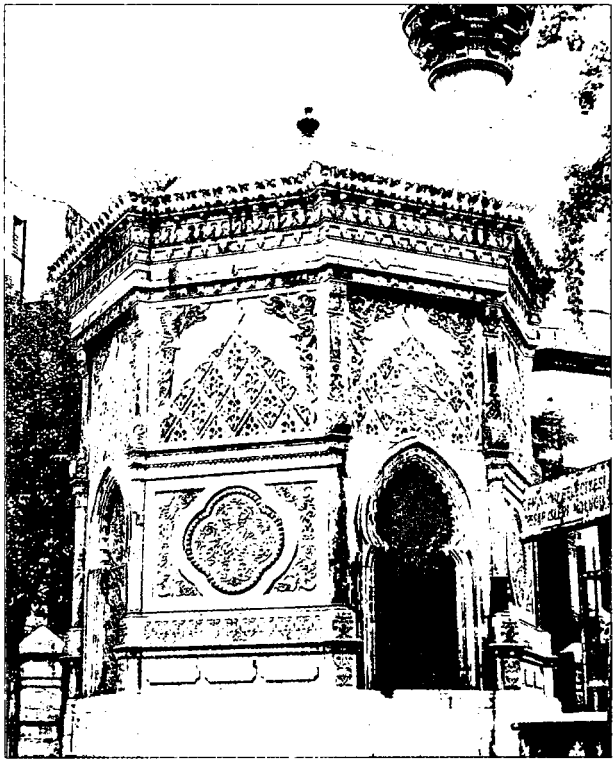
10 Sweetman, age, s. 121 vd.

11 Schulz, age, s.33.

12 Raymond Head, *The Indian Style*, Chicago, 1986, s. 73 vd.



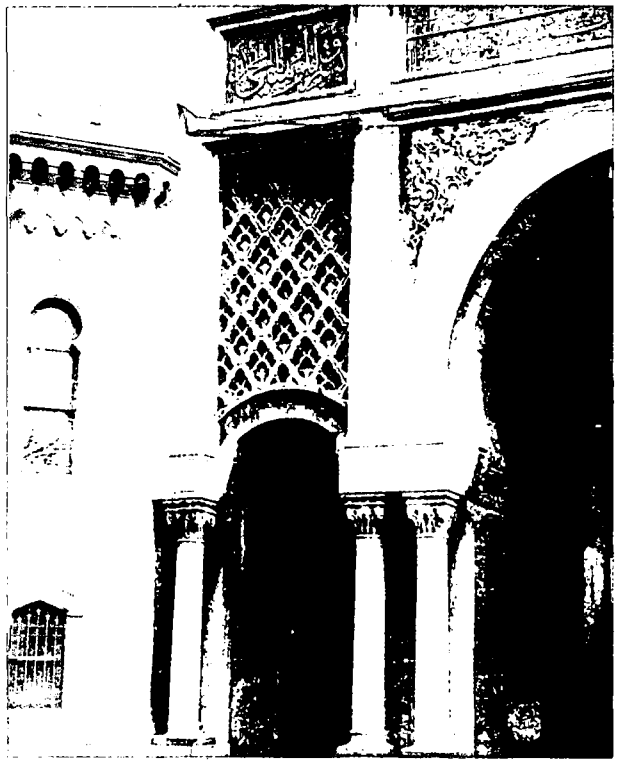
Resim 1 - Elhamra Sarayı Aslanlı Avlu, Girault de Prangey, Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne Sicile, et en Barbarie, Paris 1841, Plans No.17.



Resim 2- Fuat Paşa Türbesi



Resim 3- Fuat Paşa Türbesi, sütun başlığı



Resim 4- Harbiye Nezareti, ana giriş kapısından ayrıntı



Resim 5- Harbiye Nezareti giriş kiişkü,

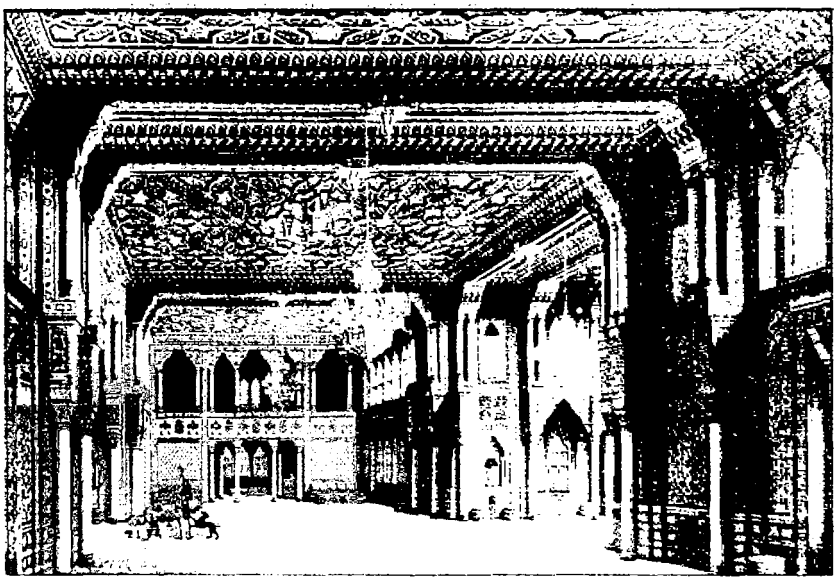


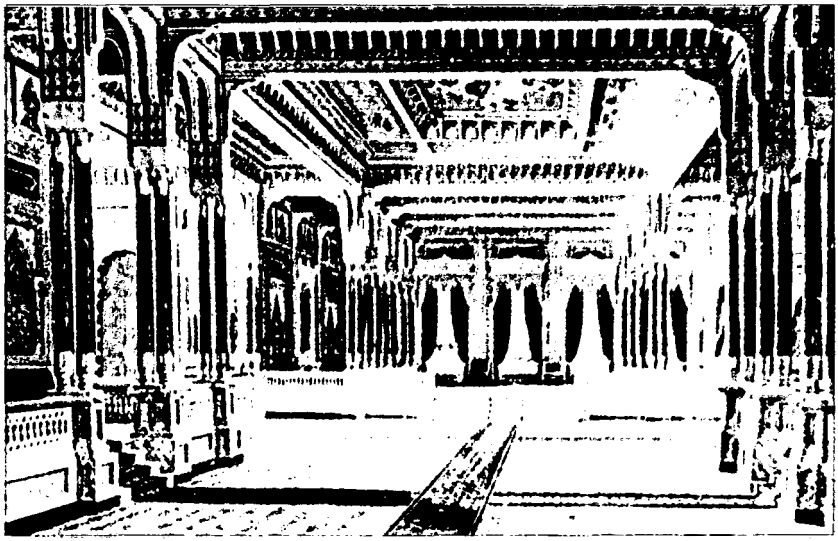
Resim 6- Bahriye Nezareti, iç avludan ayrıntı.



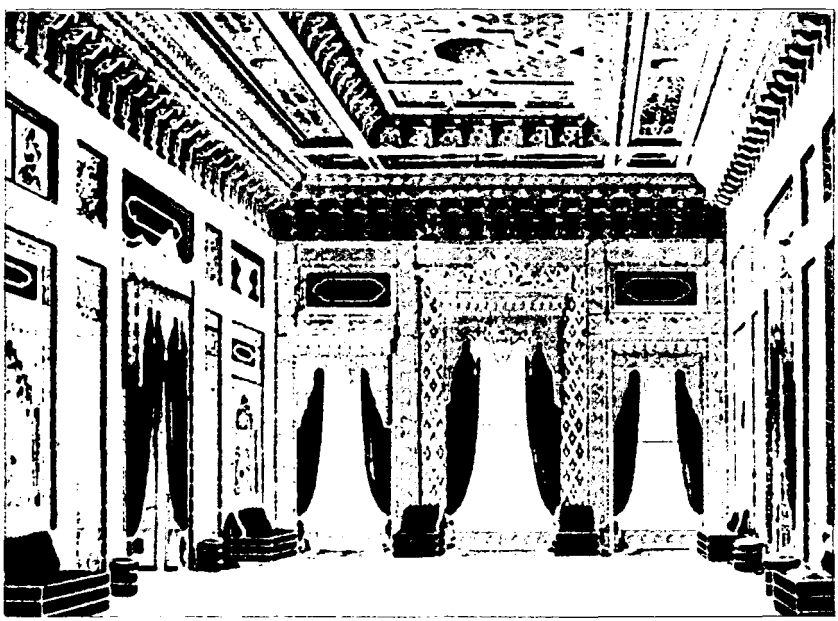
Resim 7- Bahriye Nezareti, farklı kemer biçimleri.

Resim 8- Wilhelma Sarayı Şölen Salonu, S. Koppelkamm, Der Imaginare Orient, Berlin 1987, s. 73 (L. Zanth'ın Die Wilhelma adlı kitabından)





Resim 9- Çırağan Sarayı Taht Salonu, Pars Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığı'nda Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi, İstanbul, 1981, s. 346.



Resim 10- Çırağan Sarayı salonlarından, Pars Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığı'nda Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi, İstanbul, 1981, s. 347.

19. YÜZYIL İSTANBUL MİMARLIĞINDA BİR STİLİSTİK KARŞILAŞTIRMA DENEMESİ: A. VALLAURY / R. D'ARONCO

PROF. DR. AFİFE BATUR
İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
İstanbul

Günümüzden tam yüz yıl önce 1892 yılı biterken İstanbul'da iddialı bir girişimin heyecanlı görüşmeleri ve tartışmaları yapılmaktaydı. Gündemdeki konu, İstanbul'da açılması düşünülen büyük sergi ve bunun ulusal veya uluslararası olup olmaması ve mali kaynağın nasıl yaratılacağıdır.

19. yüzyıl mimarlığının ve mühendisliğinin en dikkate değer ve görkemli yapıtlarının inşa edilmesine yol açan uluslararası sergiler, büyük boyutlu ticari ve kültürel alışveriş ortamları yaratmasının yanı sıra ülkelerin prestij yarışını da simgeleyen organizasyonlardır. 1851 Londra Dünya Sergisi'nden başlayarak hemen tüm uluslararası sergilere katılan ve tarım, maden ve zanaat/sanat ürünleriyle ilgi toplayan, pek çok madalya kazanan ve o sırada döneminin en önemli sergilerinden biri olan uluslararası Chicago Dünya Sergisi'ne (Kolomb Sergisi) katılmaya hazırlanan Osmanlı İmparatorluğu bu kez kendisi İstanbul'da bir sergi düzenlemek istemektedir. 1863 yılında İstanbul'da Sultanahmet/Hipodrom alanında inşa edilmiş binalarda gerçekleştirilen ilk ulusal sergi, mütevazi boyutlarına karşın büyük ilgi uyandırmıştı. Chicago Sergisi için ülke çapında bir hazırlığın haberleri günlük basında yayımlanırken İstanbul'da da bir sergi açılmasının gündeme geldiği anlaşılmaktadır.

İstanbul'da yayımlanan *Le Moniteur Oriental* gazetesi 4 Şubat 1893

tarihli nüshasında Düyun-u Umumiye eski direktörü Selim Efendi Melhame'nin inşaat izinlerinde veya gayrımenkul alım satımlarında ödenecek 5 kuruşluk yeni bir vergi önerdiğini yazmaktadır. Haber iki gün sonra düzeltilmiştir: Söz konusu olan yeni bir vergi değil İstanbul'da açılması düşünülen Dünya Sergisi için kaynak yaratma amacına yönelik bir geçici ödentidir. Selim Efendi Melhame'nin 13 Şubat 1893 tarihinde Ziraat, Orman ve Maadin (Maden) Nezareti'ne nazır olarak atanmasıyla sergi konusunun ivme kazandığı, gazetelerde sık sık yer alan haberlere konu olmasından anlaşılmaktadır. 6 Mart 1893 tarihli gazetelerde İstanbul Dünya Sergisi konusunu incelemeye başlayan Heyet-i Vükela'nın sultanın girişimlerine borçlu olunan bu yapıtı gerçekleştirme yollarını tartıştığı yazılmaktadır. Türkçe yayımlanan gazeteler bu girişimin "Yevm-i Mes'ut"a (sultanın yaş günü) rastgelmesinin mutlu bir buluşma olduğunu ifade etmektedirler. Sergi düşüncesinin kamuoyunda bir dalgalanma ve heyecan yarattığı haberlerin tonundan sezilmektedir. Saptanan kararları içeren mazbata 15 Mart 1893 günü sultanın onayına sunulmuş, 22 Mart'ta gelen yanıtta Selim Efendi Melhame'nin başkanlığında bir komisyon kurulması istenmiştir. İstanbul'da daha önceki sergilere katılarak deneyim kazanmış bir kadro vardır. Ama gazetelerde sürekli olarak dönemin tanınmış kişilerinin adları da geçmektedir. 26 Nisan 1893 tarihli gazetelerde, kurulan özel komisyonun, başta Osman Hamdi Bey olmak üzere Ziraat Bankası Direktörü Cemil Bey, Orman ve Maden Konseyi Başkanı Nazif Bey, Ziraat Konseyi Başkanı Eram Efendi, Nezaret genel sekreteri Abdüllatif Efendi ve mimarlar A.Vallaury, Berthier (Paşa) ve Schuler'den oluştuğu açıklanmıştır. Komisyon hızlı ve verimli bir çalışma yaparak bir ay içinde serginin program ve olası maliyet hesaplarını ve kaynak etüdlerini yapmıştır [1].

Sergi yapılarının projelerinin hazırlanması konusunda ise açıkça ifade edilmese de bazı tereddüt ve sıkıntılar belirdiği fark edilmektedir. Gazetelerde tefrikaya dönüşen sergi haberlerinin satır aralarında okunan bu sıkıntı veya bulanıklık, Sergi Komisyonu Başkanı Selim Melhame'nin bir girişimi veya bağlantısı ile ilgili olmalıdır. Düyun-u Umimiye eski direktörü olarak İstanbul'daki finans çevreleri ve yabancı misyonla ve özellikle İtalyan kolonisi ile yakın ilişkileri olan[2] Melhame, herhalde, beklenmedik bir atak yaparak R.D'Aronco ile ilişki kurmuştur. D'Aronco, o yıllarda henüz Avrupa'da değilse de İtalya'da mimarlık çevrelerinin tanıdığı bir isimdir. Katılıp çeşitli ödüller aldığı birçok önemli yarışma projesinin müellifidir. Sergiler konusundaki birikimi de bilinmektedir: 1887 Venedik Güzel Sanatlar Sergisi, 1890 Torino 1. Mimarlık Sergisi, 1891 Palermo Ulusal Sergisi için açılan yarışma projelerinde çeşitli düzeylerdeki başarısı ve katılımı ile ta-

nınmaktadır. İtalya'nın İstanbul nezdindeki elçisi S. E. Comte A. Collobiano'nun ve Torino Belediye Başkanı Conte E. di Sambuy'nin aracılığıyla D'Aronco'nun İstanbul'a gelmesi ve Osmanlı Tarım ve Sanayi Ürünleri Ulusal Sergi'nin projelerini hazırlaması için bir anlaşma yapılmıştır[3]. Bu anlaşmaya rağmen D'Aronco İstanbul'da tatsız bir sürprizle karşılaşmıştır. Çünkü gazetelerde bir Fransız mimarın (Octave Courtais-Suffit) ve daha da ilginci A. Vallaury'nin de bu sergi için projeler hazırlayıp sundukları belirtilmektedir. Durum, iyice tatsız bir hal almışken muhtemelen Selim Melhame'nin müdahalesiyle ve D'Aronco'nun olağanüstü bir çalışmayla hazırladığı projesinin kalitesini de bağlı olarak D'Aronco lehine çözümlenir[4]. 4 Ağustos 1893 tarihli gazetelerde D'Aronco'nun (yılda) 20.000 Frank'lık bir kontrat imzaladığı yazılmaktadır[5]. Tatsız sürprizlerle başladığı İstanbul döneminde D'Aronco'nun daha ilk andan itibaren Vallaury ile gerilimli bir ilişkisi olduğu düşünülebilir. Nitekim İtalyan gazeteleri Vallaury'nin adını vermeden yalnızca "Raja" (raca: yerli ve soylu) sıfatıyla söz etmektedirler[6]. Bu başlangıca rağmen aralarında zamanla ortaklık ve herhalde saygılı bir meslek ilişkisi kurulduğu biliniyor.

Meslek yaşamları böylesine ilginç bir kesişme noktasına sahip olan bu ikiliden R. D'Aronco, Kuzey İtalya'nın Friuli bölgesinde Gemona'da 31 Ağustos 1857'de doğdu. İnşaat işleriyle uğraşan ailesinin geleneği yönünde çok erken bir yaşta babası Girolamo'nun şantiyesinde çalışmaya başladı. Bir süre Zanaat Okulu'na gitti. 1871'de henüz 14 yaşında iken babası onu Graz'da tanıdığı bir duvarcı ustasının şantiyesinde çalışmaya yolladı. Burada Johanneum Yapı Meslek Okulu'na (*Baukunst*) devam ettiği sıralarda onu çok etkileyen iki hocası olmuştu: Neo-Rönesans'a dönük bir beğenisi olan Leopold Theyer ile Gotik eğilimli F. Schmidt. İtalya'ya mimar olma kararı ile döndüyse de, babasının muhalefeti yüzünden önce askerliğini yapmak zorunda kaldı. Askerliğini yaptığı Torino'da özellikle ahşap yapım konusunda deneyimini arttırdı ve Kuzey İtalya'nın bu en gelişmiş kentinde daha sonra onun Avrupa kültür çevrelerine açılmasını sağlayacak dostluklar edindi. Mimarlık eğitimini Venedik Akademisi'nde yaptı. Burada yeteneğini hemen farkeden Giacomo Franco'nun derslerine devam etti. Neo-Romanesk konstrüktivizmini ve Viollet-le-Duc'u öğrendi. Ayrıntıya girmeden özetlenen bu döküm bile D'Aronco'nun formasyonunu etkileyen kişi ve çevrelerin çeşitliliği ve genişliği hakkında fikir verebilir. D'Aronco, Graz'dan Torino'ya, Orta Avrupa yaşamından, Fransız kültürüne açık bir ortama geçmişti. Venedik ise "Palladien saflıkla pırıltılı Bizans işçiliğinin; dar ve karışık sokaklarla San Marco'nun anıtsal mekânının ve benzeri çelişkilerin barındığı bir kent"ti. 1891'de gittiği Palermo'da (Sicilya) ise Doğu

(İslam ve Arap kültürü) ile karşılaşmıştı. İstanbul ise kültürlerin ve eğilimlerin çeşitliliği ile daha önce zaten tanışmış olan bu duyarlıkişiliğe, Roma, Bizans ve Osmanlı'nın özgün kaynaklarını sunuyordu. Tüm bu deneyimler, D'Aronco mimarlığına yalnızca stilistik terimlerle (Eklektisizm ve Historisizm gibi) açıklanamayacak bir zenginlik getirmiştir.

Henüz sanayi ile ve trafikle kirlenmemiş, bilgisiz bir modernizmin ve açgözlü bir toprak yağmacılığının saldırısına uğramamış 19. yüzyıl İstanbul'u, iki bin yıllık tarihi mimari mirasıyla bugünkünden çok daha etkileyici bir görünüme sahip olmalıydı. Günümüzün sekiz milyonluk kenti gibi kitlelerin baskısı altında olmayan, bir milyona ancak varan nüfusuyla yaşanabilir, hem de güzel yaşanabilir bir İstanbul olmalıydı. Bu kozmopolit kentte yaşam, özellikle Pera'da, hiç değilse belirli bir sınıf veya grup için, bir Avrupa başkentinden çok farklı görünmüyordu: İtalyan operaları, Fransız tiyatroları, şiir matineleri, sık sık günün yıldızlarını konuk eden düzenli konser programları ve en önemlisi sayısı 20'ye yakın dilde yayımlanan gazeteler. Oryantal nostaljiyi ise, geleneksel yaşam biçimini sürdüren Müslüman çoğunluğun yaşadığı çevrelerde yakalamak olasıydı. Geç Roma, Bizans ve Osmanlı mimari mirası iç içe ve ayaktadır: Surlar, *Ayasofya*, küçük geç Bizans kiliseleri, görkemli Sinan camileri, Boğaziçi'nin saray ve yalılarının *a la Venise* dizilişi, *III. Ahmed Çeşmesi*, geniş saçakları, kıvrımlı kornişleri ile Barok yapılar, Rokoko bezemeler. Sıcak bir ağustos günü gemiyle gelen D'Aronco'yu İstanbul derinden etkilemiş olmalıdır.

İstanbul dönemi (1893-1909), D'Aronco'nun profesyonel yaşamının en verimli dönemidir. Çoğunluğu yarışma projeleri olan İstanbul öncesi çalışmaları, genellikle Revivalist tasarımlardır ve yarışmaların istek ve beklentilerine bağlı olarak, Neo-Gotik, Neo-Barok gibi belli bir stilistik karakter taşırlar. Dönemi için tipik olan ve müellifinden fazla bir yorumlama beklemeyen bu stilistik uyarlamalar D'Aronco mimarlığının ilk evresidir ve çok kısa sürmüştür. Egzersiz yaparcasına denediği stiller arasında Çin kökenli Historisizm bile vardır. Bu evrenin sonunda, D'Aronco'nun stilistik öğeler ve motiflerle yeni kurgular denediği görülmektedir. Ancak D'Aronco'ya özgü olan bu kurgu, dönemin egemen anlayışı olan akademik Eklektisizm'den farklıdır. Stilistik öğeler veya motifler, oran ve ölçü bakımından değiştirildiği gibi bilinen ve öğretilen kompozisyon kurallarına uymayan çözülme ve birleşmelerle kullanılmaktadırlar. Kanımca, D'Aronco'nun mimarlık dili bu kurgu denemeleri ile başlamıştır ve olabildiğince kişiseldir. Düzenli ve disiplinli bir akademik eğitimin eşlik etmediği, hatta belirli bir referans/referanslar sistemine bağlanmayan (daha doğrusu rast-

lantılara bağlanan) formasyonu bu kişisel dilin gelişmesine yol açmış olmalıdır. D'Aronco'nun mimarlığında, elemanlarla kompozisyon veya parça ile bütün arasındaki ilişki, stilistik normlara uymaz, tersine onları yeniler. Bu nedenle de kişisel, hatta keyfidir. Bu keyfilik, rastlantıya açık tutulmuş öznellik, geçen yüzyıl sonunun avangard temalarıyla ve özgürlük, çağdaşlık, başlanmamışlık söylemi ile çakışmaktadır. Historisist modellerle çalıştığı 1900 öncesi mimarisinde bile bu söylemin gölgesi vardır. Geçmişle bağlantıları koparma ve öznellik yanlısı Viyana avangard hareketini temsil eden Secession sanatçıları kuşağının söylemidir bu. 1900'den sonra Art Nouveau tasarımlar yaptığında da İtalyan Liberty'sinden çok Secession'a yakınlığına işaret edilmelidir. D'Aronco, mimarlığının öznel boyutunu, kişisel kurguya açık yanını, Şam için tasarladığı bir çeşmede çarpıcı bir biçimde sergilemektedir. Bu örnekte, bir Osmanlı çeşmesi üstünde, tam ortada bir dikilitaş yükselmektedir. Bir başka tasarımda da alınlık cepheye değil de köşeye yerleştirilmiştir.

D'Aronco'nun 1900'lere kadar süren İstanbul'daki ilk döneminde Historisist yaklaşım belirgindir. İstanbul Sergisi projesinin terkedilmesine neden olan 10 Temmuz 1894 depremi sonrasında yüklenmek durumunda kaldığı restorasyon çalışmaları nedeniyle İstanbul'un zengin mimari mirasını yakından tanımak fırsatını bulmuştur. Bu İstanbul bilgisi, D'Aronco'nun mimari dilini zenginleştirmekle kalmamış, normativ bilgilerini sorgulamasını da sağlamıştır. Örneğin İstanbul Barok mimarisinin D'Aronco için fevkalade ilginç bir yorum olarak görüldüğü ve bu yorumun onun tarafından da kullanıldığı bilinmektedir. İlk döneminin ilgi çekici uygulamaları arasında *Yeniçeri Müzesi* ile *Ziraat, Orman ve Maadin Nezareti* binaları bulunmaktadır. Hipodrom'un güney tarafına bir yenileme (renovasyon) projesi olarak gerçekleştirilen yapıt, İstanbul esinlerini en iyi yansıtan örneklerdendir.

Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirdiği yapılar, Avrupa mimarlık örneklerine daha yakın çizgiler taşımaktadır. 1898 yılında, İmparator II. Wilhelm'in ziyareti için yaptırılan *Şale Köşkü*, Sarkis Balyan tarafından yapılmış ilk binaya ek olarak düşünülmüş ve ilginç bir uyumla bu binayla bütünleştirilmiştir. Evkaf Nezareti'nin, Ziraat, Orman ve Maadin Nezareti'nin ve sarayın mimarlığını aynı zamanda yürüten D'Aronco'nun, 1900 yılından sonra Art Nouveau eğilimlerin ağırlığını duyurduğu bir tasarım anlayışına yönelmeye başladığı görülür. Sultanın terzisi H. Botter için yaptığı apartman, meslek yaşamında bir dönüm noktasıdır. İstanbul'un en tanınmış ve *haute- couture* çalışan moda evi Maison Botter için yaptığı son moda bina, onun ilk Art

Nouveau/Jugendstil tasarımıdır. Bunu 1902 yılında Torino'da açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi için yaptığı binalar izler. Büyük bir prodüksiyon olan sergi, D'Aronco'nun, Avrupa çapında tanınmasına ve yüzyıl başı mimarlığının saygın isimleri arasına girmesine yol açmıştır. Türkiye'deki uygulamaları da artık -çoğunlukla- Art Nouveau biçimlere sahiptir. *Şeyh Zafir Külliyesi* bu dönemin en tanınmış örneklerindendir.

D'Aronco'nun tüm yapıtlarını tanıtmak bu yazının amaçları dışındadır. Burada amaç onun mimarlık dilinin öznelliğini, mimarlığındaki zenginliği ve denemeciliği ile mimarlık tasarım anlayışının o günün avangard çizgisine yakın ve yeniliğe açık oluşunu ifade etmek ve bunun İstanbul mimarlığına özgün katkılar getirdiğine işaret etmektir.

Vallaury'nin yaşamöyküsü D'Aronco'nunkinden oldukça farklıdır. Yaşamına ilişkin bilgiler çok sınırlı olmakla birlikte, Pera'da yaşayan Fransız kökenli zengin ve tanınmış bir Levanten ailenin çocuğu olduğu, 2 Nisan 1850'de[7] doğduğu, babasının ve annesinin pasta yapımcıları olduğu, hatta saray için de çalıştıkları; bir de büyükbabasının Fransa'nın İstanbul nezdindeki elçisi H. Sebastiani'nin maiyetinde görevli olarak buraya geldiği ve sonra dönmediği bilinmektedir. Ailesi, çocukluğu ve okul yılları hakkında kayda değer bilgi bulunmamaktadır. Hakkındaki en önemli ve gerçek bilgi, Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda *(École des Beaux-Arts)* eğitim görmüş olmasıdır. 1869'da Paris'e giderek hazırlık çalışmaları yapan Vallaury, 1870 yılında başladığı okuldan 1879'da mezun olmuştur. Okulda çalışkan ve iyi bir öğrenci olduğu Vallaury üzerine bir tez çalışması yapan Mustafa Servet Akpolat tarafından kanıtlanmıştır. Atölye hocası, kendisi de aynı okuldan mezun, Roma Büyük Ödül'lü Coquard'dır. Döneminin mimarlık eğitimi veren en iyi okulu olarak haklı bir ün kazanmış olan bu okul, 19. yüzyılda Paris kökenli bir mimarlık anlayışının ve estetiğinin de adıdır. *Beaux-Art* mimarlığı ve eğitim modeli, buraya gelen çok sayıda yabancı öğrencinin aracılığıyla yaygınlaşmıştır. *Beaux-Arts*'ın disiplinli, yalnız kaliteden değil estetik normlardan da taviz vermeyen öğretisinin etkisi mimarlık alanında yıllarca sürmüştür. Pratikte ise, aksiyal ve simetrik şemaları kullanan, işlevine uygun mimari karakteri olan binalar tasarlamayı öneren, bunun için de belli biçimsel kabulleri olan, anlamını açık ileten ve bu nedenle kolay anlaşılan bir mimari anlayıştır.

1879'da İstanbul'a dönen Vallaury'nin adı ilk kez Elifba Sanat Kulübü'nün 1880 yılı sergisinde sergilediği proje çalışmaları ile duyulmuş, muhtemelen bu sergi sırasında tanıştığı Osman Hamdi Bey'in aracılığı ile ilk binası olan Neo-Rönesans üsluplu *Sanayi-i Nefise* (1882) binasını ta-

sarlayıp gerçekleştirmiştir. Vallaury'nin bu tarihten başlayarak 1909 yılına kadar devam eden meslek yaşamı, tümü II. Abdülhamid'in saltanat döneminde ve yine tümü İstanbul'da yapılmış çoğunluğu anıtsal örnekler olan yapıları ile Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ndeki hocalığından oluşur. II. Meşrutiyet'in ilanı ve Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin ardından Vallaury, Sanayi-i Nefise'deki görevinden ayrılmış veya istifaya zorlanmıştır[8]. Mustafa Akpolat, 1909 yılında açılan Âbide-i Hürriyet Yarışması'na katıldığını, ama daha sonra herhangi bir mesleki çalışma yapıp yapmadığı hakkında bilgi bulunmadığını belirtmektedir. Aslında hüzün verici bir durumdur bu. Çünkü İstanbul gazetelerinde, özellikle de Fransızca gazetelerde adı sık sık ve övgüyle anılan, yapıları günü gününe haber konusu olan, çıktığı av partileri bile yazılan ve İstanbul yüksek sınıfı ile yakın ilişkileri olan ve asıl mimarlıkla ilgili her sorunda kendisine başvurulan bir kişidir. Mesleki bir karizması ve otoritesi vardır. Yeni politik ortamın onu reddetmesi veya unutması kanımca İstanbul adına da bir kayıp olmuş olmalıdır. Vallaury'ninki, kanımca erken kapanmış parlak bir meslek yaşamıdır. En görkemli yapıları olan *Osmanlı Bankası* ile *Arkeoloji Müzesi* binaları, belki ancak *Beaux-Arts* eğiliminin verebileceği bir yetkinlikle tasarlanmışlardır. Yalnız planları veya mimari tasarımları ile değil, mimari ve dekoratif öğeleri ile de stilistik normlara uyan bir bütünlük taşırlar. Şaşırtmaca ve keyfilik yoktur. *Osmanlı Bankası*'nın Haliç cephesindeki cumba biçimli çıkma bile, bütün içinde, ihmal edilebilecek küçük bir parantezdir. Osmanlı Revivalizmi'ni de aynı stilistik tutarlılık ve Beaux-Arts disiplini içinde aramış görünmektedir. Abdülmecid Efendi için tasarladığı köşk, bunun en güzel örneklerinden biridir. *Beaux-Arts* disiplininin gevşediği çalışmaları belki ancak *Hidayet Camisi* (1887) ve *Afif Paşa Yalısı* (1901) gibi Oryantalist eğilimli tasarım anlayışlarına yöneldiği örneklerde gözlenmektedir. Bu da, Oryantalist eğilimin kendinde var olan klasik-dışı kaynaklara gönderme bağlamında bir yorum değişikliğidir. D'Aronco ve Vallaury, yukarıda belirtilen gerilimli başlangıca rağmen ortak çalışmalar da yapmışlardır. İlk ortak çalışmaları, 1894 depreminde büyük hasar gören Kapalıçarşı için hazırladıkları bir restorasyon ve renovasyon projesidir. Uygulanmayan bu projeden başka çeşitli ortak restorasyon çalışmaları da yapmışlardır. En iyi bilinen ortak yapıları *Tıbbiye-i Şahane* binasıdır. Bu yapıtın, her ikisinin de mimari anlayışlarının kesişme noktası olan Oryantalist ağırlıklı bir tasarıma sahip olması, doğrusu katkılarını ayırt etmeyi zorlaştırmaktadır. Pek çok kaynak, yapıyı Vallaury'e atfetmekle birlikte, Vallaury'nin ününün doruğunda olduğu bir döneme ilişkin bu atıfların gerçekliği tartışılabilir. Yeni belgeler bulundukça daha doğru yargılara ulaşmak mümkün olacaktır.

Vallaury'nin *Beaux-Arts* modeline göre kurulmuş olan Sanayi-i Nefise'deki hocalığı ve yöneticiliği, onun mimarlık anlayışının akademik ve didaktik yanını güçlendirmiştir. Bu anlayışın eğitim yoluyla yeniden üretilmesi, hele *Beaux-Arts* geleneği içinde aktarılması, belirli bir yineleme sürecine dönüşmektedir. Vallaury'nin de İstanbul'daki yüksek sınıfla olan ilişkilerine ve Avrupa kültür ortamına açık oluşuna karşın yeni tasarım anlayışlarına açılmamasında eğitimin muhafazakâr geleneğinin rolü olmuş olmalıdır.

D'Aronco ise, başta da belirtildiği gibi, bu tür bir gelenek içinde olmamıştır. Ayrıca, öğrenciliğinde tanıdığı Avusturya ve Orta Avrupa'nın kültürel ortamı, onun için bildik bir ortamdır. Ayrıca Kuzey İtalya'nın yüksek kültür çevreleri ile yakın bağları vardı ve bunlar canlı tutulan ilişkilerdi. Örneğin 1883'te evlendiği Rita Javelli'nin babası başsavcı idi ve İtalyan Cumhuriyetçileri ile politik bağları vardı. Karısının kız kardeşi döneminin en tanınmış kantatcılarındandı. Edebiyat, resim, müzik alanının en tanınmış isimleri, dostları arasındaydı. D'Aronco'nun bakışı daha geniş bir alana açılıyordu. Profesyonel kişilikleri ne denli farklı olsa da, her ikisi de İstanbul'u yapıtlarıyla zenginleştiren sanatçılar olarak anılmayı ve değerlendirilmeyi hak etmişlerdi.

NOTLAR

1 *Le Moniteur Oriental*, 13 Mayıs 1893.

2 Said N. Duhani, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, İstanbul, 1990, s. 6 40.

3 *La Moniteur Oriental*, 11 Temmuz 1893; R.Albeneze, E. Finocchiaro, M.Pecollo, *Javelli-D'Aronco*, Cuneo, 1987, s. 81.

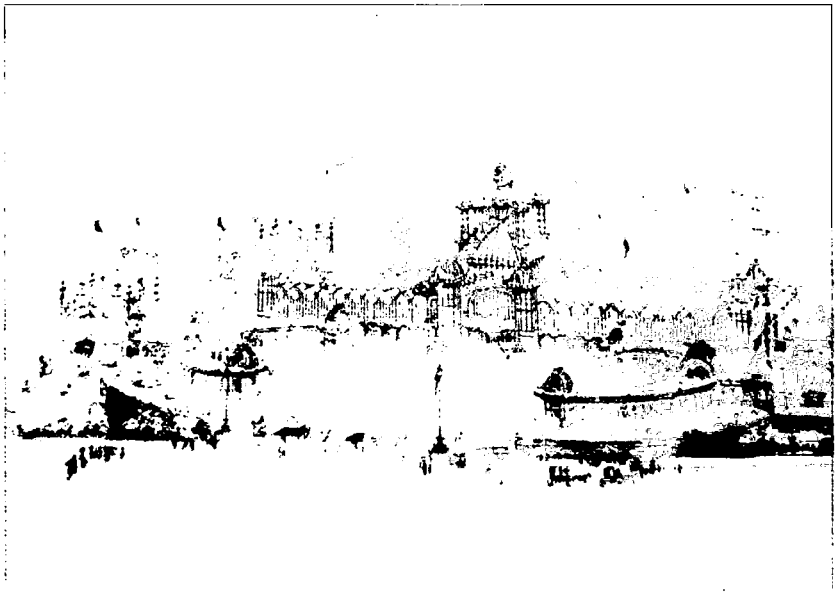
4 Albeneze vd, age, s. 82.

5 *Le Mon Orie*, 4 Ağustos 1893.

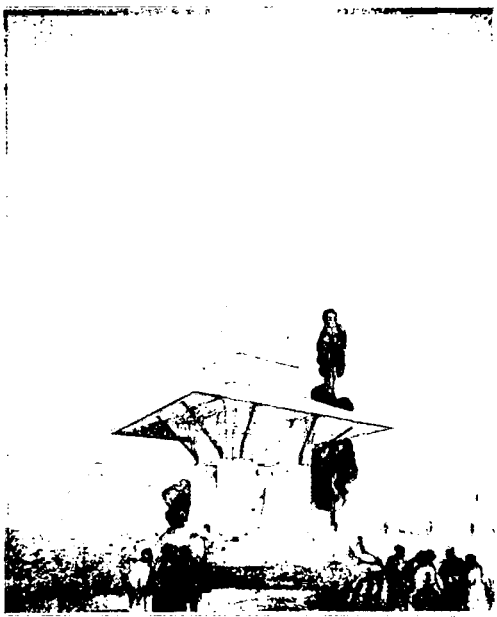
6 Albeneze vd, age, s. 82, 189 No.lu not.

7 Mustafa Servet Akpolat, Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1991, s. 9.

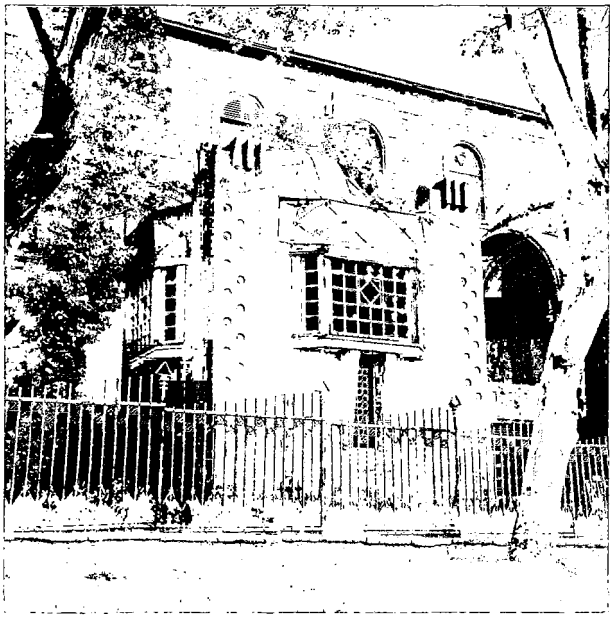
8 Akpolat, age, s. 19. 7



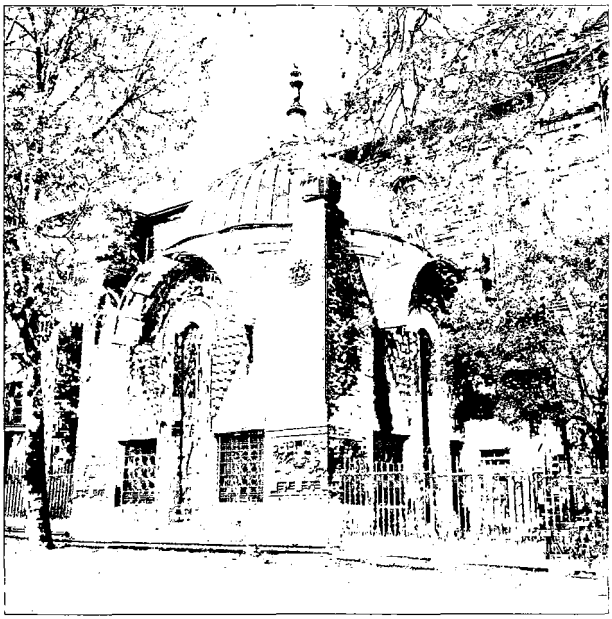
Resim 1- R. D'Aronco'nun İstanbul Dünya Sergisi için 29 Ağustos 1893'te sunulan projesi.



Resim 2- Anıtsal Çeşme (Şam), 1990, R. D'Aronco.

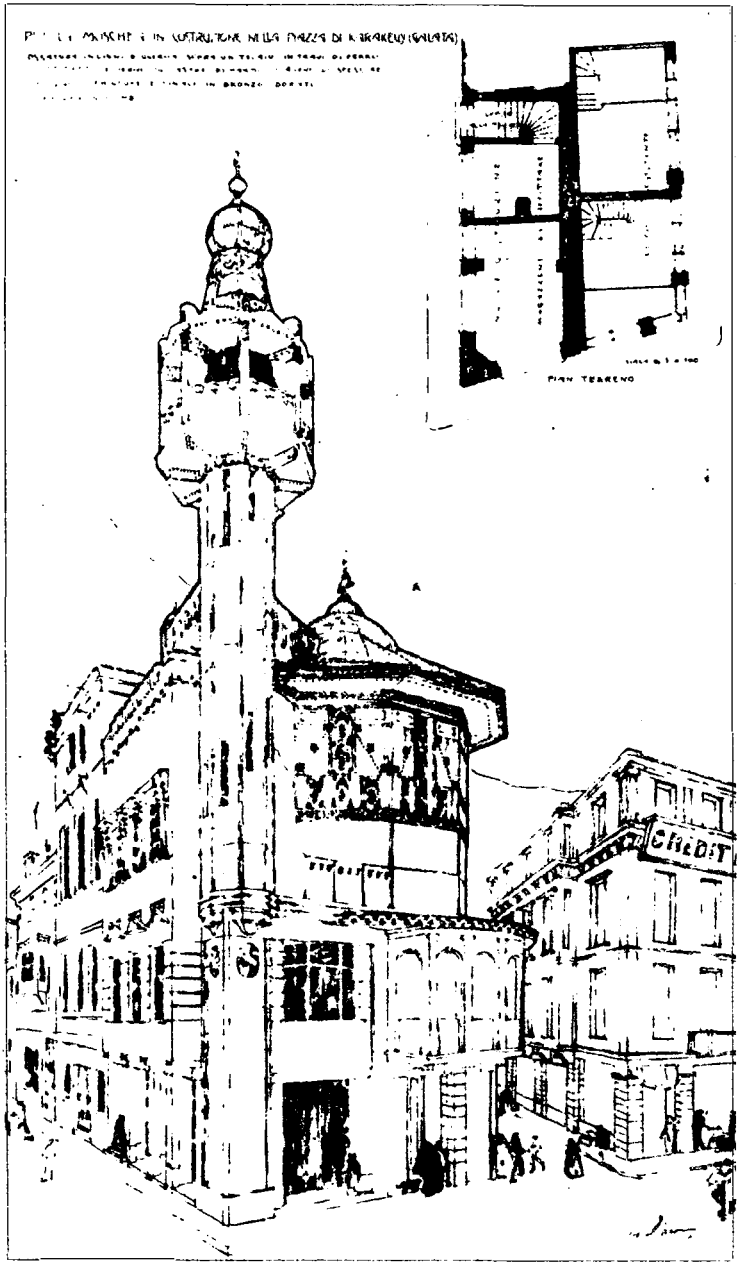


(a)



(b)

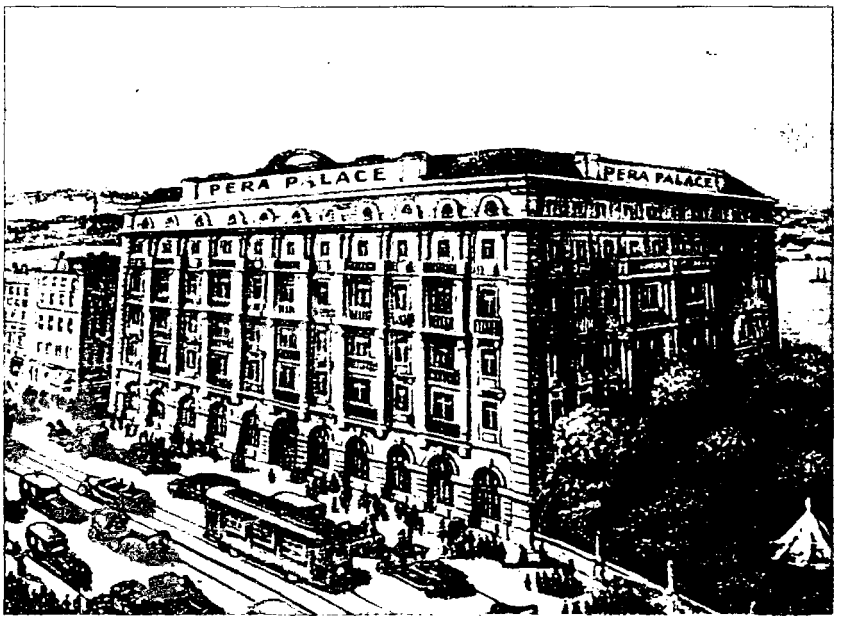
Resim 3- Şeyh Zafir Kütüphane (a) ve Türbesi (b), 1903, R. D'Aronco.



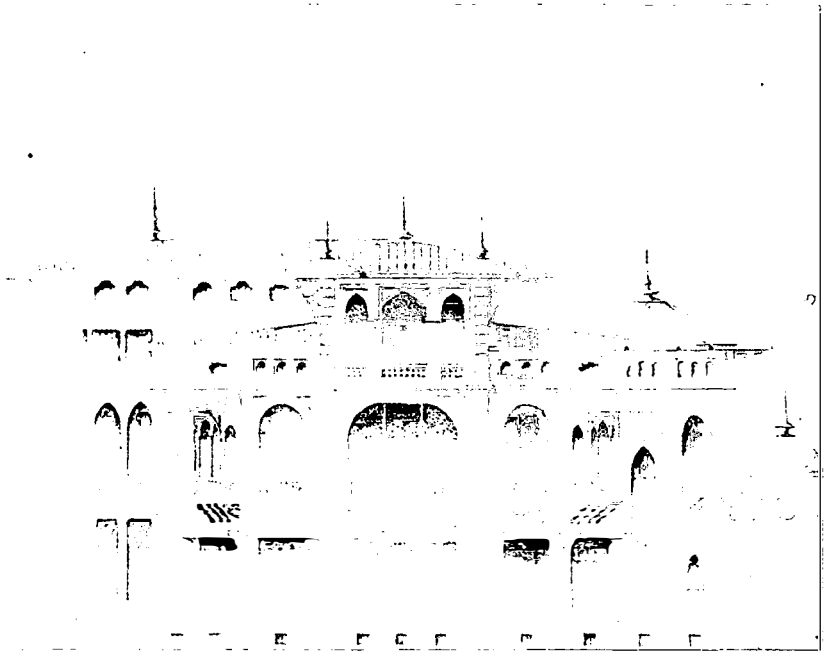
Resim 4- Merzifoni Mustafa Paşa Mescidi, 1902, R. D'Aronco.



Resim 5- İstanbul Arkeoloji Müzesi, 1891, A. Vallaury.



Resim 6- Pera Palas Oteli, 1893, A. Vallaury.



Resim 7- Harem Köşkü projesi, A. Vallaury, TSM Arşivi Env. No. 9465/15.

SON DÖNEM OSMANLI SARAYLARINDA ORYANTALİST MOBİLYA ÖRNEKLERİ

ŞULE YUM
TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
Dolmabahçe Sarayı
İstanbul

Toplumların yaşam tarzının en belirgin simgesi olan mobilya, tarih boyunca kimi zaman sadeliği, kimi zaman görkemi, kimi zaman da asaleti sergilemiştir. Bugün hâlâ son dönem Osmanlı yapılarının çeşitli mekânlarını zenginleştiren 19. yüzyıl saray mobilyaları, bir yandan geçmişin yaşam biçimine ışık tutarken, öte yandan günümüze dek uzanan zengin bir mobilya koleksiyonu sunar.

İç dekorasyonun ana öğesi olan mobilya, ancak genel sanat tarihi ve mimarlık tarihi çerçevesinde kimlik kazanabilir. Mobilya, ortaçağdan başlayarak sürekli bir biçimde mimarlıktan etkilenmiş, özellikle de 18. yüzyıldan sonra mimarlar, mobilyanın gelişimini yoğun bir biçimde etkilemiştir [1]. Bazı üsluplar yalnızca süslemede anlam kazanırken, salt mimari formların, mobilyada, süs öğesi olarak kullanıldıkları da izlenmektedir. Örneğin 18. yüzyıl başlarında gelişen ve öncelikle İngiltere'de uygulanan Palladio Üslubu doğrultusunda İngiliz mimarisine ve daha sonra da mobilyasına, klasik motiflerin girdiği gözlemlenmektedir. Palladio zevkinin Roma Antik Çağı'na dayanarak uygulandığı cephe süslemelerinde -1725 tarihli *Chiswick Evi*'nde olduğu gibi- yer alan üçgen alınlıkların, sandalye arkalıkları, büfe ve dolaplarda süsleme öğesi olarak kullanıldığı izlenmektedir. Böyle bir yaklaşımla, öncelikle mimari, heykel ve resim gibi sanatın öbür uygulamalı dallarından koparılmadan, kültür tarihi içinde yerini alan mobilya, diğer

sanat dalları gibi kültür tarihine somut bir kaynak oluşturmaktadır. Herhangi bir obje gibi, dönemin tarihi, sosyal, ekonomik ve kültür boyutlarını içinde barındıran zengin bir görsel malzeme olarak günümüze ulaşmaktadır.

Son dönem saray, köşk ve kasırların tefrişinde kullanılmış olan mobilya örneklerinin çeşitliliği, bizi, evrensel mobilya tarihinin çözümüne yakınlaştırmaktadır. Sultan Abdülmecid ile başlayıp, Halife II. Abdülmecid ile son bulan 19. yüzyıl Osmanlı imparatorluk yapılarının mobilya kombinasyonu bize, zengin bir görsel malzeme tanıma olanağı sağlamaktadır. Örnekler arasında Neo-Klasik, Neo-Barok ve Neo-Rokoko üslup özelliği taşıyan mobilyaların yanı sıra, Doğu ve Uzakdoğu özellikli mobilyaların varlığı, Batı'da olduğu gibi, Osmanlı sanatında da bir akım olarak ortaya çıkan Oryantalizm içinde ele alınıp, irdelenmelidir. Hint, Çin ve Japon özellikli mobilyalar ile Doğu özelliği taşıyan mobilya örnekleri de bu grupta düşünülebilir.

Avrupa sanatında izlenen ve 17. yüzyıl sonunda başlayarak, 19. yüzyıl sonuna kadar süren Uzakdoğu, Hint, Çin ve Japon sanatından etkilenerek ortaya çıkmış sanat ürünleri, özellikle mobilyada bir üslup belirtmektedir. Bu üslubu, kendisine benzemeyen uygarlıklara duyulan bir ilginin ifadesi olarak mimari, dekorasyon ve bahçe düzenlemelerinde de izlemek mümkündür. Egzotizm olarak görülen bu akım *chinoserie* [2] sözcüğü ile ifade edilirken bir üslup anlatılmaktadır ve mobilya tanımında Regénce (Rejans) üslubu kadar anlamlı bir sözcüktür. Çin sanat ve mimarisinin şen ve neşeli bir taklidi olan *chinoserie* (Çin tarzı), genellikle 18. yüzyıl Avrupa'sında hüküm süren Rokoko üslubu ile çakışırken[3], Avrupalı sanatçılar tarafından üretilmiş olan kompozisyonlar ile de son derece fantastik bir hava yaratılmak istenmiştir. 17. ve 18. yüzyıl Avrupa Rokoko sanatı içinde Çin sanatı etkisini seramik, porselen, duvar kağıdı, tekstil ve özellikle de lake mobilyalarda göstermiştir. 17. yüzyılın sonundan başlayarak, Doğu ve Uzakdoğu mobilya türüne ilgi öylesine artmıştır ki, üretildikleri yerlerden gelen mobilyaların yanı sıra, benzer örnekleri Batı'da da üretilmiştir. 18. yüzyılın ortalarında Çin mobilyasını İngiltere'de başarı ile uygulayan Thomas Chippendale, yaptığı tasarımlar ile yeni bir üslubun yaratıcısı olmuştur. Kendi taslaklarına uygun olarak hazırladığı Çin ve Gotik motiflerin birleşimi olan Rokay, Chippendale tarafından ustalıkla yaratılan bir sentezdir.

Adeta bir mobilya müzesi olan *Dolmabahçe Sarayı* ile başlayan bir dizi imparatorluk yapılarında görkemli Batı mobilyalarının yanı sıra, Hint, Çin ve Japon mobilyaları sade ve küçük boyutları ile dikkat çekmektedir. Bu

örnekler ile 19. yüzyılda Oryantalizm akımının yoğunluk kazandığı, mimari ve resimden sonra iç mekân kültürünü de dekorasyon anlayışı ile etkilediği, mekânların döşeniş biçimlerinden anlaşılmaktadır. Bu mobilyaların varlığı, Osmanlı-Batı ilişkisinin yoğunluğunun bir göstergesidir. Yapıların çeşitli mekânlarında bulunan Uzakdoğu kökenli özgün parçalar, küçük dolaplar, paravanalar, yazı masaları ve bahülerdir. Ayrıca bambu eşyalar arasında çok çeşitli mobilya örnekleri ve kornişler bulunmaktadır. Lakeninyanı sıra, renkli boya, yaldızlama, fildişi, sedef ve yarı değerli sert taşlar çokça kullanılan malzemelerdir. Yüzeyde görülen süs motifleri ağırlıklı olarak bitkiseldir. Yaprak, çiçek, kuş gibi doğadan alınan motifler zengin bir süsleme yaratmaktadır. Ejderler, Çin vazoları, su kuşları, şemsiye ve salıncak motifleri de yaygın olarak kullanılır.

Çin mobilya örneklerine bakıldığında, bunların iki amaca yönelik olarak tasarlandıkları[4] anlaşılmaktadır. Birinci grup, malzeme ve formlardan anlaşıldığı gibi Çin zevki ve Çin mekân anlayışına uygun olanı; ikincisi de Oryantalizm döneminde Batı ile yoğun ilişkiler sonucu Batı evlerinin kullanım ihtiyaçları dikkate alınarak yapılanlardır. Yapım tekniği Avrupa mobilyasından çok farklı olan Çin mobilyasında bağlantı yerlerinin madeni çivi veya vida ile birleştirilmesi, yerini, tahta çivi ve az ölçüde tutkala bırakmıştır. Geçme tekniği, özünde Uzakdoğu mobilya yapımında başarı ile kullanılan bir teknik olmuştur[5]. Çin mobilyası genellikle duvara dik açılı yerleştirilmek üzere tasarlanmıştır. Mobilya daima mekâna göre yatay ve düşey simetriyi sağlamayı amaçlamıştır. Masalar bir çift sandalye arasında veya sandalyeler altılı gruplar biçimde mekânda yer almışlardır. Sandalyeler kolçaklı veya kolçaksızdır. Kolçaklı olanlar genellikle erkeklerin kullanımları için tasarlananlardır, bunlar yüksek boylu ve formel görünümlüdür. Bambu ağacından yapılmış olan mobilyalar, Çin mobilya formlarına iyi birer örnek oluşturur. *Dolmabahçe Sarayı*'nda bulunan mobilyalarda izlendiği gibi, mobilyaların ölçekleri, Çinliler'in yer seviyesindeki minderlerden, daha sonra yukarıda sözü edilen strüktürde tasarlanmış mobilya kullanımına geçtiklerini doğrulamaktadır. Bambu mobilya, Güney Çin'in sıcak ikliminde iç ve dış mekânda kullanılan işlevsel bir malzemedir.

Hafif ve küçük boyutlu bu gösterişsiz mobilyaların, sarayın Barok ağırlıklı mobilyaları arasında yer almış olmaları dikkat çekicidir. Ancak bazı ipuçlarının varlığı, bu sade mobilya örneklerinin, Harem Dairesi'nin Cariyeler Bölümü'nde kullanılmak üzere getirtildiklerine işaret etmektedir. Cariyeler Bölümü'nün hasır kaplı zeminleri ile pencerelerde bulunan bambu kornişlerin varlığı bu eşyaların yerlerini bir bakıma belirlemektedir. *Dolmabahçe*

Sarayı'nın mekân çözümlemesi bütünüyle kesinleşmemekle beraber, zemin hasırları ve kornişlerin, özgün yerlerinde oldukları anlaşılmaktadır.

Uzakdoğu'da sevilen bir başka mobilya türü de lake mobilyadır. Sıcak iklimin yarattığı ortamdan kaynaklanan ahşabın böceklenmesine karşı, lakenin koruyucu özelliği estetiği de beraberinde getirmiştir. 17. yüzyıl İtalyan lakesinden farklı teknikler gösteren Çin lake örnekleri, 15. yüzyıla kadar inen "kırmızı lake"dir[6]. Seçilen sert ağaçlar üstüne uygulanan bu teknik, Güney Çin'in iklim koşullarının bir gereksinimi olarak yaygındır. Renklendirmede kırmızı pigment kullanılır. Çin'de uygulanan diğer bir lake türü ise Coromandel lakedir. Coromandel, ince çam ağacı tabakaları arasına bez yerleştirilerek elde edilen bir çeşit kontrplak üstüne uygulanan bir lake türüdür. Süslemeler bitkisel tutkal ve arduvazdan hazırlanan bir karışımın zemin üstüne üst üste sürülmesi, daha sonra da kazıma yöntemiyle kabartmalı bir motif elde edilmesiyle oluşturulur.

Son dönem Osmanlı saraylarına kadar giren bu örnekler Oryantalist de olsa, hiç kuşkusuz Batı yolu ile gelmiş olan mobilya örnekleridir. Bilindiği gibi Doğu ile Batı arasında kültür ilişkileri bir bakıma ticaret ve savaşlar ile 15. ve 16. yüzyılda Avrupa'ya, öncelikle de Venedik'e taşınmıştır. Bu dö-

nemde Venedik güçlü bir egzotizm yaşamaktadır. Çin'de 15. yüzyıldan beri uygulanan lake, Venedik'te 17. yüzyılda uygulanmaya başlanmıştır. Lake mobilya Rokoko döneminde Avrupa'da sevilen bir süsleme ve cila tekniği olmuştur. Özellikle Venedik saraylarının Rokoko üsluplu duvar ve tavan süslemeleri arasında çeşitli renklerde -yeşil, mavi, kırmızı- Rokoko üslubunda lake mobilyaların varlığı, dönemin inceliğini vurgulamıştır.

Mobilya üstüne lake tekniği ile yapılan resimleme, Doğu-Batı arasındaki kültür ilişkisinin süslemedeki yansıması olarak görülebilir. Ancak Çin ve Venedik lakesinde uygulanan teknik ilk bakışta benzer olmakla beraber, farklılıklar, kullanılan malzemelerden kaynaklanmaktadır. Çin lakesinde kullanılan bitkisel tutkal -*Rhus vernificera* ağacı- ve arduvazdan elde edilen toz ile yapılan birleşimin yerini, Venedik lakesinde, hayvansal -mürekkepbalığı kemiği- tutkal ile Bologna alçısına bırakmıştır. Her iki lake uygulamasında da tutkal -ister bitkisel, ister hayvansal olsun- bağlayıcı, arduvaz veya Bologna alçısı ise resimlendirmenin zeminini oluşturmaktadır[7].

Çin ve Japon mobilyaları görünüm olarak birbirine çok benzer örneklerdir. Ancak farklı yaşam biçimlerinden doğan ayrılıklar söz konusudur. Çinliler yer seviyesinde kullanılan minderlerden, daha sonra tasarlanmış

mobilya kullanımına geçmişlerdir. Oysa Japon tarzı yaşamda, hemen hemen hep döşeme seviyesinde oturulması iklim koşullarının bir gereksinimidir. Taş olan Çin evlerine karşın daha çok ahşaptan olan Japon evlerinde iklimin bir gereksinimi olarak ortaya çıkan mimari ve bu mimariye bağlı gelişen iç mekân anlayışında kullanılan mobilyaların alçak ve küçük ölçekte oldukları izlenmektedir. Hareketli pano sistemine dayalı iç dekorasyonda asıl olan, taşınabilirlik özelliğidir. Japon evlerinin ahşap olmasının temel nedeni, iklim ve özellikle de ahşabın yer sarsıntılarına karşı dayanıklı olmasıdır.

Japon mobilyasında paravana, çok yönlü kullanımı olan bir mobilya örneğidir. *Dolmabahçe Sarayı*'nın çeşitli mekânlarında çok sayıda paravana örneği bulunmaktadır. Odaların bölünmeleri için kullanılan paravanalar, büyük boy olmalarına karşın, katlanarak taşınabilen altı kanatlı tiptedir. İki kanatlı paravanalar, özel mekânların ayırımı ve rüzgâr önleyici olarak kullanılan türüdür. Ayrıca odanın bir köşesinde dekorasyonun bir parçası olarak da yer alırlar. Tek kanatlı paravanalar, özel yaşamı kontrol etmek üzere, oda girişlerinde kullanılan paravana tipidir. Eve gelen misafirin mekânı doğrudan görmesini önlemekle beraber, yemek kap ve kacak'larını gizleme işlevi de taşırlar.

Dolmabahçe Sarayı'nın çeşitli mekânlarında bulunan Japon üslubunda mobilya örneklerinin saraya nereden geldiği bilinmemektedir. Bir kaç örnek yapım ustalarının isimleri ve imzalarını[8] taşımakla beraber, üretildikleri yerler belirtilmemiştir. Bu mobilya örnekleri büyük olasılıkla Batı'da üretilmiş olmalıdır. Batı'da 19. yüzyılda Oryantalist mobilya örnekleri üreten atölyeler iyice yaygınlaşmıştır. *Dolmabahçe Sarayı*'nın bazı mekânlarında bulunan bahü örnekleri Viyana yapımıdır. Bunlar form olarak Barok çizgiler taşımakla beraber süslemeleri Japon özelliklidir. Sedef ve fildişi kullanılarak yapılmış olan süslemeler, zengin kuş ve bitkisel kompozisyonlara sahiptir.

Son dönem saray mobilyalarından Oryantalist mobilya örnekleri arasına girmesi gereken bir başka grup da Şam işi olarak anılan mobilyalardır. *Dolmabahçe Sarayı*'nın alt kat mekânlarından olan Sedef Oda veya Öğretmenler Odası, bu tarzda yapılmış mobilyalar ile döşenmiştir. Bu teknikte malzeme olarak sedef ön plandadır. Kullanılan ağacın türü ise cevizdir. Şam işi ahşap üstüne açılan yuvaların içine yerleştirilen sedef parçalarının çevrelerinin ince bir tel bordürle belirlenmsidir. Sedefler ışıkta renk değiştirirler ve bu renk değişimine "arusek" denir. Sedef Oda'da bulunan eşyaların Şam işi tekniğinde yapılmış zengin bitkisel süslemeleri, bu mobilyaların en temel özelliğidir. Bu mobilyaların nerede üretildikleri hakkında kesin bir bilgi olmamakla beraber, *Beylerbeyi Sarayı*'nın Harem Dairesi ikinci katında

bulunan Şam işi ceviz masanın altında, yapımcılarının Şamlı olduğunu belirten bir yazı ile yapımcısı iki kardeşin resimlerinin bulunması, bu masanın Şam'da yapıldığını düşündürmektedir.

Öte yandan, II. Abdülhamid *Yıldız Sarayı*'na taşındıktan sonra, burada kendisine bir marangoz atölyesi kurmuştur. Bu atölye Batı ölçülerinde olup, içinde çok sayıda Avrupa'dan getirtilmiş marangozluk aleti bulunmaktadır. Bu aletler arasında, sedef süslemeli bir Japon takımının varlığını *Dolmabahçe Sarayı* arşiv belgelerinden öğrenmekteyiz[9]. Yine bu atölyede özgün mobilya örneklerin üretildiği imzalı ve tarihli mobilyalardan anlaşılmaktadır. Tamirhane-i Hümayun olarak anılan marangozhane için Amerika'dan da çeşitli cinste ahşap ithal edildiği, arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Ancak Yıldız Tamirhane-i Hümayunu'nda üretildiği bilinen mobilya örneklerinin hepsi için Osmanlı üslup özellikleri taşıdığı söylenemez. Bu çeşitli örnekler arasında Avrupa üslubunda mobilyalar sayıca çoktur. *Dolmabahçe Sarayı*'nda şehzadelerin dersliği olarak kullanılan 91 Nu.lo Oda'da bulunan döner kütüphane böyle bir örnek olarak görülebilir. Tamirhane-i Hümayun'da üretilmiş olan pek çok sayıda sedefli, oymalı ve kakmalı mobilya örneği, bu atölyenin niteliği hakkında bilgi vermektedir. *Dolmabahçe Sarayı*'nın üst kat mekânlarından olan valide sultanin yatak odasında bulunan Mücevher Sandığı, bu atölyenin olanaklarını sergileyen özgün bir örnektir. Boyutları 105 x 64 x 71 cm olan sandık pelesenk ağacından, dört ayaklı ve içinde bulunan küçük 15 çekmeceden oluşmaktadır. Tüm süs motifleri bitkisel karakterli olup, fildişi, sedef ve kehribar gibi değerli taşlarla kakma tekniğinde yapılmıştır. Ön kapağında bulunan metal bir plaket üstünde "Yıldız Tamirhane-i Hümayunu'nda imal olunmuştur. 1319-1321 (1903-05) Teşrin-i Evvel" yazısı ve "Mecid" imzası yer almaktadır.

Çeşitli kaynaklardan anlaşıldığına göre, 15. yüzyıldan başlayarak Osmanlı sanatında uygulanan sedef ve fildişi kakma tekniği, süslemedeki yerini 19. yüzyılda da sürdürmüştür. Sultan Abdülmecid zamanında uygulandıktan sonra, özellikle II. Abdülhamid'in Yıldız'da kurduğu atölyede büyük bir özen ile işlenmiştir. Mobilyaların üstlerinde bulunan yapım yeri ile ilgili bilgilere, Sultan II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun verdiği bilgiler[10] eklenerek, Şam işi olarak anılan teknikte yapılmış pek çok eşyanın, Yıldız atölyesinden çıktığı kabul edilebilir. Son dönem saraylarında böylesine özgün mobilya örneklerinin varlığı, 19. yüzyıl kültür ve sanat anlayışının zenginliğinin bir göstergesi olarak algılanabilir. Son dönem Osmanlı imparatorluk yapılarını zenginleştiren Oryantalist mobilya örneklerinin son grubunu Magrip etkili mobilyalar oluşturmaktadır. Bu ör-

neklerin yoğunlaştığı yapı olan *Beylerbeyi Sarayı,* mimarisinden başlayarak, süsleme ve iç mekân dekorasyonuna kadar, dönemin kültür ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. 1865 tarihli olan sarayın banisi Sultan Abdülaziz, Batı'yı gören ilk padişah olarak, imparatorluğu Batı etkilerine açmıştır. Bu etki özellikle kalemişleri ve bazı mimari öğelerde güçlü bir biçimde izlenmektedir. Söz konusu yabancı biçimlerin Osmanlı mimarlığı dışındaki bazı İslam ülkeleri mimarlıklarına bağlanabilmesi ve bunun Batı'da mevcut olan aynı anlamdaki bir uygulamayla paralellikler göstermesi nedeni ile bu yapılar Oryantalist olarak nitelendirilmektedir [11]. Batılı bir akımın etkisini taşıyan *Beylerbeyi Sarayı* ve kompleksinin kalemişleri, ilk bakışta klasik Osmanlı kalemişleri özelliğinden uzak, ancak üslup olarak İslam sanatından esinlenerek yapılmıştır. Bu üslup 19. yüzyılda Batı'da sevilen Magrip ve Elhamra üslubudur[12].

Sultan Abdülaziz döneminden başlayarak gelişen Oryantalizm akımı içinde yapılan mobilya seçimi de, kuşkusuz aynı doğrultudadır. Bugün *Dolmabahçe Sarayı*'nda bulunan birden fazla mobilya örneğinde ilk bakışta izlenen, at nalı kemer formu ile Osmanlı rumi ve palmet karakterinden farklı yapılmış kabartma bitkisel süslemelerdir. Ahşap üstüne altın varaklı kabartma süslemeli ve at nalı kemerli aynaların *Beylerbeyi Sarayı*'na ait olduğu söylenebilir. *Beylerbeyi Sarayı* Harem Dairesi yemek salonunda bulunan sandalyeler, ceviz üstüne malakit ve sedef süslemelidir. Üstleri maroken kaplı olan bu sandalyelerin süs motifleri arkalığında olan rumi ve palmetlerdir. Sarayın kalemişlerini oluşturan motifler ile benzer bir özellik sergilemektedir.

Sonuç olarak Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde yer alan belgelerden, 19. yüzyıl Osmanlı sarayları için Avrupa'nın çeşitli yerlerinden çok sayıda mobilya ve benzeri eşya getirtildiği anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi, Doğu'nun ve Uzakdoğu'nun egzotizminden etkilenen Batılılar, sözü edilen üsluplarda taklit mobilya üretmişlerdir. Bu üretimler kimi zaman yerinden ustasını getirterek, kimi zaman da yerli ustalar ile yapılmıştır. İngiliz Thomas Chippendale buna iyi bir örnek oluşturmaktadır. Osmanlı saraylarına, gerek Doğu, gerekse Uzakdoğu üslubunda mobilyalar satın alındığını gösteren belgelerden bir tanesi, her iki üslupta mobilyanın alındığını belgelemesi bakımından ilginç bir örnektir. Bu belge Dolmabahçe Sarayı Arşivi D. 731, sene 1308, sıra no. 485 kayıtlı, Viyana August Knobloch Nachfolger mobilya şirketinden gelen eşyaların, Japon ve Arap üslubunda olduklarını, fiatları ile gösteren belgelerdir.[13]

Kırım Savaşı ile başlayan Avrupa mobilya kullanma alışkanlığı, giderek

Sultan Abdülaziz zamanında her alanda olduğu gibi, mobilya anlayışı ve seçiminde çeşitliliği getirmiştir. Günümüze dek gelen bu zengin mobilya koleksiyonu arasında bulunan yer minderleri ve benzeri eşyaların varlığı, bu imparatorluk yapılarında Osmanlı yaşam tarzının da sürdüğünü göstermektedir.

NOTLAR

1 Edward Lucie-Smith, *Furniture, A Concise History,* Londra, 1979, s.14.

2 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1986, s.52.

3 Edward Lucie-Smith, *Dictionary of Art Terms,* Londra, 1990, s.49.

4 *World Furniture* (Ed. Noel Riley), Yugoslavya, 1989, s. 26.

5 age, s. 265.

6 age, s. 271.

7 Lake ile ilgili bilgiler Centro Europea di Formazione Degli Artigiani per la Conservazione del Patrimonio Architettonico (Mimari Değerlerin Korunması İçin Avrupa El Sanatçıları Geliştirme Merkezi) tarafından hazırlanan kurs notları ve metinlerden yararlanılarak yazılmıştır.

8 Feryal İrez, *19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası,* Ankara, 1989, s. 65.

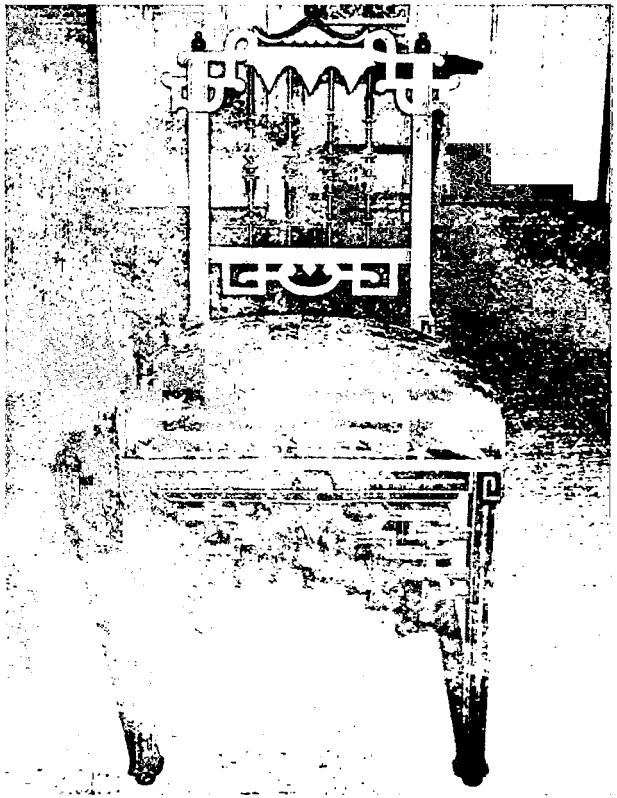
9 Bu metinde kullanılmış olan arşiv belgeleri, öncelikle Feryal İrez tarafından çalışılmıştır.

10 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamid*, İstanbul, 1960, s. 26.

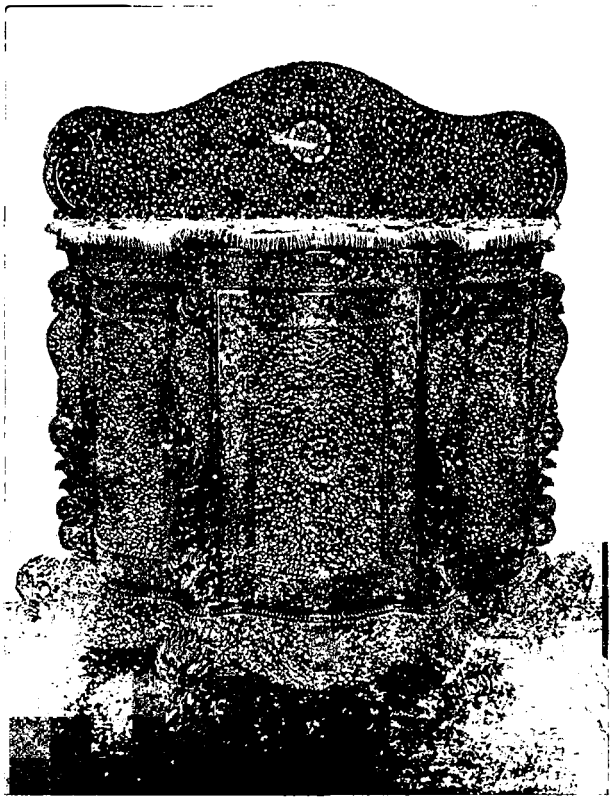
11 Turgut Saner, İstanbul 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı'nda Orientalist Akım, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1988, s. xi.

12 Şule Yum, Milli Saraylar'da Duvar ve Tavanlarda Yeralan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991, s. 185.

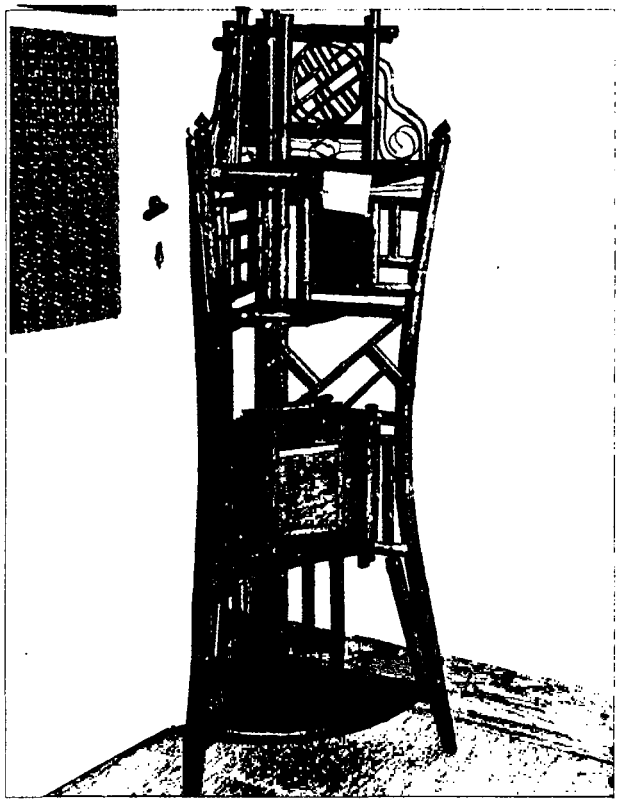
13 age.



Resim 1- Sandalye, Chippendale, Dolmabahçe Sarayı 90 No'lu Oda



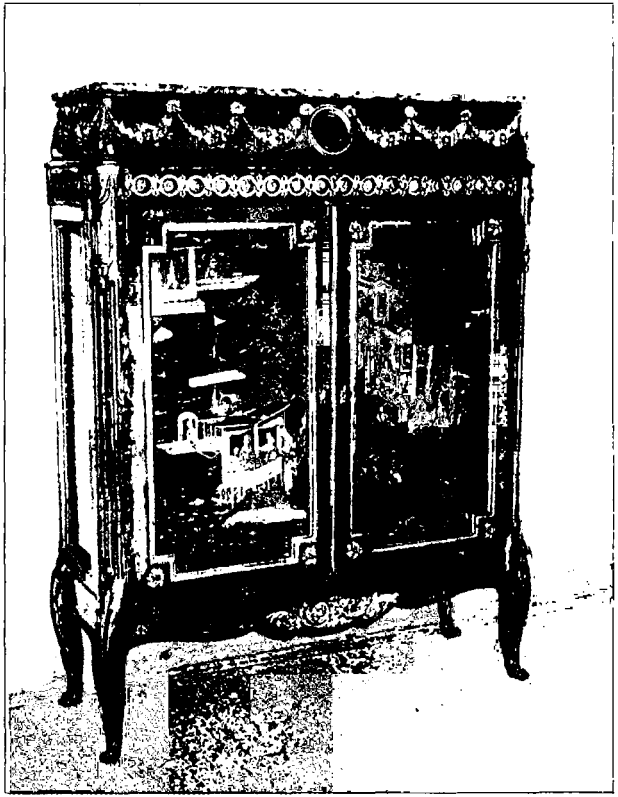
Resim 2- Balık, Hint, pelesenk ağacı üzerine oymalı, Dolmabahçe Sarayı Harem Koridoru.



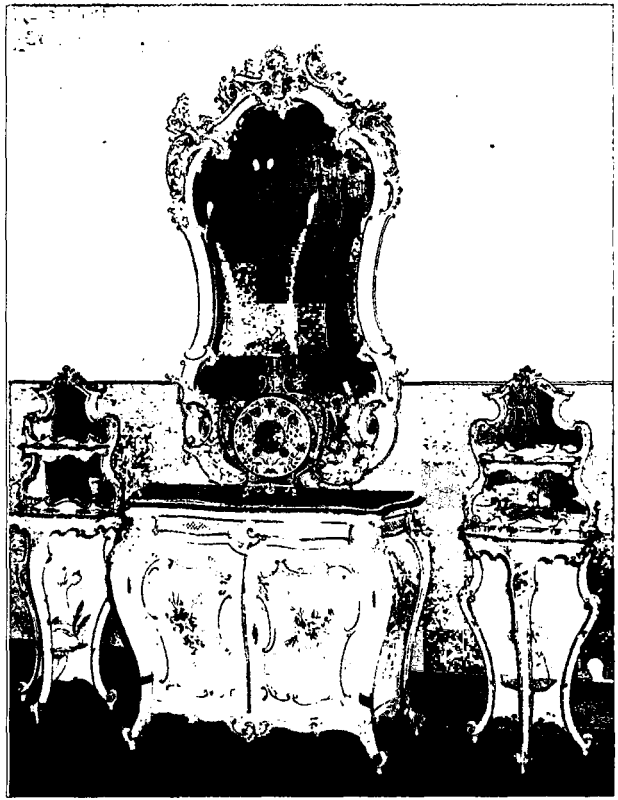
Resim 3- Köşe rafı, bambu, Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi, Cariyeler Bölümü.



Resim 4- Sandalye, bambu, Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi, Cariyeler Bölümü.



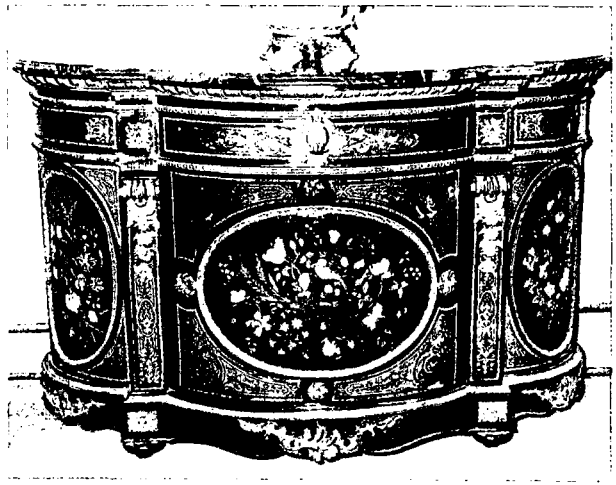
Resim 5- Bahu, kırmızı lake, Dolmabahçe Sarayı 214 No.lu Oda.



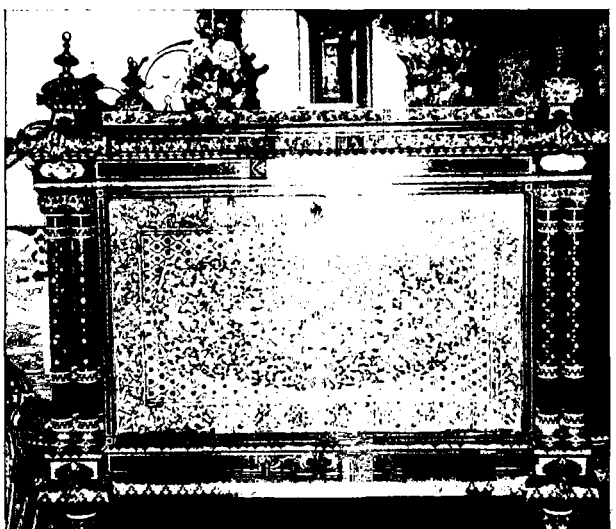
Resim 6- İtalyan lake örneği, Dolmabahçe Sarayı 114 No'lu Oda'nın yatak odası takımının parçası.



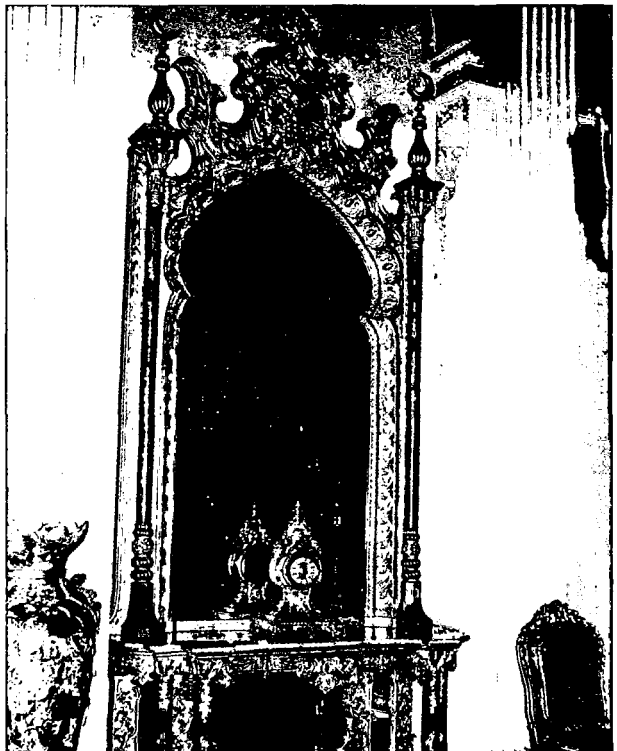
Resim 7- Japon paravana, Dolmabahçe Sarayı 112 No.lu Oda.



Resim 8- Japon taklidi bahu, Viyana yapımı, Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi.



Resim 9- Mücevher sandığı, Yıldız yapımı, Dolmabahçe Sarayı, Valide Sultan yatak odası.



Resim 10- Konsol ve ayna, Mağrip ve Elhamra etkili. Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi.

OSMAN HAMDİ BEY'İN İMTİYAZ İSTEDİĞİ KABATAŞ-TAKSİM METRO PROJESİ

CELİL ENDER
İstanbul

Sultan II. Mahmud'un saltanatı döneminde başlayan ıslahat hareketleri, iç ve dış sorunların halli için genellikle ordu ve orduya bağlı eğitim kurumlarıyla sınırlı kalmıştır. Denizcilik ve deniz ulaşımı ile ilgili yenileşme hareketleri de aynı şekilde ordunun lojistik desteğini temine yönelikti. 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile Avrupa devletlerinin Osmanlı İmparatorluğu'na bakış açıları değişmiştir. Hukuk alanında yapılan bu düzenleme dış yatırımcılar açısından ülkeyi cazip bir hale sokmuştur. Abdülmecid döneminde 1863 yılında devletin özellikle istikraz gereksinimini karşılamak için Bank-ı Osmanî-i Şâhâne kurulmuştur. Bankanın kurulmasında düşünülen diğer bir amaç Avrupa sermayesi, teknolojisi ve bilgi birikiminin Osmanlı İmparatorluğu'na aktarılması idi. Ülkenin ihraç mallarının yakınındaki limanlara nakli için özellikle İngiliz sermayesi 1856 yılından başlayarak İzmir-Aydın, Kasaba-İzmir, Köstence-Çernavoda (Boğazköy) ve Samsun-Çarşamba arasında demiryolu inşa ve işletme imtiyazlarını almıştır. Aynı sultanın saltanatının son yıllarında Kırım Savaşı sırasında istikraz sonucu piyasaya çıkarılan ve ordu kaimesi olarak adlandırılan, yaygın adı ile Kaime-i Mutebere-i Osmanî olarak tanınan kâğıt paraların tedavülden kaldırılması için İngiltere ve Fransa'dan yapılan istikrazların ödenmesi amacı ile Mısır vergisi gibi bazı gelirler teminat gösterilerek yeni borçlanmalar yapılmıştır. Tahvil çıkarılarak yapılan bu borçlanma sonucu yeniden yapılmış borçlanmalar da bir süre sonra ödenemez

duruma gelince Sultan II. Abdülhamid, 1881 yılında devlet borçlarının konsolide edilmesi için ünlü Muharrem Kararnamesi'ni ilan etmişti. Bu kararname ile borç yükü nominal değeri ile yarı yarıya azaltılmış, tahsis edilen kaynaklara göre faiz yüzde 4 oranı ile sınırlandırılmış ve istikraz işini gelecekte teminat altına almak için vasıtalı vergilerin toplanması, tuz ve tütün tekellerinin yönetilmesi Düyun-u Umumiye adı ile kurulan bir idareye bırakılmıştır. Bu arada sanayi devrimini tamamlamış İngiltere, Fransa ve Almanya arasında özellikle bankalar, Osmanlı İmparatorluğu'nu siyasi yönden etkilemek amacı ile Türk istikrazlarını Avrupa'da pazarlama yönünden çekişiyorlardı. Devlet temin edebildiği istikrazlar ile yeniden demiryolu, denizcilik ve telgraf alanında yeni yatırımlara gitmekte idi. Bu arada belediye kavramının Avrupai anlamda anlaşılmaya başlaması ile bu sahada yatırımlar da 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşme yoluna girdi. İstanbul, Bağdat, Selanik, İzmir, Şam gibi şehirlerde tramvay işletmek isteyenlere imtiyaz veriliyor, yine İzmir ve İstanbul'da Gazhane tesis edilerek sokakların havagazı ile aydınlanması sağlanıyordu. Dünyada ancak Paris, Londra ve Berlin gibi birkaç şehirde inşa edilmiş yeni bir ulaşım aracı olan metronun küçük çapta bir benzerinin de 1874 yılında İstanbul'da Galata-Pera (Beyoğlu) arasında inşa edildiği görülmektedir. Henri Gavan adlı bir Fransız mühendise imtiyaz hakkı verilen ve 170.000 İngiliz altınına malolan bu projenin daha sonra Paris Sefiri Necib Melhame Efendi'ye verilen imtiyazı, muhtelif şahıslar arasında el değiştirmiştir. Bu metronun 20 yıl sonrasında ise İstanbul'da iki yeni metro için imtiyaz istenmiş, fakat bu projeler gerçekleşmemiştir. Bunlardan birincisi Üsküdar- Bağlarbaşı arasında, diğeri ise Kabataş-Taksim arasında inşası düşünülen projelerdir. Üsküdar-Bağlarbaşı arasında yapımı düşünülen projenin gerçekleşmeme sebebi muhtemelen aynı güzergâhta inşa edilen bir tramvay hattının gündeme gelmesi olabilir.

Kabataş-Taksim arasında inşası düşünülen diğer projenin önemi ise bu yıl 150. doğum yıldönümü bir sempozyumla kutlanan büyük kültür adamı Osman Hamdi Bey ile ilgili olmasıdır. Arkeolog, müzeci, ressam ve Sanayi-i Nefise Mektebi hocası kimliği ile tanıdığımız ve bir döneme ismini unutulmaz şekilde yazdırmış bu büyük insanın bugün Osmanlı arşivlerinde kayıtlı bulunan bir belgeden bu hattın inşası için imtiyaz isteğinde bulunduğu öğrenilmektedir. İrade-i Hususiyye Tasnifi'nde bulunan belge 20 Şubat 1310 tarihli olup, resmî 1637, hususi 1146 numara ile kayıtlıdır. Yıldız Sarayı Başkitâbet Dairesi'nin Bâbıâli'ye gönderdiği bu belge şöyledir:

Yıldız Sarâyı Hümâyûnu
Başkitâbet Dairesi
8538

Kabataş'tan Taksim'e münâsib bir noktaya kadar buhar veya su ile tahrik edilir dar hatlı feküler bir demiryolu tesis ve inşâsı için uhdesine imtiyaz itâ'sı istidasını ve bu bâb'da bazı mutelâat ve ifâdâtı hâvi Müze-i Hümâyûn Müdir'i Hamıdi Bey Efendi Hazretlerinin istidâ'nı minhusu manzûr-ı Aliyy-i Cenâb-ı Padîşâhi olarak Bâb-ı Âli'ye havale-i keyfiyyet buyurulmuş olmasına mebnî leffen irsâl-i sûy-i sâmiyy-i fehimâneleri kılınmakla ol bâb'da emr'ü ferman Hazret-i Veliyyü'l emrindir.

fî Ramazan 7 Sene:312 ve fî 20 Şubat Sene :310

Ser Kâtib'i Şehriyâri
Tahsin

Bilinen özelliklerinin dışında başka bir yönünün tanıtılmasına yardımcı olan bu belgede Osman Hamdi Bey'in imtiyaz isteğinin ve bu projenin gerçekleşmemesi sebebi karanlıkta kalmaktadır. Belgenin arka yüzünde 10 Ramazan 1312 Hicri tarihinde Ticaret Nezareti'ne havale edildiği görülmektedir. Osmanlı arşivlerinde II. Abdülhamid dönemine ait 30 kadar katalogda yaptığım incelemede, belgenin devamına ve Osman Hamdi Bey'in müracaatının aslına rastlamadım. Bu döneme ait tasnif çalışmaları devam etmekte olup, muhtemeldir ki Ticaret Nezareti belgeleri araştırmacıların tetkiklerine açıldığında konu bütün hatları ile açıklanabilir hale gelecektir.

بلدیه کتبخانه
باش کتابت دائره سی
۸۵۷۸

175

DÖRDÜNCÜ OTURUM

ARKEOLOJİ VE KÜLTÜR MİRASI

19. YÜZYIL SONLARINDA HEINRICH SCHLIEMANN'IN TROYA KAZILARI VE OSMANLILAR'LA İLİŞKİLERİ

PROF. DR. UFUK ESİN
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
İstanbul

19. yüzyıl sonlarında, genel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Avrupa'da süregelen ekonomik, siyasal, toplumsal değişmelerin, savaş ve isyanların yol açtığı acı ve kargaşanın içinde "iki tutkulu adam", Türk arkeolojisinde unutulmayacak izler bırakmıştır (Levha 1, 2), Onlardan biri "Doğulu", diğeri "Batılı"dır. Biri Doğu'nun en iyi ailelerinden birinden gelen, "bütün sanatlara tutkun", Batı kültürünü en iyi şekilde biçimleyerek arkeolojinin yanında "Türk müzeciliği ve sanatına" damgasını vuran Osman Hamdi Bey'dir (1842-1910). Diğeri ise yoksul bir Alman Protestan papazının oğlu, çocukluğundan beri Homeros ve söylancelerine âşık, Schliemann'dır (1822-90). Tutkusu "Troya"yı bulmaktır. O, Helen kültürü ve mitolojisine hayrandır. Bir anlamda Ege Prehistoryası'nın kurucusudur. Ticari becerisi ve başarısıyla büyük bir servete kavuşmuş, Batılı olmanın gururu içinde, ünlü Troya hazinesini kaçırmakta kendini haklı görmüştür. 1869'da İngiliz Goold, 1871'de Avusturyalı Térenzio ve 1872'de Alman Dethier'den sonra 1881'de Osmanlı İmparatorluk Müzesi'nin (Müze-i Hümayun) müdürlüğüne Osman Hamdi Bey atanmıştır[1]. 1874'te Dethier

pek de etkin olmayan bir Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi çıkarmıştır. O zamana kadar Osmanlı ülkesinde kazılar herhangi bir şekilde denetlenmemekte, isteyen gelişi güzel bir biçimde kazı yapabilmekte, bulduklarını yurt dışına rahatlıkla çıkarabilmekteydi. Osman Hamdi Bey 1882'de, ona göre yeterli olmayan eski nizamnamenin yürürlükten kaldırılmasını sağlamış, 1884'te, 1960'lara kadar kullanılacak olan yeni Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'ni hazırlamıştı. Bu nizamnameye göre "Memalik-i Osmaniye'de mevcut ve mekşuf ve bundan böyle hafriyat ile zâhire çıkarılacak kara, deniz, göl, nehir, çay ve derede zuhur edecek olan her nevi âsâr-ı atîka kâmilen devlete aittir....Memalik-i Osmaniye'de zuhur eden âsar-ı atîkanın diyar-ı ecnebiye nakil ve ihracı katiyen memnudur"[2] (Levha 2).

Heinrich Schliemann'ın Osmanlı Devleti ile ilişkilerine gelince, bunlar başlıca iki noktada toplanmıştır. İlki Çanakkale'de Troya'yı bulmak amacıyla Hisarlık'ta kazı ve Troas'ta araştırma yapmak üzere "ferman" (izin) istekleridir. Diğeri ise Troya hazinesini yurt dışına kaçırmasından dolayı Osmanlı Devleti'nin kendisine açtığı "dava"dır. Üçüncü bir nokta doğrudan doğruya Osmanlılar'la ilgili değildir. Schliemann'ın Hisarlık'ta yaptığı kazılarda Homeros'un Troyası'nı bulduğuna inanmayan bir çok bilim adamı vardır. Bunlardan biri de Ernst Boetticher'dir. Schliemann kendisine inanmayanlara, özellikle Boetticher'e bunu kanıtlamak için Troya'da Boetticher'le birlikte bir çok bilim adamının katıldığı iki konferans düzenlemiştir. İkinci konferansa diğer bilim adamlarıyla birlikte Osman Hamdi Bey'in de davet edildiği anlaşılmaktadır.[3]

Bildiride Schliemann'ın Troya kazıları kısaca anlatıldıktan sonra Osmanlılar'la ilişkilerine, sözü edilen iki noktaya, kendi yazılarından alıntılarla, bir-iki örnek verilerek değinilmektedir. Ancak bu örneklerin yalnızca onun görüş açısını yansıttığı da unutulmamalıdır.

Schliemann'ın Troya Kazıları

6 Ocak 1882'de Almanya'da Neubukow'da doğan Schliemann, çocukluğundan itibaren *İlyada* söylencesinde anlatılan Troas'da yani Çanakkale bölgesinde Akhalar'la Troyalılar arasındaki savaşların gerçekliğine, orada anlatılan kahramanların yaşamış olduğuna inanmış ve bunu kanıtlamak için Troya'yı bulmayı amaç edinmiştir [4]. Schliemann 44 yaşına kadar Troya'yı bulma tutkusu içinde yaşamıştır[5]. Bu yüzden 1866-68 yılları arasında Paris Üniversitesi'nde arkeoloji ve eski çağ bilimleri eğitimi görmüştür. 1869'da, ikinci kez, Atinalı bir tüccarın kızı olan Sophie ile evlenmiş, evini de Atina'ya taşımıştır. 1868'de edindiği servetinin zirvesinde, *İl-*

yada'da adı geçen yerleri görmek üzere Ithaka, Mora ve Çanakkale'ye ilk gezisini yapmıştır. Bu seyahati sırasında Schliemann Pire'den doğrudan doğruya Çanakkale'ye gelmiştir. Troya'yı bulmak için ilk olarak Kırkgöz kaynakları çevresinde Pınarbaşı'nda 100 yerde sondaj yapmıştır. Sondajlar olumsuzdur. Strabon'un Novum Ilium'u olarak bilinen yörede Hisarlık Höyüğü'nün, Troya için en uygun yer olacağına karar verir. Höyük arazisinin yarısı o yıllarda ABD Çanakkale Konsolosu Frank Calvert'e, yarısı da Kumkaleli iki köylüye aittir. Frank Calvert kardeşi ile birlikte o zamanlar eski eser toplayarak bunların bir kısmını kendi koleksiyonuna koymakta, bir kısmını da yurt dışına götürmekteydi. O da Hisarlık'ta sondajlar yapmıştır. Schliemann bu gezisi sırasında yaptığı araştırmaları bir tez şeklinde hazırlayıp Rostock Üniversitesi'ne sunar ve arkeoloji doktoru unvanını kazanır[6]. 1871'de Hisarlık'ta daha geniş alanlarda kazı yapması için bir ferman alması gereklidir. ABD'nin İstanbul'daki büyükelçisi Wyne Mac Veagh ile elçilik çevirmeni John P. Brown'un yardımlarıyla sonunda bir ferman alabilir. Karısı Sophie ile birlikte Çanakkale'ye gider ve kazılara başlar. Kazılar aralıklı olarak 1870, 1871-72, 1878-79, 1882-83, 1889 ve ölüm yılı olan 1890'da da sürmüştür (Levha 2). Kazılar daha sonra mimar Wilhelm Dörpfeld tarafından Sophie Schliemann adına 1895'e kadar yapılmıştır[7]. Schliemann Troya kazılarında yedi tabakada yedi yerleşme bulduğunu sanmıştır[8]. Mimarı Dörpfeld'in yardımıyla bulunan tabakaların dokuz olduğu sonradan anlaşılmıştır. Bunlardan en alttan üste doğru ilk beş tabaka (I-V) MÖ 3. binyıla, Prehistorik çağa aittir. Yangınla son bulan VI. tabaka MÖ 2. binyılda Troya ile Miken kültürü arasındaki ilişkileri belirler. VII. tabakada VII a-b olmak üzere iki yerleşme vardır. Bunlardan ilki yangın sonrasında VI. tabakadaki yerleşmenin yeniden onarılmasıyla meydana gelmiştir. Büyük olasılıkla Troyalılar'la Akhalar'ın savaşı bu sırada yapılmıştır. VII. b yerleşmesi Avrupa'dan Trakya yoluyla gelen barbarlara aittir. Eskiye kıyasla bu kültür çok ilkeldir ve el yapımı "Memecikli Kaplar"ıyla belirlenir. VIII. kent Yunan Ilion'udur. MÖ 1. binyılda Lydia ve Pers dönemleriyle çağdaş, Geometrik Çağ'dan başlayarak Yunan kolonilerine ait kalıntıları vardır. IX. kent Helenistik ve Roma dönemlerinin Ilion'udur. Bu tabakada İskender, Lysimakhos gibi kralların yaptırdığı binalar ve onların egemenliğine son veren Roma Cumhuriyeti ve İmparatorluğu dönemlerine ait kalıntılar bulunmuştur. *Athena Tapınağı* ve *Bouleuterion* bu döneme aittir.

Schliemann kazıları sırasında büyük bir yanılgıya düşerek alttan üste II. tabaka yerleşmesinin *İlyada*'da sözü geçen Kral Priamos'un kenti olduğuna inanmıştır[9]. Bu yerleşmede, biri büyük dış, biri de daha küçük iç sur bulunmuştur. Dışardan dış surdaki kent kapılarına giden taş döşeli rampalar,

caddeler vardır. İç surun içinde ise "Megaron" adı verilen, yan yana, büyük dikdörtgen planlı yapılar ele geçmiştir. Schliemann bu yapıların Kral Priamos ve ailesine ait olduğunu sanmış, hele 1873'te büyük hazineyi (Hazine A), büyük *Megaron*'la sur duvarı arasında bulunca, II. kentin Priamos'a ait olduğuna, Troya Savaşı'nın burada geçtiğine yürekten inanmış ve bu yanılgısını öğrenemeden yaşamı sona ermiştir.

Schliemann'ın Osmanlılar'la İlişkileri

Ferman İstekleri:

Schliemann 1870'te Troya'da yaptığı kazılar sırasında (5 m derinlikte, 2 m kalınlıkta) Lysimakhos'a ait olduğunu sandığı duvarlar bulmuştur. Bu alandaki kazılara devam etmek ister. Kazıyı yapmak için Kumkaleliler'le anlaşmaya çalışır ve olayı şöyle anlatır [10]:

> ... Bunlar arazide sürülerini otlatıyorlardı. Bana 12000 krş.luk tazminat ödediğim ve yasal bir antlaşmayla kazıların bitiminden sonra kazdığım yerleri tekrar kapatacağımı taahhüt ettiğim takdirde, çalışmalarımı devam ettirmem için izin vereceklerini söylediler. Teklif bana uygun gelmediğinden Maarif Nazırı Safvet Paşa'ya başvurdum [11].

Safvet Paşa'ya başvurusu bir mektupladır. Başvuru olumlu sonuçlanır. Ancak bir süre sonra Schliemann'ın bu konuyla ilgili olarak Safvet Paşa'ya ikinci bir mektup yazdığı anlaşılmaktadır. Mektup şöyledir [12]:

> İstanbul 18. Haz.1871
>
> Safvet Paşa'ya
>
> Ekselanslarına benim için çok önemli bir konuda bir teklif sunmak cesaretinde bulunuyorum. Çanakkale yakınlarında Troya'da araştırmalar yaparak eğer mümkünse, eski kral Priam'ın Pergamos'unun gerçek durumunu ortaya çıkarmak istiyorum. Hisarlık'ta yapmış olduğum bazı kazılar sonucunda Troya kentinin Pergamus kısmını bulduğumu sanıyorum. Toprak sahipleriyle karşılaştığım zorluklar Siz Ekselanslarının sayesinde giderildi. Ekselansları ben hazine bulmayı beklemiyorum. Araştırdığım çağ bu tip buluntular için çok eski. Benim işim Homer'in yazılarının arkeolojik denetlemelerini yapmak. Eğer kıymetli bazı eserler bulmak gibi bir şansım olursa bunları paylaşmaktan sevinç duyarım: Yarısının müzeye yarısının da bana

verilmesi şeklinde. Böylece harcamalarımın karşılığını almış olurum. Bu eşit paylaştırma müze temsilcisi önünde yapılır ve benim hakkım olan kısmı için yetki verilir. Ekselanslarından bu kazıları yapmak için hiçbir parasal destek istemiyorum ve bütün sorumlulukların bana ait olduğunu bildiriyorum. Ekselanslarından bütün ricam, saygıdeğer Sadrazam'ın Çanakkale Valisine beni çalışmalarımda ve kazılarımda koruması için emir verdirmesi..

18 Ekim 1871'de Schliemann bu olayın gelişmesini ise şöyle açıklar [13]: ...Safvet Paşa bilim adına ve ricam üzerine Dahiliye Nezareti, Adalar ve Çanakkale Valisi Ahmed Paşa'ya emir verip arazinin, bilir kişi kanalıyla değerini ölçtürüp mal sahiplerini devlete vergi fiyatı olan paraya sattırmaya zorladı. Onlar da araziyi 3000 kuruşa bıraktılar. Kazılarımın sürmesi için gerekli olan fermanın verilmesi sırasında büyük zorluklarla karşılaştım. Bu sırada Türk hükümeti İstanbul'da yeni açılmış olan müze için eser topluyordu ve [Dethier dönemi] bu nedenle Osmanlı devleti kazılara artık izin vermiyordu (Levha 2).

İstanbul'a üç kez seyahat etmeme rağmen ulaşamadığım izni Bâb-ı Âli'de ticaret ateşesi olan saygıdeğer dostum John P. Brown'un yardımıyla elde ettim... 27 Eylül'de fermanımla Çanakkale'ye geldim; ancak orada yine zorluklarla karşılaştım. Bu kez daha önce sözünü ettiğim Ahmed Paşa, tarlanın yerinin evrakta tam belirtilmediğine inanmıştı. Sadrazamdan ayrıntılı bilgi almadan kazıya izin vermek istemedi. Bu arada meydana gelen nazır değişimi nedeniyle Bay Brown'un aklına yeni Maarif Nazırı Ekselansları Kamil Paşa'ya baş vurmak gelmeseydi, olasılıkla iş halledilmeden uzun bir süre geçecekti. Yeni Nazır bilime büyük bir ilgi duyuyordu. Onun Sadrazama başvurmasıyla Ahmed Paşa'ya gerekli emir verildi. Bunun üstüne yine 13 gün geçti ve ancak 10 Ekim akşamı karımla birlikte Çanakkale'den 8 saat uzaktaki Troya'ya hareket edebildik. Ferman uyarınca maaşını kazı sırasında ödeyeceğim bir Türk memur tarafından gözetimde tutulmam gerektiğinden, Ahmed Paşa'nın adliye dairesindeki ikinci katibinin görevlendirdiği Yorgo Sarkis adlı bir Ermeni benle geldi. Ona hergün 23 kuruş ödüyorum...

Hazinenin Bulunuşu ve Dava:

Schliemann yurtdışına kaçırdığı hazineyi 1873'te bulmuştur. Hazine yaklaşık 155 parça altın, gümüş, elektrondan takılar, kaplar, bakır/tunçtan silah ve aletlerden oluşmuştur. 17 Haziran 1873'te hazinenin bulunuşunu

Schliemann şöyle anlatmaktadır [14]:

> ...8-9 m derinliğe kadar, Skaia kapısından öteye Troya çevre duvarlarını ortaya çıkardım. Kazıyı sürdürürken bu duvarın üstünde Priamos'un evinin yanında büyük, bakırdan, çok tuhaf bir nesne buldum. Arkasında altın bulunduğunu sandığım için son derece dikkatimi çekti. Hazineyi işçilerimin açgözlülüğünden korumak ve onu bilim adına korumak için çok çabuk olmak lazımdı. Kahvaltı vakti olmamasına rağmen "paydos" diye bağırttım. (Bu sözcüğün Türkçe'ye nereden geldiği belli değil, ancak "anapavsis" yerine işe ara verilmesi için kullanılıyor). İşçiler yemek yiyip dinlenirken hazineyi büyük bir bıçakla çıkarttım. Bu da, çok güç harcıyarak ve korku içinde yaşam tehlikesi ile karşı karşıya gelerek mümkün oldu; çünkü altını oymam gereken sur duvarı her an üstüme yıkılabilirdi. Her biri bilim için ölçülemeyecek değerler taşıyan bu denli çok sayıda eşyanın görünüşü beni delicesine soğukkanlı yapmıştı. Hazinenin oradan kaçırılması, yanımda her zaman duran, kesip çıkardığım eşyaları şalına sarıp taşıyan sevgili karımın yardımı olmadan gerçekleşemezdi....
>
> ...Hazineyi korkunç yaşam tehlikesi altında korkudan titreyerek paketledim, dibinde iki muhteşem altın diadem, bir alın bandı ve sanatçı işi, dört altın küpe bulduğum gümüş vazonun içeriği bunu belli ediyor. Bunların üstünde çok tuhaf biçimli 56 adet küpe ve 8750 adet küçük altın halka, delinmiş prizma ve küpeler altın düğmeler vardı. Bunlar diğer takılara ait olmalı. Altı altın bilezik bunu izliyordu; en üstte iki küçük altın kupa bulunuyordu...
>
> Ayrıca orada biri 4.75 cm, diğeri 5.25 cm uzunluğunda altın iki parça da buldum. Her birinde 21 delik mevcut.

Daha sonra Schliemann hazineyi yurtdışına, gizlice Atina'ya yollar. Ardından hazine İngiltere'de sergilenir. Bu arada Schliemann hazine ve Troya çalışmalarını tanıtan *Trojanische Alterthümer* (Troya'daki Eski Yapıtlar) ve *Atlas*'ı yayımlar. Ardından hazinenin Berlin Müzesi'ne devri gerçekleşir. Daha sonra aynı yıla ait çalışmalarını anlatırken Schliemann'ın bu kez gene hazine ile ilgili şöyle bir açıklamasına rastlanmaktadır [15]:

> ...Bana verilen fermanın dışında davranmam ve hazineyi Türk devleti ile bölüşmeyip kendime saklamam yüzünden Türk gazetecilerinin acımasız saldırılarına uğradığım için, burada bu hakkı kendimde gördüğümü kısaca açıklamak istiyorum. Eski Maarif Nazırı Safvet

Paşa'yı korumak için ilk raporumda kendisinin bilim adına ricamı yerine getirip, Kum Kaleli iki Türk'e ait olan Hisarlık kısmının hükümetçe satın alındığını belirtmiştim. Gerçekte olay şöyle gelişti: Nisan 1870'te burada kazılara başlamamdan itibaren durmadan sözü geçen tarlayı satın almaya çalıştım. Bizzat 3 kere Kumkale'ye gittikten sonra her iki tarla sahibiyle tarla için 1.000 Frank'a anlaşmayı nihayet başarmıştım. Sonra Aralık 1879'da Safvet Paşa'yı bizzat ziyarete gittim. Ona sekiz ay boşuna çabalamamdan sonra, sonunda Troya'nın esas kısmını 1000 Frank'a almak için anlaşabileceğimi söyledim. Kazı iznini verir vermez araziyi satın alma işlemini bitireceğimi ve kazıya başlayabileceğimi bildirdim. Kendisi Troya ve Homer hakkında hiçbir şey bilmiyordu. Onu kısaca aydınlattım. Orada bilim için paha biçilmeyen eski eserler bulmayı umduğumu söyledim. Orada altın bulacağım kanısıyla tüm ayrıntıları anlatmamı istedi; sekiz gün sonra yine gelmemi söyledi. Tekrar gittiğimde kendisinden mal sahiplerinden araziyi 600 Frank'a satmaya zorladığını büyük korkuya kapılarak dinledim. Böylece kazı yapabilecektim; ancak bulduğum her şeyi kendisine vermek zorundaydım. Ona davranışının nefret verici ve acizane olduğunu en kaba kelimelerle ifade edip, bu yüzden kendisiyle hiçbir alışverişimizin kalmadığını, kazı yapmak da istemediğimi anlattım. O zaman da Amerika Elçisi Mr. Wyne Mac Veagh'ın kanalıyla Safvet Paşa kazılar yapmamı ve bulduklarımın yalnızca yarısını vermemi teklif etti; bunun üzerine bulduğum hazinenin payıma düşen yarısını Türkiye'den çıkartma hakkını korumak kaydı ile istediğini kabul ettim. Bana Nisan 1872'de verilen bu hak bir bakanlık kararıyla geri alındı. Bu kararda bulduğum eski eserlerin bana ait yarısından hiçbir şeyi dışarı çıkaramayacağım, ancak onları Türkiye'de satabilmek hakkına sahip olduğum belirtiliyordu. Yeni uygulamayla Türk Hükümeti yazılı anlaşmamızı sözün tam anlamıyla bozuyordu ve beni sorumluluklarımdan kurtarıyordu. Kesinlikle bir suçum olmadan bozulan anlaşmadan sorumlu değildim; bulduğum değerli şeylerin hepsini kendime saklayarak onları bilim adına kurtardım. Tüm uygar dünya yaptıklarım yüzünden beni alkışlayacaktır.

...Bulduğum Troya eserleri ve hazine beklentilerimi tümüyle aşıyor, Safvet Paşa'nın bana oynadığı oyunu ve kazılarım sırasında sevimsiz varlığı için günde 4,5 Frank ödediğim bekçinin verdiği zararı fazlasıyla karşılıyor. Görevim olduğu için değil, iyi niyetimi göstermek için İstanbul'daki müzeye 1.5 m yüksekliğinde 7 büyük Troya küpü

ve 4 torba taş alet yolladım. Böylelikle müzeye iyilik eden tek kişi ben oldum. Tüm fermanların bulunan eski eserlerin yarısını müzeye teslim edilmesi kaydıyla verilmesine rağmen, müzeye şimdiye kadar hiç kimse bir şey vermemiştir. Müze kamuya açık olmadığı için ve müdür dahi bekçinin izni olmadan içeri giremediğinden, oraya yollanan eski eserlerin bilim için ebedi birer kayıp olduğunu herkes biliyor...[16]

Oysa Schliemann'ın Safvet Paşa'ya ikinci mektubunda bu yükümlülüğü kabul ettiği açıktır.

Gene 1873'te Hisarlık'ta çalışan Kumkaleli iki işçi üç ayrı yerde altın takılar bulmuşlar. Bunların bir kısmını Renköy'de bir kuyumcuya erittirmişler, ancak Kumkale zaptiyesi tarafından eritilip yeniden yapılanlarla birlikte eski takılara el konulmuş, bu takılar İstanbul'a müzeye gönderilmiştir. Bugün müzede Troya salonunda yeni sergilenen takıların bir kısmı bu el konan buluntulardır[17].

Schliemann'a büyük hazineyi yurtdışına kaçırdıktan sonra Bâbıâli tarafından bir dava açılmıştır. Bu yüzden Schliemann, 1878 yılına kadar Troya'da kazı yapmak için yeniden izin alamamıştır. Kendisi bu dava ve sonucu şöyle açıklamaktadır[18]:

...Bâb-ı Âli ile olan dava bir yıl sürdü, mahkemenin tazminat olarak Türk hükümetine 10.000 bin Frank ödememin emredilmesiyle sona erdi. Bu 10.000 Frank yerine Nisan 1875'te Maarif Nazırlığına imparatorluk müzesinde kullanılması için 50.000 Frank yolladım. Ekteki mektubumda Türk makamlarıyla iyi ilişkiler içinde kalma isteğimi belirttim ve onların benim gibi bir adama, benim de onlara ihtiyacım olduğunu vurguladım. Bağışım zamanın Maarif Nazırı Safvet Paşa tarafından nezaketle kabul edildi. 1875 Aralık ayının sonunda Troya'yı araştırma amacıyla yeni bir ferman çıkartmak için İstanbul'a gitmeye cesaret edebildim. Hatırı sayılan dostlarım ABD elçisi S.E.M.Maynard, İtalyan elçisi Ekselans Kont de Corti, Safvet Paşa, danışman Aristarkhes Bey'in destekleriyle fermanın çıkması çok kısa zamanda gerçekleşecekken, ricam imparatorluk sözcüsü tarafından geri çevrildi. Bu kez Aristarkhes Bey beni Haziran 1876'da aniden öldürülen o zamanki Hariciye Nazırı Reşit Paşa'ya takdim etme görevini üstlendi. Bu zat çok iyi eğitim görmüş, 5 yıl Suriye'de valilik yapmış birisiydi. Troya ve eserleri konusunda ilgisini uyandırmam pek zor olmadı. Kendisi Sadrazam Mahmud Paşa'ya giderek benim için samimi gi-

rişimlerde bulundu. Gerçekten de fazla uzun sürmeden Sadrazam fermanın fazla geciktirilmeden bana verilmesini buyurdu. 1876 Nisan ayının sonunda önemli belgeyi aldıktan sonra kazılarımı sürdürebilmek için Çanakkale'ye doğru yola çıktım. Burada da Vali İbrahim Paşa'nın kesin direnci ile karşılaştım. Bu zat çalışmalarımı sürdürmemi kesinlikle kabul etmiyordu. Bunun nedeni de Haziran 1873'te işi durdurmamdan bu yana kazımı ziyaret edenlere bir tür izin kâğıdı vermesiydi. Çalışmalarıma başladığım takdirde buna gerek kalmayacaktı. Önce fermanın tasdikini henüz almadığı gerekçesiyle Çanakkale'de yaklaşık 2 ay alıkondum. Kazı izni verildiğinde ise, İzzet Efendi adlı bir şahsı gözcü olarak yanıma kattı. Bu adamın tek işi yoluma engel çıkarmaktı. Bay Calvert'in bana söylediğine göre bu adam devlet parasıyla yolsuzluk yapmak suçundan sürgün edilmişti. Bu şartlar altında işimi sürdüremiyeceğimi kısa zamanda gördüm. Bu yüzden Atina'ya dönerek Times'e bir mektup yazdım. (Aynı mektup 24.7.1876 tarihinde yayımlandı.) Mektubumda İbrahim Paşa'nın davranışlarını uygar dünyanın takdirine bırakıyordum. Makalem İstanbul'daki gazetelere de ulaştı. Bu nedenle Ekim 1876'da İbrahim Paşa başka bir vilayete tayin edildi. Artık Troya'daki kazılarımı sürdürebilecektim...

Ancak bundan sonra da fermanın alınması için her zaman aracılar gerekmiş, bu aracılar arasına, 1881'de Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü sırasında da, yabancı elçilerin yanında, Kont Ludlf ve Prens Bismarck gibi ünlü devlet adamları da katılmıştır. Ne yazık ki Schliemann'la Osman Hamdi Bey arasındaki yazışmalara ait belgelere, bir tanesi dışında, rastlanmadığı belirtilmektedir. Yalnız Schliemann'ın yazılarından 1889 fermanını Alman Elçisi Von Radowitz'in aracılığıyla Osman Hamdi Bey'in verdiği, müze memurlarından Galip Bey'i de Troya kazısına temsilci olarak atadığı anlaşılmaktadır [19].

Sonuç

Schliemann'ın ölümünden bu yana 102 yıl geçmesine rağmen, kaçırılan Troya hazinesi ve buluntuları, yeniden gündeme gelmiştir. Bir anlamda Schliemann'ın Osmanlılar'la geçen yüzyıl sonlarında başlayan ilişkileri, bugün hâlâ güncelliğini korumakta, süregelmektedir.

Ancak yukarıda belirtildiği gibi, Schliemann'ın açıklamalarından, kaçırdığı Troya hazinelerine karşılık Osmanlı Devleti'ne 50.000 Frank'lık bir bağışta bulunduğu, buna karşılık -dostlarının da yardımıyla- yeniden Troya'da kazı yapmak için izin alabildiği anlaşılmaktadır. Bu açıklamaların ise

ne derece gerçeği yansıttığı ancak Osmanlı Devlet arşivlerinde bu konuyla ilgili yeni araştırmalarla aydınlığa kavuşabilecektir.

NOTLAR

1 Necati Dolunay, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri,* İstanbul, 1973.

2 Güven Arsebük, "Dünden Bugüne Arkeoloji", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Fasikül 3, İstanbul, 1983, s. 71.

3 Heinrich Schliemann, *Bericht über die Ausgrabungen in Troja im Jahre 1890,* Leipzig, 1891, s. 1-9.

4 Bkz. Azra Erhat'la A.Kadir'in *İlyada* (İstanbul, 1967) çevirisi.

5 Heinrich Schliemann, *Ilios. Stadt und Land der Trojaner. 7 Forschungen und Entdeckungen in der Troas und besonders auf der Baustelle von Troja,* Leipzig, 1881, s.17 vd; Ufuk Esin (Yay.Haz), *Heinrich Schliemann. Kazı Raporları ve Mektuplarından Seçme Parçalarla Troya,* İstanbul, 1991, s.7- 12.

6 Schliemann, age, s. 17 vd.

7 Schliemann, age, s. 17 vd.

8 Esin, age, s. 10.

9 Esin, age, s. 10.

10 Henrich Schliemann, *Trojanische Alterthümer. Bericht über die Ausgrabungen in Troja (Bericht und Atlas),* Leipzig, 1874, s. 6-8; Esin, age, s. 23-24.

11 Yahya Akyüz, *Türk Eğitim Tarihi,* Ankara, 1982, s. 129. Akyüz'ün bildirdiğine göre Safvet Paşa (1814-83) Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) üç kere Maarif (Milli Eğitim) ve bir kaç kere de Hariciye (Dışişleri), Nafia (Bayındırlık) ve Adliye (Adalet) nazırlığı yapmış, 1878'dede Sadrazam (Başbakan) olmuştur. Maarif nazırlığı sırasında Sadrazam Ali Paşa ile birlikte Mekteb-i Sultani'nin (Galatasaray Lisesi), Dar-ül-muallimin-i Sıbyan'ın (İlkokul Erkek Öğretmen Okulu), Dar-ül-muallimat'ın (Kız Öğretmen Okulu) ve Darülfünun'un (Üniversite) açılmalarında önemli etki ve çalışmaları olmuş, ayrıca Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nin yapılması için büyük çaba harcamıştır.

12 Ernst Meyer, *Heinrich Schliemann, Briefwechsel, I. Vom 1842 bis 1875,* Berlin, 1953, s. 185-186; Esin, age, s. 63.

13 Heinrich Schliemann, *Trojanische...*, s. 1-8; Esin, age, s. 22-23.

14 Schliemann, age, s. 288-303; Esin, age, s. 33-41.

15 Schliemann, age, s. 52-54; Esin, age, s. 42-43.

16 Schliemann, age, s. 54-55; Esin, age, s. 47.

17 Schliemann, *Ilios...*, s. 51-52; Esin, age, s. 47.

18 Schliemann, age, s. 51-52; Esin, age, s. 48-49.

19 Schliemann, *Bericht...*, s. 2; Esin, age, s. 59. 8

Levha 1

19. YÜZYILIN ÖNEMLİ OLAYLARI

1989	FRANSIZ DEVRİMİ
	III. SELİM (1789-1807)
	Napoléon'un Mısır Seferi
	Yeniçeri İsyanı
	IV. MUSTAFA (1807-08)
	II. MAHMUD (1808-39)
	İdari ve ordu reformları
	NİZAM-I CEDİD'in kuruluşu
	Mısır'da KAVALALI MEHMED ALİ PAŞA
	Sırp İsyanı
	Türkler'e karşı HELENİZM HAREKETLERİ
	YENİÇERİ İSYANI/ BEKTAŞİLİĞİN YASAKLANMASI
1839	GÜLHANE FERMANI (TANZİMAT) (Reşit Paşa'nın etkisiyle) von MOLTKE Türk Ordusu'nda
	II. ABDÜLMECİD (1839-61)
	MISIR'ın özgürlüğünü kazanması
	İNGİLİZ Ordusu SURİYE'de
	BOĞAZLAR'ın Ruslar'a kapatılması
1844	OSMANLI - HASTA ADAM
1853	Lord Seymour'la II.Nikolay'ın Osmanlılar'ı parçalama planı
1854	İngiliz ve Fransız donanmasının Ruslar'a karşı Osmanlı kıyılarını koruması
1854-56	KIRIM SAVAŞI
1856	ISLAHAT FERMANI (18.2.1856)
	Hıristiyanlar'ın korunması, askerlik, din özgürlüğü, mülk edinme hakları)
1857	Dürzi Maroni İsyanı/Reformlara karşı direniş
1861	ABDÜLAZİZ (1861-76)
	Batı etkisinin artışı ve çabuklaşması
1865	MEKTEB-İ SULTANİ'nin açılması
1869	DAR-ÜL-MUALLİMAT'ın açılması
	GİRİT AYAKLANMASI
	SUVEYŞ KANALI'nın açılması
1874	OSMANLI MALİYESİNİN ÇÖKÜŞÜ 9
1876	V. MURAD
	II. ABDÜLHAMİD (1876-1909)

I. Meşrutiyet (Mithat Paşa)

1877	MİTHAT PAŞA'nın görevine son verilmesi, Meclis'in kapanması
1877-78	OSMANLI-RUS SAVAŞI
	Plevne'nin verilişi
1878	AYASTEFANOS ANTLAŞMASI /silah bırakma
	Bulgarlar'ın özgürlüklerini kazanmaları
	KIBRIS'ın İNGİLTERE'ye verilişi
	AVUSTURYA'nın BOSNA'yı alması
1881	TUNUS'un FRANSA'ya verilişi
1876-82	MISIR'da İNGİLİZ EGEMENLİĞİ
1889	BAĞDAT DEMİRYOLU'NUN YAPIMINA BAŞLANMASI
1897	TÜRK-YUNAN SAVAŞI
1900-09	JÖN TÜRKLER

Levha 2

Schliemann'ın Araştırma / Kazıları		Müze-i Hümayun Müdür/nizamname	Devlet Adamları	Sultanlar
Araştırma	1868			Abdülaziz
Araştırma	1869	Goold .		
Kazı (konuşma)	1870		Safvet P.(Maarif N.)	
Kazı (ferman)	1871	Térenzio	Safvet P.(Maarif N.)	
			Kamil P. (Maarif N.)	
			Ahmet P. (Çanakkale valisi)	
			Yorgo Sarkis (gözcü)	
Kazı (ferman)	1872	Dethier	Safvet P. (Maarif N.)	
Kazı (hazinenin bulunuşu)	1873			
Dava	1874	1.Nizamname	Safvet P. (Maarif N.)	
			Reşit P. (Hariciye N.)	
			Mahmud Nedim P.(Sadrazam)	
			İbrahim P.(Çanakkale valisi)	
			İzzet Ef. (gözcü)	
Ferman isteği	1875			
Fermanın alınışı	1876			V.Murad
	1877			II.Abdülhamid
Kazı	1878			

(el konma, diğer hazine buluntuları)

Kazı	1879	
Troas araştırması	1880	
	1881	Osman Hamdi Bey
Kazı	1882	1.Nizamname'nin yürürlükten kaldırılışı
Kazı	1883	
	1884	2.Nizamname
	1885	
	1886	
	1887	
	1888	
Kazı (ferman)	1889	Osman Hamdi, Galip B. (temsilci)

Kazı (2.Konferans, Boetticher'le)
Kazı (Schliemann'ın 1890 ölümü)

ARKEOLOJİDE ÇAĞDAŞLAŞMA VE TÜRK ARKEOLOJİSİNİ BEKLEYEN TEHLİKELER

DOÇ. DR. MEHMET ÖZDOĞAN
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
İstanbul

Türkiye'de arkeolojinin diğer bilim dallarına göre ayrıcalıklı bir yeri vardır; Türkiye hiçbir bilim dalında arkeolojide olduğu kadar ne adını duyurmuş, ne de öncülük edebilmiştir. Bu olguyu yalnızca Türkiye topraklarının, geçmiş dönemlere ait kalıntılarla dolu olması ile açıklamak, olayı baside indirgeyerek, günümüz Türkiye'sinin gerçeklerini, her zamanki alışkanlıkla göz ardı etmek olur. Ne Türkiye dünyada arkeolojik zenginliği olan tek ülkedir, ne de Türkiye'ye özgü olan tek varlık arkeolojik varlıktır. Türk arkeolojisi bu ayrıcalıklı yerini, temelinde Osman Hamdi Bey gibi, çağının çok ötesinde ileri görüşe sahip, dinamik bir kişiliğin bulunmasına borçludur. Osman Hamdi Bey, sayılı birkaç ülke dışında, geçmişe karşı ilginin hemen hemen hiç olmadığı bir dönemde, ulusal arkeoloji ve korumacılık gibi yeni kavramları getirmiş, Türk arkeolojisinin sağlam temeller üzerine kurulmasını sağlamıştır. Türk arkeolojisi, Osman Hamdi Bey'den almış olduğu bu itici güç ile, yakın zamanlara kadar, bilim dünyasında saygın ve önemli bir yere sahip olmuş, bazı Batılı ülkeler bir yana bırakılırsa, iyi yetişmiş arkeolog sayısı ve üretilen bilimsel çalışmalar bakımından, öncü durumunu koruyabilmiştir.

Ancak inatla görmemeye çalıştığımız bir gerçek de, Türkiye'nin dünya arkeolojisi içindeki yerinin giderek artan bir hızla yitirmeye başladığıdır.

Bunun en açık göstergesi her yıl yayımlanan 10 binin üzerindeki arkeoloji dergisinde, her yıl yapılan 100'ü aşkın bilimsel toplantıda, değil yalnızca Türk arkeologlarının, yabancı uzmanların da Türkiye topraklarının geçmişi üzerine yaptığı katkı sayısının azalmasıdır [1]. Kimsenin, hele özellikle esas işi dünya kültür süreci içinde Türkiye'nin yerini saptamak olması gereken Kültür Bakanlığı'nın böyle bir döküm yaptığını sanmıyorum. Eğer bilim dünyasında ün yapmış birkaç arkeoloji dergisi taranırsa, eskiden gülüp geçilen birçok ülke ile ilgili yapılan araştırma ve yayının sayısının ne denli çok olduğu, Anadolu'ya ilginin ise, Sudan, Cezayir ya da yüzölçümü Türkiye'nin 10'da biri kadar olan Balkan ülkelerinden ne denli az olduğu görülür. Bu durum kültür mirasımız üzerinde yetki sahibi olan kişilere sorulduğunda alınan yanıt ya "olur mu öyle şey, ülkemizde her yıl 100 arkeolojik kazı yapılıyor" ya da "yabancılar zaten hep haklarımızı yiyorlar" biçimindedir. Birinci yanıt ne denli dünyaya gözümüzü kapatıp, kendi kendimizi beğenip alkışladığımızın, evrensel boyutta dünyada olup bitenden ne kadar habersiz olduğumuzun göstergesidir. Türkiye gibi her şeyin yok olup gittiği bir ülkede 100 kazı yapılması ile öğünen yetkililer, Almanya, İngiltere gibi ülkelerde her yıl yapılan kazı sayısının 650'nin altına düşmediğinden[2], Suriye ve Arnavutluk'ta yapılan kazı sayısının ise Türkiye'deki sayıya yakın olduğundan herhalde habersizdirler. İkinci yanıt türü ise, hemen her konuda ardına saklanılması daha kolay olan "hakkımızı yiyorlar" savunma duvarının bir türüdür. Suriye'den, Ürdün'den, Kore'ye, Tunus'a hatta Avustralya ve Kenya'ya kadar, daha önce arkeolojide hiç varlık göstermeyen, Türkiye'den 80-90 yıl sonra bu bilim dalıyla ilgilenmeye başlayan ülkelerin bilim adamlarının yazıları, bu ülkeler ile ilgili araştırmaların sayısal ağırlığı, bize yetişip, geçmiş ise, kabahati her halde kendimizde aramamız gerekir.

Böylesine bir kültürel miras zenginliği ve köklü arkeoloji geleneğine sahip olan bir ülkenin bu duruma gelmesi kuşkusuz üzücüdür. Ancak asıl önemli olan, bu durumdan kaygı duymak bir yana, farkına bile varmadan geçiştirmektir. Kalıplaşmış sloganların arkasına sığınarak, "dünya kültür mirasının sahibiyiz" diye öğünerek, ne mirasyedi rahatlığı ile Türkiye'yi uygarlıkların mezarlığına çevirdiğimizin, ne de dünyanın ne kadar gerisine düştüğümüzün farkına varamayız. Neden? Osman Hamdi Bey geleneğinden buraya nasıl gelindi?

İlkelliğin Ölçüsü: Zamansız Geçmiş

Antropoloji açısından, toplumların ilkellik düzeyini tanımlayan göstergelerden biri, o toplum için geçmişin zamansız olması, başka bir deyişle, zaman boyutuna sahip olmayan geçmiş kavramının varlığıdır. Geçmişin

geçmiş olarak alınması, 100 yıl ile 10 bin yıl öncesi arasındaki farkın algılanmaması, zaman boyutu olmayan geçmişin göstergesidir. Bunun da en doğal sonucu "geçmişe karşı ilgisizlik", daha doğrusu geçmişte ne ilgilenmeye değecek, ne de öğrenilecek bir şey bulamamaktır.

Yadsınamayacak bir gerçek Türkiye'nin geçmişine, yabancıların bizden daha fazla ilgi ve saygı duyduğudur. Hepimiz babalarımızın oturduğu eski evi, eskidir diye utanç duyup yıkmadık mı? En saygıdeğer makamları işgal etmiş olan ve etmekte olan devlet büyüklerimiz önce "Bu ülkeyi bir müzeye çeviremezsiniz!" deyip, anayasal görevi eski eserleri korumak olan devletin yasalarını, eski eserlerin yok edilmesine yasal kolaylık sağlar duruma getirmediler mi? Aynı saygıdeğer büyüklerimiz daha sonra da "...ama turistler bunları görmek istiyor, turistler için eski evlerin bazılarını koruyun" demediler mi? Ve bundan hiç kimse utanç duydu mu?

Kendi geçmişimiz Batılı turistlere ilginç gelmeseydi, acaba bugün büyük kentlerde eski olarak neyi yıkmadan bırakırdık? Belki Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün müteahhitler aracılığıyla yeni yapılara dönüştürdüğü birkaç büyük camiyi.. Daha 1961 yılında, bugün pek revaçta olan Antalya kale içinin ara sokaklarında, öğrenci olarak dolaşıp fotoğraf çekerken, mahalle bekçisi, "Burada çektiğin eski-püskü evleri gösterip bizi rezil edeceksin" gerekçesi ile makinemdeki filmi elimden almıştı. Öylesine utanç duyduk geçmişimizden. Bunun doğal sonucu olarak da, tümü ile "zaman hafızasını yitirmiş", "geçmişi olmayan" bir topluluk durumuna düşmedik mi? En tarihi kentlerimizin, Diyarbakır ile Edirne'nin ne farkı kaldı birbirinden? Her yerde aynı yapılar, birbirinin eşi meydanlar, dükkânlar, aynı mallarve aynı kişiliksiz doku, daha da korkuncu, bununla öğünen insanlar, yöneticiler. Batı'da oturduğu evin eskiliği ile, ne kadar dökülür durumda olsa bile övünen, onu korumak için yaptığı en küçük işlemle gurur duyan, hele bu atalarının evi ise, böbürlenmesinden yanına yanaşılamayan insanlar, bizde ise, en köklü ailelerin arasında bile evleri en son "modern" ölçütlerde değilse utançtan kıvrananlar.

Türkiye'de bırakın kendi kasabasının, bölgesinin geçmişini, kendi ailesinin geçmişine ilgi duyan kaç kişi vardır? Kaç belediye başkanı kendi kentinin diğerlerinden daha eski olması ile öğünür? Bunu kanıtlamak için çaba gösterir? Kendi kentinin daha eski olduğunu kanıtlayacak kalıntıların bulunup, korunması için çaba gösterir? Kaç kişi için 100 yıllık geçmiş ile 10 bin yıl arasında fark vardır? Anadolu'da kazı yaptığımız yerlerden birinde, ziyarete gelen bir belediye başkanına, kazdığımız yerin MÖ 7000 yılına, günümüzden dokuz bin yıl öncesine ait olduğunu söylediğimizde, aldığım

yanıt, "Evet, büyükbabam bile burada bir köy olduğunu anımsamıyordu.." olmuştur. Batı Anadolu'da, Yunanlılar tarafından Kurtuluş Savaşı sırasında tümüyle yıkılmış bir kentin kültür müdürü, eskiden kalma tek yapıyı gösterip, "Bunu bir gece yıkmayı düşünüyoruz, vali bey ile de görüştüm, eski eser diye korumaya almışlar, meydanı genişletmemizi engelliyor" diye yapacağı işten övünürcesine söyleyebilmiştir.

Bu örneklerin sayısı da, çeşidi de çoğaltılabilir; her kent ve köyden binlerce örnek sıralanabilir. Neden geçmişe ait her türlü ize, düşmana saldırır gibi saldırmamız? Neden Anadolu'nun en tarihi kentinde korumaya alınmış yapı, geçmişe ait belgelerin izi, Amerika'da geçmişi birkaç yüzyıl öncesine güçlükle inen Chicago, New York gibi kentlerdekinden daha az? Neden bir Londra'nın, Frankfurt'un geçmişini, ilk kurulduğu günden bu yana planları ile biliyor da, İstanbul da dahil olmak üzere Türkiye'nin hiçbir kentinin geçmişini bilmiyor, merak etmiyor, daha kötüsü yok ediyoruz? Bunu ortaya çıkartmak isteyen yabancı meslektaşlarımıza da her türlü engeli çıkartıyor, düşman olarak görüyoruz?

Bizim Geçmişimize Kim Saygı Duyuyor?

Türkiye de dahil olmak üzere, hemen hemen tüm Üçüncü Dünya ülkelerinde, o ülkenin geçmişi, çoğu kez o ülke dışından gelen araştırmacılar tarafından, o ülke halkının karşı çıkmasına rağmen incelenmektedir[3]. Yukarıda belirtilen birkaç örnekten de anlaşılacağı gibi Türkiye'de de durum bundan pek farklı değildir. Sayıları birkaç yüzü ancak bulan Türk arkeologları, kültür mirasının korunup ortaya çıkması için, neredeyse tüm Türk halkına karşı umutsuz bir savaş vermekte, devlet, son 20 yıl içinde art arda eski eser yasasını, yok etmeyi kolaylaştırmaya, daha doğrusu tahribatı yasallaştırmaya yönelik olarak değiştirmekte, tüm kamu ve özel kuruluşlar karşılarına çıkan eski olan her şeyi, arkeologların görmesine olanak vermemek için anında yok etmekte, kimse de buna üzülüp, kaygılanmamakta. Bir yazlık sitenin yol yapımı sırasında greyderin kepçesi ile açığa çıkan eski bir yapının yıkımı, rastlantı sonucu sitede bulunan bir Alman turistin karşı çıkması üzerine, turist ülkesine gidinceye kadar bekletildikten sonra, öç alırcasına yok ediliyorsa, değil çok eski dönemlerin izleri, Osmanlı mezarlıkları bile fıutbol sahası yapılamak üzere sökülebiliyorsa, o ülkede tuhaf bir durum var demektir. O toplum hafızasını yitirmiştir.

Osman Hamdi Bey'den Günümüze Ne Değişti?

Osman Hamdi Bey, hemen hemen tüm kurum ve kavramların, Batı'dan, olduğu gibi aktarıldığı ya da yerel koşullara göre uyarlandığı Türkiye'de,

kişiliği olan bir ulusal arkeoloji kurumunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Osman Hamdi Bey geleneğinin en önemli ve genellikle göz ardı edilen yönü, korumacılığa dönük ulusal bir arkeoloji oluştururken, geçmişe ait izleri dünya ortak kültür mirasının bir parçası olarak görmesi, şoven ya da dini görüşlerin etkisinde kalmadan, her türlü bilimsel çalışma ve rekabete de olanak sağlamış olmasıdır.

Bütün bunlar Türk arkeolojisinde bir gelenek oluşturmuş, diğer az gelişmiş ülkelerden farklı bir yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu, Türk arkeolojisine, yakın zamanlara kadar süregelen saygınlığını, ileri düzeyini ve öncü niteliğini kazandırmıştır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, devletin en fakir ve uğraşacak çok temel sorunlarının olduğu bir dönemde, kültür mirasının korunması bir devlet politikası olarak benimsenmiş, devletin para bakımından en sıkıntılı olduğu bu dönemde bile çok sayıda öğrenci arkeoloji eğitimi için devlet bursu ile yurtdışına gönderilmiş, hiçbir olanağın bulunmadığı bu dönemde Anadolu'nun araştırılması, kültür mirasının korunması mevcut kadroların özverisiyle sağlanmıştır. Yakın zamanlara gelinceye kadar, arkeolog, özveri ile uğraşan, hiçbir güçlükten yılmayan ve her ne olursa olsun koruyan bir "garip" insan görünümündedir. Ancak bu sa-

yede, son zamanlara kadar hemen hiçbir müzemiz soyulmamış, kültür mirasımız, birçok ülkede olduğu gibi tam bir talana uğramamış ve Batı'nın antika pazarlarına Türkiye'den kaçak olarak giden eserlerin sayısı göreli olarak az olabilmiştir. Aydınlar arasında "yağmalanan Anadolu" sloganı ile öne sürülen Bergama *Zeus Sunağı* ve Bodrum *Mausoleum*'u gibi çok sayıda örnek, genellikle arkeolojinin ilk dönemlerine, korumacılığın başlamasından önceki dönemlere ait örneklerdir[4]. Batı'da arkeoloji kavramının da gelişmesi ile özleştirilebilecek ve bir anlamda arkeolojinin tarihi içinde ele alınması daha doğru olan bu örneklerle, korumacılığın başladığı ve Batı'daki bilimsel arkeolojide de, çıkan eserlerin yerinde korunması kavramının geliştiği dönemden sonraki yağmayı birbirinden ayırmak gerekir. Nitekim birçok Batı ülkesinde "bilimsel arkeoloji" ile "antikacılık" ayrı ve birbirinin zıddı olarak gelişmiş, örneğin "antika" toplayan Amerikan müzelerine en çok karşı çıkan, gene o ülkenin bilimsel arkeologları olmuştur.

Türkiye'de ise, ilk dönemlerde arkasında devlet desteğini hissetmiş olan "idealist" arkeolog tipi, giderek devletin kendisine karşıt duruma geldiğini görmüş, kültür mirasına sahip çıkmak için yaptığı her atılım, politik ya da parasal nedenlerle bastırılması ile bir şaşkınlık dönemi geçirdikten sonra pes etmiştir. Osman Hamdi Bey'in çıkartmış olduğu, 100 yıla yakın bir süre, kültür mirasını koruyan, Osmanlı döneminde yapılıp Cumhuriyet dö-

neminde de geçerliliğini en uzun süre korumuş olan yasa, 1970'li yıllarda, antikacıların baskısı ile[5] yıkımı, yok etmeyi kolaylaştıracak şekilde değiştirilmiş, sonradan yapılan değişikliklerle devletin kültür mirasının koruyucusu olduğu imajını tümüyle yok eder nitelikte olmuş, 1987'de yapılan değişiklikle de iç pazarı açarak son darbeyi vurmuştur.

Artık devletle "idealist arkeolog" birbirinin tümüyle karşıtı durumuna gelmiş, Kültür Bakanlığı koruma kurulları, korumadan çok, korumayı kaldırma kararı alan, eski kurulların vermiş olduğu koruma kararlarını değiştirerek zararlı bir kuruluş, müzelerimiz ise bilimsel çalışmadan çok definecilere ruhsat dağıtan yerler haline gelmiş, hatta devlet, antika piyasasına fiyat artırıcı olarak girmiş, Türkiye'de her an her şey yok olup giderken, yurtdışına kaçak olarak giden eserleri, yasal yollarla geri alacak yerde, müzayedelere alıcı olarak katılmış ve en yüksek değeri vererek, bunları geri getirdiği için de öğülebilmiştir. Tek bir eseri geri almak için, ki bilimsel hiçbir katkısı olmayan ve bir anlamda devlet ayıbı niteliği taşıyan bu işlem için harcanan para, aynı yıl bilimsel arkeoloji çalışmalarına ayrılan toplam ödeneğin kat kat üstüne çıkmıştır...

Türkiye'nin 1980'li yıllar içinde girmiş olduğu kültürel ve ahlâki değer erozyonunun doğal bir yansıması olarak 1991 yılında, Kültür Bakanlığı üst düzey yöneticileri "... gönlümüz eski eser borsasının kurulmasında ..... müze depolarındaki eserler de bu borsada serbestçe alınıp satılmalı... hatta Kaşıkçı Elması gibi istisnalar dışında, müzelerdeki eserler de bu borsaya girebilmeli" diyebilmiştir[6]. Buna karşı çıkanların sayısı ise bir avuç insanla sınırlı kalmıştır. Böyle bir anlayışın yaygınlaşması, hâlâ "idealist" kalan arkeologların korumaya çalıştıkları bir yapı için, politik baskılarla başka yerlere sürülmesi, giderek müze soygunlarının artması sonucunu getirmiştir. Daha doğrusu, sağlam bir temele sahip olan Türk arkeolojisi dünyadaki gelişmelerin gerisinde kalmaktan öte, tümü ile bu gelişmelere ilgisiz kalmış, günlük kısa vadeli çıkarlar uğruna sahip olduğu yüzyıllık gelenekten yoksun bırakılmıştır.

Greyder kepçelerinin her an bir kenti, höyüğü, tümülüsü yok ettiği, defineci ordusunun dağı taşı talan ettiği, baraj göllerinin, değil bir kenti, bir bölge kültürünü tümü ile dünya tarihindan sildiği günümüz Türkiye'sinde, yerli antika piyasası açmak, koleksiyonculuğu özendirmek bir çözüm gibi gösterilmiş, devlet televizyonu bile antikacılık üzerine dizi programlar yapmaya başlamıştır. Geçmiş dönemlere ait eserler de en güvenilir yatırım türü olarak ilan edilmiş, resmen geçmişi -kültür mirasını alıp satmaya başlamışız. Koleksiyoncu, koleksiyonuna yeni parçaların girmesini

ister, bunları temin edebileceği en kolay yerler, bir höyük, ören yeri, tümülüs gibi geçmişe ait bilgilerin binlerce yıldır koruna geldiği yerlerdir. Koleksiyona para eder tek bir eser elde etmek için, yerine bir daha koyulamayacak, yalnızca bizim değil, tüm dünyanın ortak kültür mirasını tahrip ettirmekteyiz. Bunun adına da kültür mirasımızı korumak diyoruz.

Arkeolojide Yol Ayrımları

Eski ile ilgilenmede birbirinin zıddı iki yol vardır: Bunların biri geçmişe ünik eserler, diğeri ise bilgi olarak bakmaktır. Geçmişi eşi ender bulunur sanat eserleri olarak görmeye başladığınız anda, her eşi az bulunur nesne için olduğu gibi, bunları da para ile ölçmeye başlarsınız. Geçmiş artık paraya çevrilir bir kapitaldir. Bu yaklaşımda, giden, yok olan bilginin de hiçbir önemi yoktur; önemli olan, ister müze, ister özel koleksiyonun zenginleşmesidir. Bu, özel koleksiyoncular kadar, Batı'daki bazı müzelerin de desteklediği, müzayedelerin değeri belirlediği, tahribatı körükleyen bir yaklaşımdır. Bilimsel açıdan, bu tür bir koleksiyonun parçası olan bir eserin, yurtiçi ya da dışında olmasının hiçbir önemi yoktur. Diğer yaklaşım ise, geçmişi ortak kültür mirası olarak gören, tüm ayrıntılarıyla bugüne nasıl gelindiğini gösterecek bir bilgi birikimi olarak algılayan ve bunun kanıtlarını da ileriki kuşaklara aktarmayı görev bilen anlayıştır. Bu yaklaşım, bizde çoğu kez ileri sürüldüğü gibi, ne ülkeyi müze gibi dondurmak çabasında olan, ne de çağdaş gelişmenin karşıtı olan bir yaklaşımdır. Uygar ülkelerde gelişme ile geçmişin belgelenip korunması, iyi bir planlama ile birlikte çok başarılı olarak uygulanmıştır. Osman Hamdi Bey'in kurmuş olduğu arkeoloji de bu anlayışın arkeolojisidir.

Tanımsal ya da Kuramsal Arkeoloji

Bilimsel arkeoloji de tanımsal ya da kuram koyucu olarak ikiye ayrılabilir. Türk arkeolojisinin son yıllarda içine düşmüş olduğu bir başka tuzak da tanımsallığa takılmasıdır. Ortaya çıkan ya da zaten ortada olan arkeolojik belgeleri tanımlamak kuşkusuz gerekli olan bir işlemdir. Ancak bilimsel arkeolojinin esas amacı, günümüze nasıl gelindiğini tüm boyutları ile incelemek, geçmişi bir zaman laboratuvarı olarak kullanarak, geleceğe dönük kuramlar üretmek, dünya kültür süreci içindeki yerine oturtmaktır. Türk arkeolojisi, giderek içine kapanmış, dünyanın başka yerlerinde de bir geçmiş olduğunu unutmaya başlamıştır. Bu, bir anlamda arkeoloji şovenizmine dönüşmüş, bilimsel araştırma yapmaya gelen yabancı bilim adamı ile antikacının arasındaki fark da tam olarak algılanamadığından, en değerli bilim ekiplerinin başka ülkelere kaçmasına, bizim dünyayı unutmamızın yanı sıra,

tüm dünyanın da bizi unutmasına yol açmıştır[7].

Son yıllarda, Türk arkeolojisinin içe kapanıklığını giderecek iyi bir fırsat ortaya çıkmış, bağımsızlıklarını kazanan Türki cumhuriyetleri ile birçok kültür anlaşması yapılmıştır. Ancak, Türkiye'de Kafkas ya da Orta Asya arkeolojisini bilen hiçbir uzmanın olmayışı, ortak çalışma için ön hazırlıkların yapılmaması, daha doğrusu hiçbir somut adımın atılmaması, bu fırsatı kaçırmamıza neden olmuş, daha şimdiden gerek Kafkas, gerekse Orta Asya cumhuriyetleri, Batı ülkeleri ile arkeoloji konusunda yoğun bir işbirliği kurmuştur. Eski eser kaçakçılığı, antikacılık, define arayıcılığı gibi tahrip öğeleri ile daha önceleri hiç tanışmamış olan tüm eski Doğu Bloğu ülkeleri için de, mevcut deneyimimiz ile yol gösterici olacak yerde, tümüyle seyirci olma rolünü benimsememiz, Balkanlar'daki öncü olma fırsatını da kaçırmamıza neden olmuştur. Büyük devlet, dünya devleti olma savlarının somut göstergelerinden biri de her halde kültür alanında öncülük etmek olmalıdır. Nitekim Osman Hamdi Bey, döneminin tüm olumsuz koşullarına rağmen bunu başarmışken, biz bugün elimizde olanları da yok etmekteyiz

Sonuç

Son olarak, kızmak, küsmek yerine düşünmeye, Türk arkeolojisini yeniden canlandırmaya katkısı olur umuduyla bazı olumsuzlukları yinelemekte yarar vardır.

1. Geçmişe ait izlerin en yoğun ve sorumsuzca tahrip edildiği, edilebildiği ülkelerin başında gelmekte, hızla "uygarlıkların beşiğinden, mezarlığı olma" durumuna girmekteyiz. Bilimsel arkeoloji araştırmaların en sıkı biçimde denetlendiği, sayısal olarak kısıtlandığı Türkiye'de, korumacılık, gelişmenin karşıtı olarak görülmektedir.

2. Antikacılık ile arkeoloji arasındaki ayırımın devlet tarafından bir türlü anlaşılamaması, çağın ne denli dışına kaydığımızın açık göstergesidir. Denetleme, bilimsel kazılara en sıkı polis devleti zihniyeti ile ve daima kötü örnekler öne çıkarılarak getirilmiş, güncel baskılarla antikacılığa, eski eser müteahhitlerinin çalışmalarına, defineciliğe giderek daha fazla kolaylaştırı uygulamalar getirilmiştir.

3. Türk arkeolojisi kendini rekabete kapatmış, ulusal tekelciliğe dönen, kendi yapıp, kendi alkışlayan bir duruma düşmeye başlamıştır.

4. Yetişmiş beyin gücü bakımından hâlâ çok ileri durumda olan Türk arkeolojisi, atıl duruma gelmiştir. Türkiye dışında hemen hemen bütün

ülkelerde arkeolojik çalışmalar arazi teşkilatları ile yürütüldüğü halde, Türkiye'de hâlâ arazi teşkilatı kurulamamış, arkeologlar müzelere doldurulmuş, daha doğrusu hapis edilmiş, müze sistemi eski eser hapishanesi, arkeologlar da bunların gardiyanı durumuna gelmiştir.

5. Arkeolojide öncü olma niteliğini yitirmiş, ne talana yeni açılan Balkanlar, ne de Türki cumhuriyetlerinde varlık gösterebilmiştir. Bu denli zengin bir arkeolojik varlık ve geleneğe sahip olmak, bunun sorumluluğunu taşımayı, bu sorumluluğun gereklerini yerine getirmeyi de gerektirir; güncel esintilere göre taviz vermeyi değil.

NOTLAR

1 Bu konuda bkz. Mehmet Özdoğan, "Arkeoloji Nedir? Ne değildir? Ne Olmalıdır?", *Arkeoloji ve Sanat*, 52/53, 1993, s. 20-25.

2 Nezih Başgelen, "Dünyadaki Eski Eser Uygulamalarından Örnekler", *Arkeoloji ve Sanat*, 52/53, 1993, s. 32.

3 Endonezya arkeolojisi ile ilgili W. Bray ve I. Clover'in "...Endonezya'nın tarihöncesi dönemleri...Batı burjuva toplumunun bazı meraklarını gideren, ama Endonezya'da ancak bir avuç kişinin ilgisini çeken, soyut zihinsel kurgu gibi idi". ("Scientific Investigation of Cultural Imperialism: British Archaeology in the Third World", *Bulletin of the London Institute of Archeology*, 24, 1987, s. 109-127).

4 Bu, Türkiye'nin bu süre içinde hiç soyulmadığı şeklinde anlaşılmamalıdır. Batı'daki antika pazarı mevcut olduğu, yani kültür mirası para ile alınıp satılır bir meta durumunda olduğu sürece, her yerde olduğu gibi Türkiye'de de eski eser kaçakçılığı ve yağması olacaktır. Ancak, yakın zamanlara kadar Türkiye'deki yağma, Orta Afrika ülkeleri, Meksika, Peru gibi Latin Amerika ülkeleri ya da Güneydoğu Asya ülkelerine göre çok sınırlıdır. Bunu, Batı ülkelerinin dışarıdan "antika" toplayan büyük müzelerinde teşhir edilen malzemenin geliş yerlerine bakıldığında açık olarak görmek olasıdır.

5 Antikacılar Derneği ve avukatlarının, Ocak 1991 tarihinde Yıldız Üniversitesi'nde yapılan Eski Eser Kaçakçılığının Önlenmesinde Müzayedeler adlı sempozyumunda tutulan bant kayıtlarının çözümlenmesindeki kendi ifadelerine göre.

6 Aynı sempozyumun bant çözümlemelerinden. Ayrıca bu sempozyumla ilgili haberlerin yer aldığı *Cumhuriyet* gazeteleri (11,13 Ocak 1991) ve bu sempozyumla ilgili tartışmalara ayrılan *Arkeoloji ve Sanat* dergisi özel sayısı (52/53).

7 Dünyadaki Anadolu prehistoryası ve protohistoryası üzerine lisansüstü eğitim veren bilim kurumlarının sayısının dörde inmesi bunun en iyi kanıtıdır. Aşağı Fırat kurtarma projesi için kurtarılacak 500 arkeolojik yerleşme varken, katılmak isteyen ekiplere de izin verildiği halde, yalnızca sekiz yabancı ekibin başvuru yapmış olması, aynı yıllarda Suriye'deki Tabqa (Tebke) baraj bölgesinde ise 30'a yakın ekibin çalışması düşündürücüdür.

BAZI BELGELER IŞIĞINDA OSMANLI DEVLETİ'NİN KÜLTÜR MİRASI POLİTİKASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER[1]

İSMAİL GÜNAY PAKSOY
Arkeoloji Müzeleri
İstanbul

Bugün, geçmişe baktığımızda geniş bir coğrafi ve kültürel perspektif içinde yer almış olan Osmanlı dönemini incelerken, Batı'ya açılma şemsiyesi altında odaklaşan kronik kriter ve değer yargılarından, eski eserler konusunda da sıyrılabilindiğini söylemek güçtür. Dünya kültür tarihinin önemli bir evresinde, yani Rönesans'ın (yeniden doğuş) yeşerdiği dönemlerde halk, bir ozanı ya da sanatçıyı övmek istediğinde, sanatçının ürettiği yapıtın "eski"lerden hiç de aşağı olmadığını belirtmek zorunda idi. "Eski" ile anlatılmak istenen yapıtın, Eski Yunan ve Roma yazarlarının övgüsünü kazanan ünlü ustaların sanatlarıyla eşdeğer tutulmasıydı[2]. Bu endişeden kaynaklanan ve giderek olgunlaşmaya başlayan eski eser kavramı, bir süreç içinde gözleri -ve tabii ki elleri- Doğu'ya, uygarlıkların beşiği Anadolu'ya yöneltmişti. Avrupa'da Johann Winckelmann'dan[3] itibaren bu konuda uyandırılan merak ve tahrik edilen heveslerin, giderek adeta yağma düzeyine eriştiği dönemlerde, savaşlar ve ekonomik açmazlar gibi önemli sorunlarla karşı karşıya bulunan Osmanlı Devleti'nin, o koşullarda kendisi için lüks sayılabilecek bu tür çalışmalara harcayacak ne parası, ne de elemanı vardı. Deyim yerindeyse, bu noktada o, boş bulunduğu bir anda yakalanıvermişti. İşte bu tarihler, eski eserlerin gizlice kaçırılma devri değil, adeta gizlice yağmalanma devri olarak tanımlanmaktadır[4]. Buna karşılık,

Türkler'in Anadolu topraklarına sahip olmalarıyla, bu yeni vatan üzerinde mevcut önceki ve yabancı kültür kalıntılarının onlar için önemli bir etüt kaynağı olması gerçeği bir yana, zaten o kültürlerin temelinde yatan yazılı kaynakların Arap ve Fars dillerindeki tercümelerinden de teorik olarak yararlandıkları da bilinmektedir.

Osmanlı'da atalarına saygı, kültürüne olan bağlılık ve estetik değerlere karşı duyarlılığından kaynaklanan toplayıcılık tutkusu, İstanbul'un fethinden sonra giderek daha da somutlaşmıştır. Bunun en son ve belki de en uç örneği -sanıldığı gibi Cumhuriyet'te değil- Osmanlı'nın *dégénéré-scence* döneminde, Bizans'tan devraldığı topraklar üzerinde kurduğu ve gözdeliğini yaşanan döneme koşut olarak giderek kaybeden, eski "imparatorluk sarayı"nın bir bölümünü "müze" olarak düzenlemesinde görülebilir [5] (Belge 1). Dönemin tarihçisi Tursun Bey'in[6]

> [Fatih], çün ibret nazarı ile İstanbul üzre baktı; anlayışlı bir gözle gördü ki, ... [şehir], narin bir dilberin buruşuk zülfi gibi karmakarışık perişan kalmış idi. ... birkaç yıl içinde öyle bayındır ve bezenmiş oldu ki, görenler eydür-ki: Bu ol bina değül, durur-ki ola bozulabilir, 'Eğer dağlar parçalanmaz ya da gökyüzü yarılmazsa [7]

anlamındaki satırlarda[8] dile getirdiği gibi, harap ve köhne bir imparatorluğu kendi elleriyle yıkan Osmanlı'dan, bu enkazı yerlere göklere sığdıramamasını beklemek, elbetteki diyalektik tarih ile bağdaştırılamaz. Öte yandan zaten var olan ve tartışılması anlamsız bir korumacılık anlayışının, "Sûr-ı Sultânî" ile kucaklanan - esası 6.yüzyıla ait olmakla birlikte, 8. ve 9. yüzyıllardan kalma- Hagia Eirene Kilisesi'nin (Aya İrini) "Cebehâne" adıyla bir askeri müze işlevi kazandırılması, daha sonra Mecma'-i Eslihâ-i Atika'nın yanı sıra Mecma'-i Âsâr-ı Atika olması[9], giderek hiç hakkı ve hukuku bulunmadığı halde kırılıp-döktürülen Sırçalı Köşk'e (Çinili Köşk) zorlanması[10], sırf bir *musée* anteti bahanesiyle görmemezlikten gelinmesinin ilk öykünme-lerinde olarak görülebilir. Bütün bu olanlara karşın, gerçek şudur ki, ister Batılılaşma öncesinde Topkapı Sarayı'nda, ister sonrasında Yıldız Sarayı'nda[11] olduğu gibi kültür eserlerinin korumacılığı hep Osmanlı sarayının kucağında büyümüş ve gelişmiştir.

18. ve 19. yüzyılların az çok bilinen olaylarından önce, III. Murad döneminden (1574-95) kalma bazı Mühimme defterlerindeki kayıtlarda eski eserlere bakışı yansıtan birkaç olaya göz atmakta yarar var.

> Fî 7 L sene: 985. "Arz-ı hâl-i savt-ki; Halîm nâm Haremî'ye verildi. Eğriboz Beği'ne, Atina ve Livâdiye ve İstefe Kadılarına hüküm-ki;

Südde-i Seâdet'e 'arz-ı hâl savt eyleyüb, taht-ı kazâlarınızda bazı yontulmuş mermer direkler ve somâkî mermerler olûb, kefere tâifesi alûb- gelib, bey' eyledükleri 'ilâm olunmağın buyûrdum-ki: Vârid-i vakt iken direkleri ve somâkî mermerleri taht-ı kazâlarınızda ... mahallelerinde zabt idüb kefereye bey' etdirmeyesiz[12]. (Belge 2)

(Fî 16 Şevval 991)

Aksarây Kadısı'na hüküm-ki; Hâlâ Selâtîn-i mâziyyeden kalmış Aksarây'da vâki' olan hanın bazı kimesneler taşların çıkarub, kendü binâlarına sarf edüb, hanı harâb eyledikleri 'ilâm olunmağın buyûrdum-ki: Vüsûl buldukda bu bâbda bizzat mukayyid olub, zikr olunan hanın taşların alanlar kimlerdir, temâm ma'lûm edilüb, ale'l-esâmî defter eyleyüb, Südde-i Seâdet'ime arz eyleyesin ve min ba'd muhkem tenbîh ve te'kîd eyleyesin-ki, kimesne mezbûr handan aslâ bir taş almayub, hana zarar eylemeye ... Mezbûr handan taş alanlar her kimler ise ism-ü-resmleri ile mufassıl yazub, arz eyleyesin.[13] (Belge 3)

Her ikisi de -bugünkü deyim ile- "taşınmaz kültür varlıkları"nın korunmasına yönelik bu iki belgeden ikincisinde ayrıca, yasaklanan eylemleri yapmış olanların ad ve tanımları ile bildirilmesi de istenmektedir.

"Taşınır kültür varlıkları"ndan definelere ilişkin 21 Rebiyülahir 993 (22 Mayıs 1585) tarihli Hatt-ı Hümayun da şöyledir:

Hüküm-ki; Tûnus Beğlerbeğisi mektub gönderüb, Sâdât'dan Seyyid Muhammed nâm kimesne Sûsa nâm beldede kendü evini ta'mîr ederken kendünin bir 'arab 'abd-ı mülûku, yeri kazarken kûfî hattla seksen aded Sultânî dinar bulûb, mezkûr Seyyid Muhammed zikr olunan dinarı elinden alûb, Ahmed Paşa Beğlerbeği iken gönderüb virdükde Kethudâsı olan İbrâhîm sözine itimâd etmeyüb, bu altunın daha ziyâdesi vardır, sen teslîm itmedin deyü bunı muhkem zarb eyleyüb, habs idüb, cebren ve kahren dört-yüz aded haçlı altunın alub, hükm ve senedi eyledüğin bildirdi. Buyurdum-ki: Vâridinde mezkûrı şerî'-i şerîfe ihzâr idüb, zikr olınan altunı alduğına haklı ise kusûr alıyorsun, değil ise Südde-i Seâdetime göndere-ki, gelüb cevâbın vire.[14] (Belge 4)

Aynı mühimme defterinin bir başka yerinde, bir diğer "taşınır kültür varlığı", bir rölik muhafazası konu edilmektedir. Bugün, Topkapı Sarayı Müzesi Mukaddes Emanetler Bölümü'nde koruma altında bulunan ve Hz.

Yahya'ya atfedilen rölik olduğu kuvvetle tahmin ettiğimiz bu eser hakkındaki kayıt da şöyledir:

(17 Ramazan 993 /13 Eylül 1585)

Mîr-î mîrana tâbi'

İbrahîm Çavuş'a virildi.

Kıbrıs Beğlerbeğisi'ne hüküm-ki; Dergâh-ı Mu'allâ Çavuşlarından olûb, Kıbrıs'da Manastır Evkâfi fürûhına mübâşir olan Ahmed Çavuş mektub gönderüb, cezîre-i mezbûrede zikr olınan evkâfi füruht eylemeğe mübâşeret etdikde, gümüşlü bir âdem kolı bulunûb, zikr olınan mukaddemen İstanbul'da olmağın mahrûsa-i mezbûre feth olındıkda, kefere Rodos'a alub-gidüb, ol-dahî feth olındıkda Kıbrıs'a alub-gidüb, müşârün-ileyh kefere on-bin flori virüb, yiğirmi-bin floriye dahî alurlar. Kal'a-i Lefkoşa'da emânete vâz' olunmuşdur deyü bildirmeğin, buyûrdum-ki: Vârid-i vaktde bu bâbda gereği gibi mukayyid olûb, zikr olınan âdem kolını getirdüb, göresin; mücevher-midir, nicedir? Fi'l-vâki' ol-behâya alurlar-mı? Ve dahî ziyâde behâ ider mi? Temâh-ı basîret üzre olûb ve cevherî nâm taşları ne makûle taşdır? Vâsıl-ı vakt ne makûle kimesnedir, derler? Bu kadar rağbetler ne sebebdendir? Mufassıl yazûb, Südde-i Seâdetle gönderesin.[15](Belge 5)

Define buluntularıyla ilgili 1786, 1848 ve 1851 tarihli üç ayrı belge, III.Murad dönemine ait bir olayın gelişme çizgisini göstermeleri açısından ilginçtir. Bunlardan 22 Mayıs 1786 tarihli ve Keban ve Ergani madenleri merbutatından Harburt (Harput) kazasına bağlı Behrimaz nahiyesinde bulunan "kûfi sikke ile meskûk bir aded bardak derûnunda mikdârı 'ilâm-ı şer'îde mezkâr akçe" ile ilgili olanından, buluntunun Keban ve Ergani madenleri emini el-Hâcc Yusuf Ağa tarafından mühürlenerek saraya gönderildiği ve I. Abdülhamid (1774-89) tarafından da kendi el yazısı ile emir şerhi verilerek, Baş Muhasebede darbhane defterlerine (şerh verilip) kaydolunmayarak Enderun Hazinesi'nde saklanmak üzere "Cebehâne"ye verildiği anlaşılmaktadır[16]. (Belge 6)

Vârid olan bardak hıfz olunûb, keyfiyyeti ma'lûm-ı Hümâyûn olmağla; ancak, ehâliy-i Vilâyet'den ba'zı müfsidler bu makûle maddeyi isnâd eyleyerek 'Hallak lehuna' taharrîrât ve tasdiy'ât ile fukarây-ı memleketi tecriym itdirmek kasd-ı fasîdesinde oldukları meczûm oldığına binâen bundan böyle ağzîb ile zuhûra gelecek iddi'âları olur ise, bir-dürlü havâle-i semm'-i 'itibar olınmıyacağı ve te'dîb olacakları Baş

Muhâsebe'de Darbhâne Defterlerine kayd olınmayûb, şerh virilmekle i'lâm-ı hâli mutazammın emri tahrîrledim.

Manzurumdır.

Zikr olınan nükûd ile bardak, Der-i 'Aliyye'ye vârid ve Enderân-ı Hümâyûn Hazinesi'nde hıfz içün rikâb-ı mu'allâ alûb Cebehâne'ye takdîm olınmakla, işbu tahrîrâta mefhûmı 'ale't- tafsîl Baş Muhâsebe'ye kayd olunmak emrimdir.

16 Ş[evval] sene: 1200 (10 Ağustos 1786)

18 Nisan 1848 tarihli bir diğer belgeden anlaşıldığına göre, Bağdad'da bir Nakşibendi Dergâhı'nda bir çömlek içinde ortaya çıkan 1157 adet altın sikkenin her bir cinsinden beşer tane olmak üzere toplam 15 adet altının karşılığı "54 akçe" ödenerek, kurulacak müzeye konulmak üzere alıkonmuştur[17].

25 Kaşım 1851 tarihli bir yazışmada ise, Edirne Eyaleti'ne mülhak Kırkkilise kazası sakinlerinden Mahmud Bey adlı kimsenin yanan evinin arsasında küçük bir çömlek içinde bulduğu 18. yüzyıla ait olduğu anlaşılan 30 altın ve 93 gümüş sikkeden oluşan bir define konu edilmekte ve saraya gönderilmiş olan bu sikkelerin karşılığı olarak geçer akçe üzerinden ikramiye talebi gündeme getirilmektedir.[18] (Belge 7)

Doğaldır ki, bu noktada işin içine "para" girince daha farklı düşüncelerin ve buna paralel olarak da duyarlılığın artacağı söylenebilir. Batı'nın o dönemlerde "henüz" pek el uzatamadığı bu toprak altı buluntusu taşınır kültür varlıkları karşısında, aslında "taşınmaz" olan, fakat bir "yolu bulunup da taşınan" ve kimi zaman da "istikraz akçesi mukabili" gibi bağlayıcı cümlelerle "istenen" ören yerleri ve diğer kalıntılarda durum nedir?

Bu konuda ele geçirilen en eski tarihi belge, ne ilginç bir tesadüftür ki, 1799 tarihli olup[19], Batılılaşma düşüncelerinin temellerini atan III. Selim dönemine (1789-1807) aittir. Der-i Seâdet'de mukim İngiltere elçisi, tercümanını sadrazama gönderip, "İngiltere Devleti'nde somâkî taş gâyet makbul [?] ve muteber [!] olduğundan" bahisle ek listedeki

... (a) Sarây-ı 'Atîk kapısı hâricinde, duvar yanında terk olunmuş taş parçası; (b) Sarây-burnu'ndan aşağı Çiviciler Köprüsü'ne yakın mahallin kenarında, rıhtım altında, deniz içinde somâkî taş parçası; (c) Sarây-ı Hümâyûn'da Şehremîni Anbarı önünde, duvar yanında somâkî direk parçası; (d) Osmaniyye Cami'-i Şerîfi havalisi içinde somâkî sandukanın kırık kapağı[20], istikrâz akçesi[21] için

taleb edilmiştir. Sadrazamca yapılan sözlü itirazlara karşın, birkaç defa "tekrarlanan" bu istek, sonuçta kıvrak bir zekâ ürünü olarak, mavnalara yüklenecek söz konusu eserlerin, -ne yazık ki- Aya Stephanos (Yeşilköy)[22] sahillerinde Amiral Keith yönetiminde bir gemiye sanki yedek verir gibi yanaştıklarında aktarılması çözümü ile beraber bir kez daha yinelenir! İlkine "Pek güzel ! Hemân tâş istesünler. Osmâniyye Câmi'inden nakle ne hâcet? İçerde, İncili Köşk[23] yanında bir pek-âlâ kırmızı somâkî vardır. Bir kerre gelsünler, baksunlar; beğenirler ise alsunlar. Nakle gayet esheldir" biçiminde "sıcak" bir yanıt veren III. Selim, yinelenen istek karşısında herhalde, elini verip kolunu kaptırdığını farketmiş olmalıdır ki, biraz hüzün kokan, biraz da kızgın fakat çok kısa bir cevapla sanki birazcık "ılınmış"tır. Bu kez "İncüli'ye gelsün, oradan alsunlar" der. (Belge 8)

16. yüzyılda eski eser ve kalıntılara neredeyse el sürdürtmeyen bir devlet görüşü, 300 yıl sonra nasıl olmuş da, onlara emtia olarak bakacak derecede ikna edilebilmiştir? Bunun için, görünürdeki Antik Çağ tarih ve arkeolojisini aydınlatmak, bunları bilim alemine yayınlarla tanıtmak amaçlarının ardında, çıkarılacak değerli ve güzel eserleri ülkelerine kazandırmak emelindeki hafirlerin kazılarına -eğer aldıysa- verilen izinlerin (ruhsatların) koşullarına dönem dönem ve dikkatle bakılması gerekir.

Günümüz Türkiye'si sınırları göz önüne alındığında ilk ruhsatlı kazı iznini, Haziran 1864 tarihine kadar, Ayasuluğ'da, İngiliz mühendis John Turtle Wood'un kopardığı görülür[24].

Arkeolog Sabahattin Türkoğlu'nun kaleme aldığı Efes'e dair bir yayında[25] "hikâyesi" uzun uzadıya anlatılan bu kazılar hakkındaki yazışmaları içeren, başrollerini J.T. Wood ile S.S. de Larke'ın oynadıkları bu oyunun dosyası bir hayli kabarıktır[26]. İzmir-Aydın Demiryolu imtiyazının koparılmasından sonra[27], adeta bir hırsla güzergâh üzerindeki eski yerleşim yerlerini, köstebek gibi altüst etmek cehaletinden mi yoksa sevdasından mı bilinmez, Ayasuluğ ve civarı da nasibini bu vesile ile almış olur. Aydın şimendifer direktörü de Larke, Halil Paşa'ya İstanbul mahreçli ve 31 Mart 1863 tarihli bir mektubunda, özetle, çalışmalar sırasında yazıtlı mermer bloklar bulunduğunu, yolun su kemeri ve dış surları keserek (!) tarihi kaleye kadar gideceğini belirttikten sonra, çıkan bazı üzerleri yazılı ve resimli antika mermer taşlar (*columnae caelatea*)[28] üstüne traversler (arşitrav ?) yerleştiren Tahirköy nahiye müdürünü de şikâyetten geri kalmamıştır[29]. Öyle anlaşılmaktadır ki, de Larke'ın "cahil" olarak nitelendirmiş olduğu nahiye müdürü, sanki ileride olacakları hissetmişçesine, istasyon binasının hemen kenarında, İzmir'e gidecek trene yüklenerek, oradan "Torpedo" adlı savaş gemisiyle Londra'ya

seyahate çıkmayı bekleyen bu mimari parçaları, bir anlamda garanti altına almak istemişti. Bu konuda, vilayet tercümanı Horaf'ın (Efendi) imzasını ve "İşbu terceme aslına mutâbık idür-ki, fî 28 Temmuz 84" ibaresini taşıyan, Aydın Demiryolu komiser vekili Mr. Edwards'ın mektubu, günbegün kaçırılan eserlerin tarif ve tasvirlerini, "Vilayetin emirlerine karşın gereken bilginin demiryolu kumpanyası tarafından beyan edilmediği", taşıyan geminin adı ve İngiltere tarafına gönderildiği gibi, ikrar ve itiraf dolu bir ibret vesikasıdır. (Belge 9)

Bu olaylar sonucunda, İzmir ve Aydın valilerinin gayret ve girişimleri ile Şûra-yı Devlet'çe bir nizamname örneği oluşturulmuşsa da, her nedense bu[30] "İşbu İrâde-i Seniyye'de zikr olunan Nizâm-nâme yapıldıktan [!] sonra, Sefâret'lere tebliğ olunması daha münasib olacağı taraf-ı müsteşârîden fermân buyûrulmuşdur. Fî 20 Şevvâl sene: 85 (13 Şubat 1869)" biçiminde kaleme alınmış basit bir notla "sümen altı" edilmiştir[31]. Bu nizamnamede önemli noktalar şunlardır:

1. Osmanlı ülkesinde bulunan eski eserler, diğer ülkelerde bulunanlardan çoktur ve Avrupa müzeleri çoklukla buradan götürülmüş eserlerle süslü ve doludur.

2. Bu gibi eserlerin korunması için bir müze binası kurulmalıdır.

3. Eski eser bulunabilecek yerlerde hükümet tarafından keşif ve araştırma yaptırılmak üzere yıllık 3000.000.- kuruş tahsisat ayrılmalıdır.

4. Daha önceleri "ikili" çıkan eserlerin "biri"nin devletçe alınması sayılmakta ise de, örneğin Aydın'da J.T.Wood'un yaptığı gibi, birçok eserin İngiltere'ye taşındığı halde bir tanesinin bile hükümete verilmediği açıktır.

5. Eski eserleri toprak altından çıkaranların bunları ülkelerine taşımaları yasaklanmalıdır.

6. Araştırma yapacaklara sakınca bulunmadığı takdirde resmî bir ruhsat verilebilir.

7. Bulunan eserler, istendiğinde hükümete satılabilir.

8. Çıkan eserler arazi sahibinin malıdır.

9. Her çeşit eski meskukat yasağın dışındadır.

10. Ruhsat yalnızca toprak altı için geçerlidir.

11. Toprak altından çıkacak eski eserlerin yerlerinden sökülmesi ve kırılması yasaktır ve cezalandırılır.

12. Bu konuda yürütime Maarif Nezareti'nindir.[32] (Belge 10) "Kötü komşu insanı mal sahibi yapar" örneği, Osmanlı'daki bu eski eser tedirginliğinin çözülmesi 1874 tarihli Âsâr-ı Atika Nizamnamesi'nin yürürlüğe girmesiyle başlamıştır denilebilir[33].

Adı ne olursa olsun, Osmanlı müzesinin teşkilatlandırılmasında en önemli aşamalardan biri olan "müze müdürlüğü"ün oluşturulması, Safvet Esad Mehmed Paşa'nın Maarif Nazırı (Şubat 1868-5 Ekim 1871)[34] görevinde bulunduğu sırada, 10 R.evvel 1286 (20 Haziran 1869) tarih ve 36 sayılı bir yazısıyla sadrazamlığa teklif edilmiş ve 10 gün sonra da irade çıkmış; İngiliz asıllı Goold Maarif Dairesi'nde (bugünkü Basın Müzesi'nde) bir oda tahsisi ve Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) öğretmenliği görevine ek olarak maaşının 3.000 Frank daha arttırılmasıyla bu makama oturtuluvermiştir[35]. O zamandan, Osman Hamdi Bey'in 11 Eylül 1881'de Müze-i Hümayun'a müdür olarak atanması ve 13 Haziran 1891'de bir müze binası olarak inşa edilen bugünkü Arkeoloji Müzeleri'nin (Müze-i Hümayun) açılışına[36] kadar geçen sürenin tarihçesi birçok araştırmacıya konu olmuştur[37].

Bunun yanı sıra, hem bu döneme, hem de Müze-i Hümayun'un kurulmasından Cumhuriyet'e kadarki döneme ilişkin belgelerin, kendi içlerinde ve genelde giderek artan bir ivme ile çoğaldıkları görülmektedir. Eski eserler konusunda ve Türk müzeciliği açısından en güzel ve en sağlıklı çağdaşlaşma, "görüntü Batı"ya öykünmek yerine, Osmanlı'yı ve özellikle de *musée* kavramının güncelleştiği son dönemlerini iyice hazmederek özde gerçekleştirebilmekle olacaktır. Bunun gerek günümüzde bile hâlâ bizim için bir "mihenk taşı" olarak görünen Osman Hamdi Bey'in gerçekte bir Osmanlı olması, kendi kültürünü pek güzel tanıması ve daha sonra aldığı "Batı" kültürü ile yaşadığı ülkenin "oryantal" ve eski kültürlerini başarılı bir bileşime ulaştırabilmesinde, gerekse biraz farklı olsa da benzer ortam ve koşullarda yetişen, fakat bir parça "Şarklı" ancak daha sistemli bir bilimsel yapıda gördüğümüz büyük Türk müzecisi Halil Edhem Bey'de[38] en mükemmel örnekler olarak bulunabilir.

NOTLAR

1 Burada, elbetteki bugünkü anlamda yazılı bir kültür politikasından sözetmek mümkün değildir. Ancak Başbakanlık Arşivi (BA) evrakı arasında bulduğumuz belgeler, eski eserlere bakışta III. Selim öncesi ve sonrası arasında, çekinmeden belirtebileceğimiz kesin bir ayrımın varlığını ortaya koymaktadır. Konunun genelinde, Sayın İlber Ortaylı'nın "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek" (*1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler*, İstanbul, 1992, s.123-131) adlı makalesinde zaten ilginç ve değerli saptamalar yapılmıştır.

2 Ernest H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul, 1976, s. 167.

3 *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764; Eskiçağ Sanatı Tarihi) yazarı Johann Joachim Winckelmann (1717-68), 18. yüzyılın ilk sanat tarihçilerinden ve arkeolojinin kurucusu olarak kabul edilmektedir.

4 İsmet Ebcioğlu, "Türkiye'den Batı Ülkelerine Götürülen Arkeolojik Eserler", *Türkiye Ansiklopedisi* I, İstanbul, 1983, 6 s. 76.

5 BA, I.H., Genel 267/ Hususi 38 (22 Receb 1327). Bu belgede Hazine-i Hümayun'daki eşyanın sınıflandırılarak düzenlenmesi, numaralandırılması ve kısaca envanterinin çıkartılması istenmektedir. Bugünkü müzecilik anlayışımız açısından bize doğru gelmemekle birlikte, eşyanın yabancı konukların karşılanmalarında kullanıldıktan sonra yerlerine iadesi, kendi kültürüne bakışı göstermesi açısından önemlidir.

6 Eser, 895-900 (1490-95) yıllarına tarihlendirilmektedir.

7 Kuran LVI:5 ve LXIX:16.

8 Tursun Bey, *Târîh-i Ebül-Feth* (Yay. Haz. Mertol Tulum), İstanbul, 1977, vr. 53/b, 54/a, 63/a-b. Bu varakların civarında, İstanbul'da dönemin imar hareketleri hakkında bilgiler bulunmaktadır.

9 A. Sermet Muhtar, *Müze-i 'Askeriy-i 'Osmânî Züvvârına Mahsûs Rehber*, İstanbul, 1326 (1920), s.20-39.

10 Nedendir bilinmez, fethin ayakta kalabilmeyi başarmış bu en erken tarihli profan anıtını, ne Aya İrini'den daha küçük ve hiç de elverişli olmayan yapısına, ne de inşasında biçimlenmiş mimarisine karşın, ruhuyla hiç bir zaman uyuşamayacak kültür kalıntılarıyla sıkboğaz edip, -üstelik de 10 Mart 1874 tarihli Âsâr-ı Atika Nizamnamesi yürürlükte iken- *musée* yapma düşüncesi uzun zaman paylaşılamamıştı (Zarif Orgun, "Çinilikköşk", *Arkitekt*, S. 11-12, İstanbul, 1943, s.252-259; Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*, İstanbul, 1974, s.737-739).

11 "Yıldız'da yapılan Kütüb-hâne ve Müze'ye sarf olunan paranın kalem mu'amelesinin 'ifâsı hakkında Hazîne'ye 'arz ..."; BA, Yıldız Mütenevvi (YM), C.8, 154/57 (09.11.1314); "Yıldız Sarayı Haremi Bağçesi'ndeki Müze ..."; BA, YM, C.9, 175/261 (19.11.1315).

12 BA, Mühimme Defteri (MD), C.33, v.181/hk.357 (17 Şevval 985/ 28 Aralık 1577).

13 BA, MD, C.51, v.26/hk. 89 (16 Şevval 991/ 4 Kasım 1583).

14 BA, MD, C. 58, v.30/hk.91 (21 R.ahir 993/ 22 Mayıs 1585).

15 BA, MD, C. 58, v.290/hk.741 (17 Ramazan 993/ 13 Eylül 1585).

16 BA, Cevded Darphane (CD), 3140.

17 BA, CD, 2557.

18 BA, CD, 2575.

19 BA, Hatt-ı Hümayun 13169 ve 15015. Daha önceki yayımı için bkz. Turgut Işıksal, "Tarih Eserlerimizin Yağma Edilmesine ve Kazılmasına Ait Örnekler", *Belgelerde Türk Tarih Dergisi*, S. 27-31, 4 Ocak 1968, belge 2.

20 Hülya Tezcan, *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi* (İstanbul, 1989) s.251-269. Bu bölümde sözü edilen lahit de dahil olmak üzere Bizans devri lahitleri konu edilmiştir. Ancak, yazılı düşünce ürünü bu etüt sonucunda buradaki lahdin

akıbeti ve konumu hakkında açık bir sonuca varılamadığı görülmektedir.

21 "Fa'îzle akçe alma, borc etme; borc istemek", Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, 1317 (1899), s.102.

22 Bu tarihten üç çeyrek yüzyıl sonra, burada Ruslar'la imzalanan ve tamamı 29 maddeden oluşan Ayastefanos Antlaşması (3 Mart 1878), Rusya'nın Osmanlı Devleti'nin üzerindeki nüfuzunun artması açısından İngilizler'in işine gelmeyince, muhalefetleri sonucu 13 Haziran 1878'de toplanan Berlin Kongresi ile hükmünü kaybetmiştir.

23 Burada adı geçen *İncili Köşk*, saray surlarının Marmara tarafında, ana kapılardan Balıkhane Kapısı ile Değirmen Kapı'nın ortalarına doğru bir yerde, yani güneydeki Saray Kapısı ile Demir Kapı arasında yer alıyordu. Sedad Hakkı Eldem'in 988 (1590) yılında inşa olunduğunu kaydettiği (*Köşkler ve Kasırlar* I, İstanbul, 1969, s.143-168) bu kesinkes 16. yüzyıl yapısı olan köşk, P.G.İncicyan'a göre (*18. Asırda İstanbul*, Çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul, 1976, s.28), adını, kubbesinde asılı duran bir tutam inciden almaktadır. Sarraf Hovannesian'da kaydedildiğine göre, bir eğlence ve piknik yeri olarak da kullanılan bu sahalarda Bizans'tan kalma *Hagios Georgios Manganai* ve *Kloster Christos Philanthropos* yapıları bulunmaktadır. Müller-Wiener (*Bildlexicon zur Topographie İstanbuls*, Tübingen 1977, s.109, 113, 503) *İncili Köşk*'ün hemen yanında, büyük olasılıkla köşkün 19. yüzyılda yıkılmasına kadar, Bizans İmparatoru III. Mikhail'e (842-867) tarihlenen bir kitabenin varlığından ve yapılacak etraflı bir araştırma ile bunun bulunabileceğinden söz eder. Ayrıca bkz. Tezcan, age, s.43-45, 115 ve ek plan.

210

24 BA, İradeler, Şûra-yı Devlet (ŞD), 547 15 Şevval 1279 (7 Nisan 1863). Bugünkü sınırlarımız göz önüne alındığında, ortaya çıkarabildiğimiz sonuç budur. Âsâr-ı Atika Müzeleri'nce (Arkeoloji Müzeleri) düzenlenmiş olan ve 22 Mayıs 1923 tarih ve 9150/151 sayı ile Maarif Vekaleti'ne sunulmuş olan Rapor eki listede "... Aydın Vilâyeti'nde ... Ayâsûluğ, nâm-ı diğer (efez) harâbesinde ibtidâ 1282 [1865/66] tarihinde İngiltereli Vûd tarafından (Diyan) ma'bedinde ..." kaydı yer almaktadır. Kamil Su'nun, - herhalde Osmanlı topraklarını göz önüne alarak- ilk kazı izninin 1256'da (1840) verildiğini kaydetmesine karşılık (*Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, İstanbul, 1965, s.8. Ancak burada vesikanın kopyası verilmemiştir), bizim ulaşabildiğimiz ise 17 R.ahir 1260 (7 Mayıs 1844) tarihlidir (BA, İradeler Hariciye 1189).

25 Sabahattin Türkoğlu, *Efes'te 3000 Yıl*, İstanbul, 1986, s.103- 110.

26 Kazıyla ilgili bilgiler için bkz. John Turtle Wood, *Discoveries at Ephesus*, Londra, 1877.

27 İzmir-Aydın Demiryolu'na ilişkin, hakkâkı G. Kenning olan ve Londra Darphanesi'nde basılmış bir madalya; Osmanlı hat sanatının gerek estetik karakteri, gerekse kimliği açısından yanından bile geçmeyen sakil bir diğer örneğidir (Bkz. İsa Akbaş, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gerçekleştirilen İmar Hareketleri İle İlgili Olarak Basılan İki Madalyon", *Türk Nümismatik Derneği Bülteni* No.32, İstanbul, 1992, s. 49-50).

28 Kabartmalı sütun (kaideleri). "Wood özellikle kabartmalarla süslü sütunları ortaya çıkarmıştır ki, bunlar arkeoloji alemini şaşkınlığa uğratmıştır" (Anton Bammer, *Das Heiligtum der Artemis von Ephesos*, Graz, 1984, s.9. Ayrıca giriş bölümünde Wood hakkında bilgi yer almaktadır).

29 BA, Meclis-i Vâlâ 22064.

30 BA, İradeler ŞD 547, 22 Ramazan 1285 (7 Ocak 1869).

31 "... antika taharriysiyçün taleb olunacak ruhsatların tedkîk ve 'itâsı ve bu bâbda etrâflı bir nizâm-nâme lâyihâsı yapılarak, Bâb-ı Âlî'ye verilmesi ..." (Su, age, s.37, belge metni).

32 BA, İradeler ŞD, 547, 22 Ramazan 1285 (7 Ocak 1869).

33 Âsâr-ı Atika Nizamnamesi (Fî 20 Safer 1291/24 Mart 1290/10 Mart 1874). Matba'a-i Amire, İstanbul, 1292, (1875) 36 madde ile 8 s. Mukaddime + 4 Fasıl + Hâtıme'den oluşmuştur. *Législation Ottomane, ou Recueil des lois, réglements, ordonannances, traités, capulations et autres documents officiels de l'Empire Ottoman* (İstanbul, 1873) adlı kitaba dikkatimi çeken Sayın Rasih Nuri İleri'ye teşekkür ederim. Ayrıca Meclis-i Kebir-i Maarif kararına ait bir müzekkerede "... derdest bulunan cedîd Âsâr-ı 'Âtîka Nizâm-nâmesi'nde gösterdiği vechle ... [16 Haziran 1872] (Su, age, s.45). Ancak asıl önemli konu, Cumhuriyet döneminde, 10 Nisan 1322 (1912) tarihli Âsâr-ı Atika Nizamnamesi, 17 Temmuz 1328 (1906) tarihli Muhafaza-i Âbidat Nizamnamesi ve 13 Mart 1330 (1914) tarihli Esvar ve Kla-i Atika'dan Belediyelere, Vilayetlere Terk Olunacak Yerler Hakkındaki Kanun'un, taa ki, 25 Nisan 1973 tarih ve 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu çıkana kadar tam 50 yıl yürürlükte bırakılması (mad. 53); 21 Temmuz 1983 tarih ve 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle 1710 sayılı kanunun kaldırılması (mad.76); ayrıca 17 Haziran 1987 tarih ve 3386 sayılı kanunla değiştirilmesi / eklenmesi bu konudaki özen ve önemin göstergeleridir (Bkz. Ali Kılıçkaya, "Kültür ve Doğa Varlıkları Yasası", *Cumhuriyet*, 29 Kasım 1992).

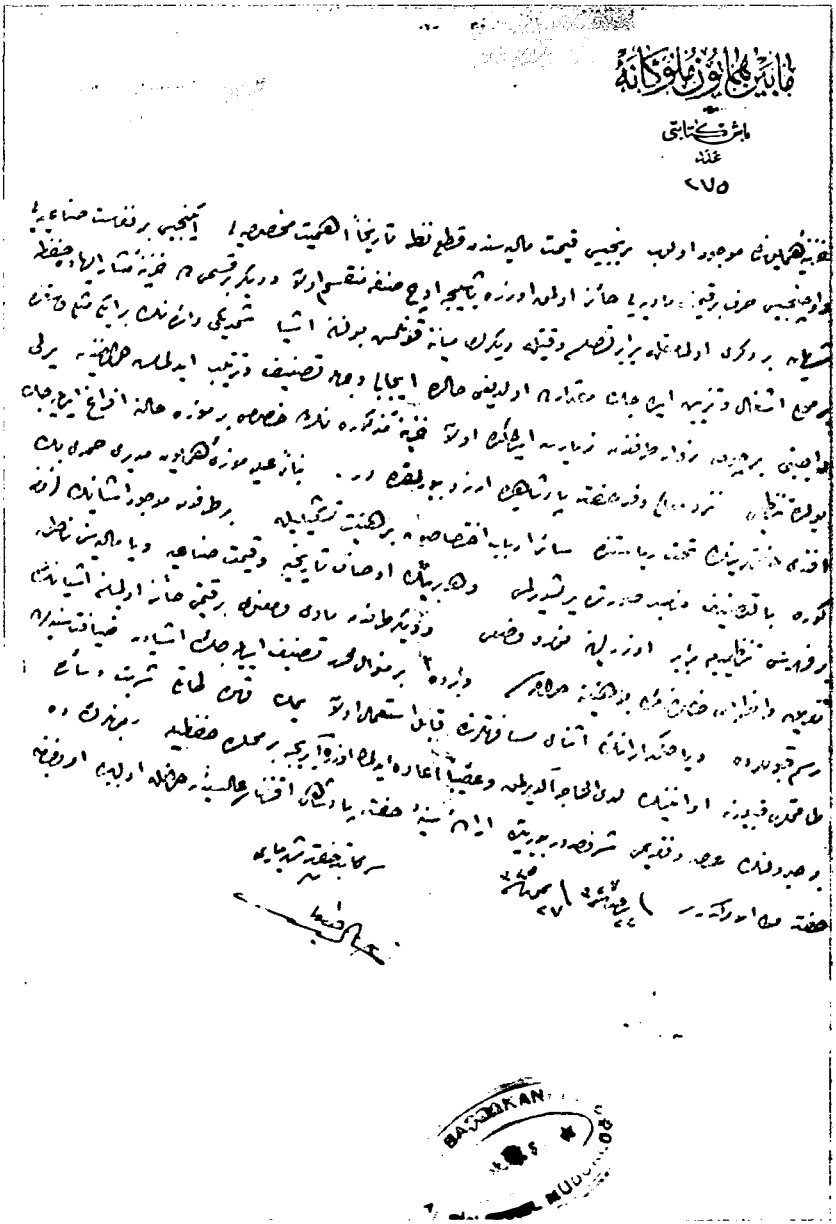
34 Mehmed Sürayya, *Sicill-i Osmani yahud Tezkire-i Meşahir-i Osmaniyye*, İstanbul, 1311 (19), C. 3, s.230.

35 BA, İradeler Dahiliye, 42355/19.

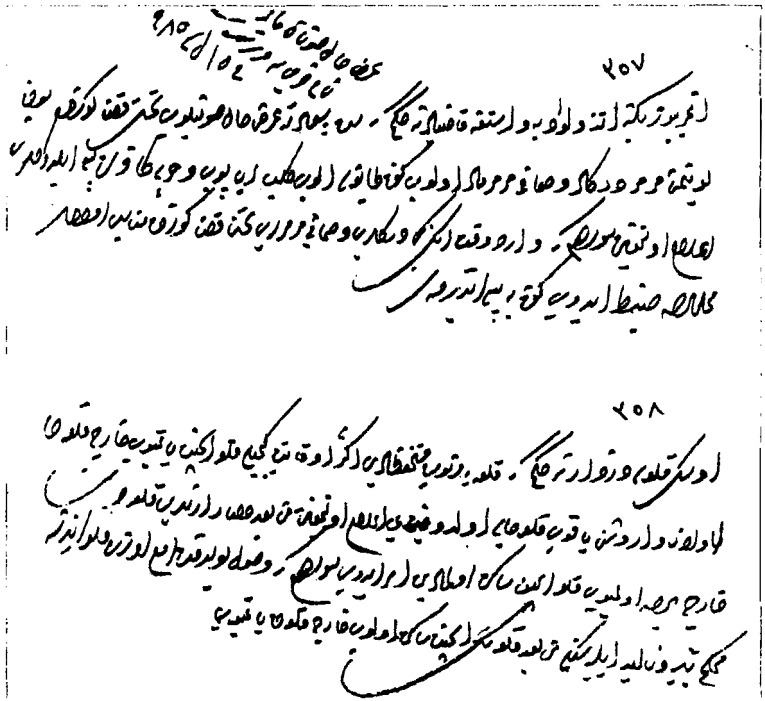
36 *Tercüme-i Hakikat*, No.3872, 12 Haziran 1891, s.2; No. 3858, 27 Mayıs 1891, s.2.

37 Mustafa Cezar'ın, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul, 1971) adlı kitabının bibliyografyasına başvurulabilir.

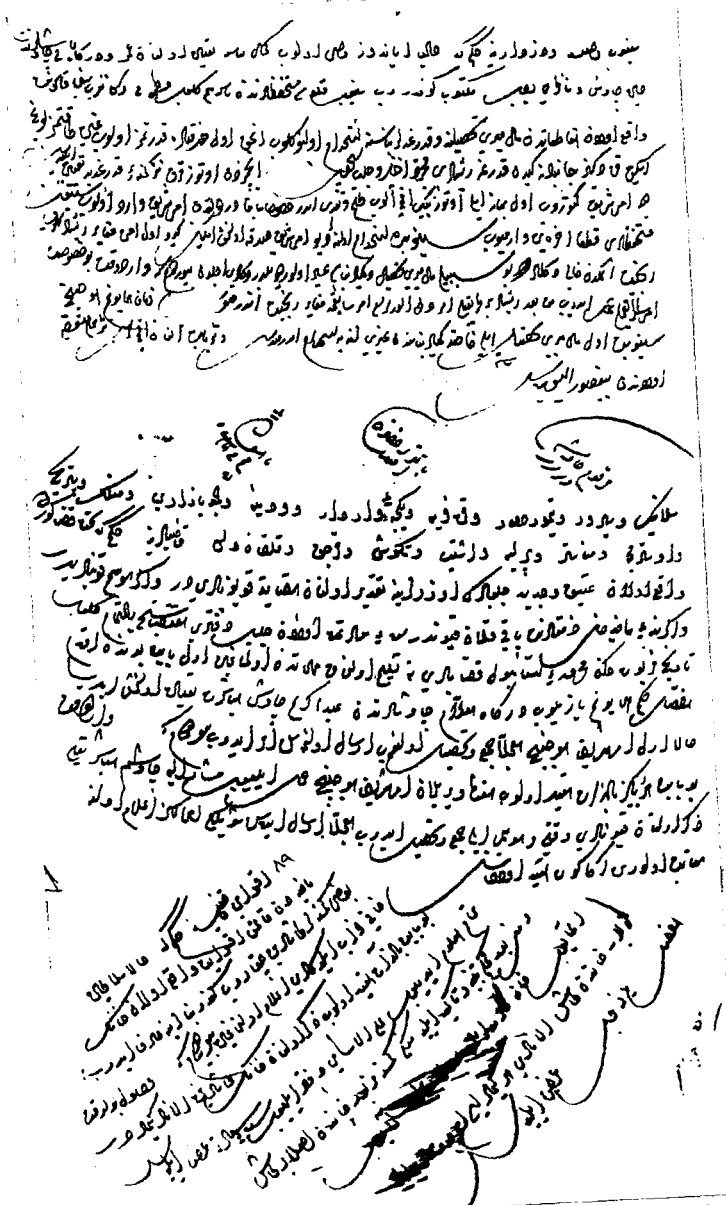
38 Fürüzan Kınal, "Halil Edhem Bibliyografyası", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı* I, Ankara, 1947, s.299-302.



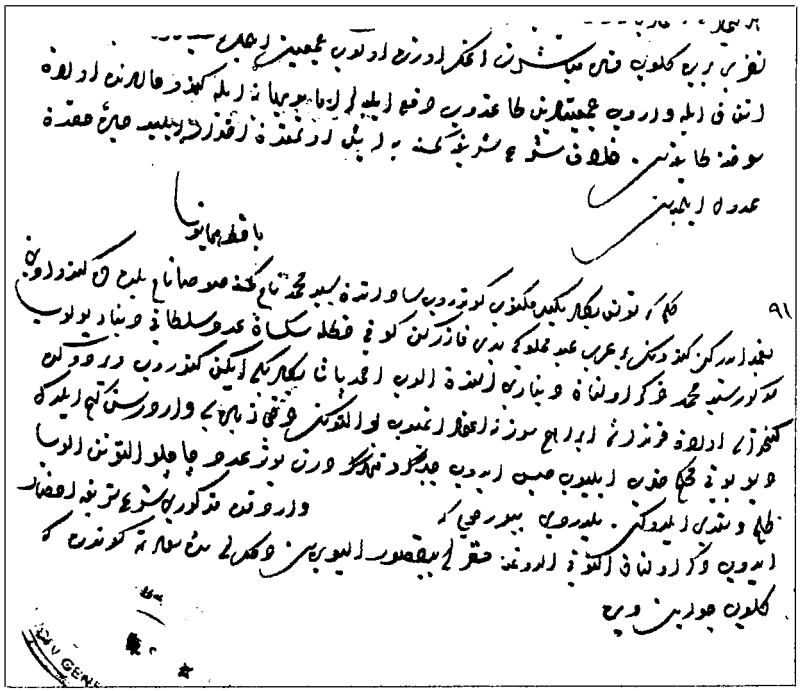
Belge 1- Topkapı Sarayı'nın bir bölümünün müze haline getirilmesi hakkında (BA. İradeler Hariciye Genel: 267/Hususi: 38 Receb 1327 / 10 Ağustos 1909).



Belge 2- Atina kadısına, sütun ve sonakilerin bulundukları yerlerde korunması hakkındaki hüküm (BA., Mühime Df. cilt: 33, v.181/ hk. 357 17 Şevval 985 / 28Aralık 1577).



Belge 3- Aksaray'daki Selçuklu kervansarayının tahrib edilmesini önlemek amacıyla verilen hüküm (BT., Mühimme Df. Cilt: 51, v. 26 / hk.89 16 Şevval 991 6 4 Kasım 1583).



Belge 4 - Bir altın silâhe definesi hakkında III. Murad'ın hükmü (BA., Mühimme Df. cilt: 58, v.30 / hk.91 R. ahır 9[illegible]3 / 22 Mayıs 1585).



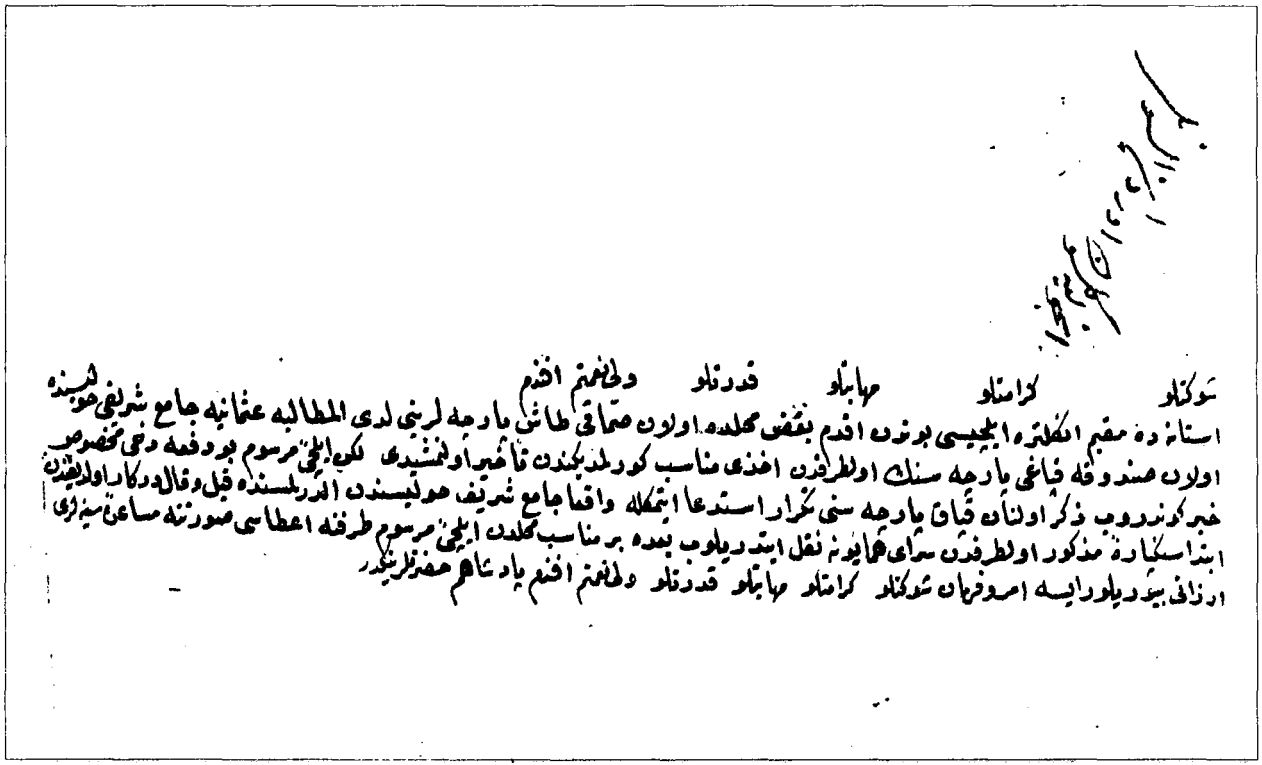
Belge 5- Hz. Yahya'ya ait rölik ve mahfazası hakkında III. Murad'ın hükmü (BA., Mühimme Df. cilt: 58, v. 290 / hk. 741 Ramazan 993 / 13 Eylül 1585).



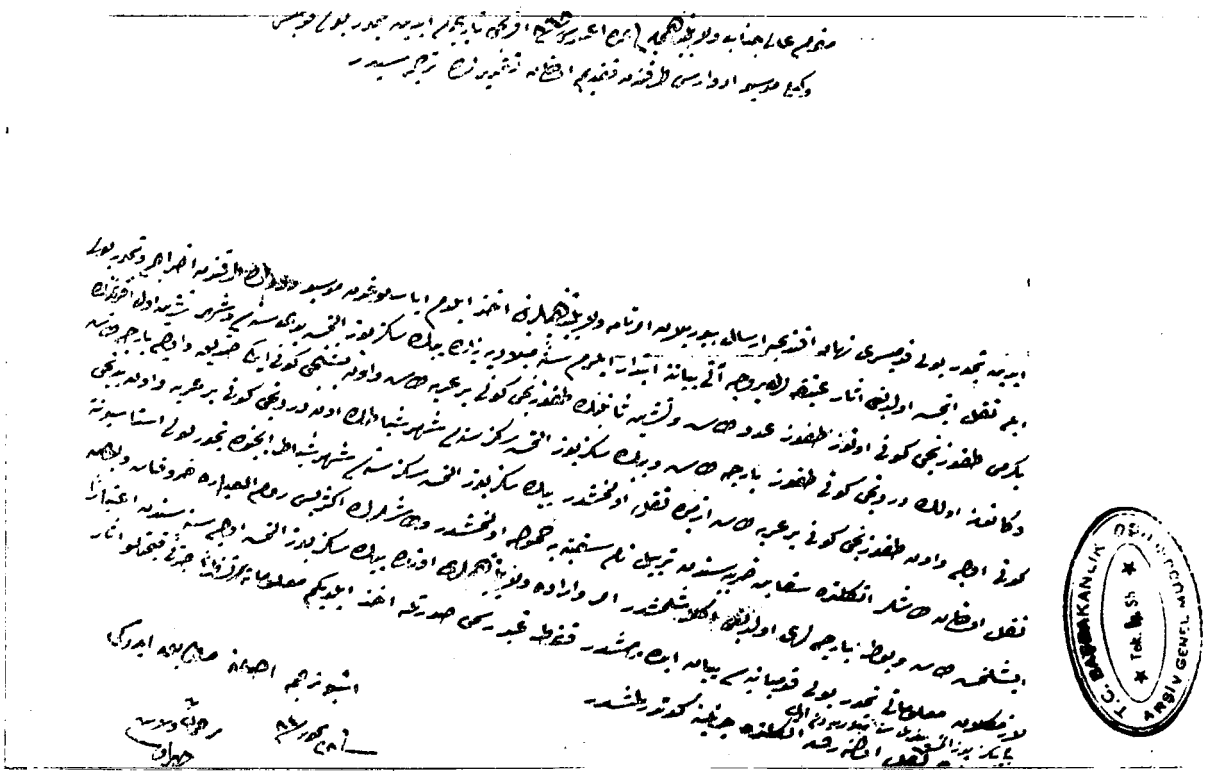
Belge 6- Behrimaz (Ergani) Defnesi'nin -Enderun hazinesine alınması hakkında I. Abdülhamid'in hükmü (BA., Cevdet Darphane 3140).



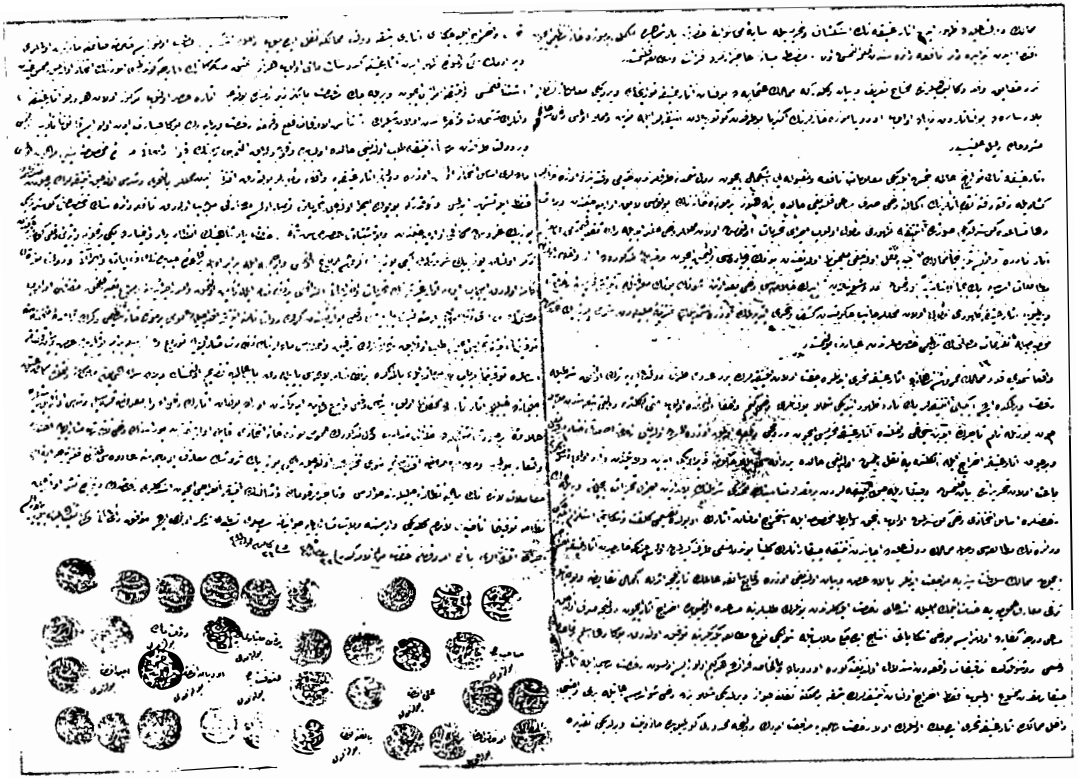
Belge 7- Kırkkilisi Define'sini bulan Mahmud Bey'in geçer akçe olarak ikramiye talebi (BA., Cevded Darphane 2575).



Belge 8 İstanbul'da mukim İngiliz sefirinin eski eser isteklerini konu alan sadrazamlık yazısı ve III. Selim'in el yazısı ile görüşü (BA., Hatt-ı Hümayun 15015).



Belge 9- Aydın Demiryolu komiser vekili Edwards'ın İngiltere'ye kaçırılan eserler konusundaki ikrar raporu (BA., İradeler ŞD. 547 28 Temmuz 1284 / Ağustos 1868). Sol alttaki imza vilayet tercümanı Horaf'a aittir.



Belge 10- En eski eser nizamnamesi sureti (BA., İradeler ŞD. 547 22 Ramazan 1285 / 7 Ocak 1869).

TARİHSEL MİRASIN KORUNMASI VE ARŞİV MALZEMESİ

ORHAN SİLİER
Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
Genel Sekreteri
İstanbul

Bu bildiride üzerinde hiç durulmayan bir alanın, yani tarihsel mirasın bir parçası olarak arşiv malzemesinin korunması alanının bazı sorunlara dikkat çekmek, ayrıca, sözkonusu alandaki boşluğu kapatmayı kendisine hedef edinen Tarih Vakfi'nın çalışmaları hakkında da bilgiler vermek istiyorum. Tarih Vakfi'nı desteklememiz ve güçlendirmememiz gerekiyor.

Binalar ve hatta güzel sanat eserler hiçbir zaman bir belge, bir fotoğraf, bir afiş, bir ses-görüntü bandı kısaca bir arşiv malzemesi kadar kolayca tahrip olmazlar. Gerçekten de insanlığın binlerce yıllık yazılı düşünce üretme ve bunları bir sonraki kuşaklara bırakma deneyimi, bu alanda verilen firelerin çok yüksek olduğunu gösteriyor. Gerçi bunun kimi güzel istisnaları var: Örneği Atilla Sönmez kanalıyla, bir Dünya Bankası misyonunun Çin'de karşılaştığı ilginç bir olayı dinlemiştim. Atilla Sönmez başkanlığındaki misyon üyeleri büyük bir barajın yapım projesini tartışırlarken, Çinliler'den nehrin son yıllara ait su seviyesi bilgilerini istemişler. İsterken biraz da çekine çekine, hani ola ki elinizde varsa diye istemişler. Çinliler, ertesi gün değişik metodlarla toplanmış, ama ilki bin yıllık eksiksiz bir istatiksel seriyi Dünya Bankası Misyonu'na teslim etmişler. Bunun karşısına yabancıların, özellikle Amerikalı uzmanların duyduğu şaşkınlığı anlatılanları dinlerken tahmin etmemek mümkün değil.

Tüm merkezî-feodal devletlerin, bugünlere bıraktıkları büyük arşiv

mirasları var. Bu anlamda, örneğin bütün tahriplere rağmen Osmanlı arşiv mirasının ne kadar kapsamlı ve bir bütün olarak ne etkileyici boyutlarda olduğunu, yalnızca elimizde kalan bölümlerine bakarak anlayabiliyoruz. Çeşitli büyük imparatorlukların arşivlerinin çapı ve bunların bugün kullanılabilir durumda olan bölümünün oranı konusunda elimizce karşılaştırmalı bilgiler yok. Ancak, devlet arşivlerinin ne kadarının binlerce ya da yüzlerce yılın bütün problemlerini atlattıktan sonra çok yakın bir dönemde tahrip edildiğini kestirmeye çalıştığımızda, dünyayı büyük savaşlarla birbirine katan son üç-beş kuşağın bu açıdan hayli büyük sorumluluk taşıdıkları da belli oluyor. Yine de, devlet arşivlerinin oluşması, kurum olarak kurulması ve kullanılması alanındaki sorunlar, sivil topluma ait sorunlardan görece daha az olduğu için bu konuyu bir yana bırakıyorum. Bir diğer deyişle, bunların sahibi var, bir devlet devamlılığı var. Bunların toplanması ve konmasıyla görevli yetersiz de olsa belli kurumlar var. Ve yine yüzyıllardır, yaygın bir biçimde bunları kullanan tarihçiler var.

Şimdi, konunun öteki ve asıl üzerinde duracağımız yanını, devlet dışı arşivleri, bunların toplanması, kullanımı ve bütünleştirilmesini tartışmaya çalışalım. Bir müfettiş tarafından büyük bir kooperatifler birliğinin teftiş kurulu başkanlığına yazılmış ve 25.4.1988 tarihini taşıyan bir yazıda şöyle denmektedir:

> İlgide belirtilen görev talimatınız gereğince,Bornova'daki 2 Nolu Üzüm İşletmesinde muhafaza edilen arşivlik evrakın içinde saklanması gereksiz hurda kağıtların ayrılması işlemine, 21.4.1988 günü başlanmış ve 22.4.1988 günü de bitirilmiştir.
>
> 384 çuval, 1 harar ve üç kasa içinde bulunan evraklar açılarak tek tek kontrol edildikten sonra gizlilik derecesine haiz evraklar ile saklanması mecburi olan kanuni defterlere rastlanılmamıştır.
>
> Söz konusu evrakların tümünün çok eski yıllara ait olduğu gibi ayrıca hurda olarak bulunduğu ve o şekilde değerlendirilmesi gerektiği görülmüştür.
>
> Bu görev Müfettişliğimiz başkanlığında, Birlikler ArşivŞefi İhsan Topal ile Pamukyağı Kombinasından alınan 6 işçi tarafından müştereken yerine getirilmiştir. Bilgilerinize arz ederim.

Tarih Vakfı, faaliyetlerini sürdürmek için kendi gelirini kendi sağlamak durumunda olan bir kuruluştur. Son sıralar bu gelirin azımsanmayacak bir bölümünü çeşitli kurumların tarihlerini araştırarak ve yazarak sağlamaktadır.

Tarih Vakfi'na gelen talepler, genellikle "arşivimiz size açıktır, bundan yararlanarak kurumumuzun tarihini yazın" diye değil. "acaba siz bizim tarihimize ait belgelere sahip misiniz ya da bunları bulup kurum tarihimizi yazar mısınız? " diye geliyor. Biraz önce belirtilen ve kaynağı İttihat ve-Terakki dönemine uzanan, Türkiye'nin istisnai küçük üretici ve kooperatif birliklerinden birime ait olan merkez arşivinin nasıl tahrip olduğu konusunda bize küçücük bir ipucu veren belge bu açıdan ilgi çekicidir. 384 çuval, bir harar ve üç kasa belgeyi, bir tek günde, ödünç alınmış altı niteliksiz işçi ile güya "tek tek kontrol ederek ... çok eski yıllara ait olduğu" için tahrip etme tutumu kurumları arşivsiz bırakan bir yapı ve anlayış bütününü yansıtmaktadır.

Kendi tarihine ait iki klasör dolusu belgeye bile sahip olmayan kurumlar arasında Türkiye'nin en önde gelen ekonomik kurumları, yüzmilyonlarca liralık reklamları her gün gazeye sayfalarını ve televizyonları donatan büyük şirketler de var. Belki tersinden söylemek daha doğru olabilir: Bugün Türkiye'de çok az büyük kurum kendi tarihini bilmek istediği, hatta günlük pratik amaçlarla geçmiş yılların belgelerine başvurmak istediği zaman elinin altında başvurabileceği bir arşive sahiptir.

Kamu kurumlarını ve büyük şirketleri bir yana bırakıp ilgi alanımızı öteki sivil toplum kurumlarına yönelttiğimiz zaman, daha da iç karartan bir görünümle karşılaşıyoruz. Öyle anlaşılıyor ki Osmanlı sivil toplum örgütlerinin arşivleri ve kütüphaneleri, 1826'da vakıfların idaresinin tek elde toplanması ve 1924-25'te tekke ve zaviyelerin kapatılması ve Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün kurulması operasyonları sırasında çok büyük ölçüde tahrip edilmiştir. Cumhuriyet döneminin tablosu da pek parlak değidir.Çok kaba bir hesapla son 70 yılda kurulup faaliyet gösteren yaklaşık 10 bin civarında ülke çapında dernek, birlik, kulüp, kooperatif, sendikadan bugün elimizde kalan malzeme neredeyse hiç denebilecek düzeydedir. Öyleyse, rastlantısal olmayan, nesnel nedenlere dayanan bir durumla karşı karşıyayız. Dolayısıyla, bu nesnelliğin temellerini kavramamız gerekiyor.

Şu ya da bu arşiv malzamesinin varolabilmesi için, herşeyden önce bunların üretilmiş olması gerekir. Demek ki, ilk adım gelişmelerin kaydedilmesi, yazılması, fotoğraflarının çekilmesi ya da ses bandına işlenmesidir. Bu kayıt süreci, kendi başına belirli bir kurumsallaşma düzeyi ile olanaklıdır. Kişisel arşivleri ve bununla sınırlı bazı arşiv kullanımlarını bir yana bırakalım. Genel olarak bir ülkedeki, özel olarak bir kurumdaki uzmanlaşma derecesi şu yahut bu sürecin -bu bir üretim süreci olabileceği gibi bir sosyal yardım ya da işçi haklarını koruma mücadelesi de olabilir- düzenli olarak kayıt

edilmesine değecek kadar uzun bir süre ya da geniş bir mekânda yaşanmış ya da büyük sayıda kişiyi kapsamış olması ile belli bir kayıt işleminin yapılmasını o ülkenin ya da kurumun ihtiyaçları bakımından zorunlu duruma getirir. Bu bakımdan, arşiv zenginliği ile kurumlaşma ve uzmanlaşma derecesi arasında yakın bir ilişki vardır.

Ayrıca, bir kayıt ve arşivleme işleminin o ülkede ya da kurumda gerçekleştirildiğinde bir değer ifade eden, kısaca yarar getiren bir iş olması gerekir. Gerçekten, yalnızca ilgili kişinin ya da ilgili memurun kendi bilgisi için kaydettiği bir bilgi kurumsallaşmış bilgi değildir. Demek ki bir belge, bir fotoğraf ya da başka ses kaydı, yakın yılları düşünürsek bir bilgisayar kaydı, saklanıyorsa bu bir beklentiyi, ilerde lazım olma beklentisini içerir. Arşivleme için hiç yoksa ilerde bu tür bir kullanım ya da değişim değerinin ortaya çıkacağı varsayımının, planının ortada olması lazımdır.

Bir bilginin arşiv belgesine geçirilmesi için, yine kural olarak kaydetme durumundaki kişinin ya da kurumun, bunu korkmadan, ürkmeden yapması gerekir. Demek ki bir şu ya da bu tür önemli bir toplumsal tehditle ve belirsizlik-istikrarsızlıkla karşı karşıya bulunmaması lazımdır.

Öte yandan, böylece biriken tek tek kayıtların ileride ulaşılabilmek üzere saklanmaya değer malzemeler toplamı olarak bir arşivin oluşmasına yetecek büyüklüğe ulaşması ve bu amaçla yeterli kaynağın sarfedilmesi lazımdır. Gerçekten, tek tek kayıtların, fotoğrafların, belgelerin, afişlerin akla gelebilecek diğer arşiv malzemesinin, genellikle çok daha çabuk tahrip olduklarını, bunların şu ya da bu sistemli bir bütün, bir arşiv haline dönüştüklerinde ise yaşama şanslarının arttığını görüyoruz. Dolayısıyla, ülkede genel gelir düzeyi, eğitim düzeyi, toplam gelirin bilim ve kültüre ayrılan bölümünün oranı, özel olarak arşivciliğe ve tarih araştırmalarına ayrılan bölümünün büyüklüğü, arşiv işleriyle görevli personelin uzmanlaşmasını sağlayabilecek gerçek bir eğitim kanalının var olup olmadığı, o ülkede jeolojik, coğrafi ve iklimsel koşulların getirdiği engellerin çapı (deprem, yangın, nemlilik) önemli unsurlar olarak ortaya çıkıyor.

Nihayet tarihe ve arşivlere karşı toplumsal ve mesleksel duyarlılığın derecesi de önemli bir rol oynuyor. Bir toplumun kendi geçmişine, hafızasına, bu hafızanın düzenli kayıtlar biçiminde ortaya konulup bunların saklanmasına duyarlılığı. Bu duyarlılık da rastlantısal değildir; bugünden yarına herhangi bir yönde köklü bir biçimde değiştirilemez. İlgili ülkede göçlerin düzeyinden, yönetim sisteminin demokratikliğine, toplumsal hiyerarşi ve akışkanlığın derecesinden ulus-devletin oluşum sürecine, bilimsel et-

kinliklerin genel gelişmişlik derecesinden kuşaklar arasındaki ilişkilerin toplumsal psikolojisine kadar bir dizi etken toplumun kendi tarihine ve bu tarihin belgelerine karşı duyarlılığını belirler.

Sonuç olarak, Türkiye'de genel olarak arşivlerin özel olarak da birlik, sendika, parti, kooperatif benzeri kurumsal arşivlerin durumundaki ve sorunlarındaki ortaklıklar önemli ölçüde genel koşulların sonucudur. Ekonomisinin genel gelişkinlik düzeyi, toplumsal ihtisaslaşma düzeyi düşük, toplam gelirin hayli az bir oranının bilime, kültüre, arşive ayrıldığı, istikrarsızlık ve belirsizliklerin, anti-demokratik baskıların önemli bir tehdit oluşturduğu, deprem kuşağında yer alan, yapı ve yerleşim tipi büyük yangınlara elverişli olan, tarih bilincinin gelişmesi ve yaygınlaşmasının önünde ciddi engeller bulunan bir ülkede arşivlerin gelişmesi ve korunması kolay değildir.

Bu ülke bizim ülkemiz olduğuna göre ve bizler bu ülkenin tarihçileri, sosyal bilimcileri, arşivcileri olduğumuza göre, ortadaki soru bellidir: Varolan koşullarda arşivlerimizi koruyup geliştirmek için ne yapacağız? Konuyu bu bildirinin ilgi alanıyla sınırlarsak, özellikle sivil toplum kuruluşlarının arşivleri ile ilgili olarak ne yapmak mümkündür?

Yukarıda özetlenen genel koşullarda, Türkiye'de herhangi bir sivil toplum kurumunun yaşam süresinin kural olarak uzun bir tarihsel dönemi kapsaması söz konusu değildir. Hele hele kısa dönemli hedefler, kampanyalar için ortaya çıkmış girişimler için bu saptama özellikle geçerlidir. Öyleyse çeşitli dernek, sendika, vakıf, kooperatif, parti, girişim, komite vb toplumsal oluşumlar kendi gelişmelerinin belirli bir noktasında, kendi ömürlerine son veririken ya da çeşitli dış etkiler altında yok olurken arşivlerini bir başka kuruma devretme ihtiyacı içindedirler. Birçok derneğin tüzüklerinin son maddesi, derneğin feshi yahut kapatılması halinde o kuruluşun varlıklarının devrine ilişkindir; ama ne yazık ki bu madde ancak pek istisnai olarak arşivler bakımından herhangi bir anlam taşır.

Kaldı ki arşivlerin düzenlenmesi, korunması ve devri, yalnızca ilgili kuruluşun kapanması ya da kapatılması durumunda değil, tüm yaşam süresi için geçerli bir ihtiyaçtır. Hatta kurum ne kadar uzun ömürlü ise bu ihtiyaç o kadar büyür. Her yıl biriken binlerce, onbinlerce belgenin kurum içinde tasnifi ve saklanması olanaklı değilse, güvenli bir koruma için gerekli koşullar, bu arada yangın ve güvenlik alarm sistemleri yoksa ya da bu belgelerin belli bir süre sonra, bilinen, bu iş için gerekli personel ve teknik olanaklara sahip, saygın bir kuruluşun okuma salonlarında araştırmacılara açılması is-

teniyorsa, ortada yine bir devir ihtiyacı vardır.

Bu durumda, sivil toplum kuruluşları yapacakları anlaşma ile birikmiş ve kendileri için günlük kullanım bakımından önemi kalmamış malzemeyi bir bütün halinde bu bilgi-belge merkezine devrederler. Ayrıca her yıl sonunda da o yıla ait eklemeler yapılır. İki kuruluş arasında imzalanan anlaşmada devredilen malzemenin kullanım koşulları ayrıntılı bir biçimde tanımlanarak, istek dışı kullanımlar engellenir. Böylece uzmanlaşmış bir kuruluşun elinde güvenli bir biçimde tasnif edilip saklanan ve sahiplerinin belirledikleri koşullarla araştırmacıların ülke çapında bilinen bir merkeze gelip kullanabildikleri bir işleyiş başarılmış olur.

Üstelik ille de arşivlerin orjinallerinin devri de şart değildir. Türkiye tarihi bakımından özel önem taşıyan malzeme grubunda bunların kopyalarının çıkartılması ve bu kopyaların ilgili uzmanlık kuruluşunda saklanması da bir alternatiftir.

Bir başka alternatif, arşivlerin yalnızca kendi bünyesinde korumak isteyen kuruluşlara danışmanlık hizmeti verilmesi, arşiv ve kütüphanelerinin bu konuda uzman bir kuruluş tarafından örgütlenmesidir. Böyle bir destek sınırlı mali kaynaklarla en temel ihtiyaçlara cevap veren bir altyapının kurulmasını sağlayabilir.

Var olan koşullarda böylesi bir işlevi görebilecek kurumsal yapı, örneğin Başbakanlık Arşivi ya da Milli Kütüphane gibi bir devlet kurumu olamaz. Bir diğer sivil toplum kurumunun, bu alanda uzmanlaşmayı kendine hedef almış, yeterince gelişkin olanaklara sahip, saygın, kamuoyunun ilgili bölümünün taleplerine duyarlı ve yönetimine güvenilebilir bir ya da birden çok sivil toplum kurumunun görev üstlenmesi başlıca çözüm yoludur.

Özetle, bu alanda uzmanlaşmış özel bir kurumun çeşitli sivil toplum kuruluşlarına çok yönlü arşivcilik, bilgi-belge merkezi hizmeti vermesi, Türkiye'de arşivlerin durumuna ilişkin olarak daha önce değindiğimiz sınırlama ve sorunları tek tek kuruluşlar içinde çözme ya da aşma çabalarına göre başarı şansı karşılaştırılamıyacak ölçüde büyük olan bir yöntemdir.

Dolayısıyla, kendileri bir arşiv örgütlenmesini yapamayacak kurumlar adına bu işlevi üstlenebilecek ya da onlara yardımcı olabilecek bir merkezin ya da özel bir uzmanlık kurumunun varolup olmadığı, birdenbire bu tür çok sayıda kurumun arşivlerinin Türkiye'de gelecek kuşaklara yansıyıp yansımayacağını belirleyen bir öge haline dönüşmektedir.

Tarih Vakfı'nın kuruluş amaçları arasında bu işlevin yerine getirilmesi

önemli bir yer tutmaktadır. Vakıf kuruluşundan bu yana geçen 18 aylık dönemde uzman personel, ileri bir teknik altyapı ve tarihsel bir mekânın restorasyonu ile elde edilmiş uygun bir çalışma ortamını gerçekleştirerek azımsanmayacak sonuçlar elde etmiştir. Kurum arşivlerinin yeniden tasarlanıp düzenlenmesi, kurum tarihleri yazılması, yakında ilk projelerine başlayacağımız kent tarihleri yazılması, kişisel arşivlerin en uygun koşullarda ve önemli belgelerin bilgisayar ortamında korunarak saklanması vakfın uzmanlık alanına girmiş bulunmaktadır. Tarih Vakfı belli başlı tüm sendikalara, dernekler, birliklerle arşiv düzenlemesi alanında ilişki kurmaya başlamıştır. Bu çalışmaların tarihçiliğimize, arşivciliğimize ve genel olaarak kültürel hayatımıza çok şey katacağı kanısındayız.

Hızlı bir ekonomik ve toplumsal değişim dönemi genellikle kişilerde olduğu gibi, toplumun kendisinde de kendi tarihi ile yüzyüze gelme konusunda bir isteksizliği birlikte getiriyor. Topluma pompalanan "dün önemli değildir, yarına bak" anlayışı aslında bir kimlik bunalımının temel kaynaklarından birini oluşturmak üzere yaygın ve son derece olumsuz bir etkiler toplamını önümüze getiriyor.

Bu etkiler toplamı içinde, kimi arızi çıkışlar - örneğin Tepebaşı'ndaki evler, Dalyan'daki kaplumbağalar, Boğaz'daki yalılar, Troya kalıntıları konularındaki kampanyalar - çok somut oldukları ve toplumda görece küçük ama etkili bir kesimin dikkatini çekebildikleri için kamuoyunda yine de bir ölçüde yankı bulabiliyor. Ne var ki en az bunlar kadar önemli bir başka kültürel ve tarihsel miras alanı, bu ilgiyi de göremiyor. Bu noktada Türkiye tarihi açısından önemli kurumsal ya da kişisel arşivlerin tıpkı pamuk balyaları ya da meyve sandıkları gibi ihrac edilmesi sorununa değinmek istiyorum. Arşivlerin yurt dışına kaçırılmasının engellenmesi ve arşiv malzemesinin ülke içinde korunması meselesi tıpkı arkeolojik eserler alanındaki gibi günümüz Türkiye'sinin son derece aktüel sorunlarından biridir. Ancak, dikkati çok daha az çeken bir alan olarak karşımıza çıkıyor. Böylesine bir ilginin eksiksiz olduğu koşullarda bu malzemenin değerini bilen kimi yabancı kurumlar, sahip oldukları üstün yatırım ve gelir olanaklarıyla bu alana girerek, satın alıp Türkiye dışına kaçırma fırsatını çok etkili bir biçimde değerlendirebiliyorlar.

Bu yöndeki girişimlerin tarihi Türkiye'den arkeolojik eserlerin kaçırılmasının tarihi kadar eskidir ve kaçırılan malzemenin miktarı tahmin edilebileceğinden çok daha büyüktür. Bir tek örnek olmak üzere, konu ile ilgilenenlerin 1943-46 arasında İstanbul'da Robert College'da çalışan ve

ABD Stratejik Hizmetler Bürosu (OSS) adına Cihangir'de bir büroya yerleşerek iki tondan fazla kitap ve malzemeyi başta Yale Üniversitesi olmak üzere çeşitli Amerikan kurumlarına gönderen Toy Curtiss'in bir polis romanı kadar sürükleyici hikayesini okumalarında yarar vardır.[1]

Bizim çok az değer verdiğimiz ve kurumsal arşivleme sistemi içine katmakta son derece başarısız kaldığımız kimi arşivlerin Avrupa ve Amerika'nın büyük enstitü ve araştırma kurumları tarafından nasıl dikkatle izlendiğini, malzemenin kendi arşivlerine transfer edilmesi için ne kadar büyük kaynaklarla desteklenen ve ne kadar pervasızca yürütülen girişimler yaptıklarını gözlemek insana acı veriyor. Örneğin sadece son iki yılda Türkiye'de önemli bir değişimi gerçekleştirmiş olan köy enstitülerine ait belli başlı arşivlerden birinin ve Türkiye'de belki de 1946-80 dönemi sendikal hareketinin en okuryazar insanı olan bir kişiye ait arşivin birinin yurtdışına çıkartıldığını, Türkiye sol hareketi içinde en çok yazmış-çizmiş insana Hikmet Kıvılcımlı'ya ait arşivlerin Türkiye'ye dönüşünü engellenerek satılık bir mal olarak bir başka yabancı kurumun mülkiyeti altına sokulduğunu, İstanbul tarihine ait son derece önemli bir koleksiyonun yine bir-iki günlük kısa bir operasyondan sonra yurt dışına ihrac edildiğini bilen ve bunları sadece tesadüfen bilen bir insan olarak, yurtdışına kaçırılma operasyonlarının arkeolojik eserler alanında olduğu kadar, belki ondan çok daha hızlı geliştiğini söylemek istiyorum.

Eğer Doğu Avrupa ülkelerindeki son politik gelişmeler Batı Avrupa'nın ve ABD'nin önde gelen kurumları dikkatini, bu ülkelerdeki uluslararası önemi çok daha büyük arşiv malzemesinin, hiçbir kontrol olmadan, kamyonlarla kendi depolarına nakledilmesi biçiminde bir talana yöneltmemiş olmasaydı, sanıyorum son dört-beş yıl ve belki tüm 90'lar Türkiye'nin arşiv varlığının talanı bakımından belki de çok önemli bir dönem olacaktı.

Yurtdışına tarihimiz bakımından önem taşıyan arşiv malzemesinin akmasında bir yanlış "enternasyonalizm" anlayışının ve çağdaş teknolojinin sağladıklarının abartılmasının da payı var. Mantık şudur: Belgeler temel olarak artık çağdaş teknoloji ile aslına çok benzer bir biçimde kopyalanabilir hale gelmiştir, bu belgelerin asıllarının mı yoksa kopyalarının mı Türkiye'de bulunacağı önemli değildir. Bunların bir biçimde var olmaları daha önemlidir. Üstelik eğer orjinaller değerliyse, bunların uygar ve güvenli ülkelerde korunması daha doğru olur.

Birkaç yıl önce bir CHP eski genel başkanı ile konuşuyordum. Konu bu partinin 1980'de el konulan arşivlerinin, demek ki Türkiye'nin devlet par-

tisinin, 70 yıllık önemli bir partinin arşivlerinin akibeti idi. Kendisine sözkonusu malzemenin önemlice bir bölümünün aslında SEKA'ya gönderilmeyip bir Amerikan kurumuna satıldığına ilişkin söylentileri ilettiğimde acı acı: "iyi ki oraya gitmiş" demişti. Bilirsiniz İsmail Hakkı Konyalı, II. Dünya Savaşı öncesinde Osmanlı arşivlerinin azımsanmayacak bir bölümünün eski kâğıt olarak Bulgaristan'a sevki konusunda etkili bir kampanya açıp, bu sevkiyatın devamın engelleyen kişidir. Daha sonraki yıllarda tonlarca tarihi belgenin İbrahim Paşa Sarayı'ndan alınıp kâğıt yapılmak üzere İzmit'e gönderildiğini öğrenince, bu kişi tepkisini şöylece dile getirir: "keşke ellerim kırılsaydı da bu yazıları yazmasaydım. Çünkü o zaman devletin bütün hazinesi kıymetbilir kişilerin, değerbilir milletlerin eline geçer, kâğıt hamuru olmaktan kurtulurdu."[2]

Sanıyorum hangi çaresizlikle ve haklı kızgınlıkla ifade edilirse edilsin, böyle bir anlayış aslında arkeolojik eserler alanında verilen bildirilerde söz edilen "uygar dünya, uygar olmayan dünya" ayrımına dayanmaktadır ve Türkiye'nin bu tür arşiv malzemelerine zaten gereki önemi veremeyeceği ve araştırmacılara açamayacağı varsayımının bir yansımasından ibarettir.

Bugün Türkiye toplumsal tarihi üzerinde çalışmak isteyen kişilerin kendi ülkelerine ait birçok belge için Hollanda'daki Uluslararası Sosyal Tarih Enstitüsü'ne, ya da Amerika'daki Hoover Institute'a giderek kaynaklara ulaşabilmeleri kabul edilemez bir durumdur. Bu bir gerçektir, ancak engellenmesi gerekli bir gelişmedir. Önümüzdeki yıllarda arşiv belgelerini yurt dışına bu mantıkla çıkartılması o kadar acı olacaktır. Her varlığı paraya dönüştürmeye girişen piyasa çarklarının arasında ve olanla yetinmeye, kendi sorumluluğunu inkâra eğilimli bir entelektüel ortamda bu süreci engellemenin büyük zorlukları vardır. Tarihsel değer taşıyan belgelerin, filmlerin, fotoğrafların, bantların Türkiye'de kalması, bu kâğıtların kokusunu duymayı, elyazılarını görmeyi, fotoğrafların orijinallerine dokunmayı, "bu ülkenin insanlarının bu ülke için yazdıklarını, bu ülkede incelemek hakkı"nı araştırmacılarımıza vermemiz gerekir. Bu, Osman Hamdi'nin başlattığı haklı kavganın bir gereğidir.

Konunun bir yönü yasal düzenlemelere ilişkindir. Osman Hamdi Bey'in metnini hazırladığı ve esas olarak belgeleri içermeyen eski eserler yönetmeliği'nin (Âsâr-ı Atika Nizamnamesi) ardından arşivler konusundaki ilk önemli yasal düzenleme 1934'te gerçekleştirilmiştir. Bu düzenlemeyi 1935'te, 1937'de, 1956'da, 1957'de yapılan değişiklikler izlemiştir. Son önemli yasal düzenleme 4 Nisan 1988'de çıkarılan bir kanun hükmünde

kararname ve 16 Mayıs 1988 tarihli ve bu yasayı tamamlayan Devlet Arşiv Hizmetleri Hakkında Yönetmelikle yapılmıştır. Esas olarak, tüm bu yasal düzenlemeler hangi malzemenin elden çıkartılamıyacağını belirleyerek arşivleri korumaya çalışan, ancak yapılan düzenlemenin kaynaklarını ve işlerliği olan yöntemlerini birlikte getirmeyen yasa ve yönetmeliklerdir.

Örneğin Mayıs 1988 yönetmeliğinin 8. maddesinde "Özel arşivler veya arşiv malzemesi hüviyetindeki belgeler, her ne sebep ve suretle olursa olsun, toplu veya ayrı parçalar halinde yurtdışına çıkarılamaz. Bu çeşit arşiv malzemesinin yurtdışına çıkarılabilmesi için gerekli izin, gerçek ve tüzel kişilerin talebi üzerine Başbakanlıkça verilir" denmektedir. Getirilen bazı cezai müeyyideler de vardır. Ancak bunlar pratiği olmayan hükümler durumundadır.

Üç yıl önce Hollanda'daki bir uluslararası seminerde arşivlerin Türkiye dışına götürülmesi işini "köpekbalığının denize düşmüş yaralı bir insana karşı giriştiğine benzer bir gözü dönmüşlükle yürütülen bir kültürel saldırı" olarak nitelemiştim. Ve bu gelişmenin engellenmesini Türkiye'de toplumsal tarihçilik bakımından en güncel görev olarak tanımlamıştım. Şimdi de aynı saptamanın geçerli olduğunu düşünüyorum. Yasal engellemeler bu gelişmeyi bir ölçüde yavaşlatabilir. Ancak asıl çözüm bu alanda, güçlü ve gelecek vadededen bir kurumsallaşmanın başarılmasıdır. Üç yıl öncesinden farklı olan da budur. Tarih Vakfı, bir yönüyle bu kültürel talana ülkemiz aydınlarının bir cevabıdır.

Biliyorsunuz, ilgi çekicidir, Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'ni hazırlayan, Arkeoloji Müzesi'ni kuran Osman Hamdi Bey'in kütüphanesini korumak mümkün olmamıştır. Sayın Semavi Eyice'den öğrendiğim kadarıyla, Osman Hamdi Bey'in kitaplığı Fransa ile Türkiye arasında git-gellerden sonra, bu koleksiyonu devralan bir yakını tarafından parça parça satılmış ve bu parçalar son derece ilgisiz kişilerin elinde kalmıştır. Böylece, örneğin Osman Hamdi'nin bugün daha iyi anlaşılması, araştırılması, için onun kitap kenarlarına -birkaç kitapta bunu görüyoruz- yazdığı notlar, onu besleyen entelektüel süreçleri kavramamıza yardımcı kimi ipuçları ulaşılmaz duruma getirilmiştir. Yine aynı şekilde Arkeoloji Müzesi'nde saklanan Osman Hamdi arşivinin bazı belgeleri dışında, hem de bunca tarihsel miras kaygısı içindeki bu kişinin arşivlerinin çok önemli bir bölümü de yine bu süreçte korunamamış, yok olmuştur. Osman Hamdi Bey'in yurtsever kavgasını sürdürmek ve onun kütüphane ve arşivinin başına gelenlerin, toplum ve kültür yaşamımızın başka önemli kişilerinin, önemli sivil toplum kuruluşlarımızın

kütüphane ve arşivlerinin başına gelmemesi için somut olanaklar yaratmak önemli bir hizmettir. Sözü edilen tatsız ticarete, ihracata kimler karışırsa karışsın, bu kanamayı durdurmaya çalışmak için gösterilen her çaba, ülkemiz kültürüne bir katkıdır.

Sonuç olarak, tarihsel mirasımızın zamana, yangına, depreme, ihmale ve satın alınıp kaçırılmaya çok hassas olan bu bölümü, yani arşiv malzemesi konusundaki duyarlılığı, en azından diğer alanlardaki duyarlılık düzeyine çıkarmak ve bunu bir kurum çatısı altında, onu destekleyerek, onun çabalarını geliştirerek sürdürmek, Osman Hamdi ile başlayan sürecin bugünkü temel görevlerinden biridir.

NOTLAR

1 Robert Winks, *Cloak and Gown - Scholars in America's Secret War*, Londra, 1987, s. 116-151.

2 *Tercüman*, 19.4.1990.

OSMAN HAMDİ BEY, ÂSÂR-I ATÎKA NİZAMNAMESİ VE DÖNEMİN KORUMA ANLAYIŞI ÜZERİNE

DOÇ. DR. NUR AKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
İstanbul

Osmanlılar 19. yüzyılın ikinci yarısına gelene dek imparatorluk topraklarındaki zengin eski eser birikimini ortaya çıkarma ve değerlendirme konusunda etkin bir çaba göstermemişlerdir. Bu nedenle de bilindiği gibi, geniş imparatorluk topraklarında bulunan çok sayıda eski eser, yurtdışına götürülerek, Avrupa müzelerinin zengin koleksiyonlarını oluşturmuştur. Osmanlılar'da eski eserlerin yurt içinde korunup, değerlendirilmesi, ancak Tanzimat sonrasında bunlara duyulan ilginin giderek artmasıyla gündeme gelmiştir. Ayrıca Osmanlı gazeteciliğinin ilk dönemlerinde, eski eserler ve müzecilikle ilgili yazılara da rastlanır. Bu yazılarda hep eleştirilen, imparatorluk topraklarındaki eski eserlerin yabancı kazı ekiplerince, hiçbir engelle karşılaşılmadan, kolaylıkla yurt dışına götürülmesidir. Ayrıca vurgulanan bir başka nokta da, İstanbul gibi önemli bir imparatorluk başkentinde bu eserleri sergileyecek bir müzenin eksikliği ve gerekliliğidir.

Ancak bu konularla ilgilenen kişilerin sayıları az, etkinlikleri de sınırlıdır. Osmanlı yönetiminde esas söz sahibi olanlar ise, dönemin karışık siyasal ortamı içinde, daha çok devleti dış tehlikelere karşı korumak ve parçalanmasını önlemek çabalarında olduklarından, bu işlerle uğraşacak durumda değillerdir. İstanbul'da çıkan yabancı dildeki gazeteler de, bu eski eser soygunları konusunda önemli uyarılarda bulunmaktadırlar. Örneğin ilk yasal düzenleme olan Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'nin çıkmasından iki yıl

önce, 24 Nisan 1872 tarihli *La Turquie* gazetesi, İzmir'de yayımlanan *L'Impartial*'dan alıntı yaparak, Efes'teki kazıların son hızla sürdürüldüğünü, çok sayıda antik parça çıktığını ve bunların da ne yazık ki bu topraklara ait oldukları halde, yabancı müzeleri süslediklerini vurgulamaktadır. Ayrıca Efes kazılarında Türk kazı komiserinin olmamasını eleştirerek, bu durumda beğenilen herşeyin kolaylıkla British Museum'a gönderildiğini belirtmektedir. Yazının sonunda Edhem Paşa'dan medet umulmakta ve "hem vatansever, hem de arkeolojiye meraklı olan Paşa'nın durumaa müdahale etmesi mümkün değil mi?" diye sorulmaktadır[1].

Avrupalılar ise, ellerindeki değerlerin farkında olmayan Osmanlılar'ın bu eserleri korumalarının zaten mümkün olamayacağı kanısındadırlar. Örneğin klasik dönem tarihçisi Theodor Gömberz, konuyla ilgili düşüncelerini "Türkler'i Yunan ve Roma anıtlarının koruyucusu olarak düşünmek, neredeyse biraz komik. Hiçbir soruya cevap alamıyorsunuz. Hiç katalog yok. Hiç böyle bir gelenek yok" şeklinde ifade etmektedir[2]. Türkiye'yle en yakından karşılaştırılabilecek Yunanistan'da 1835 yılından itibaren, hiçbir antik eser, resmen yurt dışına çıkarılamazken, Avrupalılar Yunanlılar'ın bu kararını, Antik Çağ'ın ait olduğu topraklarda, ülke tarihinin bir parçası olarak kalması gerekliliğini düşünerek anlayışla karşılamakta, buna karşın eski eserlerle ilgili hiçbir bilgisi olmayan Osmanlılar'ı bu anıtların sahibi olarak görememektedirler.

Söz konusu durum 1907'ye kadar sürmüş, bu tarihe kadar buluntuların bölünmesini şart koşan Osmanlılar, genelde kendi paylarını da kazı yapanlara satmayı kabul etmişlerdir. Örneğin Heinrich Schliemann 1873'te Troya'da ortaya çıkardığı ve Kral Priamos'un olduğuna inandığı hazineyi yurtdışına kaçırdığında, Osmanlı kazı komiseri Emin Efendi'nin bu nedenle çarptırıldığı para cezasının birkaç katını ödeyerek, kazı iznini yeniden elde etmeyi başarmıştır[3].

Bilindiği gibi 1874 yılı, Türk korumacılık tarihinde ilk Âsâr-ı Atika Nizamnamesi'nin çıktığı ve dolayısıyla da tarih ve sanat değeri taşıyan eski eserlerin imparatorluk sınırları dışına çıkarılmasının yasaklandığı, arkeolojik kazılarla ilgili konuların belirli esaslara bağlandığı yıldır. Bu tüzük konuyla ilgili ileri bir adım sayılabilirse de 3. maddesindeki, çıkan eserlerin üçte birlik paylar halinde kazı yapan, arazi sahibi ve devlet arasında bölüştürülmesine dair hüküm, ne yazık ki nizamnamenin yetersizliğini açıkça ortaya koymaktadır[4]. Nitekim bu duruma en önemli örnek, *La Turquie* gazetesinin 16 Aralık 1875 tarihli nüshasında İzmir gazetelerinden nakledilen bir haberdir. Bu habere göre, antik Milet kazılarından çıkan 64 heykelin 32'si

Louvre Müzesi'nin koleksiyonunu zenginleştirmek üzere Paris'e gönderilmiştir. Abdülaziz dönemi yerli ve yabancı basınında bu aksaklıkların düzeltilmesi için yeni birşeyler yapılması gerektiği defalarca vurgulanmaktadır[5]. 6 Eylül 1879 tarihinde de, İzmir'deki Alman konsolosunun Bergama'ya gelip, kazı sonucu ortaya çıkarılan ve Berlin Müzesi'ne gönderilmek üzere hazırlanan antik eserleri denetlediği yazılmaktadır. Ayrıca alınan haberlere göre devletle Prusya Krallığı arasındaki bir anlaşma uyarınca, nizamnamedeki söz konusu bölüşme gereğince, Osmanlılar'a düşen payın da para karşılığı satın alınacağı bildirilmektedir[6]. Aynı yıllarda yayımlanan oldukça uzun bir başka yazıda, Schliemann'ın, Hisarlık'taki evini kazıdan çıkan taşlarla yapmış olması eski eserlere saygısızlık olarak ağır bir dille eleştirilmektedir[7]. Aynı şekilde Anadolu'da antik yerleşmelerden alınan taşlarla, yakın çevrede yapılan inşaatların, tarihi değerleri yok ettiği yazılmakta, bu durumu engellemek amacıyla çıkarılan kararnamenin, taşrada bu tür özellikler taşıyan tüm yerleşmelerin sorumlularına duyurulduğu belirtilmektedir.[8]

Aya İrini Kilisesi'nde toplanan eserlerle kurulan ve bir tür eski eser deposu niteliği taşıyan müzenin yetersizliğinden ötürü[9] eserlerin *Çinili Köşk*'e taşınması konusundaki padişah emri, 1874 yılının başında çıkmış[10], konuyla ilgili uzun süren çalışmalardan sonra[11] açılış ancak 16 Ağustos 1880'de gerçekleştirilebilmiştir. Açılış konuşmalarında gerek dönemin Maarif Nazırı (Milli Eğitim Bakanı) Münif Paşa, gerekse eğitimci Aristocles Efendi, İstanbul gibi bir kentte müzenin önemini vurgulamış, Münif Paşa örnek olarak Yunanistan'ı göstererek, burada bulunan antik eserlerin ancak Atina'da korunup, sergilendiğini belirtmiş ve "bizim eserlerimizin çoğu ise, ne yazık ki bugün Avrupa ve Amerika'daki müzeleri süslüyor" diyerek, bu müzenin bundan böyle Osmanlı topraklarında ortaya çıkacak eski eserlerin İstanbul'da sergilenmesine olanak sağlaması açısından özel önem taşıdığını vurgulamıştır[12].

1878'den beri Müze Komisyonu üyesi olan Osman Hamdi Bey, böyle bir yasal ve kurumsal ortam içinde 1881'de müze müdürü olmuş ve bu alanda ağırlığını koymaya başlamıştır. İstanbul'un, sistemli bir biçimde sınıflandırılmış koleksiyonları, kataloğu[13] ve gerekli tüm özellikleriyle gerçek anlamda zengin bir müzeye kavuşması, ayrıca 1973 yılına dek yürürlükte kalacak olan bir eski eserler yasasına sahip olması, Osman Hamdi Bey'in çabaları sayesindedir.

Nitekim, Osman Hamdi Bey'in müze müdürü olduğu yıllarda Anadolu'da kazı yapan yabancı arkeologların, ülkelerine gönderdikleri mek-

tuplardan, daha önceleri büyük kolaylıkla sürdürülen eski eserleri yurt dışına çıkarma işleminin artık bir hayli zorlaştığı açıkça anlaşılmaktadır. Örneğin Trysa'daki (Gölbaşı) buluntuların yurt dışına çıkarılması sorun yaratınca, Otto Benndorf, İstanbul'daki bir gemiden Viyana'daki Avusturya İmparatorluk ve Krallık Sanat ve Endüstri Müzesi Müdürü Ettelberger'e gönderdiği mektupta "... Türkler fermanla bana çoktan verilmiş olan paylaşma hakkını sürekli erteliyorlar. Bu iş için çok uzun hazırlıklar gerektiğinden, gizlice yapamıyorum" demekte, ayrıca Bergama'daki *Zeus Sunağı*'nın üçte ikilik kısmını satın alan Alman veliahtının kazandığı başarıyı örnek vererek, "Acaba elçimiz bize verilmeyen payı Avusturya İmparatoru adına rica etse? Böylece bu gecikmeye karşın birkaç sandıktan çok daha fazla götürsek" diye yazmaktadır[14]. Aynı mektubun devamında Benndorf, muhafazakârların çıkan tüm buluntuları Avusturyalılar'a bırakmaya hazır olduklarını, Buna karşın Batıcılar'ın herşeyin kendilerinde kalmasına çalıştıklarını, bunların başında da "Paris'te eğitim gören ve maalesef Constantinople'daki müzenin müdürü olan Osman Hamdi Bey"in bulunduğunu belirterek, "Gelecekte Türkiye'deki eski eserlerin satın alınmasını neredeyse imkânsız hale getirecek bir yasanın da hazırlanmakta olduğunu" haber vermektedir[15]. Osman Hamdi Bey'in tutumundan yakınan ve çıkan eserlerin yurt dışına götürülebilmesi için elçiden destek sağlamasını isteyen bir başka mektup da, H. Schliemann tarafından 7 Şubat 1890 tarihinde *Zeus Sunağı*'nı Berlin'e götüren Carl Humann'a yazılmıştır. Humann cevabında, Bergama'daki durumun çok farklı olduğunu, çünkü uygulamaların ilk Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'ne göre yapıldığından üçte birlik payın zaten verildiğini, "Sadrazam'ın bir kalem oynatmasıyla da bu payın üçte ikiye dönüştü-rülebildiğini" belirtmekte ve "o zaman ne Devlet Müzesi (Müze-i Hümayun) vardı, ne de Hamdi Bey ve biz iki kez Türkler'in üçte birlik payını 20.000 Fr.'a satın aldık" diye yazmaktadır. Ayrıca herşeyin Hamdi Bey'e bağlı olduğunu, o isterse gerçekleşebileceğini, istemezse "ilk masadan öteye gidemeyeceğini" vurgulamaktadır.[16]

1899- 1911 yılları arasında İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü müdürü ve Berlin Bergama Müzesi'nin kurucusu olan Theodor Wiegand ve karısı, Deutsche Bank'ın kurucusu ve yöneticisi Georg Siemens'in kızı Marie Wiegand'ın da, konuyla ilgili mektupları ilginçtir.

İstanbul'daki grup ve olaylarla sıkı ilişkileri olan ve bu nedenle de Arnavutköy'deki evlerine "Küçük Elçilik" adı verilen Wiegand'lar, Osman Hamdi Bey'in yakın dostlarıydı. Hatta Osman Hamdi Bey, Marie Wiegand'ın bir tablosunu yapmıştır. Ancak yine de Osman Hamdi Bey'in

Priene, Milet ve Didyma kazılarında çalışan Wiegand'a karşı, yerleştirmeye çalıştığı eski eserlerle ilgili ilkeleri olabildiğince koruduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Marie Wiegand 1 Nisan 1905 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta "... Hamdi bize karşı çok dostça davranıyor. En yakın dostu Theo'dur. Theo, bu yıl Berlin'deki en yetkili kişilere ulaşarak onu savundu" demekte, ancak giderek Osman Hamdi Bey'in zorlaştığını ve "Yunanlılar gibi bütün buluntuların Türkiye'ye ait olduğuna dair kesin düşünceleri olduğunu, kazıların sadece onun elinde ve sayısız koşula bağlı olmasını istediğini" yakınarak yazmaktadır. Bunun özellikle kocasının çalışmalarını da kapsamasının büyük sıkıntı yarattığını vurgulamaktadır. "Diğer kazı başkanlarının sıkıntısını da Theo çekiyor, sürekli onun başı ağrıyor" demektedir. Elçiliğin Theo'nun bazı aptallıkları önleyebileceğini düşündüğünü ve bu yüzden de onu sık sık çağırarak birşeyler yapması konusunda istekte bulunduğunu belirterek, artık "başarılı ve hiçbir sıkıntıya uğramadan çalışılan zamanların gerilerde kaldığını" yazmaktadır ve "bir sürü bu türden ufaktefek iş, bu kış Theo'yu gerçekten sinirlendirdi" demektedir[17]. Bu mektuplar, Osman Hamdi Bey'in eski eserlerin ancak yurt içinde kalarak değerlendirilmesi konusunda ne denli kesin ve tutarlı bir kararlılık içinde bulunduğunu bir kez daha açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

19. yüzyıl Historisizm çağıdır. Avrupa'da arkeolojiye duyulan ilgi ve buluntuların kendi ülkelerindeki müzelerde saklanması konusundaki yoğun çalışmalar, önceleri aristokrasiye karşı tarihi olmayan burjuvazinin kendine bir tarih ve toplumsal saygınlık kazanması isteği şeklinde ortaya çıkmıştır. Kazıların finansmanını destekleyenler arasında büyük sermaye sahipleri görülmektedir. Bunlar kendi hükümetlerini, hükümetler de Osmanlı İmparatorluğu'nu etkilemektedirler[18]. 1870'lerden itibaren kazıların "devletçe" finanse edilmeye başlaması, işin uluslararası bir yarışa dönmesine neden olmuştur. Bu yarış, sömürgeci anlayışın bir türü niteliğindedir. Nitekim, kazıların ve özellikle de eski eser nakliyatının büyük bir bölümüne, kazı yapan devletlerin savaş gemileri eşlik etmektedir. Böyle bir ortamda, oldukça geniş ve dinamik bir taban oluşturan büyük sanayiciler ve onlarla bütünleşen devletlerin parasal güçlerinden kaynaklanan ağırlıklarının yanında, Osman Hamdi Bey'in eşzamanlı Historisist çabaları, gerçekten destekten yoksun, tekil, özverili, hatta "kahramanca"dır. O dönemde onu anlayanların sayısı çok sınırlıdır. Osman Hamdi Bey gerekli kamuoyu ve kitlesel destekten tamamen yoksundur. Örneğin müze müdürlüğünün 25. yıl jübilesinde, Batı'dan 100 kadar tebrik telgrafı almasından kuşkulanan Abdülhamid, saray jurnalcisini Osman Hamdi Bey'e göndererek, bunun nedenini sordurtmuştur[19]. Belki bu nedenle onu en iyi değerlendirenler,

yürürlüğe koydurttuğu yasayla çıkarlarına ters düştüğü halde, yine de Batılı meslektaşlarıdır[20]. Örneğin Th.Wiegand'ın mektuplarında, Osman Hamdi Bey'in 18 Ağustos 1905 tarihinde evinde arama yapılacağı kuşkusuyla Wiegand'a saklanacak evrak verdiği belirtilmektedir[21]. Aynı Wiegand, 1884'ye çıkan nizamnameden 15 yıl sonra 1907'de Milet *Agora Kapısı*'nı, kurucusu olduğu Bergama Müzesi'ne götürmüştür. Osman Hamdi Bey sayesinde gerçekleştirilen ve 31 Ocak 1884 tarihinde Meclis-i Mahsus-ı Vükela tarafından kabul edilip, 21 Şubat 1884'te de padişahın onayından geçen Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi, 89 yıl boyunca Türkiye'de yürürlükteki tek eski eser yasası olarak önemini korumuştur. Beş bölüm ve 37 maddeden oluşan bu nizamname, daha önce var olan ve kazı yapanla arazi sahibine pay verilmesine olanak sağlayan tehlikeli hükmü ortadan kaldırmış ve eski eserlerin yurt dışına çıkarılmasını yasaklamıştır. Artık çıkan tüm eserlerin doğrudan doğruya müzeye aktarılması söz konusudur[22]. Ayrıca bu nizamnamenin uygulanması konusundaki çabalarının yanı sıra Osman Hamdi Bey, o zamana dek hiç olmayan bir olanağı da elde etmiş ve 1885'ten itibaren, müze ve özellikle de arkeolojik kazılar için devlet bütçesinden ödenek ayrılmasını sağlamıştır [23]. Bu konuda yabancı elçilerin de Osman Hamdi Bey'e destek oldukları yazılmaktadır. Örneğin Schliemann Humann'a yazdığı bir mektupta "Elçi von Radowitz'in, dostu Osman Hamdi Bey'in yeni müzesi için Sultan'dan para temin ettiği"nden söz etmektedir [24].

Osman Hamdi Bey sayesinde yürürlüğe konulan Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'nin böylesine zor koşullar altında, özverili bir çalışmayla, büyük mücadele verilerek ortaya çıkması, bu konudaki ilk önemli adım olması ve uzun yıllar kullanılması nedeniyle, Türk kültür tarihinde özel bir yeri vardır. Türkiye'de kültürel konularda yönetimi yeni bir yasa için zorlamanın ne denli güç olduğunu, Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'nin, eski eser koruma konusuyla ilgili gelişen görüşler karşısındaki onca yetersizliğine rağmen, 1973 yılına kadar kullanılmış olmasından da anlamak mümkündür. Bugünün Türkiye'sinde de eski eser koruma konusundaki uluslararası düzeyde kabul edilmiş ilkeler, konuya hakim çok sayıda yetişmiş elemana, birikime, Batı'daki başarılı örneklerin tartışılıp sergilenmesine, konuyla ilgili sayısız toplantı, yayın ve faaliyete rağmen, sınırlı sayıda kişi tarafından savunulmakta ve sonuçta ortaya çıkan durum da, en geniş anlamıyla, ne yazık ki Osman Hamdi Bey'in döneminkinden fazla farklı görünmemektedir. Bu durumda da Osman Hamdi Bey'in, diğer değerlerinin yanında, bu konudaki özel yeri ve müdahalesini bir kez daha saygıyla anmak gerek.

NOTLAR

1 *La Turquie*, 24 Nisan 1872.

2 Anton Bammer, *Architektur als Erinnerung*, Viyana, 1977, s.77.

3 Heinrich Schliemann, *Briefwechsel*, I, 1953, mektup no. 210, 212, 214, 216; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 251.

4 30 Mayıs 1874 ve 23 Haziran 1874 tarihli *La Turquie*'de Schliemann'ın kazılarından devletin payına düşen bölümle ilgili haberler yer almaktadır.

5 *Basiret*, 18 Nisan 1874; Cezar age, s.288.

6 *La Turquie*, 6 Eylül 1879.

7 *La Turquie*, 11 Temmuz 1874.

8 *La Turquie*, 28 Ağustos 1874.

9 Aya İrini'deki müzenin sergileme açısından yetersizliği ve yeni bir müze gerektiği konusunun vurgulandığı 2 Şubat 1866 tarihli *La Turquie* gazetesinde, yeni bir müze için eski eserlerin tümünün İstanbul'a gönderilmesi konusunda taşradaki yöneticilere emir verildiği yazılmaktadır. Ayrıca bkz. Cezar, age, s.166, 167. Necdet Sakaoğlu da "Sanayi-i Nefise, Müze-i Hümayun, Osman Hamdi Bey İçin Belgeler" *(Tarih ve Toplum*, S. 97, Ocak 1992, s.13, 14) adlı makalesinde, 31 Ağustos 1870 tarihli bir arşiv belgesini yayımlayarak, Sadrazam Ali Paşa'nın döneminde çıkarılan bir emirname ile Osmanlı yönetiminin eski eserleri korumaya alma konusundaki "en eski ve ilk olabilecek" şeklinde değerlendirdiği girişimini belgelemektedir.

10 *La Turquie*, 10 Ocak 1874.

11 *La Turquie*'nin 11 Aralık 1894 ve 13 Kasım 1878 tarihli nüshalarında aralıklarla çıkan haberlerde müzenin henüz hazır olmadığı belirtilmektedir.

12 Her iki konuşmanın tam metin çevirileri yabancı dildeki gazetelerde de aynen yayımlanmıştır. Bkz. *La Turquie*, 18 Ağustos 1880 ve 19 Ağustos 1880.

13 1885'te Dr. Dethier tarafından düzenlenmiş tam olmayan Fransızca bir katalog bulunmaktaydı. Osman Hamdi Bey, müzedeki tüm antik eserleri içeren kapsamlı bir katalog hazırlamıştır. Bkz. *La Turquie*, 5 Mart 1885.

14 Bammer, age, s.79.

15 age, s.80.

16 age, s.81.

17 Theodor Wiegand, *Halbmond im Letzten Viertel*, Münih, 1970, s.77.

18 Bammer, age, s.82.

19 Wiegand, age, s.90.

20 Osman Hamdi Bey'in jübilesine tebrik telgrafı gönderenlerin bir kısmının Osman Hamdi Bey'in gözüne girerek, kazılarda imtiyaz elde etmek isteyenler olabileceği gibi, bir kısmının da bu tebriklerle padişahın dikkatini çekerek Osman Hamdi Bey'in görevden alınmasını sağlamayı amaçlayanlar olabileceği düşünülebilir.

21 Wiegand, age, s.73.

22 Bu konuda yabancı dildeki gazetelerde de ayrıntılı haberlere rastlanmaktadır. Bkz. *La Turquie*, 21 Şubat 1884 ve *Le Moniteur Oriental*, 24 Nisan 1884.

23 *La Turquie*, 23 ve 24 Şubat 1885.

24 Bammer, age, s.80.

KÜLTÜR VE TARİH MİRASIMIZA BAKIŞTA MİLLİYETÇİLİĞİ AŞMA ZORUNLULUĞU

DOÇ. DR. HALİL BERKTAY
Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Tarih Bölümü
Ankara

Osman Hamdi'nin zengin ve karmaşık kişiliğinin "Arkeoloji ve Kültür Mirası" cephesine hasredilmiş bu kapanış oturumunda, konunun kendi uzmanlıklarıyla ilgili yönlerine ışık tutan profesyonellerin ardından, korkarım bana düştü en son --ve en genel-- tebliği sunmak. Ne ressamım, ne sanat tarihçisi, ne mimar, ne müzeci, ne de arkeolog. Daha çok historiyografiyle, özellikle Türk milliyetçiliğinin tarihe ilişkin fikirlerinin evrimiyle uğraşan bir komparatif tarihçiyim yalnızca. Bu niteliğimle de vurgulayacağım husus, kültür ve tarih mirasımızın korunmasının, arşiv, para, tesis, keşif, eleman, rölöve, vb koşul ve kısıtları bir yana, her şeyden önce kapsamlı bir *zihniyet devrimini* gerektirdiğidir. Osman Hamdi dönemi için de aynı şey geçerliydi; ama orada, özel bir ilgi ve bilgi alanı olarak Tarih'in erken farkına varmış, dolayısıyla da hemen başkalarının antik kalıntı ve hazinelerini talan etmeye koyulmuş bir Avrupa karşısında, yağmalanan yarı-feodal imparatorluğu miskinlikten uyandırıp başlıbaşına böyle bir sorunun varlığından asgarî düzeyde haberdar etmekti, söz konusu olan. Dolayısıyla da bu sahiplenici direniş ilk hızını pekâlâ, yeni uç veren ve kendi kendini tanımlayışında henüz dar etnik-lingüistik ölçütlerin çok ağır basmadığı bir ulusçuluktan alabiliyordu. Oysa bugün problemin, *artık her alanda Türkiye'nin gelişmesini boğan bir milliyetçiliğin etkilerinden bü-*

Not: Bu bildiri, bütün bildirilerin yayına hazırlama işlemi bittikten sonra ve kitabın baskıya girme aşamasında elime geçtiğinden redaksiyon yapılamamıştır. Z.R

tünüyle kurtulmak biçiminde formüle edilmesi gerektiğine inanıyorum.

Milliyetçilik, niçin ve nasıl bir engel, kültür ve tarih mirası"mız"ın korunmasına? Ama bir kere, hangi "biz" -- esasen, halihazırda Türk ulus-devletinin üzerine oturduğu tarihsel coğrafyanın kültür mirası ile, özel olarak "biz"e, yani "Türk milleti"ne ait olup onu belirlediği varsayılan kültür mirası arasındaki özdeşsizlik, hattâ çelişki, bu sorunun tek ve tartışılmaz bir cevabı olduğuna inanmanın safdilliğinden kaynaklanıyor. Belirtmeye gerek var mı ki, yurdunu sevmek başka, milliyetçilik başka; ayrıca, bir toplumun kimlik belirleyişi ne süreç olarak milliyetçi, ne de sonuç olarak millî olmak zorunda? Gelgelelim milliyetçi ideolojinin kendisi, işte böyle karışıklıklar yaratıp, birinci çoğul şahıs zamirinin çok doğal bir kategoriymişçesine rastgele kullanımı sonucunu doğurmakta.

Dört başı mamur bir milliyetçilik incelemesinin yeri burası değil kuşkusuz; ne ki, milliyetçi tarih anlayışı hakkında birkaç söz söylemek gerekli. Hemen her milliyetçilik

(1) sözümona "tarihsel"dir (*pseudo-historical*), yani -aslında kapitalizmin tarih sahnesine çıkardığı[1]- çağdaş ulusal kimliğin muhayyel kökenlerini (ulusların mevcut olmadığı) en eski devirler kadar gerilere götürüp ezelî (ve ebedî) kılmayı hedefler.[2]

(2) Dolayısıyla ister istemez ayırımcıdır, yani geçmiş ile aradığı devamlılığı değişmez "biz" ve "onlar" anlatımlarıyla örer.

(3) Aynı zamanda kendini beğenmiştir, çünkü insanlığın çeşitli kesimleri arasındaki ortaklık zeminini yokedici "ötekileştirme" (*otherisation*) mekanizmalarını harekete geçirirken, "bizim" kimliğimizi ve kurumlarımızı tamamen özgün, benzersiz ve baskın, "başkaları"nınkileri ise mukayese edilmez derecede geri, kalitesiz ve aşağılık olarak resmeder.[3]

(4) Kindardır : Kendini eski hırlarla ilgili her türlü sorumluluktan arındırırken, bütün suçu "öbür taraf"a yıkar ve bugünden geriye doğru kurguladığı bu tür "asırlık komplo" saplantılarını bir kere sanki birer tarihî gerçeklikmişçesine va'zettikten sonra, mevcut ulus-devletlerin varlıklarını borçlu bulunduğu şimdiki antagonizmaları haklı göstermek için kullanır.

(5) Romantik-restorasyonist, nostaljik ve anti-rasyonalisttir, "altın çağ"larını bu "ezelî düşmanlar"a karşı "biz"im en ağır bastığı"mız" dönemler içinden seçip yüceltişinde.

(6) Kalıpyargısız yapamaz.

Yukarıdaki genellemelerimin çoğunda biraz soyut kaldımsa da, bu sonuncu noktada çarpıcı bir örnek vermeden geçemiyeceğim. İstanbullu ve Atinalı bir dünya vatandaşı olarak Herkül Millas, yıllardır Ege'nin iki kıyısını birbirine yaklaştırmaya uğraşırken, Yunan edebiyatındaki Türk imgesi ile Türk edebiyatındaki Yunan imgesi üzerinde duruyor (ve düşmanlık kültürünün *macho* referanslarına işaret etmek bağlamında, "kalleş, efemine Yunanlılar" gibi yakıştırmaların simetriğinde nasıl bir "korkak, kancık Türkler" söyleminin yer aldığını, erkekliğinden hiç şüphe etmemiş bazılarımıza şaşırtıcı gelebilecek bir tarzda sergiliyor). Yakup Kadri ve Halide Edib incelemelerinde Millas, *hatıralarında*, imparatorluğun son demlerinin İstanbul'unda tanıdıkları gerçek Rumların dostluk, sıcaklık, dürüstlük ve yardımseverliklerini "hiç de Yunanlıya benzemiyorlardı" gibi şerhler düşerek zikreden bu iki yazarın, *romanlarında* ise klasik şablona (yalancı, kadınsı, vb) kayıtsız şartsız rücu ettiklerini, çünkü bir Yunanlının öyle "olması gerektiği"ne inandıklarını ortaya koymuştur. Demek ki milliyetçiliğin "dışımızdakiler"i algılamada başvurduğu *stereotype*'lar, yaşanmış hayatın getirdiği kişisel tecrübeleri dahi iptal ve tersyüz edebilecek güçte bir filtre oluşturuyor.[4]

19. yüzyılda milliyetçi tarihçilik, her yerde egemendi.[5] Geçmişin derinliklerinde bir "eski Germen ulusu," bir "eski Fransız ulusu, bir "eski Yunan ulusu" ya da bir "eski Bulgar ulusu," vb keşif, daha doğrusu icat etmeyi[6] amaçlayan *mythistory*'ler, bütün milliyetçiliklerin birbileriyle boğazlaşarak kendilerine *lebensraum* açma çabalarının vazgeçilmez silâhları olmakla kalmıyor; ünlü kürsü sahipleri arasında bile, yalnız Treitschke gibi tarihçiliği milliyetçiliğe açıkça angaje etme yanlıları değil, Ranke gibi ampirisizmin tarafsızlık yeminine görünüşte daha sadık kalanlar da, her ulus-devletin "doğal" olarak kendi "tarihsel misyon"unu gerçekleştirme peşinde koştuğu varsayımına dayalı bir zihinsel çerçeve içinde[7] araştırma konularını saptıyor, malzemelerini ayıklıyor ve yorumlarını kaleme alıyorlardı.[8] Bu atmosfere, belirli bir ulusal örgütlenme modeli ile belirli bir dergi tipi de denk düşmekteydi: Almanya'da *Historische Zeitschrift* (1859), Fransa'da *Revue Historique* (1876), Britanya'da *English Historical Review* (1886), ABD'de *American Historical Review* (1895), mesleğin metod, hiyerarşi ve müfredat bağlantılarını sistematize ederken ideolojisini de yapılandırıyor; kendi ulus-devletlerinin serüvenini merkez alan bir tarihçilik aracılığıyla hem "olaylar" üzerinde yoğunlaşan (*évenementielle*) bir siyasal-diplomatik tarihçiliği, hem de milliyetçi değerleri hâkim kılıyordu.

1920'lerin sonlarında *Annales* dergisi, işte bu disiplinlerarası bölünmeye ve ulusal ekollerin bölünmesine karşı çıkarak "total tarih"i savundu -- hem

ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel ve zihinsel tarihin bütünlüğü, hem de yeryüzü süreçlerinin karşılaştırmalı tarihi anlamında. Kuşkusuz Bloch ve Febvre kadar geniş ufuklu tarihçiler bile, insanlığın entellektüel perspektiflerini sırf kendi başlarına değiştirme hayaline kapılamazlardı. Ama tabii onların evrenselci hümanizması, hatırı sayılır bir gerçeklik temeline de oturuyordu. Avrupa, dünyanın yeniden paylaşılması macerasına atılan emperyalizmlerinin saldırgan milliyetçiliğinden kendisi çok çekmişti, daha da çekecekti. 1914-18 ile 1939-45 cehennemlerinde onmilyonlarca insan cephelerde öldü ve onmilyonlarcası soykırımlarda, toplama kamplarında can verdi; ülkeler yakılıp yıkıldı. Bu da kendine özgü bir duyarlılık yarattı : Savaştan söz edildiğinde, Balkan harplerini, seferberliği, Çanakkale, Galiçya ve Sarıkamış'ı unutan Türkiye'de olduğu gibi coşup köpürmek yerine talkeyi önüne koyup uzun uzun düşünmek, kural oldu. 1950'lerden başlayarak da ulusal birim ve sınırların kısıtları, önce, 19. yüzyıl etnik-lingüistik milliyetçiliğinin küçük küçük parçalara ayırdığı bu eski kıtada derinden hissedildi ve Avrupa Birliği için değişip gelişen çerçeveler gündeme geldi.[9] Bu koşulların bileşimi sonucu milliyetçi tarihçilik, hele Nazizmin ve Faşizmin yenilgisinin ardından saygınlığını iyiden iyiye yitirdi.[10] Çok-kültürlülüğe hoşgörü, resmen benimsendi ve okullar buna göre düzenlendi. Braudel'in "Akdeniz" paradigmasının, farklı din ve kültür dairelerinin artık kendi müstakil geleneklerine hapsedilmeyip, bunları enlemesine kesen ortak yapıları içinde incelenmesine ilişkin mesajı, ders kitaplarına artan ölçüde girdi. Bir zamanlar aynı dergilere yazmak şöyle dursun, birbirleriyle konuşmakta dahi zorlanan Alman ve Fransız tarihçilerinin karşılıklı mevzilenişinden ise geriye, örneğin İS 4.-5. yüzyılların büyük çalkantılarını, Roma uygarlığının savunucusu kesilen Fransızların "Germen *istilâları*" olarak nitelemelerine karşılık, 1500 yıllık bir militarizmle suçlanan Almanların, *völkerwanderung* (Kavimler Göçü) teriminin yumuşak kendiliğindenciliğini yeğlemeleri gibi, konuyu bilmeyenin zor farkedeceği izler kaldı. Kimsenin fetihlerle övünmek istememesidir, burada çarpıcı olan.

Ne ki ülkemiz Batı Avrupa'da değil, eski Rus (sonra Sovyet), Avusturya-Macaristan ve Osmanlı imparatorluklarının dağılma kuşağında yer alıyor ve dünyanın bu bölgesinin gecikmiş ulusçuluklarında hâlâ hükmünü sürdüren milliyetçi tarih anlayışının bütün kötü özelliklerini, maalesef Türkiye'nin tarihçiliği ve tarih kültüründe de bulabiliyoruz. Osman Hamdi Bey'in yaşadığı ve çalıştığı dönem olan 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında uç veren Türk ulusçuluğu, önceleri bir "savunma" ulusçuluğu olmasına karşın, bütün ulusçuluklar gibi son tahlilde hep dışlayıcı bir damar taşıdı. Kendini birtakım "öteki"ler ve "düşman"larla reel ve zihinsel planda

boy ölçüşerek biçimlendirdi; yalnız Düvel-i Muazzama ile değil, hattâ daha fazla Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan ulusçuluklarla da kutuplaşma içinde, onlar tarafından zehirlenerek ve onları zehirleyerek, "üstün"lüğünü kültür ve tarih alanında payandalamaya çalışan teori ve yaklaşımları vücuda getirdi.[11] Örneğin Avrupa'nın "Hasta Adam"ının "Türkün Türkten başka dostu yok" dedirten yüz yıllık yalnızlığında, Yunanlılar, Sırplar, Bulgarlar ve Ermeniler gibi Hıristiyan halklara duyulan garezler boy verdi ve Osmanlı devletinin kuruluşu etrafındaki ünlü tartışmalara, Batı ve Balkan tarihçilerince abartıldığı düşünülen Bizans etkisini nerdeyse tümüyle reddediş biçiminde yansıdı.[12] Başka bir deyişle, Akçura'nın, Osmanlı kurumlarının İslâmiyetin yanısıra Türkî kökenleri de bulunduğuna ilişkin doğru sezgisi, Köprülü tarafından temellendirilir ve ayrıntılandırılırken, aynı zamanda bu iki unsur dışında kalan formatif ögelerin inkârını haber vermeye başladı. Araplara güvensizlik ise Kemalizmin din karşıtlığı ile bir şekilde içiçe geçti ve bu iyi düşünülmemiş bileşim, şeriat karşısında örfî-sultanî hukukun kapsadığı alanı belirsizce genişletmek suretiyle Osmanlı'yı tedricen laikleştirme girişimlerine vardı.[13] Tabii bu, imparatorluğun çöküş sarsıntılarından hayli karmaşık biçimde türeyen ve asıl uç noktalarına 1930'larda varacak olan bir başka abartıydı.

Oysa 1920'li yıllarda Türk Devriminin milliyetçiliği henüz görece liberal aşamasındaydı ve esas eğilimi, Batılı ülkeler camiası içinde yer alarak yeni atlattığı sömürgeleştirilme tehlikesini tamamen bertaraf etmekti. "Muasır medeniyet seviyesine ulaşmak" sloganının asıl anlamı buydu ve geçmişe bakış açısından Türklerin tarihinin ağırlık merkezinin Asya'dan Avrupa'ya aktarılmasını ya da en azından Avrupa uygarlığına giden yol(lar) üzerine yerleştirilmesini gerektiriyordu. Bu işlevi o dönemin resmî Tarih Tezi üstlendi -- "bizi Asya'ya, Sarı Irk'a itip dışlayamazsınız, çünkü biz zaten bütün insanlığız" demeye getirirken, Beyaz Irk'a mensubiyetin ispatlanması uğruna brakisefal-dolikosefal kafatası ölçümlerine girişmek ve İÖ 7000 kadar gerilere giden bir "Türklük" postüle etmek pahasına. Yani devrimin yıktığı Osmanlı *ancien régime*'inin etrafından dolaşıp Orta Asya'da bir "altın çağ" yakalamanın da, Anadolu'nun Hititlerden beri "bizim" olduğunu savunmanın da, milliyetçilik çerçevesinde kalındığı sürece, sosyo-ekonomik değil etnik açıklamalara ve dolayısıyla son tahlilde belirli bir ırkçılık damarına sarılmaktan başka çaresi bulunamıyordu.[14]

Kaldı ki, Türk Tarih Tezi'nin Anadolu arkeolojisinin önünü açan paradoksal evrenselciliği ne olursa olsun,[15] bu da Dünya Buhranı'nın bağımsız ama geri bir ülkeyi 1930'ların otarşik ve katı devletçiliğine zorlayışı içinde çökerken, geriye, artık yeniden canlanan bir Osmanlı hayranlığına dolanmış

bencil böbürlenmelerin tortusunu bıraktı. Tek Parti ve Millî Şef iktidarları, gerek Nazizmden ve gerekse Stalinizmden etkilenen olanca totaliter ve korporatist eğilimleriyle birlikte, aynı zamanda yaklaşan savaş koşullarında Batı demokrasileri de dahil bütün bloklara karşı belirli bir "ayrı duruş"u benimsediler. Böylece hem eski "Türkün Türkten başka dostu yok" yakınması bir başka ve daha kibirli bağlamda ihya edildi, hem de "biz bize benzeriz"cilik ile eklemlendi. Özetle, Kaddafi'den nerdeyse yarım yüzyıl önce kapitalizme de, faşizme de, sosyalizme de çıkmayacak bir "üçüncü yol" denemesine girildi ve tarihçiliğe yansıyışı, Türklerin tarihinin insanlık tarihinin ana mecrasına entegre edilmek yerine bu sefer ondan ayrıştırılması biçimini aldı. En başta Ömer Lütfi Barkan, Osmanlı "klasik düzen"ini "devletin herkes için, herkesin devlet için" çalıştığı[16] ideal "altın çağ" olarak düşlemek suretiyle,[17] hem benzersizleştirdi, hem sınıfsal çelişme ve çatışmalardan arındırıp bir organik uyum âlemi görünümüne büründürdü, hem de dönemin CHP kadrolarına Yükselme Devri'nin aynasından yansıyan suretleri olarak sundu. Asıl bundan sonradır ki özellikle Selçuklu ve Osmanlı tarihi eğitimi bu devletçi-milliyetçi partikülarizm üzerine kuruldu ve Osmanlı kurumlarını sırf İslâm hukukuna bağlamama uyarısının genişliğinden yola çıkan "Türk-İslâm sentezi," iyiden iyiye bir darlık ve dışlayıcılığın parolası oldu. Kısacası bu formül, bir tarih açıklamasının çok ötesinde politik boyutlar peydahlarken, bütün o Balkan-Bizans-Ermeni düşmanlıklarını devralıp ortaçağın iki büyük tektanrıcılığı arasındaki kimlik ve kültür bölünmesinin terimlerini yeniden üreten bir bağnazlığın simgesi haline geldi.[18]

Bunları, toplumumuzun bugünkü ortalama tarih bilincinin neleri sindirdiğinin; gerek profesyonel, gerekse popüler katmanlarının ne zaman, hangi birikintilerden oluştuğunun daha fazla farkına varalım diye anlatıyorum. En seçkin akademik düzeyde bile, bakınız, *Annales*'in simgelediği türden bir evrenselcilik girememiştir, Selçuklu-Osmanlı tarihçisi yetiştiren başlıca kurumlarımızın dünya görüşüne ve eğitim felsefesine. Barkan sonrası nesilden, 1950'lerin dışa açılış ortamında dünyada sosyal ve beşerî bilimlerin nerede durduğundan haberdar bir tarihçiliğe sıçrayabilen kaç kişi vardır? Halil İnalcık bir istisnadır gerçi; ama büyük çoğunluk için, sabit ve aşkın (*transcendental*) bir "biz"i alabildiğine geriye götürmek ve bu "biz"i (yani münferit bir varlık olarak Türk tarihi, kültürü ve sanatını) hep kendi "geleneği" içinden çalışmak, "ötedekiler"in ise bu değişmez "öz" üzerinde en fazla dışsal "etki"lerini hoşnutsuzca kabullenmek, sorgulanmayan bir alışkanlık mertebesindedir;[19] ve zaten Türk Tarih Kurumu'nun *Belleten*'i de tam 19. yüzyıl tarzı bir "millî tarih" dergisidir, (a) konu olarak başka ülke, bölge ve halkların tarihine; (b) yöntem olarak

komparatif tarihçiliğe; (c) duygulanım olarak Türk benmerkezciliği dışında herşeye yabancı ve kapalı duran.[20] Dahası bu ideolojik milliyetçilik, 1980'lerdeki Asala terörü ya da Jivkov rejiminin etnik baskıları gibi sorunlar sözkonusu olduğunda, TTK'yı derhal "Ermenilere ve Bulgarlara karşı" devlet propagandasına malzeme üreten güdümlü bir konuma da sokmaktadır.[21] Gazetelerdeki tarihî tefrika ve resimli romanları izleyenimiz var mı? Bunlardan birinde, "Râbi'a-i Adviyye Hazretleri"nin evine giren bir hırsız hakkında yazar, şu "malûmatı" okuyucularına sunar :

> "Acaba hırsızlığı zaruretten mi yapıyordu? Hayır. Zekâsı, çalışkanlığı yerinde idi. Ama babası Arab olmakla beraber anası bir Grek câriye idi. Bilindiği üzere Grek, lûgat ma'nasına göre, hırsız, çapulcu, haydut demektir. İşte bu adamın da hırsızlık, kanında mevcut bulunuyordu."[22]

Bir başkasında, Kanunî Sultan Süleyman'ın "yakın koruması" (aynen böyle deniyor) Burak Bey, Topkapı Sarayının bahçesine giren pigmeleri imha ettikten sonra, İspanyol saldırganlığına karşı güzel Fransa kraliçesini desteklemek amacıyla, şöyle bir Mağrib sahillerine uzanır. Buradaki korsan yataklarını dolaşır, "Türklük şuuru"na sahip levendleri para değil "millet dâvâsı" uğruna (16. yüzyılda?) çevresine toplar ve Osmanlı'nın âlicenaplığına nankörlükle karşılık veren "hain" bir yerel emirin kurduğu tuzaktan dövüşerek çıkar. Yanında Kemal Reis vardır; batırdıkları gemilerin kumandanları ise yalnızca "Arab Kaptan" ve "Ermeni Kaptan" olarak tanıtılır.[23] Irkçı yalan, cahillikle buluşmakta; nesilden nesile aktarılan bir nefret mitolojisini dokumaktadır. Şaşabilir ve tiksinebilirsiniz, ama amatörlere ya da sıradan halk dediğimiz kişilere özgü olduğunu sanmamalısınız. Ben milliyetçi tarihçiliğin ya da tarihsel milliyetçiliğin başlıca karakteristiklerini bu tebliğ için nasıl somutlasam diye düşünürken, "Anadolu'nun Fethi"ni anlatan bir yazı dizisinde şu paragraf ilişti gözüme :

> "Daha önce değinildiği üzere ünlü Dandanakan Meydan Savaşı'ndan sonra bütün Selçuklu başbuğları, Merv kentinde düzenledikleri Büyük Kurultay'da devletin uygulayacağı fetih planını tesbit ve kabul etmişlerdir. Bu planın esası, Orhun Kitabeleri'nde belirtilen *'Gökte bir Tengri, yerde (Dünyada) Türk budun hâkim olacaktır; yani Türk ulusu bütün dünyaya hâkim olacaktır'* inancına dayanmaktadır. İşte esası, Göktürkler'den gelen bu inanç ve plan, ayrıca İslâmiyet'in küffara karşı cihad ülküsü gereğince, ... fetih hareketlerinde bulunmuşlardır."[24]

Böylece öğreniyoruz ki, daha 11. yüzyıl ortasında, nüfus baskısı ve yeni

topraklar arayışının harekete geçirdiği yarı-kabilesel kitleler değil, "devlet" ve onun "fetih planı" vardır; Orta Asya konfederasyonlarının egemen kabilesi olarak "Türk budun" ile çağdaş "Türk ulusu" aynı şeydir (alıntı veriyormuş gibi tırnak içine konan "yani..."deki el çabukluğuna dikkat edelim); Türkler başından beri tektanrıcıdırlar (o zaman sonradan Müslümanlığı kabul etmelerine ne gerek vardı?); ayrıca bu Türk-İslâm öznesi, çağlar boyu öyle bir bellek ve bilinç devamlılığına sahiptir ki, cihan hâkimiyeti mefkûresini, Radloff ve Thomsen'in zor deşifre ettiği Orhun anıtlarından üç-dörtyüz yıl sonrasının okur-yazar dahi olmayan Oğuz reislerine (herhalde gene kanında ve genlerinde) taşımaktadır ! Gülünçtür, ama acıdır da, çünkü bir günlük gazetede yayınlanmış olmakla birlikte bu sefer altında, gençlerin yüksek eğitim ve öğretimi emanet edilmiş bir kişinin: "AÜ DTCF Ortaçağ Tarihi Ana Bilim Dalı Başkanı, Türk Tarih Kurumu aslî üyesi Prof Dr Ali Sevim"in imzası yer almaktadır.

Bu kadar sekter ve yanlış bir tarih bilincinin kültür mirası açısından sonuçlarına gelince, kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi, Türkiye topraklarındaki mozayiğin Türk-İslam ekseni dışındaki tüm zenginlik damarlarına sırt çevrilmesidir, sözkonusu olan. Herşeyden önce bizler, Ali Sevim'in yazı dizisinin de düşündürttüğü gibi, üzerinde oturduğumuz toprakları tekrar tekrar fethetmekten bir türlü vazgeçebilmiş değiliz, bugüne kadar. Çağdaş devletin arazisinin evvel zaman içinde nasıl oluştuğu, hâlâ ulusal bayram sayılır mı, ya da hangi koşullar altında sayılır? Fransızlar için Vercingetorix'in Alesia'daki yenilgisinin yasını tutmak *Asterix* sayfalarına mahsustur; İngiltere'de de Anglo-Sakson şefleri Hengist ve Horsa'nın 449'da adaya ayak basmaları söylencesini ya da Normandiya dükü William'ın 1066 Hastings savaşını kazanmasını törenleştirmek isteyen olsa, bir tuhaf bakarlar adama. Ama Kemalist Devrim açısından, Sèvres travmasının yol açtığı güvensizlik çok ciddidir[25] ve Osmanlı'nın hiç aklına gelmediği halde 26 Ağustos 1071 (Malazgirt) ile 29 Mayıs 1453 (Konstantinopl'un alınışı) "zafer"leri bu yüzden Cumhuriyet yönetimi altında kutlanır olmuş; gene aynı nedenle Luvi ve Hurri'lerden, Urartu'dan, ya da Rum ve Ermeni'lerden kalma binlerce yıllık, otantik, bilimsel açıdan da çok önemli yer isimlerinin, silindiğinde bir daha geri gelmeyecek çeşnisinin yerine, bürokrasinin uydurduğu ruhsuz yapaylıkların geçirilmesine kalkışılmıştır.[26] Kuşkusuz bu, ulus-devlete özgü bir kompleks ile "Türk-İslâm sentezi"nin bir başka buluşma noktasıdır. Nitekim madalyonun diğer yüzünde, milliyetçi bağnazlıktan olduğu kadar dinsel bağnazlıktan da dokunmuş bir tekelcilik, Ayasofya'yı illâ cami yapma girişimleri ya da Topkapı Sarayı Müzesi'nin Hırka-i Şerif dairesinde sürekli Kuran okunmasıyla kendini açığa vurmaktadır.

Bu fetihçilik-tekelcilik bileşkesinin hedef aldığı üç öge, kültür ve tarih mirasımız açısından özellikle önemlidir: daha önce de belirttiğim gibi, Balkanlar, Bizans ve Ermeni unsuru.[27] Ve her biri, Osmanlı egemenliğinin daha eski aşamalarından değil, ulusçuluğun geliştiği son dönemden türeyip geçmişe teşmil edilen, sonra da üzerine başka katmanlar binen bir kamplaşmayı ifade etmektedir. İlkinden başlayalım: Osmanlı yayılması, bir "kurtuluş" mu, yoksa bir "felaket" miydi Güneydoğu Avrupa köylüsü için? Yıllardır bunlardan ilki Türk milliyetçi tarihçiliğinin, ikincisi de Balkan milliyetçi tarihçiliğinin (ve yerine göre Stalinizm ile karışımının) teziydi;[28] bir taraf, eski angaryaların aynî ya da parasal vergilere dönüştürülmesinin köylünün yükümlülüklerini azalttığını savunur[29] ve Hıristiyanlara gösterilen toleranstan (örneğin, köy kiliselerinin tamirine izin verilmesinden) kendine övünç payı çıkartırken, diğer taraf tam tersine, "geri ve Asyatik bir feodalizm" olarak sipahilik sisteminin para-ranttan ürün-ranta bir geri dönüşü ifade ettiğini öne sürüyor,[30] zorla İslâmlaştırmaya çalışılan halkın dağlara çekilmesinin bir demografik çöküşe yol açtığından yakınıyor[31] ve sonuçta, Balkanların kapitalizme geçemeyişinden (Yunanlıların *Turcokratia* dediği) "Türk boyunduruğu"nu sorumlu tutuyordu.[32]

Türkiye NATO, Bulgaristan da Varşova Paktı ile özdeşleştiği sürece, bunlara birer bilimsel argüman olarak kulak verilmesi imkânsızdı, çünkü her iki taraf yalnızca kendi konuşup kendi dinlemeye devam ediyordu. Bugün bu Soğuk Savaş kutuplaşmasının (ve Jivkov rejiminin baskıcı politikalarının) sona ermesi ise, belki daha yumuşak bir tartışmanın kapısını aralamıştır ve zamanla, hem Osmanlı'nın başlangıçta daha "hafif" (dolayısıyla daha az vergiye muhtaç) bir devlet olarak çıkagelmesini,[33] hem de aynı zamanda yerel hanedanlarla büyük soyluları tasfiye edip kentlerde mekân tutmak suretiyle kent-köy bağlantısını koparmasını ve Hıristiyan köylüyü kendi "yüksek kültür"ünün önderliğinden yoksun bırakmasını[34] daha dikkatlice hesaba katabiliriz. Böyle bir olası "ortak çözüm" çerçevesinde, *Pax Ottomanica*'nın ilk bir-iki yüzyıl boyunca istikrarı garanti edişinin de hakkı verilebilir, daha sonraki yozlaşma, ağırlaşma ve keyfileşmesinin bedeli de. Ama önce bir temel hatâ bertaraf edilmelidir : Türkiye Cumhuriyeti'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nun biricik zorunlu devamı; tersten söyleyecek olursak, Osmanlı'nın yalnızca çağdaş Türkiye'nin meşru selefi gibi görülmesi. Bu retrospektif teleoloji karşılıklı milliyetçiliklerin kapsamlı eleştirisi yoluyla giderilmedikçe, Osmanlı realitesi "bizim tarihimiz" ve "onların düşmanı" ikilemi arasında hep parçalanacak ve Türk, Sırp, Bulgar, Yunan, Makedon, Romen, Arnavut, vb etütlerini birleştirmek suretiyle daha bütünsel bir tabloya doğru yol almamız mümkün

olamayacağı gibi,[35] şu soruların da fetihçi-tekelci bir perspektif içinde dürüstçe üstesinden gelemiyeceğiz demektir : Osmanlı'nın daha göçebe ve kabilesel karakterdeki "Doğu Türklüğü"nden tâyin edici kopuşu, Cengiz soyunun ve Timurluların Batı Asya dünyasına sırtını dönüşü, esas nerede gerçekleşti?[36] Balkanlara hazır bir "Osmanlı düzeni" yalnızca belirli "fetih yöntemleri" ile mi götürüldü,[37] yoksa "Osmanlı düzeni" denilen şey bir dizi Osmanlı-öncesi toprak rejiminin birbirine eklemlenmesinden mi oluştu? Çift'i ve baştina'yı birlikte kucaklayan mirî düzenin gerçek sentez platformu neydi? Raiyyet rüsumu gibi Hıristiyan sipahiler olgusu da, daha çok bir kopuşa mı, yoksa bir devamlılığa mı işaret eder?[38] Yerleşik köylülüğün vergilendirilmesinin adım adım öğrenilmesi ile Osmanlı'nın göreli merkeziyeti arasındaki ilişki nedir? Yıldırım Bayezid'den Fatih Mehmed'e sultanlığın "despotizasyon"unu sağlayan saray hiyerarşisi ve protokolü hangi evlilik ve danışmanlık ittifakları aracılığıyla, kimlerden alındı? Hep Osmanlı'nın kendi içsel "erdem"inin ürünü müydü bunlar? Kısacası, "biz" Balkanları o kadar etkiledik de Balkanlar "bizi" hiç etkilemedi mi?

Ve keza, "biz" Bizans'ı fethettik, yıkıp üzerine oturduk da, Bizans "bizi" hiç etkilemedi mi? Bu metafiziğin doğmasında, Osmanlı müesseselerinin Bizans müesseselerinin taklidinden ibaret olduğu fikrinin Yunan *megali idea*'sıyla örtüşmesinin payına, yukarıda değinmiştim. Tepkisel bir aşırılıktı ve düzeltilmesi, mutlaka geç Bizans dönemi ile erken Osmanlı döneminin birlikte çalışılmasını gerektirir. Bunun da öncüleri var elbet (Ankara'da Melek Delilbaşı, İstanbul'da Nevra Necipoğlu gibi). Ne ki, en fazla uluslararası işbirliği gerektiren bu alanda belki en yoğun yaşıyoruz, Türk-Yunan düşmanlığının olumsuzluklarını. Biz hâlâ Konstantinopolis'i ağzımıza almamaya çalışıyoruz; bu yüzden "İstanbul'u feth"ediyoruz habire ve *Kostantiniyye Haberleri* diye dergi çıkmasını yasaklıyoruz (milliyetçiliği henüz tanımayan ama Roma mirasçılığının meşruiyet değerini çok iyi bilen Osmanlı sultanlarının da başkentlerine tâ 18. yüzyıl sonlarına değin, üstelik sikkelerinin üzerinde Kostantiniyye dediklerini unutarak).[39] Onlarsa tersine, İstanbul'u telâffuz etmeyerek yalnızca Konstantinopolis'i istirdada uğraşıyorlar, çeşitli halk kesimlerinin daha 1453 öncesinde *eis ton polis*'ten bozma sözcükleri kullanmaya başladığına aldırmaksızın. (Bir gün benden tebliğ isteyen bir Yunanlı tarihçiyle konuşurken, her iki milliyetçiliğin 1453'e ve genel olarak 15. yüzyıla ilişkin anlatımlarını karşılaştırmalı olarak eleştirmeyi düşünebileceğimi söyledim; derhal beni, "Türk milliyetçiliğini eleştiren bir tebliğ tasarladığım için tebrik" etti. "Hayır, hem Türk, hem Yunan milliyetçiliğini" dediğimde ise bir daha ses seda çıkmadı projeden.) Gene bizim tarihçilerimiz arasında Bizans'tan "Osmanlı-öncesi" (*pre-*

Ottoman) diye söz etmeyi yeğleyenler var; onların arasında ise Osmanlı'nın öbür adı çoğu zaman "Bizans-sonrası" (*post-Byzantine*). Biraz ayıp şeyler, bütün bunlar. Nominalist olsam diyebilirim ki (Türk milliyetçiliğine göre) Bizans ve (Yunan milliyetçiliğine göre) Osmanlı, hiç olmamış. O zaman beraber araştırılacak bir nesne de yok, demek ki.

Oysa en basiti, tarihsel yarımadanın siluetini süsleyen selâtin camilerinin Ayasofya ile başlayan ritmi tanıktır, Bizans'ı anlamadan Osmanlı'yı anlamanın mümkün olamıyacağına; çünkü Fatih'in, Süleymaniye'nin, Sultanahmed'in kütle ve kubbeleri, Selçuklu'nun konik kubbe ve yüksek tâkkapılarından çok farklı bir kültürel iklimde, Jüstinyen'in katedrali ile yarışıyorlar. Ama tabii bu açık gerçeği bile söylemekten hoşlanmayanlar var, mimarlık tarihçilerimiz arasında. Daha genel olarak, sanki utançla ve ihmalle saklıyoruz Ayasofya dışındaki Bizans yapılarını. Bir zamanlar MİT'in valiliklere, "Bizans'tan bir taş düşse yerine konmayacak" diye talimat verdiği rivayet edilirdi; bilmem aslı var mıdır? Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu'nun yapıldığı şu Arkeoloji Müzesi'nden çıkıp Sultanahmed Meydanı'nı uzunlamasına geçsek ve soldan aşağı insek, yüksek ve kavisli bir duvar kalacak sağımızda, etrafındaki binalar yıkıldığı için orta yerinde lavabolar, helâlar komik bir şekilde asılı duran. Hiçbir tabelanın ne olduğunu belirtmediği bu duvar, biliyorsunuz, Hipodromun ünlü Sphendone duvarı. Ona gelmeden önce Mozaik Müzesi var sol kolda; duyan da sanır ki çeşitli yerlerden getirilmiş mozaiklerin toplandığı bir yer. Hayır : gene Bizans'ın İmparatorluk Sarayı kazısı; taban mozaikleri yerinde sergilendiği için öyle anılıyor. Doğu Roma'nın yazılı belgelerini değilse bile fiziksel mirasını barındıran bu topraklarda, güçlü bir Bizans tarihçiliği geleneğimizin olmayışı, Bizans'tan şüphe ve nefretin esas olmasından başka neyle açıklanabilir? Çok yakınlarda Boğaziçi Üniversitesi'nde "Topics in Byzantine History" başlıklı bir ders, 12 Eylül yönetiminin atadığı rektörlerden biri tarafından veto edilmek istendi; senatoda kurtarıldı. Geçmişte İstanbul Üniversitesi'nde, bir neslin en iyi sanat tarihi öğrencilerinden bazılarının Bizans'a yönelme arzularının hep köreltildiği, bu konudaki tezlerin desteklenmediği anlatılır. *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*'ni sonunakadar götürmenin ise nelere malolmuş olabileceği, Hülya Tezcan'ın bu başlıklı eserinin Önsöz'ündeki

> "...daha çalışmaların başında bu işe fikir olarak karşı çıkıldı. Böyle bir çalışma beş yüz yıllık Osmanlı Sarayına gölge düşürür, sarayın bütünlüğünü bozar dendi. Biz ise kültür ve sanata tarafsız bakabildiğimiz için geçmişten kalan ne varsa ortaya çıkmasından yanaydık. Bütün karşı fikirlere rağmen yılmadık"

cümlelerinden biraz olsun seziliyor.[40] Bugün Hititolog ve Sümerologlarımızın sayısı, Bizans uzmanlarımızdan hayli fazladır; üstelik, uluslararası üne sahip biricik Bizans sanat tarihçimiz de, araştırmacılığının olanca ciddiyet ve saygınlığına karşın, aslında Bizans'ı pek sevmez galiba. Prof Semavi Eyice, *İstanbul* dergisinin 1. sayısındaki "Bir Efsanenin Ardından" yazısında, korunacak veya restore edilecek tek bir Bizans yapısı önermiyor, eski Bizans başkentinde; esasen makalesinin tümü, "Türk İstanbul"un ve "Türk değerleri"nin yokoluşuna bir ağıt niteliği taşımaktadır. Niçin *tarihsel İstanbul* ve *tarihsel değerler* değil? Yeryüzünde bunun kadar evrensel kaç şehir var? 1970'lerde Fernand Braudel'in genel yönetmenliğinde Fransız televizyonu için çevrilen 12 bölümlük *La Méditerrannée* (Akdeniz) dizisinin bir yerinde, İstanbul'dan

"la poésie confuse d'une ville capable de tout absorber"

(herşeyi massetmeye kadir bir kentin karmakarışık şiiriyeti) diye söz ediliyor.[41] İşte büyük tarihçilik ile milliyetçi tarihçilik arasındaki fark, burada. Semavi Eyice bugün burada olmuş olsa, bunu anlayamadığını söylemek isterdim yüzüne karşı.

Yunanlılar ile aramızda 1453, 1821 ve 1919-22 varsa, Ermenilerle aramızda da 1915'ten kalma tehcir sorunu var: Oldu mu, olmadı mı? Soykırım mıydı, değil miydi? Yanlış bir şey söylersek, Asala terörünü haklı çıkartır ve/ya da Ermenistan'a toprak, tazminat vb vermek zorunda kalır mıyız? Sonra millî gururumuz ne olur? Onun için iyisi mi hepsini birden söyleyelim: (a) Böyle bir şey olmadı; kanıtı yok, belgesi yok. (b) Nedenleri vardı, yani çok da haksız değildik, çünkü onlar da savaş koşullarında cephe gerisinde Ruslar, İngilizler vb ile işbirliği yapıyorlardı. (c) Ermeni propagandası rakamları çok abartıyor : 650,000 ya da 1 milyon kişi değil, en fazla 250-300 bin kişi öldü. (d) Bunda da kasıt yoktu; kış ve savaş koşullarından telef oldular; bir de ("biz" değil "öteki onlar," yani) Kürt çeteleri öldürdü bir kısmını. (e) Zaten daha önce de hiçbir yerde çoğunluğu oluşturmuyorlardı.

Hamlet'ten bir cümle : *Methinks the lady doth protest too much.* Çok daha yalın bir gerçek var oysa : Her ne yaptıysa ve ne ölçüde yaptıysa köhnemiş Osmanlı devleti yaptı; bundan da Türkiye Cumhuriyeti sorumlu tutulamaz. Gelgelelim milliyetçilik bunu diyemiyor işte, çünkü "etnik bağ" var arada ve yalnız İttihatçıları dahil Osmanlı'ya sahip çıkmamızı gerektirmekle kalmıyor; yüzlerce yıl gerilere değin tarihte Ermenilere karşı retrospektif bir mücadeleye girişmemizi istiyor "biz"den. Bu yüzden ve Ermeni taleplerini haklı, "biz"i haksız çıkartacağı gerekçesiyle, iş, yalnız Doğu Anadolu'da

turist gezdirirken hasbelkader Ermeni kiliselerine de değinen Fransız rehberlerin (bile) tutuklanıp aylarca hapis yatmalarıyla kalmıyor; bu bölgede bir Ermeni Krallığının tarihsel varlığının mahkeme kararı yoluyla yok sayılmasına, bu açıdan ansiklopedilere dahi yayın yasağı konmasına kadar varıyor. Ben bu meseleden, yayın danışmanları arasında yer aldığım *AnaBritannica*'nın Selçuklu sultanlarıyla ilgili maddelerini gözden geçirirken haberdar oldum. Baktım ki bir Kilikya'dır gidiyor; önce farkına varmadım; ama Kılıç Arslan Kilikya'ya girdi, Kilikya ile savaştı, vb derken "Kilikya saldırısına uğradı" cümlesiyle karşılaşınca anladım ki bir coğrafyadan farklı ve fazla bir özneden söz ediliyor. Sordum soruşturdum; 20. yüzyılın son çeyreğinde bilime devletin ve yargının müdahalesi konusunda öğrendiklerimden, bir T.C. vatandaşı olarak ben utandım. Topladığım malzemeyi bir kitap haline getirme tasavvurum da var; ama şimdilik, biliyor musunuz ki

(a) Dr Hüseyin Dağtekin'in editörlüğünde İnkilâp ve Aka Kitabevi tarafından yayımlanan bir *Genel Tarih Atlası* hakkında, "1355 Tarihinde Anadolu ve Balkanlar" haritasında (Ermeni bile demeden)"Kilikya Krallığı"na da yer verdiği için toplatma kararı alınmış.

(b) 1980'lerin başlarında *Yurt Ansiklopedisi* aynı nedenle koğuşturmaya uğramış.

(c) 22 Mayıs - 30 Ekim 1983 tarihlerinin büyük Anadolu Uygarlıkları Sergisi'nde (ve katalogunda) Ermeni kültür ve sanatı hiç yer alamamış; hattâ böyle bir konu konuşulamamış bile.

(d) 1985-86 yıllarında Grolier International'ın Türkiye şube sorumlusu PeterPapi, dağıtımını yaptıkları *Encyclopaedia Americana*'nın İngilizce orijinalinin 2. cildinde, s. 331-338 arasında yer alan "Armenia" maddesi nedeniyle DGM'ye verildikten sonra, ancak Mümtaz Soysal'ın bilirkişi raporu temelinde ve yalnızca dağıtım ile satış işleriyle ilgilenen sanığın propaganda kastının olamayacağı gibi gerekçelerle beraat ettirilmiş.[42]

(e) Buna rağmen *Grolier's*, 1980'lerin ikinci yarısında Türkiye'de uzun süre "Kürtler" ve "Ermeniler"le ilgili sayfaları boş olarak satılmış.[43]

Bütün bunlardan sonra (f) *AnaBritannica* hakkında da, 10 Kasım 1986 tarihinde piyasaya çıkan 2. fasikülündeki "Adana" maddesi nedeniyle ve "millî duyguları yoketmek veya zayıflatmak" gerekçesiyle, İstanbul

DGM'de dâvâ açılmış.[44] Suçsuz bulunmuş; savcı temyiz etmiş; beraat kararı Yargıtay Dokuzuncu Ceza Dairesi'nce 15 Eylül 1987'de onanmış. Ama sevinemiyoruz, çünkü bilim ve düşünce özgürlüğü açısından gene çok dramatik olaylar cereyan etmiş, bu arada. Örneğin kimse, bin yıl öncesinin Ermenilerini bugünkü Ermeni milliyetçiliğinin öncü ve habercileri olarak görmenin abes olduğunda diretmemiş. Tam tersine herkes, ancak milliyetçi ideoloji aracılığıyla kurgulanabilecek bu bağlantıyı "doğal" kabullenmiş ve mahkeme, neyin devlet olup olmadığı, krallık-prenslik-derebeylik kavramları arasındaki sınırların nereden geçtiği, vb konularında kafa yormak durumunda bırakılmış. Zira önce (kendisi de öğretim üyesi sıfatı taşıyan) Mim Kemal Öke, bilirkişi raporunda, tarihte Ermenilerin kurduğu siyasal organizmaların birer vasal derebeylikten öteye geçmediğini öne sürmüş ve bundan fazlasının teslim edilmesini Ermeni iddiaları bakımından tehlikeli bulmuş; ancak "bu hatâların dikkatsizlik, ilmî yetersizlik, hattâ ihmâl şeklinde mi nitelendirileceği, yoksa mahiyetinin farklı mı olduğu hususunda takdiri" DGM'ye bırakmış. Ardından savunma, görüşünü Ali Esat Uras'ın *Tarihte Ermeniler ve Ermeni Meselesi* (1976) kitabına dayandıran bilirkişiye, Ermeni devlet ve krallıklarından sözeden bir dizi yabancı eserden alıntılarla karşılık vermiş. Üçüncü aşamada ise Öke, bu alıntıları tek tek alıp her birinin içindeki "küçük, "tâbî," "vasal," vb sıfatlarının altını çizmiş. Bütün bunlar olurken savunma, savcılık aracılığıyla bilirkişiden, neyin "düzeltilmesini" istediğini sordurtmuş; Öke, (i) Haçlı Seferleri sırasında Kilikya'nın dağlık yörelerinin "Ermeni (Rupinyan) Krallığına bağlı" olduğu; (ii) Kurtuluş Savaşı sırasında kimi azınlıkların göçü sonucu Adana'nın "büyük nüfus kaybına uğradığı"; (iii) Adıyaman'ın Abbasi, Selçuklu ve Dulkadiroğulları'ndan önce "Ermeni" egemenliğinde kaldığı yolundaki, "sakıncalı" ifadelerin çıkartılmasını bir asgarî olarak talep etmiş. Bu haberleşmenin ardından, "Adana" ve "Adıyaman" maddelerini içeren (toplatılmış) forma baştan basılmış. Nihayet dâvâ, karar metnindeki ifadeyle

> "her ne kadar ansiklopedinin anılan bölümlerinde zikredilen ERMENİ KRALLIĞI ve EGEMENLİĞİ tam olarak ilmî hakikatleri yansıtmıyor ve bu bölgelerde ERMENİLERİN MÜSTAKİL, BAĞIMSIZ, KRALLIK VE EGEMENLİK ŞEKLİNDE MEVCUDİYET-LERİNİN BULUNMADIĞI ANLAŞILMAKTA ise de,"

beraatle sonuçlanmış. Feodaliteyle benden başka herhangi bir kimse veya kurumun ilgilenmesini kıskandığım için söylüyorum sanılmasın : Türkiye'de adaletin yavaş işlediğinden şikâyet eden politikacılardan, öncelikle yasaları basitleştirip demokratikleştirmek suretiyle adaleti lüzumsuz işlerle uğraştırmamalarını diliyorum.

Benzer bir dileğim daha var : Osmanlı arşivlerinin kullanımı ve değerlendirilmesine, gene milliyetçilikten kaynaklanan bağnaz, enstrümentalist ve ayırımcı yaklaşımların yön vermemesi. Ülkemizde polisin "serbest olduğu özellikle belirtilmeyen herşey yasaktır" anlayışıyla hareket edebilmesi gibi, arşiv belgelerine de "prensip olarak tehlikelidir; serbestçe kullanılamaz" muamelesi yapılabiliyor, korkarım. Bunun ardında ise "devlet sırları" gibi tabular yatıyor. Hayli uzun süre arşivleri açıp açmama tartışması yapıldı; sonunda "açalım da görsünler" dendi (gene devletçi bir mantıkla); ama hâlâ sorulabiliyor : *Kimmiş acaba bizim güzel belgelerimizi kullanmak isteyenler? Önce bir niyetlerini saptayalım: Türk tezlerine destek mi olurlar, yoksa edinecekleri bilgileri kötüye mi kullanırlar? Hem bakalım formasyonlarına ve araştırma konularına uygun mu istedikleri? Bir bit yeniği olabilir mi bu işte?* Arşiv görevlilerinin bu gibi "ulusal çıkarların bekçiliği" ve "fahrî tez danışmanlığı" telkin ve mülâhazalarıyla nasıl araştırmacının işini kolaylaştırmak yerine zorlaştırmaya, belge kullandırtmak yerine kullandırtmamaya sevkedildiğini, herkes yıllardır fısıldaşıp duruyor ama çalışma izinlerinin iptalinden de çekinildiğinden, anlatılanlar hep anekdotal düzeyde kalıyor. *17.-18. yüzyıl Ege haritaları: Hmmm, askerî açıdan mahzurlu olabilir bunlar. Konusu Bağdat demiryolu, yani Bağdat değil, sadece demiryolu; onun için şimendifer belgeleri verilsin yalnızca. İmaretlerin yapım ve tamiri konusunu araştırıyor, ama sahiplerinin mukataa belgelerini de istiyor -- ne ilgisi var ki? Hemen vermesek, ya da hepsini vermesek, ya da her birinin bazı sayfalarını eksik mi versek?* Bütün bunların hepsi gerçektir; olay tanınmasın diye küçük ayrıntıları değiştirilmiştir yalnızca. Abesle iştigal, bu olmalı. Bunun yerine, gerçeğin asla zararlı olamayacağını sindirmek ve yalnızca bilimsel araştırma, gerçeğe ulaşma süreçlerinin çoğulluğuna bel bağlamak, herkes için hayatı kolaylaştırabilir. Fakat bunun için de bir insanlık perspektifi gerekli.

***

Osman Hamdi Bey'in kültür ve tarih mirasımızın korunması dâvâsının öncü adımlarını attığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, Türkiye toplumunun bunalımı giderek derinleşiyor; ama ilginçtir ki çok önemli bir boyutunu işgal, ilhak ve parçalanma olasılığının oluşturduğu bu sarsıntıya çözümler, düşünsel bakımdan esas olarak büyük bir *dışa açıklık* platformunda aranmaya devam ediyordu. Hattâ denilebilir ki kendi içine kapanmak ve geleneksel bir benliğin tek-yanlı yüceltilişine sığınmak, Osmanlı seçkinlerinin tutucu kanadının tepkisel tavrıydı ve Hamid despotizminin elinde dönüştüğü baskıcı sansür, ilerici kesimin çağdaşlıkla bağlantı arayışını zaman zaman yeraltına itiyorsa da, insanlığın gelişen evrensel kültüründeki hayatiyet

kaynaklarından bütünüyle izole edemiyordu. Buna karşılık 1908 Jön Türk Devriminden Kemalist Devrim'in 1920'li yıllarına (tâ, 1929'da patlak veren dünya buhranının dâvet ettiği otarşik savunma refleksine) kadar süren bir fermantasyonu, gene, zihinsel ufukların genişliği besleyecek ve belirleyecekti.

Bugün bir kere daha ve ikili bir bunalımın eşiğinde, hattâ içindeyiz. Her yanımız, devletlerin ve insan gruplarının, en kolay kimlik belirleme yöntemi olarak etnik-lingüistik ölçütlere sarılmalarının ve kendilerini bu temelde "öteki"lerden, "yabancı" veya "düşman"lardan ayırmaya çalışmalarının trajik sonuçlarıyla çevrili. İnsanlık 21. yüzyıla, liberal ütopyadan da, sosyalist ütopyadan da hayli uzak, alabildiğine vahşi millî boğazlaşmalarla gireceğe benziyor. Başta da belirttiğim gibi, Milliyetçilik (ya da milliyetçilikler), Türkiye'nin toplumsal ilerlemesinin de önünde, hemen her alanda hissedilen muazzam bir engel. Kaskatı "millî kibir"imiz yerli yerinde durdukça, bu ülkede açık ve alçakgönüllü bir toplum kurulamaz. Arap aydını William Haddad'a göre, ulus-devlet "zihnin hapishanesi."[45] Bu, tarih ve tarihçilik için de fazlasıyla geçerli.

Köprülerin altından akan onca suya karşın, tekrar bir yenilenme ihtiyacıyla kavrulduğumuz ve bir başka *fin de siècle*'in --İS üçüncü binyıla girişin-- küreselleşme dalgasını kaçırmamaya çabaladığımız, yaklaşık yüz yıl sonra bugün, 19. yüzyıl sonlarının ilerici entelijensiyasının Osman Hamdi Bey'de somutlanan çizgisinin güncel uzantısında yol almaktır, bize bir kere daha gerekli olan. Bu Sempozyumun ilk gününde, benim bir sorumu cevaplarken, Prof. Semra Germaner tam da aradığım berraklığı getirmişti, aydın Osman Hamdi'nin kendi temiz ruhlu "duruş"unun, ressam Osman Hamdi'nin Oryantalist tablolarındaki izdüşümüne :

Vakur, başı dik, aynı zamanda evrenselci.

NOTLAR

*18 Aralık 1992 günü sunduğum tebliğin elimdeki taslağı esas alarak hazırlanan bu metin, vakit yetersizliği nedeniyle konuşurken atladığım bazı notları olduğu kadar, daha sonraki bazı ilâveleri de içeriyor. Gene de o günün anısına, Ayda Arel ve Edhem Eldem'e ithaf edilmiştir.

1 Artık hepsi Türkçe'ye de çevrilmiş bulunan üç önemli milliyetçilik incelemesi için, bkz. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (1983); Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983); E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780* (1990).

2 Türk milliyetçiliği açısından bu düşüncenin somutlanışı, Mehmed Akif'in İstiklâl Marşı'ndaki "ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım" dizesi ile "son Türk

devleti" söyleminin bütünlüğünde bulunabilir.

3 Bilinçsizce tekrarlanagelen bu üstünlük iddialarına, aydınlarımız arasında hâlâ çok yaygın olan "Atatürk milliyetçiliğinin bu açıdan farklılığı" söyleminin kendisi de kuşkusuz dahildir.

4 Herkül Millas bu çalışmanın bütününü, 1991-92 kışında yapılan Murat Sarıca Kitaplığı Tarih Haftasonları'nın birinde sözlü olarak sundu. Ayrıca bkz. H. Millas, "Türk Edebiyatında Yunan İmajı: Yakup Kadri Karaosmanoğlu," *Toplum ve Bilim*, Sayı 51/52, Güz 1990 - Kış 1991, s. 129-52.

5 Genel tesbit için bkz. İlber Ortaylı, *Gelenekten Geleceğe* (1982), s. 73; 19. yüzyıl milliyetçiliğinin ırkçılık boyutu (ve Türk milliyetçiliğine yansıyışı) için, bkz. Taner Timur, "Batı İdeolojisi, Irkçılık ve Ulusal Kimlik Sorunumuz," Yapıt, 1984, sayı 5, s. 7-30. Genel olarak milliyetçilik ile ırkçılık arasındaki (zorunlu) ilişki için, bkz.. Etienne Balibar, "Es Gibt Keinen Staat in Europa: Racism and Politics in Europe Today," *New Left Review*, No. 186, March-April 1992, s. 5-19.

6 Bu fikir, Gellner ve Benedict Anderson'un adıgeçen kitaplarıyla aynı yıl yayınlanan ve asıl uygulama alanını milliyetçiliğin "gelenek icadı" denemelerinde bulduğu için yaygın olarak bu literatürle ilişkili sayılan bir başka ve çok önemli eserden alıyor: E. J. Hobsbawm ve Terence Ranger (der.), *The Invention of Tradition* (1983).

7 Ranke'nin elinde bu fikir, Prusya devletinin başarılarının da kendi tarihsel misyonunun gerçekleşmesi olarak yorumlanması ve aklanmasına yarıyordu.

8 Konu-malzeme-yorum tercihlerinin öznelliği ve dünya görüşü ile ilişkisi hakkında, bkz. E. H. Carr, *Tarih Nedir* (1980).

9 19. yüzyıl etkin-lingüistik milliyetçiliğinin bu parçalayıcı özelliği için, tekrar bkz. Hobsbawm, a.g.e., özellikle 4. bölüm.

10 P. M. Kennedy, "The Decline of Nationalistic History in the West, 1900-1970," *The Journal of Contemporary History*, No. 7, 1972, s. 77-100.

11 19. yüzyılda Balkanlarda ortaya çıkan hemen her ulusal kuruluş hareketi ve/ya da doğurduğu genç devlet, aynı zamanda Büyük Devletlerden birinin mahmesi konumuna girdi. Sözkonusu emperyalist ülkeler hem bu "müşteri"leri aracılığıyla nüfuz alanlarını genişletmeye, hem de kendi başlarına Osmanlı devletine zorbalık uygulamak suretiyle imtiyazlar koparmaya ve rakiplerini çok kıskandırmadan toprak ilhak etmeye çalışıyorlardı. Büyük Britanya ile Yunan milliyetçiliği, Avusturya-Macaristan ile Sırplar, Rus çarlığı ile Bulgaristan arasında hep bu tür karmaşık himaye ve ittifak ilişkileri oluşmuştu. Dahası, bu çerçevede Balkan uluslarının kurtuluş özlemlerinin nerede bittiği, Osmanlı topraklarından kendi küçük imparatorluklarını yaratma özleminin nerede başladığı, pek belli değildi. Emperyalizm ile ulusal kurtuluşçuluğun bu içiçeliği, klasik haklı/haksız ayırımını nesnel temellere dayandırmayı alabildiğine zorlaştırmaktadır. Sübjektif algılayışlar olursa olsun haklılıklarına sonuna kadar inanmaları, buna karşılık kendi milliyetçiliklerini imparatorluk ile özdeşlikten henüz ayrıştırmamış Türklerin, herşeyi Hasta Adamı parçalama ve sömürgeleştirme girişimleri olarak görmeleri biçimini almıştır.

12 On yıl önce bu öyküyü *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*'de (1983) anlattım. Köprülüzade'den önceki geç dönem Osmanlı Bizans'a ilişkin tutumları üzerinde, son yıllarda Michael Ursinus çok duruyor: "Byzantine History in late Ottoman Turkish Historiography," *Byzantine and Modern Greek Studies* (Birmingham), No. 10, 1986,

s. 201-23; "'Der schlechteste staat': Ahmed Midhat Efendi (1844-1913) on Byzantine intitutions," *BMGS*, No. 11, 1987, s. 237-43; "From Süleyman Pasha to Mehmet Fuat Köprülü: Roman and Byzantine history in late Ottoman historiography," BMGS, No. 12, 1988, s. 305-14. Ayrıca bkz. aynı araştırmacının, Tarih Vakfı'nın 24-26 Mayıs 1993'de yapılan 1. Ekonomik ve Toplumsal Tarih Kongresi'ne sunduğu "Osmanlı mı Bizans'ı, Bizans mı Osmanlı'yı Fethetti?" konulu tebliğ.

13 Bu eğilim, en çok, aşağıdaki değinileceği gibi Osmanlı'yı Kemalist Devrime yeniden kabul ettirme işlevini üstlenen Ömer Lütfi Barkan'da belirgindir.

14 Bu dönemde yalnız Afet İnan gibi aparatçikleri değil, Şevket Aziz Kansu gibi önemli bilim adamlarını da etkisi altına alan kafatası ölçümcülüğünün asıl problemi, fiziksel antropoloji bulgu ve hesaplamalarıyla ulus denilen sosyo-kültürel kategorinin devamlılığının gösterilmemesinde yatar. Geçmişte birtakım insanlar buluyor ve biz "atalarımız" olarak seçiyoruz onları; böylece kendi kendimizi tarihte geriye götürüp onlara bağlıyoruz; yoksa onları "ulus"unu sürdürüp geliyor olmamız diye birşey sözkonusu değil, aslında.

15 Bu yüzden Cumhuriyet arkeologları, esas olarak tarihçilerden daima daha evrenselci olmuşlar; "Türk-İslam sentezi" yanlıları da Türk Tarih Tezi'ni aynı nedenle bağışlamamışlardır. 1980'lerin başlarında, asker kökenli siyasî komiserlerin eline düşen Türk Tarih Kurumu'nda, bazı gençler Ekrem Akurgal'a "Allah sizi Hitit atalarınıza bağışlasın" diye sataşabiliyorlardı. Ama kuşkusuz Türk Tarih Tezi'nin bu "kucaklayıcı ırkçı"lığı, gene de ırkçılığını ve bilim-dışı olan bütün diğer yanlarını (Orta Asya'da uygarlık aramasını; İslâmiyetin bir ilerlemeyi ifade ettiğini görememesini; Osmanlı'yı reddetmesini, vb) politik yarar adına affetmemiz anlamına gelemez.

16 Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda Kuruluş Devrinin Toprak Meseleleri," *Türkiye'de Toprak Meselesi* (1980), s. 288.

17 Y. S. Tezel, 13-14-15 Kasım 1975'de toplanan "Türkiye'de Tarih Eğitimi" seminerinde, Barkan'ın 1973 Hacettepe İktisat Tarihi Seminerinde "'Feodal' Düzen ve Osmanlı Timarı" tebliğini verdikten sonra, tartışmalar sırasında "Ah, şu kapitalizm-sosyalizm belâsı dünyanın başına çıkmasaydı da, şu Osmanlı olgusu --ki ideal altın çağdır-- devam etseydi, gelseydi ne güzel olurdu" dediğini aktarmış; bu yayınlanmış ve bildiğim kadarıyla hiç tezkip edilmemiştir. Sözkonusu tartışmanın "resmî," yani Barkan'ın onayından geçmiş metni de tam böyle değilse bile bir yerde buna yakın imâlar içermektedir. Bkz. *Felsefe Kurumu Seminerleri* (1977), s. 373; *Türkiye'de Toprak Meselesi*, s. 890-95. Kadı ki böyle bir nostalji, Barkan'ın bütün *oeuvre*'unda mevcuttur.

18 Bunun Batı'daki muadilini ise belki, Avrupa kimliğini doğrudan doğruya Katoliklik temelinde tanımlayan ve Hıristiyan âlemini her zaman Müslümanlığa karşı yekvücut olmuş gibi gösteren; bir başka deyişle Halkçılık ideolojisini tarihsel gerçeklik olarak kabullenen muhafazakâr Katolik tarihçilik oluşturmaktadır.

19 Hattâ bu "etki"ler ve bu meyanda Osmanlı tarihinin Batalı kaynakları bile bir yerde şaibelidir. Seyyahlar misyoner ruhlu, kötü niyetli, Türk düşmanıdırlar, örneğin; onlara değil, yalnızca "kendi belgelerimiz" güvenilmelidir. -- Bu hatırlatmayı Tülay Artan'a borçluyum.

20 Belleten'in profesyonel standartlarını haklı olarak takdir eden İlber Ortaylı'nın (bkz. *Gelenekten Geleceğe*, s. 76-7), öte yandan madalyonun bu diğer yüzünü gözardı ettiği; daha genel olarak, akademik tarihçiliği ideolojisizmiş gibi algıladığı kanısındayım.

21 Şu 10. Türk Tarih Kongresi eleştirisine bkz: Halil Berktay, "İdeolojik Milliyetçilikten Propaganda Güdümlüğüne," *Tarih ve Toplum*, sayı 35, 1986.

22 *Türkiye* gazetesi, 4 Mayıs 1993, s. 11; yazan ve çizen: Şahap Ayhan.

23 *Sabah* gazetesi, 20-22 Aralık 1993; yazan: Nizamettin Veziroğlu; çizen: Abdullah Turhan.

24 Ali Sevim, *Tercüman*, 14 Aralık 1993 Pazartesi, s. 6.

25 Bu fikri iyice gözüme batırdığı için Sina Akşin'e teşekkür ederim.

26 Bilge Umar İçişleri Bakanlığı'nın "doğal adlandırma" çalışmalarından şu örnekleri veriyor: Gelendiros Dağı yerine Balaban Dağı; Lindoz Tepesi yerinee Dallı Tepe; Mendos Dağı yerine Arıdağı; Mindoz Tepe yerine Kaleli Tepe; Mındıras/Monduras Tepeyerine Ak-Ot Tepesi; Sandras Dağı yerine Çiçekbaba Dağı. Bkz. *Türkiye Halkının İlkçağ Tarihi*(İzmir, 1982), s. 16.

27 Kürt sorununa ise, tümüyle Türk milliyetçiliğinin bir ürünü olduğunu söylemek dışında girmeyeceğim, çünkü günümüzde Kürtlerden konuşmaya başlayınca yalnız Kürtlerden konuşmak gerekebiliyor.

28 İlkinin tipik ifadeleri için, bkz. Ö. L. Barkan, *Türkiye'de Toprak Meselesi*, s. 675-6, 758; ikincisinin kapsamlı bir özeti ve (hayli Türk tarihçiliğinden yana) eleştirisi için, bkz. Machiel Kiel, *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period* (1985), s. 33-55.

29 Halil İnalcık, "Osmanlılar'da Raiyyet Rüsumu", *Belleten*, Cilt XXIII, No. 92, Ekim 1959, s. 575-610.

30 D. Angelov, "Certains aspects de la conquête des peuples balkaniques par les Turcs," *Byzantinoslavica*, Cilt XVII, 1956, s. 220-75.

31 Bkz. Kiel, a.g.y.

32 Bu tema, özellikle Vera Mutafcieva'nın *Cem Sultan* romanı ve önsözünden çok belirgindir.

33 Bkz. H. Berktay, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, 78-9; aynı yazar, "Three Empires and the Societies They Governed: Iran, India and the Ottoman Empire, "*New Approaches to State and Peasant in Ottoman Sciety* (1991), der. H. Berktay ve Suraiya Faroqhi, içinde, s. 283.

34 N. Todorov'un örneğin *The Balkan City* (1983), s. 16-17'de nüanslandırdığı bu noktayı, Halil İnalcık da kabul eder.Bkz. Michael Cook (der), *A History of the Ottan Empire to 1730* (1976). s. 35.

35 Bu fikri Mayıs 1993'teki 1. Ekonomik ve Toplumsal Tarih Kongresi'nde, Melek Delilbaşı'nın yönettiği bir panelin tartışmaları sırasında dile getirmiştim.

36 Bu perspektif için de İsenbike Togan'a teşekkür borçluyum.

37 Krş. Halil İnalcık, "Ottoman Methods of Conquest", *Studia Islamica*, 1954/2.

38 Bkz. Halil İnalcık, "Stefan Duşan'dan Osmanlı İmparatorluğuna," *Fatih Devri Üzerinde Tetkikler ve Vesikalar* (1954), 136-84.

39 Ünlü bir özel müzemizin düzenlenmesinde başı çektiği ve öncü nitelik taşıyacak bir uluslararası bizans tarihi kongresinin hazırlık çalışmaları sırasında, 1453 öncesi için de Konstantinopolis deyiminin kullanılmasının "tehlikeli" olacağının savunulduğunu, neyse ki bu görüşün azınlıkta kaldığını, ve "1453'e kadar Konstantinopolis, sonrası için İstanbul" formülünün benimsendiğini, 18 Aralık 1993'te bu tebliği sözlü olarak

sunmanın ardından öğrenmiş bulunuyorum.

40 Tezcan, metinde a.g.e., xiii.

41 Bu diziyi 1980'li yılların başlarında Ankara'daki Fransız Kültür Heyeti'nden alıp SBF'de, Sina Akşin'in koordinatörüğünde açıklamalı olarak gösterdik. Sonraki yıllarda bir bölümü su baskınlarıyla kullanılmaz hale geln yarımşar saatlik 24 makaradan 16'sını, geçen yıl nihai olarak Fransa'ya geri gönderilmelerinden önce tekrar edinebildik ve videoya çektirdik; Tarih Vakfı'nda, ileride tekrar göstermek üzere saklıyoruz.

42 Bkz. Ankara Devlet Güvenlik Mahkemesi, Esas 1985/194 ve Karar 1986/15. Bilirkişiyemetnin 36 sayfalık noter tasdikli çevirisi gönderilmiş; bir yeminli mütercimlik bürosu iyi para kazanmış, anlaşılan. Sözkonusu bilirkişi raporu da ayrıca ilginç. SBF Anayasa Hukuku Profesörü Mümtaz Soysal, 18.1.1986 tarihli raporunun yüzde seksenini, şüpheli maddenin "Ermenileri doğrulayıcı değil çürütücü" bir doğrultuda kaleme alınmış olduğunu ispatlamaya ayırmış. Bu çerçevede, Anadolu'da otokton olmadıklarının, yani başlangıcı bilinmeyen kadim bir zamandan beri burada oturmadıklarının; Urartu'ların devamı kabul edilemiyeceklerinin; Osmanlı yönetiminden çok ihtimam gördüklerinin; 19. yy sonuna geldiğinde hiçbir vilayette çoğunluk oluşturmadıklarının, vb kaydedildiğini, uzun uzadıya aktarmış. Beş sayfalık metninin ancak son paragrafı ve yarım sayfasında, asıl canalıcı meseleye birkaç cümleyle yaklaşmış: Ansiklopediler... dar bir propaganda kastı anlayışıyla değerlendirilemez... Kaldı ki, ansiklopediler yaygın satışa açık olmayan ve ancak bilimsel araştırmaların yapıldığı büyük kütüphanelerde bulunan referans kitaplarıdır. Bütün maddeler bakımından kılı kırk suçlayıcı bir yaklaşım, Türk kütüphanelerini hemen hemen bütün yabancı ansiklopedilerden yoksun kılmak gibi çok ters bir sonuç da doğurabilir." Milliyetçi önyargıların insanları böylesine terörize ettiği bir ülkede, bilim özgürlüğü de ancak bu kadar savunulabilir; hem zaten mesele sonuç almaktır; onun için buna da şükür --mü diyelim?

43 Bu satırların yazıldığı bir gazete *Grolier's International Americana*'nın Türkçesini kupon karşılığı dağıtıyor; başka bazı gazeteler de hem böyle bir ansiklopedi olmadığını, hem de orijinaline göre çok eksik olduğunu (aynı anda) iddia ediyorlar. Bense orijinaline uygun olup olmadığına karar vermek için, sanırım E ve K harfleri geldiğinde riskli etnik gruplarla ilgili sayfaların boş olup olmadığına bakmayı yeğleyeceğim.

44 Bkz. İstanbul Devlet Güvenlik Mahkemesi, Esas 1986/141, Karar 1987/46.

45 Aktaran: Machiel Kiel, a.g.e., s. 18.

Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu 17-18 Aralık 1992 tarihleri arasında yapılmıştı; amacı Osman Hamdi Bey'i, dönemin bir simgesi olarak almak ve Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal ve kültürel boyutlarını irdelemekti. Bu bağlamda Batılılaşma, modernleşme, Doğu-Batı ikilemi, kimlik arayışı, sanatta ve mimarlıkta yeni arayışlar ile kültür ve tarih mirasının korunmasıyla ilgili önemli atılımlar incelendi. Sempozyumda sunulan ve bu kitapta toplanan bildiriler bir anlamda 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan köklü değişikliklere değinerek tarih ile bağları kopartmadan güncel sorunsallara yaklaşmayı amaçlıyor.

TÜRKİYE EKONOMİK VE TOPLUMSAL TARİH VAKFI

TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

ISBN 975-333-008-1