

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI ORYANTALİZMİNDEN BİR
ÖRNEK: BAĞLARBAŞI ABDÜLMECİD EFENDİ
KÖŞKÜ KALEMİŞİ SÜSLEMELERİ

Rümeysa MEMİŞ
2501170798

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Agah Tarkan OKÇUOĞLU
İSTANBUL – 2021

ÖZ
OSMANLI ORYANTALİZMİNDEN BİR ÖRNEK:
BAĞLARBAŞI ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ
KALEMİŞİ SÜSLEMELERİ
Rümeysa MEMİŞ

Abdülmecid Efendi Köşkü oldukça dikkat çeken önemli bir Osmanlı sivil mimarlığı ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Köşkün kalemî programında kullanıldığı bilinen Owen Jones'un desen kitapları hakkında inceleme yapılarak köşkle ilgili detaylı bir araştırma yapılmak istenmiştir. Köşkün tasarımındaki farklılıklar özellikle cephe tasarımında ve iç mekanda kullanılan yoğun kalemî bezemeleriyle ortaya çıkmaktadır. Köşkün özgün tasarımını Osmanlı Oryantalizmi ile bağdaştıracak yönler üzerinde durularak bütüncül bir önerme yapılmıştır. Köşkün inşasıyla ilgili bilgi içeren eserler başta olmak üzere, içinde bulunduğu dönemi anlamak amacıyla tarihsel kaynaklar incelenmiştir. Birinci bölümde, köşkle ilgili yapılan sınırlı sayıda incelemeler, Halife Abdülmecid Efendi'nin hayatı ve Osmanlı'da yenileşme dönemleri ile ilgili genel bir bilgi verilmiştir. İkinci bölümde, köşkün Oryantalizmle olan kavramsal bağlantısını okuyabilmek için Oryantalizm bölümüne yer verilmiştir. Bu bölümde genel olarak Oryantalizm alanının ortaya çıkışından sanat ve mimarlıktaki kullanım biçimlerine değin geçen süreç özetlenmiş ve Elhamra örneği üzerinden türetilen Oryantalist sanat algısı ifade edilmeye çalışılmıştır. Batı üzerinden Osmanlı'ya giren sanatta Oryantalizm, 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığı içinde Osmanlı Oryantalizmi olarak yeni bir üslubun üretimine sebep olmuştur. Bu nedenle ikinci bölümde, mimarlık başlığı altında Osmanlı Oryantalizmi örnekleri incelenerek üslubun tanıtılması amaçlanmıştır. Üçüncü bölümde, bir yandan köşkün ilk iki bölümle olan bağlantısı ifade edilirken bir yandan da köşkün desen tasarımları, Owen Jones'un kitaplarında bulunan Elhamra kaynaklı tasarımlarla eşleştirilerek köşkün tasarım kaynağı açığa çıkarılmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: kalemî, abdülmecid efendi köşkü, oryantalizm, osmanlı oryantalizmi, owen jones

ABSTRACT
AN EXAMPLE FROM OTTOMAN ORIENTALISM:
INTERIOR DECORATION OF THE
MANSION OF MECID EFENDI
Rümeysa MEMIS

Mecid Efendi Mansion is an outstanding example from the late Ottoman architecture period as a civil architecture monument which takes many attention from the public. The thesis is aimed to acknowledge the design process of the mansion by examining Owen Jones's pattern books which we know them as a great resource to design the mansion. The difference of the design program appears on the facade and interior decoration of Abdülmecid Efendi Mansion. Our statement is to associate the design process of the mansion with Ottoman Orientalism as a totalitarian suggestion. To maintain that, a general reading regarding to the historical background of 19th century and the references written about the mansion were made. A general information around the limited researches about the mansion, life of Mecid Efendi and Ottoman state innovations were obtained. Hereby, these informations were summarized in the first chapter. The second chapter introduces Orientalism to make a conceptual tie between the mansion and Oricantism. Examples built referring to the Alhambra Palace was desired to be expressed as an Orientalist art perspective and the journey of Orientalist art from European countries to the Asian continent. As a result of this exploration Ottoman Orientalism was born as an art movement reflecting the complexity of the theory. In the third chapter, all the informations obtained from the prior sections were built together with the pattern books of Owen Jones, to attain a tangible resource of the mansion's design background.

Keywords: interior decoration, abdülmecid efendi mansion, orientalism, owen jones, ottoman orientalism

ÖNSÖZ

İki sene önce hocam Prof. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU'nun yönlendirmesiyle tez konum olarak seçtiğim Abdülmecid Efendi Köşkü ile olan duygusal bağım ve kalemişi üretimine olan merakım teze daha başlamamışken bende özel bir heyecan yaratmıştı. Bugün iki senelik çalışmanın sonunda edindiğim bilgiler ve tecrübelerle birlikte köşkün, tasarım ve sanat alanındaki üretimime yeni bir yön çizdiği kanaatindeyim. Her zaman ilgilisi olduğum Osmanlı evi ve iç mekan tasarımıyla bağlantılı bir konu olmasının ötesinde, bu ilgimi daha da detaylandırarak desen araştırmasına yönelmemi sağlayan hocama teşekkür etmek isterim. Onun vesilesiyle Abdülmecid Efendi Köşkü, tez çalışmamda bir yön belirleyici olarak yer edinebildi. Teze henüz başlamamışken köşkle ilgili yönlendirici bilgiler veren hocalarım Prof. Dr. Mehmet Baha TANMAN ile Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN'e içten tavsiyeleri için ayrıca teşekkür ederim.

Köşkteki kitabelerin Osmanlıca çevirilerinde ve kendi çektiği Elhamra fotoğraflarını paylaşmasıyla destek aldığım arkadaşım Halenur ALBAYRAK'a teşekkür ederim.

Eğitimimde beni her zaman destekleyerek önümü açan babam Osman MEMİŞ ve annem Songül MEMİŞ'e çok şey borçluyum. Maddi ve manevi tüm destekleri için çok teşekkür ederim.

Rümeysa MEMİŞ
Üsküdar, İSTANBUL

2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KÖŞKÜN BANİSİ VE MİMARİSİ HAKKINDA GENEL BİLGİ

1.1. Köşkün Banisi Hakkında Değerlendirme.....	8
1.2. Köşkün Mimarisinin Değerlendirilmesi.....	13

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI SANATINDA ORYANTALİZM HAKKINDA GENEL

DEĞERLENDİRME

2.1. Avrupa Oryantalizminin Osmanlı Oryantalizmine Etkileri.....	31
2.1.1. Endülüs, Elhamra Sarayı İzinde Sanatta Oryantalizm.....	34
2.1.2. Kitapların ve Desenlerin Mimaride Kullanımı: Avrupa Örnekleri.....	40
2.2. 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Eklektik Zevkler.....	48
2.2.1. 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Osmanlı Oryantalizmi.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ'NÜN KALEMİŞİ SÜSLEMELERİNDE

19. YÜZYIL DESEN KİTAPLARIYLA ETKİLEŞİMLER

3.1. 19. Yüzyıl Desen Kitapları.....	60
3.1.1. Owen Jones ve Desen Kitapları.....	62
3.2. Köşkün Dış Mekanındaki Bezemeler.....	64
3.3. Köşkün İç Mekanındaki Bezemeler.....	90
3.4. İç Mekandaki Kur'an ve Şiir Alıntıları.....	173
SONUÇ.....	181

KAYNAKÇA.....	184
----------------------	------------

[ŞEKİLLER LİSTESİ]

Şekil 1.1.: Alt kat planı, Sedad Hakkı Eldem. (Türk Evi: Osmanlı Dönemi, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987).....	14
Şekil 1.2.: Üst kat planı, S.H. Eldem. (Türk Evi: Osmanlı Dönemi, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987).....	15
Şekil 1.3.: Cephe restitüsyonları, S.H.E. (Türk Evi: Osmanlı Dönemi, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987).....	15
Şekil 1.4.: Cephe restitüsyonları, S.H.E. (Türk Evi: Osmanlı Dönemi, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987).....	16
Şekil 1.5.: Cephe restitüsyonları, S.H.E. (Türk Evi: Osmanlı Dönemi, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987).....	16
Şekil 1.6.: Köşkün dış cephesinden görünüm. (fotoğraf: Rümeysa Memiş).....	17
Şekil 1.7.: Dış cephedeki niş dizileri. (Rümeysa Memiş).....	17
Şekil 1.8.: Cephedeki desenlerden detay. (R.M.).....	18
Şekil 1.9.: Revzenli çıkmadan görünüm. (R.M.).....	19
Şekil 1.10.: Köşkün girişindeki orta sofadan görünüm. (R.M.).....	20
Şekil 1.11.: Köşkün saçaklarındaki desenler. (R.M.).....	20
Şekil 1.12.: Dış kapıdaki kitabe. (R.M.).....	22
Şekil 1.13.: Kemer detaylarındaki bezemeler. (R.M.).....	23
Şekil 1.14.: Girişteki hat kitabesi ve bezemeler. (R.M.).....	23
Şekil 1.15.: Nişli kemer dizilerinden oluşan desenler. (R.M.).....	24
Şekil 1.16.: Cephedeki niş dizileri. (R.M.).....	24
Şekil 1.17.: Cephedeki panolar. (R.M.).....	25
Şekil 1.18.: Desenlerin bir görünümü. (R.M.).....	25

Şekil 1.19.: Balkon görünümü. (R.M.).....	27
Şekil 1.20.: Saçaklardan bir görünüm. (R.M.).....	28
Şekil 1.21.: Çıkmadan görünüm. (R.M.).....	28
Şekil 1.22.: Türk üçgenli ve mukarnaslı sütunlar. (R.M.).....	29
Şekil 1.23.: Duvar bezemesi (R.M.).....	30
Şekil 2.1.: Elhamra'dan ahşap tavan detayı ve işlemler. (H.A.).....	38
Şekil 2.2.: Moresk başlıklar ve at nalı kemerler. (H.A.).....	38
Şekil 2.3.: Aslanlı Avlu'dan bir görünüm. (H.A.).....	39
Şekil 2.4.: Ağ bezemeler ve işlemeli sütunlar. (H.A.).....	39
Şekil 2.5.: Çizim örneği. (Eugène Viollet Le Duc, <i>Entretiens sur l'Architecture</i> , Vol I, Paris, Q. Morel Et Cie, 1863, p.39).....	42
Şekil 2.6.: Pennsylvania Academy of Fine Arts, Frank Furness and George Wattson Hewitt, 1873-76. (pafa.org.).....	43
Şekil 2.7.: Levha 7 (Louis H. Sullivan, <i>A System of Architectural Ornament</i> , New York, The Eakins Press, 1967).....	44
Şekil 2.8.: Synagogue of Chicagi Sinai Congregation, 1892. (Joseph Siry, Carson Pirie Scott, Louis Sullivan and the Chicago Department Store, Chicago, the University of Chicago Press, 1988, p.64).....	45
Şekil 2.9.: Transportation Building, Golden Gateway, 1893. (John Szarkowski, <i>The Idea of Louis Sullivan</i> , Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960, p.25).....	45
Şekil 2.10.: Getty Tomb, 1890. (John Szarkowski, <i>The Idea of Louis Sullivan</i> , Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960, p.124).....	46
Şekil 2.11.: Winslow House, 1893. (Grant Carpenter Manson, Frank Lloyd Wright to 1910, the First Golden Age, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1958, p.66).....	47
Şekil 2.12.: Municipal Boathouse, 1893. (Wisconsin Historical Society, Image ID: 34327).....	47
Şekil 2.13.: Dış cephedeki düzenlemeler. (Rümeysa Memiş).....	50
Şekil 2.14.: Kaset düzenlemelerindeki bezemeler (R.M.).....	50
Şekil 2.15.: Giriş bölümündeki çinihane düzenlemeler. (R.M.).....	51
Şekil 3.1.: Köşkün girişindeki kemerlerin köşe detayları. (R.M.).....	66

Şekil 3.2.: Levha XI (Jones, Goury, 1842-45: Vol I).....	67
Şekil 3.3.: Mermer şebekeler ve dikdörtgen kaset sırası. (R.M.).....	68
Şekil 3.4.: Sekiz kollu yıldız ve kenar bordüründeki zencerek motifleri. (R.M.).....	68
Şekil 3.5.: Levha VI, (Jones, Goury, 1842-45: Vol II, No IX).....	69
Şekil 3.6.: Levha XXXIX, (Jones, 1856: No I).....	69
Şekil 3.7.: Cephe kasetleri. (R.M.).....	70
Şekil 3.8.: Cephe kasetleri. (R.M.).....	71
Şekil 3.9.: Levha XXX, (Jones, Goury, 1842-45: Vol I).....	71
Şekil 3.10.: Levha IX, (Jones, Goury, 1842-45: Plate IX).....	72
Şekil 3.11.: Levha XL, (Jones, 1856: No II).....	72
Şekil 3.12.: Örnek çizimler. (J., 1856: s.67).....	73
Şekil 3.13.: Örnek çizimler. (J., 1856: s.73).....	73
Şekil 3.14.: Revzenli tepe pencereleri. (R.M.).....	74
Şekil 3.15.: Levha V, (J., G., 1842-45: Vol I).....	74
Şekil 3.16.: Köşkün saçaklarına işlenen desenler. (R.M.).....	75
Şekil 3.17.: Yan yana dizilerek desenleştirilen kemerler. (R.M.).....	76
Şekil 3.18.: Levha XXXV, (J., G., 1842-45: Vol I).....	77
Şekil 3.19.: Levha XV, ((J. G., 1842-45: Vol I).....	78
Şekil 3.20.: Levha XXVI, (J. G., 1842-45: Vol II).....	79
Şekil 3.21.: Levha XXV, (J., G., 1842-45: Vol II).....	80
Şekil 3.22.: Levha XXVII, (J., G., 1842-45: Vol II).....	80
Şekil 3.23. Giriş eyvanı tavanındaki motif. (R.M.).....	81
Şekil 3.24.: Giriş eyvanı tavanı. (R.M.).....	82
Şekil 3.25.: Levha XVII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	82
Şekil 3.26.: Diyagram No 1 ve 2, (J., 1856: s.73).....	83
Şekil 3.27.: Çıkma tavanın detayı. (R.M.).....	84
Şekil 3.28.: Çıkma bölümün duvar tezyinatı. (R.M.).....	85
Şekil 3.29.: On kollu yıldız motifi işlenmiş tavan. (R.M.).....	86
Şekil 3.30.: Levha XXXI, (J., G., 1842-45: Vol I).....	87
Şekil 3.31.: Levha XXXII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	88

Şekil 3.32.: Revzenli çıkma bölümü. (R.M.).....	89
Şekil 3.33.: Sütun başlığı detayı. (R.M.).....	92
Şekil 3.34.: İç mekandan görünüm. (R.M.).....	92
Şekil 3.35.: İç mekan duvarı detay. (R.M.).....	93
Şekil 3.36.: Orta sofadan görünüm. (R.M.).....	93
Şekil 3.37.: Tavan göbeği. (R.M.).....	94
Şekil 3.38.: Duvar işlemleri. (R.M.).....	95
Şekil 3.39.: Merdivenli bölümün tavan işlemesi. (R.M.).....	96
Şekil 3.40.: Merdivenli bölüm. (R.M.).....	96
Şekil 3.41.: Yer döşemesi ve mermer desenli kalemişleri. (R.M.).....	97
Şekil 3.42.: Duvar işlemesi. (R.M.).....	98
Şekil 3.43.: Eyvanlı bölüm işlemleri. (R.M.).....	99
Şekil 3.44.: Eyvanlı bölme duvarları. (R.M.).....	99
Şekil 3.45.: 4 numaralı oda kalemişleri. (R.M.).....	101
Şekil 3.46.: 4 numaralı oda kalemişleri. (R.M.).....	101
Şekil 3.47.: 4 numaralı oda tavan işlemesi. (R.M.).....	102
Şekil 3.48.: 4 numaralı oda tavan göbeği. (R.M.).....	102
Şekil 3.49.: Duvar işlemleri. (R.M.).....	103
Şekil 3.50.: Tavan köşelerindeki desenler. (R.M.).....	103
Şekil 3.51.: 3 numaralı oda görünüm. (R.M.).....	104
Şekil 3.52.: Duvar süslemelerinin görünümü. (R.M.).....	105
Şekil 3.53.: Tavan köşesi detayı. (R.M.).....	105
Şekil 3.54.: Duvar süslemesinden detay. (R.M.).....	106
Şekil 3.55.: Köşe motifi. (R.M.).....	107
Şekil 3.56.: Tavan göbeği işlemesi. (R.M.).....	107
Şekil 3.57.: Merdiven boşluğundaki desenler. (R.M.).....	109
Şekil 3.58.: Üst kata geçişteki duvarlar. (R.M.).....	110
Şekil 3.59.: Levha XLI, (J., 1856: No 4).....	110
Şekil 3.60.: Merdiven boşluğu tavan süslemesi. (R.M.).....	110
Şekil 3.61.: Tavanın kenar bordürleri. (R.M.).....	111
Şekil 3.62.: Tekne tonozdaki köşe işlemleri. (R.M.).....	112
Şekil 3.63.: Levha I, (J., G., 1842-45: Vol II).....	112

Şekil 3.64.: İkinci kat orta sofa tavanı. (R.M.).....	114
Şekil 3.65.: Levha VIII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	115
Şekil 3.66.: İkinci kat duvar süslemeleri. (R.M.).....	116
Şekil 3.67.: Duvar süslemelerinden detay. (R.M.).....	116
Şekil 3.68.: Levha XXXVI, (J., G., 1842-45: Vol II).....	117
Şekil 3.69.: Levha XXIII, (J., G., 1842-45: Vol II).....	118
Şekil 3.70.: Levha XLI, (J., G., 1842-45: Vol II).....	118
Şekil 3.71.: Kitabe detayı. (R.M.).....	119
Şekil 3.72.: İkinci kat orta sofa tekne tonoz tavan süslemeleri. (R.M.).....	119
Şekil 3.73.: Köşe süslemeleri. (R.M.).....	120
Şekil 3.74.: Levha XLI, (J., 1856: No 4).....	121
Şekil 3.75.: Elhamra'dan alınma çok nişli kemer dizisi. (R.M.).....	122
Şekil 3.76.: İkinci kat ön cephedeki balkonlu çıkmanın tavanı. (R.M.).....	123
Şekil 3.77.: Yıldız motifi sırası. (R.M.).....	123
Şekil 3.78.: Duvar süslemeleri ve köşe dönüşleri. (R.M.).....	124
Şekil 3.79.: Korkuluk süslemeleri. (R.M.).....	125
Şekil 3.80.: Levha XLIII, (J., 1856: No 5).....	126
Şekil 3.81.: Levha XLII, (J., 1856: No 4).....	126
Şekil 3.82.: Levha XLI, (J., 1856: No 4).....	127
Şekil 3.83.: 6 numaralı oda seki altı bölümü. (R.M.).....	128
Şekil 3.84.: Tonoz işlemleri detay. (R.M.).....	128
Şekil 3.85.: Levha XLIII, (J., G., 1842-45: Vol II).....	129
Şekil 3.86.: Çini detayları. (R.M.).....	130
Şekil 3.87.: Seki altındaki tavan bölümü. (R.M.).....	131
Şekil 3.88.: Seki altı bölümü. (R.M.).....	132
Şekil 3.89.: Odanın oturma bölümündeki tavan. (R.M.).....	133
Şekil 3.90.: Köşe süslemeleri. (R.M.).....	133
Şekil 3.91.: Kitaplardaki benzer düzenlemeler, Levha VI, (J., G., 1842-45: Vol II).....	134
Şekil 3.92.: No 2, 3, (J., G., 1842-45: Vol II).....	134
Şekil 3.93.: 7 numaralı oda sütun detayı. (R.M.).....	136
Şekil 3.94.: Süsleme detayları. (R.M.).....	137

Şekil 3.95.: Tavandaki kalemişi bordürleri. (R.M.).....	137
Şekil 3.96.: Seki altındaki bölümün duvarları. (R.M.).....	138
Şekil 3.97.: Korkuluktaki motifler. (R.M.).....	138
Şekil 3.98.: Tavan süslemesi. (R.M.).....	139
Şekil 3.99.: Nişli kemerlerden bir detay. (R.M.).....	140
Şekil 3.100.: Odanın oturma bölümündeki tavandan görünüm. (R.M.).....	140
Şekil 3.101.: Tavan süslemesi. (R.M.).....	141
Şekil 3.102.: Levha XLI, (J., 1856: No: 3).....	141
Şekil 3.103.: 8 numaralı oda genel görünüm. (R.M.).....	143
Şekil 3.104.: 8 numaralı odadaki tepe pencereleri. (R.M.).....	143
Şekil 3.105.: Tavana geçişte yer alan desenler. (R.M.).....	144
Şekil 3.106.: Desen detayları. (R.M.).....	144
Şekil 3.107.: Odanın tavan düzenlemesi. (R.M.).....	145
Şekil 3.108.: Levha XII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	145
Şekil 3.109.: Duvar süslemelerindeki tepe pencere çizimi. (R.M.).....	146
Şekil 3.110.: Duvar motifinden detay. (R.M.).....	146
Şekil 3.111.: 10 numaralı odanın tavan işlemesi. (R.M.).....	148
Şekil 3.112.: Kenar bordürlerinden bir detay. (R.M.).....	148
Şekil 3.113.: Köşe bezemesi detayı. (R.M.).....	149
Şekil 3.114.: Levha XLII, (J., 1856: No: 4).....	150
Şekil 3.115.: Levha III, (J., G., 1842-45: Vol I).....	150
Şekil 3.116.: Tepe pencereleri ve duvarlar. (R.M.).....	151
Şekil 3.117.: Revzenli bölme. (R.M.).....	151
Şekil 3.118.: Yer döşemesinden detay. (R.M.).....	152
Şekil 3.119.: 9 numaralı odanın tavan düzenlemesi. (R.M.).....	153
Şekil 3.120.: 9 numaralı odanın duvarları. (R.M.).....	154
Şekil 3.121.: Tavan köşesi detayı. (R.M.).....	154
Şekil 3.122.: Duvar süslemesinden bir detay. (R.M.).....	155
Şekil 3.123.: Tavan köşesi. (R.M.).....	156
Şekil 3.124.: 11 numaralı oda tavanı. (R.M.).....	158
Şekil 3.125.: Köşe süslemeleri. (R.M.).....	158
Şekil 3.126.: Tavandaki kitabeler. (R.M.).....	159

Şekil 3.127.: Tavan göbeği. (R.M.).....	160
Şekil 3.128.: Duvar düzenlemesi. (R.M.).....	160
Şekil 3.129.: Desen detayı. (R.M.).....	161
Şekil 3.130.: Levha XXXI, (J., G., 1842-45: Vol I).....	162
Şekil 3.131.: Levha XLIII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	162
Şekil 3.132.: No 86, (J., G., 1842-45: Vol II).....	163
Şekil 3.133.: Levha XVIII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	163
Şekil 3.134.: Levha VIII, (J., G., 1842-45: Vol I).....	164
Şekil 3.135.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	165
Şekil 3.136.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	166
Şekil 3.137.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	167
Şekil 3.138.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	168
Şekil 3.139.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	169
Şekil 3.140.: Kapı süslemeleri. (R.M.).....	170
Şekil 3.141.: Pencere kepenkleri. (R.M.).....	171
Şekil 3.142.: Pencere kepenkleri. (R.M.).....	172
Şekil 3.143.: Avlu kapısından görünüm. (R.M.).....	175
Şekil 3.144.: Avlu kapısındaki kufi hat. (R.M.).....	176
Şekil 3.145.: Kapıdaki taş süslemelerden detay. (R.M.).....	176

[KISALTMALAR LİSTESİ]

a.g.e.	: adı geçen eser
b.s.	: basım sayısı
b.s.k.	: baskı sayısı
b.t.y.	: basım tarihi yok
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Fot.	: Fotoğraf
Haz.	: Hazırlayan
İbid.	: adı geçen eser
No.	: Numara
p.	: sayfa
s.	: sayfa
S.	: Sayı
s.s.	: sayfa sırası
Tn.	: Translation
v.b.	: ve benzerleri
v.d.	: ve diğerleri
Vol.	: Volume
w.date.	: basım tarihi yok

GİRİŞ

KONUNUN ÖNEMİ, KAYNAKLAR VE YÖNTEM

Üsküdar Bağlarbaşı'nda bulunan Abdülmecid Efendi Köşkü, yoğun bezeme programıyla dikkat çeken ve Osmanlı mimarlığı içerisinde özgün bir konuma sahip olan bir yapıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde Batı etkisiyle şekillenen yeni mimari üsluplar, yabancı mimarların başkentte etkinlik kazanmasıyla birlikte ortaya çıkar. Bu dönemde İstanbul'a gelen yabancı mimarların padişah himayesinde yer alması ve pek çok köşk ile sarayın inşa edilmesi söz konusu olur. Yabancı mimarların bir kısmı Osmanlı mimarlığı ile ilgilenmeye başlayarak yapılarını tasarlarken bu birikimden istifade ederek ilerlerler. Mecid Efendi Köşkü'nü de bu çizgideki sentez çalışmalara benzer görmek mümkündür. Oryantal bezemelerle süslü bir Osmanlı sivil mimarlığı ürünü olduğunu kabul edebiliriz.

Köşkün iç mekan tefrişatının bugüne dek detaylı bir şekilde incelenmemiş olması ve yapıdaki kalemişi tezyinatının Osmanlı kalemişi birikiminde farklı bir yere sahip olması gibi nedenlerle tez konusu olarak çalışılmasına karar verildi. İç mekanda ve dış cephede yoğun bir şekilde kullanılmış olan tezyinat programı, bugüne kadar Osmanlı sivil mimarlığı örneklerinde benzeri az görülen önemli bir örnektir. Yapıdaki kalemişi motiflerinde ve kemer biçimlerinde etkisi hissedilen Oryantalizm üslubu, bahçedeki Osmanlı-Mısır üslubundaki¹ giriş kapısında, büyük hacimli eyvanlarda ve saçaklarda gözlemlenebilir.

¹ Avlu kapısındaki üslupla ilgili Toros'un ifadesi temel alınmıştır bkz., Taha Toros, "Yapı ve Kredi Bankası'nın Bağlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü", *Sanat Dünyamız*, S.: 31, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1984, s.2-9

19. yüzyıl mimarlığında karşımıza çıkan Osmanlı Oryantalizmini, kalemişi dekorasyonu üzerinden ele alarak konunun daha detaylı incelenmesi amaçlanır. Avrupa aracılığıyla Osmanlı sanatına giren Oryantalizm akımının Osmanlı'nın klasik dönem süsleme programından eklenen referanslarla yorumlanmasını inceleyerek dönemin sanat anlayışını ifade etmeye çalışacağız. Bu hususta, dönemin siyasal ve sosyal arka plan okumalarının yapılmasıyla birlikte, Halife Abdülmecid Efendi'nin hayatı üzerinden de okumalar yapılarak köşkle ilgili bilgiler bulunması hedeflenir.

Köşkün kalemişi programına odaklandığımız bu tezde, motiflerin Avrupa'da yaygın olan desen kitaplarından seçilerek kullanılmış olması söz konusudur. Bu çizgide bir kültür alışverişini algılayabilmek adına dönemin öne çıkan isimlerinden ve mimari akımlarından bahsedilecektir. Benzerini Beylerbeyi Sarayı'nın tezyinat planlamasında da görebileceğimiz bu süreci daha detaylı bir şekilde incelemenin, Abdülmecid Efendi Köşkü'nün tasarım ve inşa sürecini anlamamızda fayda sağlayacağı aşikardır. Bununla beraber dönemin sanat anlayışının, çeşitli yeni üslupların denenmesiyle güncellenmeye devam etmesi önemli ve incelenmesi gereken bir diğer husustur. Yurtdışından gelen desen kitaplarının ihtiyaca göre incelenerek desen seçiminin yapıldığı ve yapılarda kullanıldığı bir durum söz konusudur. Sarayın yeni arayış ve ihtiyaçlarına cevap veren bu desen kataloglarını inceleyerek Abdülmecid Efendi Köşkü'ndeki kalemişi motifleriyle olan ilişkisinin izini sürmek bu tezin yazılış amacını oluşturur.

Abdülmecid Efendi Köşkü, Halife Abdülmecid'in (1868-1944) yurtdışına gönderilmesinden Kazım Taşkent tarafından Yapı Kredi Bankası için satın alınıncaya

kadar pek çok kez el değiştirir.² Satın alındıktan sonra köşkün varlığı zamanla unutulur bir hale geldiği için yapıyla ilgili dikkat çekici çalışmalar ortaya çıkmamıştır denilebilir. Köşkün ele alındığı en eski kaynaklarda yer edinen bilgilerden biri İbrahim Hakkı Konyalı'nın "*Üsküdar Tarihi*"³ adlı kitabından, diğerleri Taha Toros'un incelemesi⁴ ile Sedat Hakkı Eldem'in "*Türk Evi*"⁵ kitabında bulunan bölümlerden oluşur. Bu ve benzeri kaynaklarda kısaca ele alınmış olan köşkün detaylı incelemesine ulaşılmasa da yapının planı ve Osmanlı mimarlık birikimindeki yeri hususunda genel bilgiler öğrenilebilir. Afife Batur'un köşk ile ilgili ele aldığı "*Abdülmecid Efendi Köşkü*"⁶ yazısı da yine faydalandığımız kaynaklardan biridir.

Yapının yaygın kanıya göre mimarı Vallaury olarak ifade edilirken bununla ilgili kesinlik ifade eden bir bilgi vermek mümkün değildir. Köşk, Vallaury'nin Düyun-ı Umumiye binasındaki üslubuyla bağlantılı olarak Doğu-Batı sentezini taşıdığı söylenen bir yapı görünümündedir. İlgili kaynaklarda mimarın Düyun-ı Umumiye'deki üslubunun köşkte de tekrar ettiği ifade edilir.⁷

Köşkün restorasyonunu gerçekleştiren mimar Sinan Genim'in köşkle ilgili incelemelerinden "*Abdülmecid Efendi Köşkü*"⁸ yazısı incelenen güncel çalışmalardan biridir. Genim'in restorasyon süreciyle ilgili olarak detaylandığı bu yazı dizileri

² Sinan Genim, "Abdülmecid Efendi Köşkü", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Der. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.125-137

³ İbrahim Hakkı Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi**, C: II, İstanbul, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, 1976, s.4-5

⁴ Taha Toros, "Yapı ve Kredi Bankası'nın Bağlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü", *Sanat Dünyamız*, S.: 31, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1984, s.2-9

⁵ Sedat Hakkı Eldem, **Türk Evi: Osmanlı Dönemi**, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ), 1987

⁶ Afife Batur, "Abdülmecid Efendi Köşkü", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.: I, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994, s.51

⁷ Sedat Hakkı Eldem, **Türk Evi II**, s.204

⁸ Sinan Genim, "Abdülmecid Efendi Köşkü", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**

köşkün tarihçesiyle ilgili geniş bilgiler verir. Yapının süsleme programına da değinilir. Ayten Serhatoğlu'nun yüksek lisans tezi, konuyla ilgili çalışılmış bir tez olmakla birlikte köşkün özet olarak verildiği bir incelemedir.⁹

Köşkün tarihsel sürecini incelemede kullandığımız kaynaklar dışında tezyinat programıyla ilgili olarak özellikle Owen Jones'un desen kitapları köşkteki desenlerle eşleştirilerek incelendi. *The Grammar of Ornament*¹⁰ kitabıyla beraber *The Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*¹¹ kitabında Jules Goury ile ortak olarak gerçekleştirdiği incelemelerden faydalanıldı. Turgut Saner'in bu hususta yönlendirici olan çalışmalarından¹² hareketle benzer bir metodu Abdülmecid Efendi Köşkü kalemişi süslemelerini analiz etmek için kullandık. Yapının detaylı incelemesini yapmadan önce tarihsel arka plan özetlendi ve köşkle ilgili veriler toplanarak sunuldu. Ardından Oryantalizm başlığıyla ikinci bölüm hazırlandı. 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığı ve Oryantalizm hakkında yapılan araştırmalarla Abdülmecid Efendi Köşkü'nün tasarım süreci irdelenerek yeni detaylar bulunması amaçlandı. Üçüncü bölümde ise; ilk iki bölümde toparlanan bilgiler, somut veriler eşliğinde yani fotoğraflar üzerinden birleştirilerek desen eşleştirmeleri yapıldı ve köşkün tasarım programı ortak bir bağlama oturtuldu.

⁹ Ayten Serhatoğlu, "Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1987

¹⁰ Owen Jones, **The Grammar of Ornament**, London, Published by Day and Son, 1856

¹¹ Owen Jones, Jules Goury, **The Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra**, London, Vizetelly Brothers and Co. Printers, 1842-45

¹² Turgut Saner, **Batı Mimarlığında Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., 1998, Turgut Saner, Bilge Ar, "Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones'un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, S.:17, 2019.

Abdülmecid Efendi Köşkü hakkında yazılan yayın sayısı oldukça sınırlı bir miktardadır. En eski kaynaklardan ilki İbrahim Hakkı Konyalı'nın "*Üsküdar Tarihi*" kitabında ele aldığı "Mecid Efendi Kasrı"¹³ yazısıdır. Konyalı yazısında köşkün Halife Abdülmecid Efendi tarafından yaptırıldığını ifade eder. Köşkün kapısının ilk kez Konyalı tarafından incelenerek üzerindeki yazının okunabildiğini öğreniyoruz. Yapıdaki diğerkitabeleri de çevirerek makalesinde açıklar (*Konyalı, 1976, s.229-237*). Kşkteki inileri, tabloları, kalemişlerini, eşme ve şmineyi de yazısında ele alarak detaylandırır.

Taha Toros'un "*Yapı Kredi Bankası'nın Bağırlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü*"¹⁴ yazısında tanıttığı köşkün Mısır ve Osmanlı sentezinde olduğı ifade edilir. Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından 1880'de yaptırılan köşk için harcanan masraflarla yapının banisi İsmail Paşa'nın kişiliğinden bahsederek devam eder. Köşkün II. Abdülhamid tarafından hazine bütçesiyle satın alınıp Abdülmecid Efendi'ye devrinin ardından halifeliğın kaldırılışıyla intikal ettiğı isimlere de değinilir. Abdülmecid Efendi Köşkü'nn 12 Temmuz 1900 tarihinde 7.000 lira bedelle hazine tarafından satın alındığı ifade edilir.¹⁵ Satın alındıktan sonra dönem dönem çeşitli tadilatlardan geçerek yeniden düzenlenen köşkün çeşitli bölümlerine halife müdahalesi olduğı tahmin edilir.

Abdülmecid Efendi Köşkü'nn iç mekanında kullanılan ini, kalemişı ve hat sanatı gibi ince tezyinatlarla beraber eşme, inili şömine ve levha gibi pek çok sanat

¹³ İbrahim Hakkı Konyalı, *Üsküdar Tarihi II*, s.229-237

¹⁴ Taha Toros, "Yapı ve Kredi Bankası'nın Bağırlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü", *Sanat Dünyamız*, s.2-9

¹⁵ Taha Toros, *a.g.e.*, s.7, Lale Uçan, "Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı; Şehzadelik, Veliahtlık ve Halifelik Yılları", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2019, s.48

eserinin de yer aldığından bahseder. Toros, genel olarak yapının sahip olduğu farklı mimari dili ile öne çıktığını belirterek makalesini özetler.¹⁶

Eldem'in "*Türk Evi*"¹⁷ kitabında ele aldığı Abdülmecid Efendi Köşkü yazısı konuyla ilgili bir diğer önemli metindir. Sedat Hakkı Eldem köşkü ele alırken kendi çizdiği planları bu kaynakta paylaşır. Köşkün mimarisini Vallaury'ye bağlayan Eldem, mimari biçim ve tezyinat açısından yapının sentez bir üsluba sahip olduğunu ifade eder. Daha öncesinde böylesine iddialı bir yapı dilinin kullanılmamış olmasına dikkat çeker. Gerek iç mekan tasarımında gerek yapının cephe kurgusunda hareketli, hafifletirilmiş ve serbest tasarlanmış bir dil olduğu hususunu dile getirir. Genel olarak köşkü Osmanlı sivil mimarlığına yakın bir ürün olarak değerlendirir.¹⁸

Mustafa Server Akpolat'ın 1991 senesinde yazdığı doktora tezi "*Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*" Abdülmecid Efendi Köşkü'ne yer verir. Tezin katalog kısmına eklediği köşkün tarihçesinden ve mimari programından bahseden Akpolat, yapının Vallaury tarafından inşa edildiğini ifade eder. Vallaury'nin Düyun-ı Umumiye binasındaki üslubuyla benzer görülerek Doğu-Batı sentezini benimseyen bir eser olduğu kabul edilir. Yapının çinilerine değinen Hakan Arlı ise, tüm çini eserlerin 1903 senesinde Kütahyalı Mehmed Emin tarafından yapıldığını söyler.¹⁹

¹⁶ Taha Toros, *a.g.e.*, s.7

¹⁷ S.H. Eldem, *Türk Evi II*, s.204

¹⁸ S.H.E., *a.g.e.*, s.204

¹⁹ Hakan Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989, s.42. Akpolat, çini ustasının ismi için Kütahyalı Muhammed Emin, (Mustafa Servet Akpolat, "Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1991, s.94), Genim ise makalesinde Muhammed Emin olarak zikretmiştir *bkz.*, Sinan Genim, "Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü Restorasyonu" <https://www.sinangenim.com/tr/projects.asp?ID=4&Y=1985&PID=84&do=detail>).

Afife Batur'un "*Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*"'nde ele almış olduğu "*Abdülmecid Efendi Köşkü*"²⁰ makalesinde de yapının mimarı Vallaury olarak belirtilir. Yapının planından, özgün süslemelerinden ve İstanbul sivil mimarlığından beslenilerek ortaya çıktığından söz eden Batur, yapıdaki Oryantalist tutumu dile getirir. Özellikle tezyinattaki çok renklilik, ısıltılı görünüm ve canlılığın Oryantalist anlayışa uygun olduğunu ifade eder.²¹ Genel olarak Vallaury'nin yerli üslubu güncelleştirerek yeniden tasarlayıp ortaya çıkardığı kendine has bir köşk olduğu belirtilir.

Sinan Genim ele aldığı makalelerde köşkün inşa sürecini, halifenin yaşam öyküsünü, yapının mimari ve tezyini kurgusunu detaylı bir şekilde anlatır. Kendisi yapının restorasyon çalışmasını gerçekleştirdiği için yapıyla ilgili detaylı bir incelemesi mevcuttur. 1990 senesinde bir restorasyon daha geçirmiş olan köşkün harem bölümünün günümüze gelemediğini belirtir. Bugün yalnızca selamlık kısmının ayakta kaldığını söyler ve yıkılan harem, banka çalışanları için inşa edilen betonarme binanın bulunduğu lokasyonda yer aldığını ifade eder. Yapının Osmanlı sivil mimarlığı ürünü olduğunu söyleyerek kat planlarını detaylı bir şekilde açıklar.²²

¹⁹ Taha Toros, s.7

²⁰ A. Batur, "Abdülmecid Efendi Köşkü", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, s.51

²¹ A. Batur, "Abdülmecid Efendi Köşkü", s.52

²² Sinan Genim, "Abdülmecid Efendi Köşkü", s.125-137

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KÖŞKÜN BANİSİ VE MİMARİSİ

HAKKINDA GENEL BİLGİ

1.1. Köşkün Banisi Hakkında Değerlendirme

1880 senesinde inşasına başlanan Abdülmecid Efendi Köşkü, Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından oğlu Tevfik Paşa için av köşkü olarak inşa ettirilir.²³ Mısır Hidivi İsmail Paşa 12 Ocak 1830 Kahire doğumlu, Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın torunu ve İbrahim Paşa'nın oğludur. Paris'te eğitim gören İsmail Paşa, 1863 senesinde Mısır Valiliği görevini üstlenir. 1866'da Mısır Hidivi olarak unvanını değiştirmeyi başarır. Böylelikle Mısır Hidivliği babadan oğula intikal etmeye başlar.²⁴

İsmail Paşa'nın vefatından sonra Abdülmecid Efendi Köşkü oğullarına intikal eder. Toros, yapının paşanın oğlu Mahmut Hamdi Paşa'ya intikalinden sonra Abdülmecid Efendi'ye verildiğini belirtir.²⁵ Konuyla ilgili farklı görüşlerin bulunduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz. İbrahim Hakkı Konyalı köşkün Abdülmecid Efendi'nin şehzadeliliği süresinde kendisi tarafından yaptırılmış olduğunu ifade etmekteyken²⁶, Eldem'in görüşü ise köşkün mimarisini ve konumunu beğenen Abdülmecid Efendi'ye İsmail Paşa tarafından devredildiği yönündedir (*Eldem 1986: 204*). Ancak Eldem, bu bilgiyi İsmail Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'nın zevcesi Prenses Vicdan Hanım'dan öğrenerek aktardığını ifade eder.²⁷ Sakaoğlu, o tarihlerde Sultan II.

²³ Toros, s.3

²⁴ Atilla Çetin, "İsmail Paşa, Hidiv", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-pasa-hidiv>, 24 Şubat 2021

²⁵ Toros, s.3

²⁶ Konyalı, *Üsküdar Tarihi II*, s.229

²⁷ S.H.E., s.204

Abdülhamid saltanatında olan devletin bu isimde bir kayda yer vermemesinden söz eder.²⁸ Bu nedenle yapının mimarının Vallaury olduğundan ve köşkün devriyle ilgili verdiği bilgilerin doğruluğundan emin olunmaz. Bununla beraber Mısır hanedanlığında Prenses Vicdan Hanım isimli kayıtların mevcut olduğunu fark ettik. Abbas Halim Paşa'nın kızı Prenses Vicdan Hanım (1897-1966) Naci Morali ile evlidir.²⁹ Ancak tarihler uyuşmaz. Bir diğeri Abdülhalim Paşa'nın eşi Vicdan Hanım'dır. Doğum ve ölüm tarihini bulamadığımız Vicdan Hanım'ın 19. yüzyıl ikinci yarısında çekilmiş bir fotoğrafı dipnottaki kaynakta görülebilir.³⁰ Sonuç olarak konuyla ilgili böyle bir varsayım olduğu aşikardır. Baniyle ilgili fikir ayrılıklarını aydınlatacak detaylı bir inceleme bu ipuçlarıyla yakalanabilir diye düşünüyoruz.

29 Mayıs 1868'de³¹ doğan Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz ile Hayranıdil Kadın Efendi'nin evlatlarıdır. Sanata ilgi duyan Abdülmecid Efendi'nin eğitimi babasının tahttan indirilmesiyle II. Abdülhamid dönemine denk gelir. Halifenin ilgi duyduğu sanat dallarıyla iç içe yetiştiği bilinir. Osman Hamdi'den ve Salvatora Valeri'den dersler alır, Zonaro ile dostluk kurar.³² 1914 kuşağı Türk ressamı ile birlikte çalışmalar gerçekleştirmiş olan halife, "Ressam Şehzade" olarak kendinden söz ettirir.

Halife, kendi ismiyle anılan Bağlarbaşı'ndaki köşkünde, zaman zamansa Feriye Sarayı'nda gözlerden uzak bir şekilde ailesiyle birlikte yaşar. Profesyonel bir

²⁸ Necdet Sakaoğlu, "Abdülmecid (Halife)", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, C.: I, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.67

²⁹ Rukiye Kuneralp, "Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nda Osmanlı Hanedanı Bireyleri ve İleri Gelen Aileler ile Yapılan Evlilikler", **Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri**, Haz. Mehmet Baha Tanman, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011, s.69-70

³⁰ Haz. Mehmet Baha Tanman, "Mesenlik ve Siyaset Arasında Abdülhalim Paşa Kolu", **a.g.e.**, s.232

³¹ Cevdet Küçük, "Abdülmecid Efendi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulmecid-efendi>, 31 Mart 2021

³² Günsel Renda, "Önsöz", **Hanedandan Bir Ressam Halife Abdülmecid Efendi**, s.12

sanatçı olarak eser üreten halifenin hat, resim ve müzik alanında özellikle Batılı tarzda pek çok eseri mevcuttur. Yağbasan, Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkle ilgili düzenlemeler yaptığından bahseder. Giriş kısmındaki kalem işi ve çini motifleri ile kufi hatlı kitabeler halifenin tasarladığı eserler olarak ifade edilir.³³

1895 senesinde Halife Abdülmecid Efendi'ye intikal eden köşkte artık sanat camiasının toplantıları yapılır ve halifenin resim atölyesi olarak işlev görür. Halife bu köşke taşınmadan önce de yine Üsküdar muhitinde Küplüce yamaçlarında bir köşkte yaşamaktadır. Kaynaklara göre 1896-97'lerde veyahut 1900'lerin başında yeni köşke taşındığı ifade edilir.³⁴ Yağbasan, ressam Abdülmecid Efendi ile ilgili tezinde³⁵ 1895 tarihini Tahsin Paşa'ya dayandırarak baz alır. Halifenin köşkte yaptığı bazı değişiklikler söz konusu olur. Yapının dış kapısını kendisi tasarladığı söylenen Halife Abdülmecid Efendi'nin, Osmanlı-Mısır üslubunda, tezyinli bir kapı yaptırdığı görülür.³⁶ Şehzade Abdülmecid Efendi'nin harcamalarına dair geniş incelemeyi Cengiz Göncü'nün makalesinde görebiliriz. Köşk için yapılan harcamalardan şehzadenin kişisel harcamalarına kadar yer verilen bilgilerin yanında ustalarla ilgili detaylar da yer alır.³⁷

Halifelüğün kaldırılmasını (1924) takiben köşkün devir süreci ortaya çıkar. Abdülmecid Efendi yurtdışına çıkmadan Cevat Paşa'yı tayin edip köşkü satmasını ister. Cevat Paşa da Sümerbank'ta sergilenmesi amacıyla köşkün tablolarını satışa çıkarır. Devamında köşk Kalkavan ailesine satıldıktan sonra Yapı Kredi Bankası adına

³³ Yağbasan, "Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı", **a.g.e.**, s.54

³⁴ Haluk Y. Şehsuvaroğlu, "19.Asırda Çamlıca'daki Köşkler ve Saraylar", *Akşam Gazetesi*, 16 Eylül 1947

³⁵ Eylem Yağbasan, "Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı", s.83

³⁶ Toros, s.3

³⁷ Cengiz Göncü, Üzeyir Karataş, "Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Bütçesi ve Harcamaları (1906-1915)", **MS: Milli Saraylar Belgeler**, S.: 1, İstanbul, 2007, s.50

Kazım Taşkent tarafından satın alınır.³⁸ Bu dönemde köşkün harem kısmı bozularak betonarme bir mekan inşa edilir. Bugünse köşk, Koç grubu bünyesine ait bir yapı olarak ara sıra düzenlenen sergilerle halka açılmış durumdadır.

Baniye Dair Düşünceler

Yaptığımız araştırma neticesinde köşkün inşa süreciyle ilgili yeterli belgeye sahip olmadığımız için banilerle ilgili keskinlik ifade edici sözlere yer verilmemiştir. İlerleyen dönemlerde yapılacak muhtemel çalışmalarla yeni bulgular ortaya çıkabilir. Bu bulgular yardımıyla köşkün eksik yönleri doldurulabilir ve köşkün banileriyle ilgili yeni detaylar öğrenilebilir diye ümit ediyoruz.

Köşkün banisi Mısır Hidivi İsmail Paşa'nın 19. yüzyılın kritik dönüşümünde etkili bir isim olduğunu biliyoruz. Dedesi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın hedeflerini sürdürme hayali ve Mısır'ın hakimi olma çabasını İsmail Paşa'nın baniliği üzerinden okumak düşünülebilir. Nitekim hidivin, Osmanlı hanedanı ve devlet ricalinin sarayları kadar görkemli binalar inşa ettirmesi bir rekabet olarak da algılanır. Hidiv ailesi Sultan Abdülaziz döneminde Avrupa'daki sergilerde Mısır'ın hakimi olarak öne çıkmaya çalışır. Bu süreçteki mimarlık üretiminde Osmanlı ile benzer üslup arayışlarına yönelirler.³⁹ Siyasi olarak süren Osmanlı-Mısır rekabeti sanatta da benzer çarpışmalara sahne olmuştur.⁴⁰

³⁸ Toros, s.3

³⁹ Zeynep Çelik, **Displaying the Orient: Architecture of Islam at 19th Century World Fairs**, Berkeley, University of California Press, 1992, p.32

⁴⁰ Konuyla bağlantılı olarak **Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri** isimli kaynak incelenebilir. Özellikle Yeniköy Said Halim Paşa Yalısı tezyini benzerliklere sahiptir bkz., ss.208-215.

Mısır Hidivi'nin yanı sıra halifenin kişiliğiyle bağlantılı bir analiz yapacak olursak, Batı resmini uygulayan bir sanatçı ve hanedan üyesi olarak Oryantalist ressamlarla yakın ilişkiler kuran halife, belli bir bilinçle köşkün özellikle iç mekan tefrişatını zenginleştirir. Bu noktada iki baninin köşk üzerindeki etkisi aydınlatılarak daha detaylı araştırmalara olanak sağlanabilir. Banilerin müdahalesi ve mimarı net olmayan Abdülmecid Efendi Köşkü'nün tasarımını daha iyi kavrayabilmek için bu hususların aydınlatılmasına ihtiyaç duyuyoruz.



1.2. Köşkün Mimarisinin Değerlendirilmesi

Köşk yaklaşık iki yüz dönümlük bir arazide Bağlarbaşı, Kuşbakışı Caddesi'nde (No:18) yer alır. Etrafı yeşilliklerle çevrili bir mekanda av köşkü olarak tasarlandığı bilinir. Köşkün iç mekanında yer alan çinili şöminenin kitabesindeki tarih H.1321/1903 senesini gösterir. Yapının selamlık bölümü (şekil 1.6.) bugüne ulaşırken, tamamen ahşap olan harem ve müştemilat birimleri bugüne gelemez.⁴¹

Sedad Hakkı Eldem'in *Türk Evi* kitabında kendi çizdiği planında (şekil 1.1. ve 1.2.) yapının Osmanlı sivil mimarlığına ait olduğunu görürüz. İki katlı olarak inşa edilen köşkün bir de bodrum katı olmakla birlikte bu katın dışarıya açılan iki kapısı bulunur. İki katın planı birbirinden farklıdır (şekil 1.3., 1.4. ve 1.5.). İlk katta orta sofalı, ortada havuzlu, eyvanlarla genişletilmiş haçvari bir mekan göze çarpar.⁴² Üst katta orta sofanın konumu aynıyken alt kata göre daha kapalı bir mekan olduğu gözlemlenir. Dört köşede odaların yer aldığı orta sofalı planın uygulandığı görülür. Üst kattaki odaların dışa doğru taşırılarak yerleştirilmesi (şekil 1.7.) köşkün dış görünümünü harekete kavuşturmuştur denilebilir.

Eldem yapıdaki Bursa kemerlerini ve iç mekan dekorlarını (şekil 1.8, 1.9.) Moresk üslupla eşleştirir.⁴³ Genel özelliklerini Osmanlı sivil mimarisine bağlamakla beraber Vallaury'nin daha önce bu ölçeklerde iddialı bir yapıyı Osmanlı mimarlık geleneğinde ilk kez ortaya çıkarmış olduğunu ifade eder, “*Aşırı ve abartmalı bir sentez içindedir*” der.⁴⁴ Köşkün kepenkli pencereleri, saçaklarındaki yeni tutumlar (şekil

⁴¹ S. Genim, “Abdülmecid Efendi Köşkü”, s.125-137

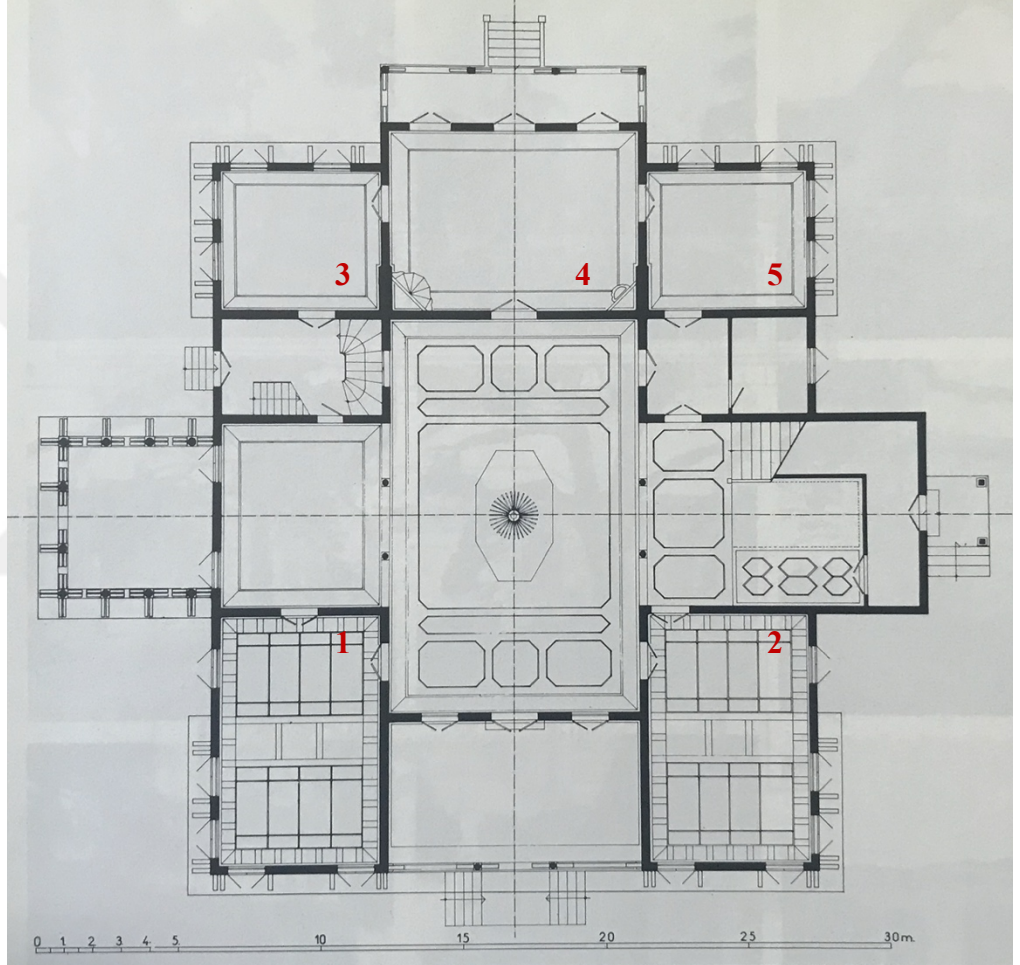
⁴² S.H.E., s.204

⁴³ S.H.E., s.204

⁴⁴ S.H.E., s.204

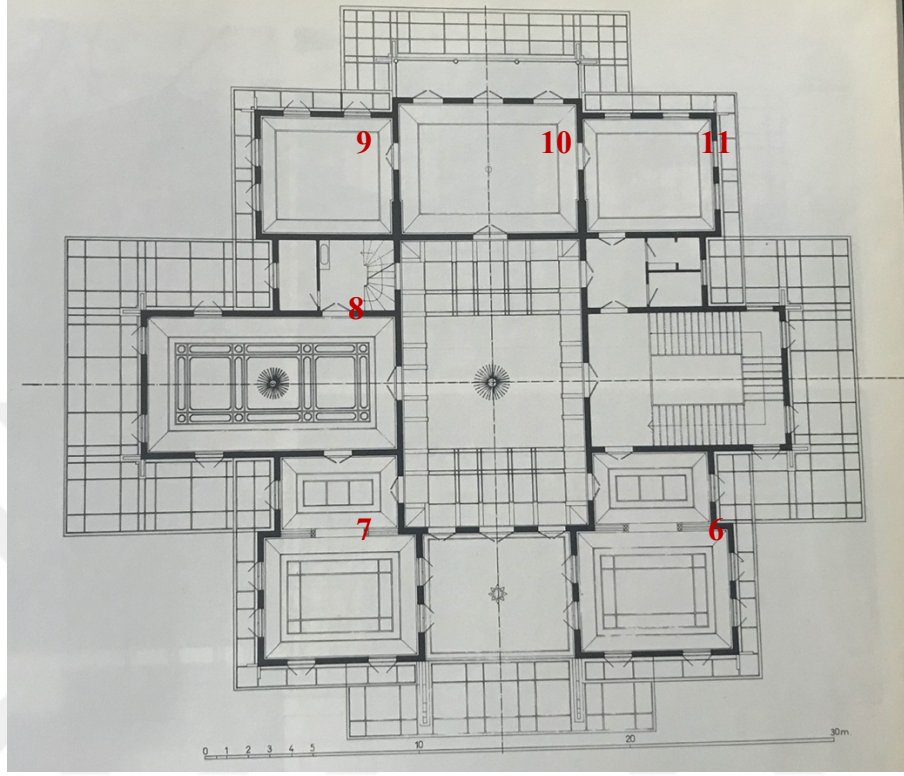
1.10., 1.11.) ve serbest bir plan kullanımı Osmanlı mimarlık geleneğine getirilen yeni tercihleri temsil eder.

Şekil 1.1. Abdülmecid Efendi Köşkü alt kat planı.



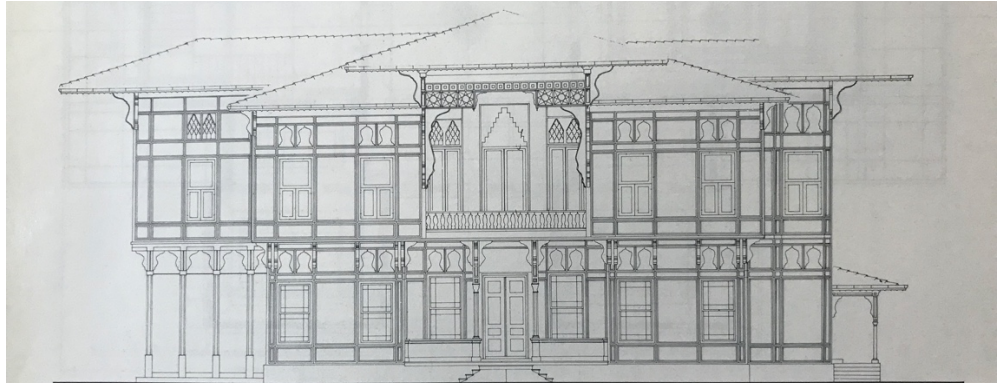
(Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987)

Şekil 1.2. Abdülmecid Efendi Köşkü üst kat planı.



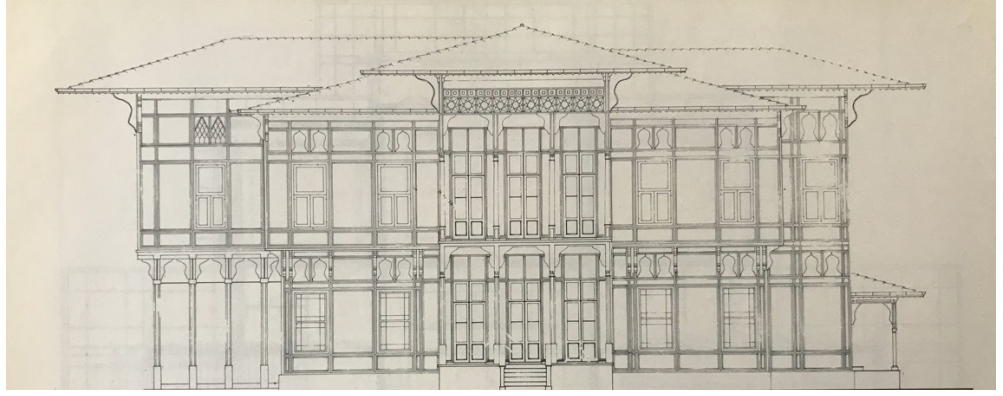
(Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı TAÇ, 1987)

Şekil 1.3. Cephe restitüsyonları.



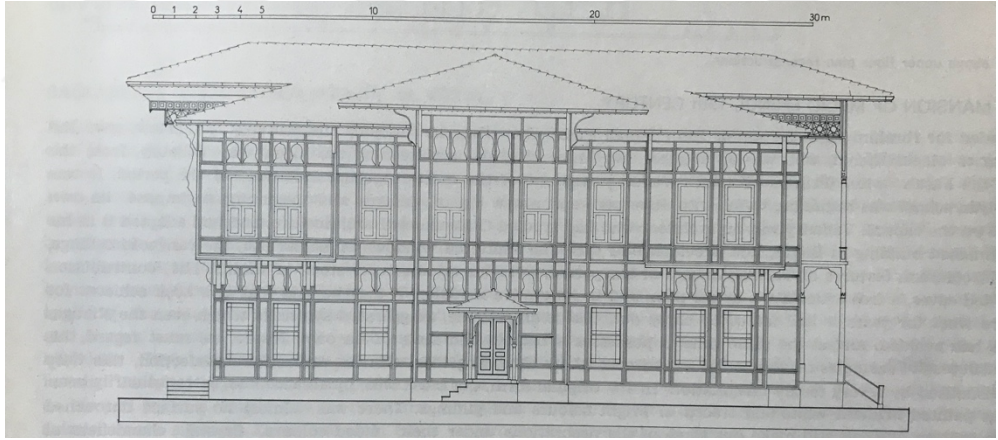
(S.H.E., *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ), 1987)

Şekil 1.4. Cephe restitüsyonları.



(S.H.E., *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ), 1987

Şekil 1.5. Cephe restitüsyonları.



(S.H.E., *Türk Evi: Osmanlı Dönemi*, 2.bs., C.: II, İstanbul, Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ), 1987

Şekil 1.6. Köşkün dış cephesinden görünüm.



(fotoğraf: Rümeysa Memiş)

Şekil 1.7. Dış cephedeki niş dizileri.



(fot.: Rümeysa Memiş)

Şekil 1.8. Cephedeki desenlerden detay.



(Rümeysa Memiş)

Şekil 1.9. Revzenli çıkmadan görünüm.



(R.M.)

Şekil 1.10. Köşkün girişindeki orta sofadan görünüm.



(R.M.)

Şekil 1.11. Köşkün saçaklarındaki desenler.



(R.M.)

Simetrik ve aksiyel bir planda olan köşkün, yapıdaki cephe hareketlenmeleri ve merdiven gibi yardımcı öğelerle yer yer yumuşatıldığını görmek mümkün. Yüksek duvarlarla çevrili mekanın dış kapısı Halife Abdülmecid Efendi tarafından tasarlanır.⁴⁵ Kapının üzerinde “*La Galibe İllallah*” hattı (şekil 1.12.) bulunur.

Merdiven vasıtasıyla iki ahşap sütunla yükseltilmiş mekanın giriş kapısına ulaşılır. Sütunların hizasında yer alan mermer ajurlu şebekeler göze çarpar. Giriş kapısının üstünde (şekil 1.14.) hat yazısıyla yazılmış *Nahl* suresinden bir ayet yer alır,⁴⁶ “*Allah adaleti, iyilik yapmayı, akrabaya bakmayı emreder*” (*Nahl 90, Kur'an-ı Kerim*). Eyvanlı girişin duvarları (şekil 1.13., 1.15., 1.16.) panolar olarak düzenlenir ve bu dikdörtgen ile kare panoların içleri kalem işi motifleriyle bezelidir. Yapının dış cephesi boyunca devam eden bu bezemeler (şekil 1.17.) sarı tonu ağırlıklı olmak üzere yeşil ve mavi gibi yan renkleri barındırır. Cephe boyunca devam eden kalemişleri, pencere kepenklerinin alt kısımlarına (şekil 1.18.) dahi işlenmiş olup kepenkler yukarı doğru kaldırıldığında görülecek şekildedir. Köşkün saçaklarında da devam eden geometrik pano düzeni yine aynı motiflerin bezenmesiyle tamamlanır. Saçakların 15-30 derece kadar yükseltilerek havada asılı durması sağlanır. Genim, bu durumun benzer yapılarda kullanılmamış olmasına dikkat çekerek istisnai bir tercih olduğundan söz eder.⁴⁷

⁴⁵ Genim, “Abdülmecid Efendi Köşkü”, s.125-137

⁴⁶ Genim, a.g.e., s.125-137, Konyalı, a.g.e., s.230

⁴⁷ Genim, a.g.e., s.125-137

Şekil 1.12. Dış kapıdaki kitabe.



(R.M.)

Şekil 1.13. Kemer detaylarındaki bezemeler.



(R.M.)

Şekil 1.14. Girişteki hat kitabesi ve bezemeler.



(R.M.)

Şekil 1.15. Nişli kemer dizilerinden oluşan desenler.



(R.M.)

Şekil 1.16. Cephedeki niş dizileri.



(R.M.)

Şekil 1.17. Cephedeki panolar.



(R.M.)

Şekil 1.18. Desenlerin bir görünümü.



(R.M.)

Yapının üst katında, girişin hemen üzerinde yer alan balkon (şekil 1.19.) köşkün dışarıdan görünümünde baskın bir görsel etkiye sahiptir. Girişteki ahşap sütunlar üzerinde yükselen bu alanın duvarları ve tavanı yoğun kalemişleri ile süslüdür. Zemini ise çini kaplıdır. Tavandan sarkan büyük bir avize ile mekan taçlandırılır.

Girişin solunda çıkmalı bir bölümün altı kemerlerle yükselerek öne çıkar. Kemerli bu bölümde geniş saçaklarla uyumlu güçlü bir görsel etki gözlemlenebilir. Bu cephenin solunda kalan bölmedeyse (şekil 1.20., 1.21.) revzenli bir çıkma görmek mümkün. Çıkmaların pencere kenarları (şekil 1.22., 1.23.) Bursa kemerleri ile yorumludur. Kemerli bölmenin üstünde kaset şeklinde kalemişi panolar yer alır. Çıkmadaki kemerli düzen alt katta açık mekan olarak kurgulanır ve bir kapı yerleştirilerek bahçeyle bağlantı sağlanır. Sade bir giriş olarak kurgulanan bu alanın sadece duvar kısmı tezyinlidir.

Köşkün giriş bölümünün sağ tarafında kalan cephede bir kapı daha yer alır. Diğer kapılara göre daha küçük bir alana yerleştirilir. Duvarlarında cephedeki tezyini düzen devam eder. Diğer kapılardan farklı olarak bu kapının üstü kiremit çatıyla örtülüdür. Genel olarak yapının dış mekan kurgusunun, belli bir geometrik düzenin cephelerde farklılaşmasıyla şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu düzen elbette mekanın iç dekoruyla bağlantılı bir şekilde tasarlanarak ortaya çıktığı için köşkün iç mekan tasarımında da bu farklılıklar gözlemlenebilir.

Şekil 1.19. Balkon görünümü.



(R.M.)

Şekil 1.20. Saçaklardan bir görünüm.



(R.M.)

Şekil 1.21. Çıkmadan görünüm.



(R.M.)

Şekil 1.22. Türk üçgenli ve mukarnaslı sütunlar.



(R.M.)

Şekil 1.23. Duvar bezemesi.



(R.M.)

İKİNCİ BÖLÜM

2. OSMANLI SANATINDA ORYANTALİZM HAKKINDA

GENEL DEĞERLENDİRME

2.1. Avrupa Oryantalizminin Osmanlı Oryantalizmine Etkileri

Bugünün Doğu-Batı ayrımıyla bağlantılı olan Oryantalizm kavramının çıkış noktası, geçmişte bugünkü keskinlikte değildir. Edward Said'in (1935-2003) kavramın detaylı bir eleştirisini yaptığı kitabında kullandığı bu terim "Oryantalizm" olarak ifade edilir. Buna karşın 1970'lerde Oryantalizme eleştirilerin yöneltildiği bir devir olarak farklılaşır. 70'ler, sanat tarihi alanında da yeni yorumların yapılmasına ve sanat tarihi yazımının değişmesine neden olmuş önemli bir süreçtir. Oryantalizme dair ortaya çıkan yazılı külliyatın, oldukça karışık ve çok yönlü bir konu olduğu aşikardır.

1798'deki Mısır Seferi'nde Napolyon tarafından yazdırılan *Description de l'Egypte (Mısır'ın Tasviri)* isimli eser Doğu'ya dair akademik denilebilecek çalışmalarla farklı bir süreci temsil eder. Eserde Mısır'ın işgaline hazırlanan ordunun Mısır'la ilgili detaylı bir incelemesi görsellerle birlikte kayıt altına alınır.⁴⁸ Kırılma noktası olarak kabul edilen *Mısır'ın Tasviri* isimli eser ve dönem, 19. yüzyıla gelindiğinde Oryantalizmin seyyahlar öncülüğünde yoğun bir şekilde incelenmesiyle, önceki yüzyıllara göre daha farklı araştırmalar yapılmasına evrilir.

Politik arka planının dışında sanatta Oryantalizm egzotik görülen Doğu medeniyetlerinin moda olarak mimaride ve resimde kullanılmasına neden olur. İngiltere'nin *The East India Company* şirketi aracılığıyla Hint topraklarında ticareti elinde tutması ile başlayan bu süreç, sömürge toprakları üzerinde incelemeler

⁴⁸ Edward Said, **Oryantalizm**, Çev. Nezih Uzel, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1998, s.66-67, ss.125-130

yapılmasını doğurur. Şirketin Hindistan’da görevli fotoğrafçıları ve teknik ressamaları aracılığıyla bu toprakların manzara resimleri yapılır. Bu resimler vesilesiyle 1850’lerin Hindistan’ı Avrupa’ya tanıtılır ve egzotik görüntüler elde edilir.⁴⁹

Daha erken tarihli tasvirler William ve Thomas Daniell’in *Picturesque Voyage to India by Way of China*, *Antiquities of India* ve *Oriental Scenery* kitaplarında görülebilir.⁵⁰ 18. yüzyılın bu egzotik keşifleri Avrupalılar tarafından çeşitli sanat alanlarında kullanılmaya başlanır. Bir tür “Egzotizm” olarak beliren bu tavır 19. yüzyılda ilerleyerek Oryantalizm haline bürünür.⁵¹ Çin, Mısır, Mağrib ve Türk sanatlarını keşfeden Batı, çeşitli mekanlarda bu verileri süsleme aracı olarak kullanır ve ulaşamadıkları toprakları yaşadıkları coğrafya içerisine taşırlar. François Cassas ve Gouffier gibi seyyahlar çıktıkları Doğu seyahatlerinden desen çalışmaları yaparak dönerler. Öyle ki Doğu’nun ışığından, soyut sanatından ve yaşam stilinden etkilenerek renkçi ve İzlenimci ressamaları etkilerler.⁵²

Doğu ülkelerinin zamansız bir bütünlük içinde gözlemlenmesi Oryantalist düşüncenin bir yansımasıdır Eldem’e göre.⁵³ Dışarıdan müdahale olmaksızın harekete geçmediği varsayılan Doğu’ya müdahaleyi haklı çıkarmak için bir sebep olarak da sunulan bu durum, Doğu topraklarında tarihsel bir ilerlemenin olmayışıyla yorumlanır. Osman Hamdi üzerinden fotoğraf kayıtlarıyla bu durumu inceleyen Eldem, pek çok

⁴⁹ Rosie Dias, “Recording and Representing India: The East India Company’s Landscape Practices”, bl.uk/picturing-places/articles/recording-and-representing-india, (çevrimiçi), 29 Mart 2021 (Detaylı görseller için ilgili siteye bakılabilir.)

⁵⁰ Turgut Saner, **Batı Mimarlığında Oryantalizm ve Türkiye**, s.8

⁵¹ Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul’u**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s.35

⁵² Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul’u**, s.40

⁵³ Edhem Eldem, “Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark”, **Oryantalizmin 1001 Yüzü**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2013, s.33

yönden ortak bir gayeyle “*zamansız İslam sahneleri*” yaratmayı Oryantalist müdahaleyle açıklar.⁵⁴

*Princes, Poets and Paladins*⁵⁵ adlı sergi kataloğundan oluşan kaynakta ise, Doğu-Batı arasındaki alışverişi örnekler üzerinden okumak mümkün. Sadruddin Aga Khan’ın koleksiyonunda yer alan lale figürlü resmin, taklit üzerinden yeniden üretilerek kullanıldığı farklı örneklerde görülür. Hintli ve Türk sanatçılar tarafından seçilen ortak motiflerin, Avrupa etkisiyle her iki ülkede de kullanıldığı ifade edilir. Avrupa baskısının bir desen kataloğu aracılığıyla 17. yüzyılın ticari alışverişleri içerisinde ülkeye girmiş olduğundan bahsedilir.⁵⁶ Desen üretimi yapan üreticiler için kaynak niteliğinde olan bu kitaplar, Osmanlı ve Hint ülkelerinde Batı’yla sanat alışverişinin resmi olmayan verilerini oluşturur.⁵⁷ Böylelikle incelenen eserlerde Oryantalizm kavramının bölgelere göre çeşitlilik gösterdiği algılanabilir ve ortak bir yargı ifade etmekten kaçınılması gerektiği öğrenilebilir. Zira, Oryantalizm ortaya çıktığı toprakların ötesinde farklı müdahalelere maruz kalarak etkin olmayı sürdürür ve Avrupa içindeki tutumuyla da yüzyıllara göre farklılıklar gösterir. Avrupa’nın Doğu olarak bir araya topladığı *öteki* grubu, zaman zaman kendinden kaçamadığı bir gerçeklik olarak kendi algısını da değiştirir, çeşitli yanılsamalar türetir.

⁵⁴ Edhem Eldem, “Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark”, **Oryantalizmin 1001 Yüzü**, s.43

⁵⁵ Sheila R. Canby, **Princes, Poets, Paladins, Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan**, London, British Museum Press, 1998

⁵⁶ Sheila R. Canby, **Princes, Poets, Paladins**, p.18

⁵⁷ Sheila R. Canby, **ibid**, p.18

2.1.1. Endülüs, Elhamra Sarayı İzinde Sanatta Oryantalizm

Siyasi niteliğiyle belirginleşen Oryantalizm kavramı, Doğu'ya dair her şeyin moda niteliği kazanmasıyla birlikte sanat alanında ilk olarak resimlerde karşımıza çıkar. Edward Said'in eleştirel tavrından sonra Linda Nochlin (1931-2017) bu tartışmaları sanat tarihi alanına taşıyarak özgün bir şekilde örneklendirir.⁵⁸ Nochlin kitabında Gerome'un "*Yılan Oynatıcısı*" resminden hareketle emperyal ideolojiyi resim sanatı üzerinden okur. Gerome'un Doğu'ya dair ürettiği resimlerinde aslında bir anlam üretimi gerçekleştirdiğini belirtir ve bu tür ifadelerin farklı mecralarda kanıt olarak kullanılmasından söz eder.⁵⁹ Bu durumda Oryantalist resimlerde Said'den hareketle başlayan eleştiri dalgası ön plana çıkar ve baskın ideolojinin siyasetin yanında sanat tarihine de yön vermiş olduğu görülür. Batı'nın Doğu'yu yorumlama biçiminin sanat üzerindeki etkisidir denilebilir.

Endülüs, Emevi Devleti'nin Güney Avrupa topraklarına doğru yayılmasıyla, Arap ve Berberilerin göçüyle hızla İslamlaşan bir coğrafyadır. 711-1492 yılları Endülüs'ün İslam beldesi olarak parladığı döneme denk gelir. İspanya'nın İber Yarımadası'nda yer alan bu bölge kültür, sanat, bilim ve düşünce alanlarında meyve vermiş altın bir çağ olarak öne çıkar.⁶⁰ Zamanla Arap mimarisi üzerine kendi birikimlerini ekleyerek bir "*Endülüs sanatı*" üretirler ve bazısı bugüne dek gelebilmiş pek çok eser bırakırlar.

⁵⁸ Zeki Coşkun, "Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler", *SSAD Stratejik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C: III, S.: 2, Temmuz 2019, s.229

⁵⁹ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient: Art in America", **The Politics of Vision: Essays On Nineteenth Century Art and Society**, New York, Harper & Row, 1989, p.119-123

⁶⁰ İbrahim Kalın, **Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2016, s.155

Yahudi ve Hristiyanlarla Müslümanların bir arada yaşayarak ortak bir yaşama kültürü “*convivencia*”^{*} oluşturdıkları Endülüs, bu zenginliğini pek çok şehre yansıtır. Kurtuba (Cordoba), İşbiliye (Seville), Granada, Mürsiye (Murcia) ve Galiçya (Galicia) bu şehirlere örnek olarak verilebilir. Endülüs’ün birlikte yaşama kültürü Avrupa’ya da sirayet eder, İslam ve Batı arasındaki alışverişin erken dönem örneklerinden biri olur.

Mağribi mimarlık, 11. ve 13. yüzyıllar arasında Doğu’daki İslam ülkelerinin mimarlığını örnek alarak İspanya’da yeni bir sanat üretimini ortaya çıkarır.⁶¹ 14 ve 15. yüzyıllarda gelişerek ilerleyen Moresk sanat, diğer Akdeniz ülkelerinden farklı olarak cephe hareketliliği ve sürekliliğine önem vererek çini ile kiremit malzemeli mimarlık geleneğinin canlanmasına neden olur (*Necipoğlu, 1995*). Bu nedenle geometrik düzenlemelerin önem kazandığı ve zenginleşerek güçlü bir görsel harmoniye dönüştükleri gözlemlenebilir.⁶²

19. yüzyıla gelindiğinde desen katalogları aracılığıyla (Owen Jones, Ludwig von Zanth vb.) üretim alanına yayılmaya başlayan Elhamra Sarayı etkisi, Oryantalist mimarlık için ortak kavramlar üretir. Saner’e göre akademik incelemelerle desteklenen Elhamra stili kendi içinde bir nebze de olsa ağırlık kazanabilir.⁶³

Elhamra Sarayı’nın (şekil 2.1., 2.2., 2.3., 2.4.) optik yanılsamalar ile öne çıkarılan geometrik motifleri⁶⁴, yapının tasarım kurgusunu ifade eden ve mimarisini belirgin kılan bir husustur. İslam mimarisinde yoğun bir şekilde kullanılan geometrik

⁶¹ Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture, Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956**, Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995, p.23

⁶² Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture**, p.102

⁶³ Turgut Saner, “Mimarlıkta Oryantalizm”, **Oryantalizmin 1001 Yüzü**, s.54

⁶⁴ Valerie Gonzalez, **Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture**, London & New York, I.B. Tauris Publishers, 2001, p.74

* *convivencia*; birlikte yaşama kültürü, Endülüs’te farklı etnisitelerin bir arada yaşama durumu.

desenler, Elhamra örneğinde yoğun ve renkli bir kurgu içindedir. Moresk sarayın zengin geometrik dokusunda, geleneksel olan bütüncül bir geometriden ziyade pek çok geometrik düzlemin yer aldığından bahsedilir.⁶⁵

Elhamra Sarayı'ndaki geometrik tezyinatlar, bütüncül bir şekilde ortaya çıkan ancak kendi içinde çeşitlenen ontolojik olarak zengin bir arka plana sahiptir. İslam felsefesi ve kozmolojisinin yön verdiği tezyinatlar;⁶⁶ Aslanlı Avlu, Kabul Salonu ve hamam bölümlerinde gözlemlenebilir. Buna Oleg Grabar'ın incelemesinden hareketle, Endülüslü şair İbn Zemrek'in şiirinin, ışık ve gölge oyunları ile sarayın "İki Kız Kardeş Salonu" bölümüne yansıtılmasını örnek verebiliriz.⁶⁷

Elhamra'daki saray tezyinatında çini ve alçı işlemeli duvarlarla ahşap tavan süslemeleri, mermer işçilikleri ile birlikte öne çıkar.⁶⁸ Sarayın cennet tasviri olarak ortaya çıkan tasarımı, Kur'an'dan ayetlerin zaferlere, şiirlerinse Prens'e ithafıyla zenginleşir (Grabar, 1978). Grabar'ın ifade ettiğine göre şiirin mimaride böylesi bir zenginlikte kullanılması, Akdeniz bölgesinde 14. yüzyıl öncesinde yaygın olmayan bir durumdur ve göz hizasında yazılması ziyaretçilerin dikkatini buraya çekmesi içindir.⁶⁹ Sarayın tezyinatında ikonografik olarak önemli bir yere sahip olan şiirler, İbn Zemrek ve İbn Ceyyeb gibi şairler tarafından saray için özel olarak yazılır.⁷⁰

Askeri bir amaçla kale olarak inşa edilen bir yapı olan Elhamra, tasarımsal duruşu ve yoğun tezyinatıyla kale yapısından farklılaşır. Gizemli koridorları, suyla bağlantılı şekillenen avluları ile iç mekan tasarımında mistik bir görünüme sahiptir.

⁶⁵ Valerie Gonzalez, **Beauty and Islam**, p.74-75

⁶⁶ Valerie Gonzalez, **ibid**, p.92

⁶⁷ Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scroll**, p.118, Oleg Grabar, **The Alhambra**, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978, p.33

⁶⁸ Oleg Grabar, **The Alhambra**, p.41

⁶⁹ O. Grabar, **ibid**, p.77

⁷⁰ Grabar, **ibid**, p.77

Dış mekanda ise askeri gayelerle kamufle olmuş kıvıll renkli taştan bir kale görünümlüdedir. Evreni okuyarak evrenle ilgili tasvirler sunan Elhamra, İslam inancını bu ritmik ifadelerle dile getirir.⁷¹ Özetle, kültürlerarası köprü niteliğinde kendine özgü bir sanatın ifadesidir diyebiliriz.



⁷¹ Grabar, p.119

Şekil 2.1. Elhamra'dan ahşap tavan detayı ve işlemler.



(fot.: Halenur Albayrak)

Şekil 2.2. Moresk başlıklar ve at nalı kemerler.



(Halenur Albayrak)

Şekil 2.3. Aslanlı Avlu'dan bir görünüm.



(H. A.)

Şekil 2.4. Ağ bezemeler ve işlemeli sütunlar.



(H. A.)

2.1.2. Kitapların ve Desenlerin Mimaride Kullanımı: Avrupa

Örnekleri

19. yüzyılda Avrupa'daki Egzotizm ardından gelen Oryantalizm akımı sanatın pek çok alanını etkiler. Modern mimarlığa doğru gidilen bir süreçte özellikle bazı mimarların eserleri Oryantal etkiler barındırır. Amerikalı mimar Louis Sullivan'ın (1856-1924) Amerika'ya özgü egzotik bir mimarlık arayışında olması onu Doğu'ya yönlendiren etkenlerden biri olur.⁷² Doğayla bütünleşen bir sanatın peşinde olan Sullivan, Oryantalist ressamların Doğu'nun ışık ve renk gözlemleri üzerinden İzlenimcilik sanatını ürettikleri gibi, Doğu mimarlığı özelinde özellikle süs-tezyinat kavramını inceleyerek mimaride yeni bir dönüşüm meydana getirir. *“Biçim işlevi izler”*⁷³ sloganının sahibi olan Amerikalı mimar, Batı ve Doğu arasındaki dekorasyon anlayışındaki farklılığın farkına vararak, soyut sanat üzerine eserler üretmiş olan Doğu'nun egzotik halı ve kilimlerini, taş ve ahşap işçiliklerini ve mimari anlayışını temel alarak kendi mimarlığını ortaya çıkarır. Yüzyıl sonunda Osmanlı Devleti de kendi içindeki öz eleştirilerden hareketle yerli mimarının kaybolmasından endişe duyarak yabancı mimarların üretimini sınırlamaya gitmektedir.

Egzotik mimarlar kategorisinde gösterebileceğimiz Owen Jones ve Gottfried Semper ile eleştirel yazılarıyla öne çıkan Victor Hugo ve Eugene Viollet Le Duc gibi isimler Sullivan'a ve Wright'a yön vermiş kişilerdir. Elhamra üzerine birlikte çalışan iki mimar Jules Goury ile Semper, Oryantalist desenlerle ilgili teknik incelemeler

⁷² Selçuk Köse, “Sources of Exoticism in the Architecture of Louis Sullivan: The Primitive, The Oriental, The Natural”, METU, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Master of Architecture in the Department of Architecture, Ankara, 2004, p.35

⁷³ Louis Henri Sullivan, “The Tall Office Building Artistically Considered”, *Lippincott's Monthly Magazine*, London, J. B. Lippincott Company, March 1896, p.408

yapan Jones, Doğu sanatını farklı bir tavırla inceleyen isimlerdir.⁷⁴ Farklı tavırlarıyla mimarlık kavramının irdelenmesine ve yeni üretimler yapılmasına sebep olan bu isimler, Sullivan ve ardından gelecek olan Frank Lloyd Wright gibi mimarların sanatlarını etkilerler.

1870 ve 1880'ler mimarlık alanında pek çok kitabın yazılmasıyla yeni bir arayışın teşvik edildiği dönemlerdir. Primitif ve eski çağlardan ilhamla geriye bakarak mimarlık düşüncesini değiştiren Avrupalı mimarlar, bu kataloglarla 19. yüzyıl Amerikan mimarlığını etkilerler.⁷⁵ Bununla beraber bu katalogların Osmanlı Devleti'nde de sıklıkla kullanıldıklarını biliyoruz. Daha önce Doğu'ya seyahat etmemiş mimarların Jones'un *Grammar of Ornaments* başta olmak üzere çeşitli desen kitaplarından aldıkları motifleri tasarımlarında kullanmaları söz konusudur.⁷⁶

Avrupalı mimarların mimarlığın özünü doğaya yaklaşılarak aradıkları bu süreç, eklektik üslupları birleştirmelerine neden olur. Le Duc (1814-1879) gibi bir mimarın eserlerinde bu eklektik üslubu görmek mümkündür. *Entretiens sur l'Architecture*⁷⁷ kitabındaki çizim (şekil 2.5.) mimarın bu çizgideki denemelerine örnek olarak verilebilir. Furness'in *Pennsylvania Academy of Fine Arts 1876* (şekil 2.6.) isimli yapısı yine bu eklektik yapılara örnek gösterilebilir.

⁷⁴ Selçuk Köse, "Sources of the Exoticism in the Architecture of Louis Sullivan: The Primitive, The Oriental, The Natural", p.9-12

⁷⁵ Selçuk Köse, "Sources of the Exoticism in the Architecture of Louis Sullivan", p.26

⁷⁶ Zeynep Çelik, **Displaying the Orient: Architecture of Islam at 19th Century World Fairs**, p.167

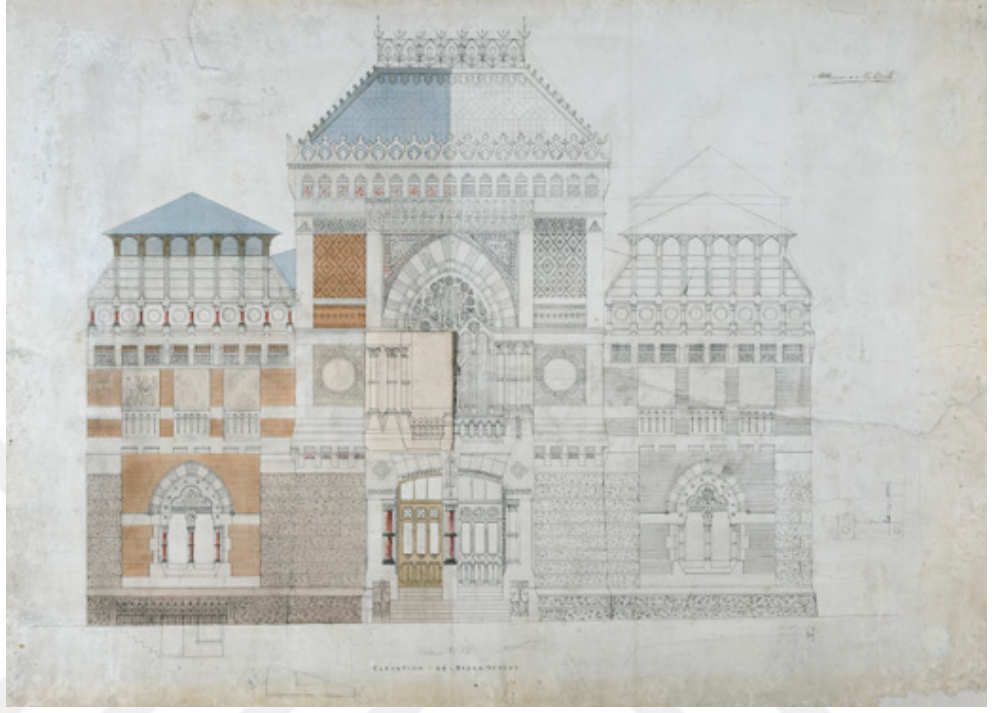
⁷⁷ Eugène Viollet Le Duc, **Entretiens sur l'Architecture**, Paris, Q. Morel Et Cie, 1863, p.39

Şekil 2.5. Çizim örneği



(Kaynak: Eugène Viollet Le Duc, **Entretiens sur l'Architecture**, Paris, Q. Morel
Et Cie, 1863, p.39)

Şekil 2.6. Pennsylvania Academy of Fine Arts,
Frank Furness and George Wattson Hewitt, 1873-76

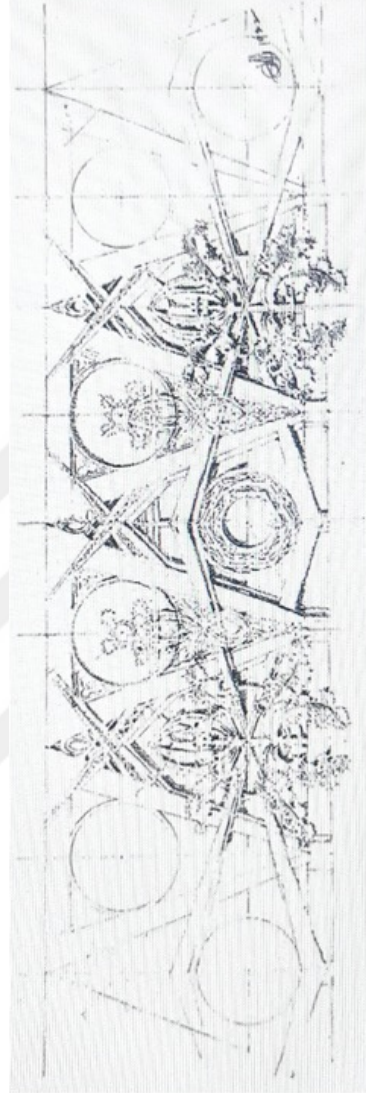


(pafa.org.)

Sullivan'ın *A System of Architectural Ornament*⁷⁸ kitabındaki Levha 7 (şekil 2.7.) gibi desenlerin Oryantalist bağlantıları göze çarpar. Genel olarak Doğu'nun özellikle Anadolu halıları gibi primitif tavrılı sanatlarından hareketle mimaride desen ve form çalışmaları yapan Sullivan, 19. yüzyılın eklektik mimarlarından ayrı bir yerde bulunur. *Synagogue of Chicago Sinai Congregation, 1892* (şekil 2.8.) *Transportation Building Golden Gateway 1893* (şekil 2.9.) ve *Getty Tomb* (şekil 2.10) gibi yapılar mimarın üslubunu güçlü bir şekilde temsil eder.

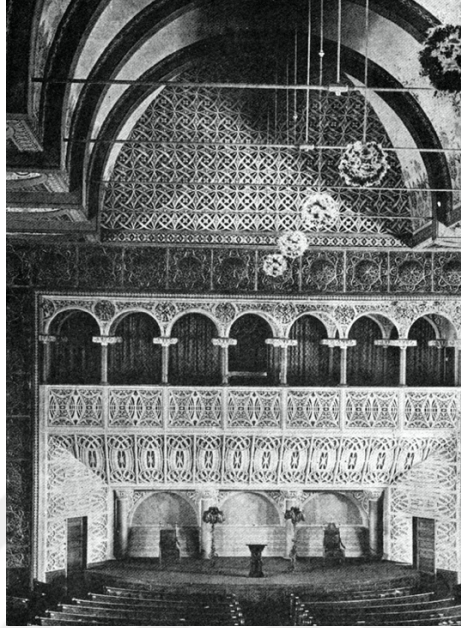
⁷⁸ Louis H. Sullivan, *A System of Architectural Ornament*, New York, The Eakins Press, 1967

Şekil 2.7. Levha 7



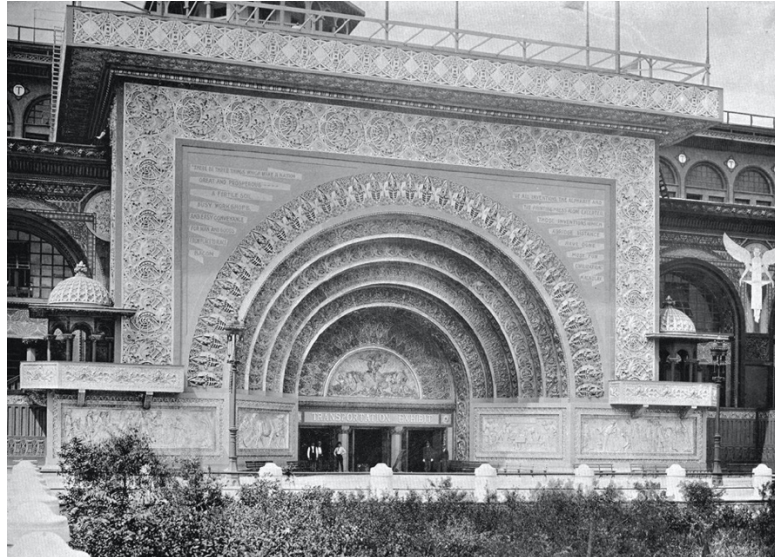
(Louis H. Sullivan, **A System of Architectural Ornament**, New York,
The Eakins Press, 1967)

Şekil 2.8. Synagogue of Chicago Sinai Congregation



(Joseph Siry, Carson Pirie Scott, **Louis Sullivan and the Chicago Department Store**, Chicago, the University of Chicago Press, 1988, p.64)

Şekil 2.9. Transportation Building, Golden Gateway



(John Szarkowski, **The Idea of Louis Sullivan**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960, p.25)

Şekil 2.10. Getty Tomb



(John Szarkowski, **The Idea of Louis Sullivan**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960, p.124)

Sullivan birlikte çalıştığı Wright'ı da etkiler. Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright'ın *Winslow House* (şekil 2.11.) ve *Municipal Boathouse 1893* (şekil 2.12.) isimli projeleri, Osmanlı evi ile Müdeccen (Mudejar) üslubun gözlemlenebileceği eserlerdir.

Avrupalı mimarların “ilkel” toplumları inceleyerek primitif, egzotik ve Oryantalist eserler icra etmeleri Osmanlı'ya gelindiğinde farklı bir bakışla ilerlemek durumundadır. Zira, Osmanlı içinde bulunduğu Doğu'nun desenleri ve mimari tasarımlarıyla ulaşılmak istenen üslubun bir parçasıdır. Osmanlı mimarlığı bunu kendi içine dönerek başarmaya çalışabilir ve bu nedenle özellikle klasik öncesi döneme

giderek yeni mimari arayışını sürdürmeye başlar. Bu arayışın detaylarından bir sonraki bölümde bahsediyor olacağız.

Şekil 2.11. Winslow House



(Grant Carpenter Manson, **Frank Lloyd Wright to 1910, the First Golden Age**, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1958, p.66)

Şekil 2.12. Municipal Boathouse, 1893



(Wisconsin Historical Society,

Image ID: 34327)

2.2. 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Eklektik Zevkler

19. yüzyıldaki mimaride ortaya çıkan değişimler, özellikle yüzyıl sonunda kentte kalıcı izler bırakmakla birlikte eşit bir şekilde yayılamaz ve yalnızca eklektik bir izlenim bırakmakla yetinir. Bir yüzyıl önce başlayan mimaride çeşitlilik Avrupa'nın elçiler vesilesiyle tanınması ve takip edilmesi ile ilerler. “*Osmanlı Barok'u*” bu şekilde ülkeye giren ve yerleşen üslaplardan biri olur. Laleli ve Nur-i Osmaniye Camileri, 18. yüzyıla özgü çeşme ve su sebilleri, sahil hattı boyu izlenebilen dönüşümler ve Kağıthane’de yaygınlaşan Osmanlı elitine ait köşk ve kasırlar, tezyinatta yer yer Hint esintilerinden beslenir.⁷⁹ Su yollarının önem kazandığı 18. yüzyıl, Osmanlı mimarlığında farklı tercihlerin denendiği bir süreç olur ve ardından gelecek yüzyıla bir şekilde yön verir. 18. yüzyıl sonlarında Barok ve Rokoko gibi Avrupa temelli üslupların yanında Doğu esintileri de kullanılır.⁸⁰

Hint-Moğol bezeme sanatı etkisi kendisini Lale Devri’ne ait çeşme ve sebillerin küteselliğinde, bezemelerin ve niş kullanımının yoğunluğunda gösterir.⁸¹ Benzer şekilde Abdülmecid Efendi Köşkü’nün dış cephesine de hâkim olan yatay ve düşey çerçeveler (şekil 2.13., 2.14., 2.15.) bütün cepheyi sarmalar. Topkapı Sarayı’ndaki “Yemiş Odası” bezemeleri ve III. Ahmet çeşmeleri üzerindeki detaylı işçilik üzerine bir inceleme vardır.⁸² Bu örnekler Hint-Moğol sanatından gelme

⁷⁹ Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, Çev. Selim Deringil, 4.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.1-35-36, Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yüzü”, **Osmanlı’nın Dış Dünyaya Bakışı: 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileri**, Haz. H. Banu Konyar, C.: VI, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2003, s.17

⁸⁰ Selma Gül, “18. Yüzyıl Osmanlı Mezar Taşlarında Babürlü Etkileri: Çinihane Bezemeleri”, *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII*, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2019, ss.323-347

⁸¹ Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yüzü”, s.18-19

⁸² Bkz., Turgut Saner, “Lale Devri Mimarlığında Hint Esintileri: Çinihane”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.: 3, İstanbul, Ege Yayınları, 1999, ss.35-54

“çinihane” geleneğinin Osmanlı’ya girişini temsil eder. Bu geleneğin köşkün dış cephesindeki düzenlemelerde benzer şekilde karşımıza çıktığını vurgulamak isteriz. Bu noktada Owen Jones’un kitaplarında da “çinihane” çizimlerine yer verildiğini belirtelim. Ancak köşk özelinde, Osmanlı üslubuna yakın bir tercih olduğu okunabilir. Hint-Moğol etkisiyle daha erken dönemlerde Osmanlı’ya giren “çinihane” geleneğinin sivil mimarideki yansımalarından biridir. Şah Cihan Dönemi ile yakın ilişkiler kurmuş olan Osmanlı Devleti’nin (Saner, 1999), Babür Devleti ile sanatçı-mimar alışverişi de söz konusu olmuş olabilir.⁸³ Avrupa ile olduğu kadar Doğu ile yapılan kültür-sanat alışverişinin ülke içine giren kataloglarla da bir bağlantısı vardır.⁸⁴ Aynı zamanda, sanat alanında çalışan zanaatkarların da Avrupa’dan getirildiğini biliyoruz.⁸⁵ Doğal olarak böyle bir benzerlik makul görülebilir.

⁸³ Tac Mahal’de çalışan Osmanlı mimarlarıyla ilgili varsayım için bkz. *Usul-ü Mimari Osmani*, s.7. Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C: 1, s.675. Saner, bu bilginin kronolojik olarak hatalı olduğunu ifade eder, bkz. Turgut Saner, “Mimaride Yenilenmenin Simge Yapısı: Bab-ı Hümayun Önündeki III. Ahmed Çeşmesi”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.: 12, İstanbul, Ege Yayınları, 2008, s.34

⁸⁴ Yıldız Demiriz, “Osmanlı Sanatına Rokoko Süslemenin Giriş Yolları Hakkında Düşünceler”, **Osmanlı’nın Dış Dünyaya Bakışı, 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileri**, s.55

⁸⁵ Zeynep Çelik, **a.g.e.**, s.44

Şekil 2.13. Dış cephedeki düzenlemeler.



(R.M.)

Şekil 2.14. Kaset düzenlemelerindeki bezemeler.



(R.M.)

Şekil 2.15. Giriş bölümündeki çinihane düzenlemeler.



(R.M.)

19. yüzyılda Osmanlı başkenti, Tanzimat ekolü doğrultusunda yeni bir şehir görmek ister. Şehrin bakımsız, dar ve eski görülen sokakları Avrupa seyahatlerinin etkisiyle ve Osmanlı elitindeki Batı sanatına düşkünlüğün buluşmasıyla eklektik bir Avrupa üslupları dönemine girilmesine sebep olur. Neoklasik, Art Nouveau, Neogotik ve Yeni İslami üsluplar olarak sıralayabileceğimiz bu ekoller, Galata ve Pera'dan başlayarak moda haline gelir. Karaköy'de Neoklasik üslubun ardından Art Nouveau üslubu sıkça Cadde-i Kebir gibi Avrupa mahallelerinde tercih edilmeye başlanılır. İtalyan mimar D'Aronco aracılığıyla fark edilen Art Nouveau üslubu, Casa Botter (1907) gibi apartmanlar, hidivin sahilhane sarayı veya İtalyan Sefaretinin yazlığında yerel üslupla birleşerek belirir.⁸⁶

⁸⁶ Çelik, s.197-200

Galata’da artan nüfus burada yoğun bir şehirleşmenin gerçekleşmesine sebep olur. Avrupalı tüccarlar için başta Pera’da inşa edilen oteller, cafe ve mağazalar Avrupa kent görünümünü semte kazandırır. Müslüman halkın yaşadığı bölgelerse bu değişimleri daha yavaş ve sınırlı bir şekilde görür. Milli üslubun gittikçe kaybolduğu yapılar topluluğunda yerel arayışlar belirmeye başlar. Bu tartışmaların ışığında “*Ulusal Mimarlık*” akımları doğar. 20. yüzyıla gelindiğinde artık Osmanlı üslubunu Mağribi, Farsi gibi İran ve Arap sanatlarından ayıran özellikler üzerinde durulmaya başlanılır.

19. yüzyılda Avrupa mimarlığına içten gelen eleştirilerle modern mimarlığa doğru gidilen bir süreçte, erken tarihli eserlerde Doğu ilhamıyla Orta çağ ve erken Rönesans devirlerinden alınan motiflerin kullanımı söz konusu olur.⁸⁷ Farklı mimarlık ve sanat birikimlerinden etkilenecek, ancak kendi kültür birikimlerinin yeniden farkına varırcasına gerçekleşen bir etkileşim sürecidir. Aynı yüzyılın sonlarında Osmanlı’da da benzer bir yaklaşım ortaya çıkar. Dünya sergilerinin katkısıyla son gelişmeleri yakından takip eden Osmanlı, kendi özüne dönerek Avrupa’yı yakalamak gerektiğini fark eder. Osman Hamdi’nin resimleriyle içeriden bir bakışla anlatmaya çalıştığı Osmanlı Devleti, Sultan Abdülaziz ve Abdülhamid devirlerinde gelişmiş Avrupa’nın nasıl yakalanması gerektiğini sorgularken, Avrupa da aynı bunalımı farklı nedenlerle kendi içinde yaşar.

Abdülaziz sonrasında Abdülhamid’in ve Batı kültürüyle yetişen aydın sınıfın politikalarıyla şekillenen 19. yüzyıl İstanbul’u, 1867’de Fransa ile başlayan ulusal sergilerde farklı mimarilerin tecrübe edilmesiyle birlikte yeni girişimlere sahne olur.

⁸⁷Nikolaus Pevsner, **Pioneers of Modern Design, From William Morris to Walter Gropius**, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1975, p.49-55

Her ülkenin kendi mimari birikimini sergilemesi gerektiği için ulusal mimari simgesi özellikle Avrupa'ya sunulan bir imaj olarak önem kazanır.⁸⁸

Uluslararası sergilerde inşa edilen yapı birimleri bir sentez halinde Osmanlı mimarlığını Avrupa mimarlık birikimiyle harmanlayarak verir. Bu yeni denemeler ilerleyen süreçlerde Osmanlı'ya Oryantalizm etkisiyle girer. Sirkeci Garı bu anlayışla inşa edilmiş bir yapı birimi olarak karşımıza çıkar.⁸⁹ Genel olarak İslam ülkelerinin tarihsel arka planlarına bakarak yeni bir görünüm elde etme çabası Avrupa bakışına göre yeniden yorumlanır. Eklektik üslup, Beaux Arts prensiplerine göre kabul edip uygulanıyor, Avrupa mimarlığına elverişli hale getiriliyordu diye düşünülebilir.⁹⁰

1863'de *Sergi-i Umumi-i Osmani* Osmanlı'daki bu arayışı ifade eden önemli bir sergidir. Sultan Abdülaziz döneminde Sultanahmet (*At Meydanı*) meydanında gerçekleştirilen sergi Osmanlı mimarlığındaki ulusal arayışlara örnek olarak verilebilir. Osmanlı'da 1860'larda belirmeye başlayan Oryantalist yapılar böylelikle 40-50 yıllık bir süre içinde inşa edilir.⁹¹ 1873 Viyana Sergisi için basılan *Usul-i Mimari-i Osmani*, Osmanlı mimarlık birikimiyle ilgili kaynak olacak bir kitap olarak yayınlanır. Sergi için basılan kitapta,⁹² Osmanlı mimarlığının teknik detayları verilerek kendine özgü bir mimarlık alanı olduğu ifade edilmek istenir.

⁸⁸ Zeynep Çelik, **Displaying the Orient**, p.57

⁸⁹ Çelik, **ibid**, p.110

⁹⁰ Ç., p.122-137

⁹¹ Saner, "Mimarlıkta Oryantalizm", s.57-58

⁹² İbrahim Edhem Paşa, **Usul-i Mimari-i Osmani, Osmanlı Mimarisi**, Haz. Raşit Gündoğdu, İlhan Ovalıoğlu, E. F.Önal, Cevat Ekici, İstanbul, Çamlıca Basım Yayın, 2010

2.2.1. 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Osmanlı Oryantalizmi

Yüzyılın öne çıkan bir diğer üslubu, 21. yüzyılda Ussama Makdisi tarafından *Osmanlı Oryantalizmi* olarak adlandırılan üslup olur.⁹³ Daha önceki bölümlerde ifade ettiğimiz üzere, Osmanlı pek çok alanda kendini güncel tutarak modern bir devlet haline gelmeye çalışır. Osmanlı Oryantalizmini doğuran bu düşünceler, 18. yüzyılın ışığında ortaya çıkmıştır denilebilir. Gelişmenin merkezi olarak görülmeye başlanılan Batı ile geride kalmışlığın sembolü olan Doğu düşüncesi, 19. yüzyılın Osmanlı Oryantalizmini ortaya çıkaran bir ifadedir.⁹⁴

Güncel çalışmalara bakıldığında Oryantalizm üzerine incelemelerde bulunan akademisyenlerin kavramın bölgelere göre çeşitlilik gösterebileceğini ispat ettiklerini görebiliriz. Ahmet Ersoy makalelerinde Oryantalizmi Osmanlı üretimi üzerinden anlayabilmek için Osman Hamdi'nin sanatına bakarak açıklar. Osmanlı toplumu ve aydın kesimi içinde geçmişe duyulan bir özlem oluşturduğunu ifade eder ve bu özlemi Avrupa'da egzotik olana dair arayış ile bağlantılı bir şekilde yorumlayarak geçmiş sanatları yüceltmeye gidildiğinin altını çizer.⁹⁵ Mary Roberts makalesinde, Osman Hamdi'nin resimleri üzerinden bu kültürel tarihi yeniden yorumlayarak dönemin sanat arayışına cevap bulma gayretinde olduğunu ifade eder.⁹⁶

Edhem Eldem ise, Osman Hamdi'nin Doğu seyahatlerinden hareketle güncel bir Oryantalizm okuması yapar. Yaşamının farklı evrelerinde farklı düşüncelerle

⁹³ Ussama Makdisi, "Ottoman Orientalism", *The American Historical Review*, Vol.:107, No.:3, June 2002, p.769

⁹⁴ Ussama Makdisi, "Ottoman Orientalism", *ibid*, p.769

⁹⁵ Ahmet Ersoy, "Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali, Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı", **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011, s.147-148

⁹⁶ Mary Roberts, "Bugünden Geçmişe Sergileme, 1880'lerdeki İstanbul Sergilerinde Kültürler Arası Ağlar", **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası**, s.134

bütünleşerek kendi hayatı üzerinden Oryantalist tavrını okuyabileceğimiz Osman Hamdi'nin kariyerinin ilerleyen dönemlerinde “*bir Osmanlı Oryantalistinden gerçek bir Oryantaliste*” (Edhem Eldem, 2011) dönüştüğünü ifade eder.⁹⁷

Avrupa mimarlığında 19. yüzyıl başlarında belirmeye başlayan Oryantalist yönelimler⁹⁸, Endülüs ilhamlı egzotik bir mimari arayışı temsil ediyordu. Avrupa'nın egzotik Doğu'yu görme biçimini yansıtan Oryantalist yapılar, Osmanlı içinde öze dönme şeklinde sonuçlanarak milli mimarinin peşine düşülmesine sebep olur. Mecid Efendi Köşkü'nün egzotik ancak yerli duruşu, yeni denemelerin Osmanlı mimarlığı içindeki özgün yerini ifade eder diyebiliriz. Saner, görsel sanatlarda Hint eserlerindeki 17. yüzyıl itibarıyla görülen Batı etkisinin, Osmanlı'da 18. yüzyıl sonunda görülmeye başlanmasını ortak bir tercihe bağlar⁹⁹ ve bu ortak zevkin özellikle tezyinata yansımaları, Osmanlı'nın “*ülkeler arası üslup denemesi*”ne (Saner, 2003) bağlayarak hem yerli hem evrensel bir sanat arayışını ortaya çıkardığını söyler.¹⁰⁰

Usul-i Mimari-i Osmani adlı mimarlık kitabı 19. yüzyılda Osmanlı başkentinde ortaya çıkan mimari görüntüden rahatsızlık duyulmasını ifade eden bir eserdir. Osman Hamdi Bey sergi için 1873'de çıkardığı kitabı *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* ile Osmanlı'yı kendi değerleriyle öne çıkarmaya çalışır. Tamamıyla Batı kültürüne dahil olmanın getireceği asimilasyon yerine Osmanlılık üzerinde durarak zengin kültürel değerlerin muhafaza edilmesini Avrupalılardan ziyade Doğululara

⁹⁷ Edhem Eldem, “Şark'ta Bir Osmanlı Seyyahı: Osman Hamdi Bey”, **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası**, s.185-195

⁹⁸ Turgut Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm**, s.1

⁹⁹ T. Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yönü”, s.21

¹⁰⁰ Saner, a.g.e., s.22

öğütler.¹⁰¹ Bu nedenlerle Osman Hamdi özelinde Osmanlı'nın yenileşme serüvenini izlemek mümkündür.

Osmanlı'da I. Ulusal Mimarlık akımına doğru gidilen bir süreci temsil eden bu dönem, Osmanlı mimarlığının özüne dönülerek güncel tasarımların yapılmasını zaruri kılar. Abdülmecid Efendi Köşkü 1880'lerde inşasına başlanmış, Osmanlı sivil mimarisinin plan ve mimari ayrıntılarını benimsemiş, tezyinatta Oryantal motiflerle bezeli bir yapıdır. Bu bağlamda yapıyı buradaki çabaya yakın görmek mümkün. Yeni arayışlara cevap verecek mimarlardan yoksun olan Osmanlı, eğitimden başlayarak bunu başarmak zorundadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1881'de kuruluşuyla bu açık kapatılmaya çalışılır. Köşkün inşa tarihine denk gelen bu dönemi henüz yerli ve yeni Osmanlı mimarisi olarak görmek yetersiz gelebilir. Ancak, köşk özelinde Osmanlı'ya ait bir deneme olarak görülebilir. Desen kitaplarındaki çizimlerden hareketle, üslupta sadeleşen ve kısmen renksizleşen¹⁰² yeni denemeler ortaya çıkmaktaydı diyebiliriz.

Osmanlı Oryantalizmi, sınırlı sayıda yapıda kontrollü bir şekilde uygulanır. Bunun nedenlerini görüntüde Batı'ya ait olmanın önüne geçilmemesi gerekliliğine ve Batı'da olduğu gibi geçici bir üslup olarak görülmemesine bağlayabiliriz. Zira, bu üsluba Avrupa etkisiyle girmiş olsa da Doğulu gözle bakar Osmanlı. Erken örneklerle bakıldığında Gotik mimari üslubuyla beraber kullanılarak Doğu-Batı sentezi şeklinde yorumlandığını görürüz. Pertevniyal Valide Sultan Camii dıştan bakıldığında Gotik öğelerle Batılılaşan, iç dekorasyonu Oryantalistleşen bir kıvamdadır.¹⁰³ Ardından inşa edilen Çırağan Sarayı, Osmanlı'nın Batılı kimliğini cephe tasarımıyla sürdürür

¹⁰¹ Makdisi, p.786

¹⁰² Saner, s.126-128

¹⁰³ Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, s.191, Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, C: I, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s.130

fakat iç mekanda Elhamra izindeki Wilhelma Sarayı bağlantısı çok net bir şekilde tasvir edilir.¹⁰⁴ Wilhelma Sarayı (1837) mimar Ludwig von Zanth tarafından Endülüs üslubu ile inşa edilmiş egzotik bir saraydır.¹⁰⁵ Osmanlı'daki Oryantalist talepleri etkileyerek Beylerbeyi ve Çırağan Saraylarının tasarımını temellendirmiştir diyebiliriz. Abdülmecid Efendi Köşkü'ndeki Oryantalist bezemelerin benzerini, Beylerbeyi Sarayı'nın deniz köşkündeki kubbelerin içinde de görebiliriz. Aynı şekilde İstanbul Üniversitesi rektörlük binasının iç mekanındaki tezyinatlar Moresk zevkin eşsiz örneklerini oluşturur.

Oryantalist yapılarda kullanılan yapı birimlerinin temelinde sütun ve kemerler yer alır. Moresk üslubun mukarnaslı bir şekilde işlenen başlıklarıyla birlikte, bitkisel bezemelerin yoğun bir şekilde yer aldığı sütun başlıkları da mevcuttur. Sütunların ince, uzun ve sık yerleştirilmesi Moresk üslup belirtilerini temsil eder. Sütun başlıkları ile kemerlerin buluşma noktaları yükseltilerek, yatay hatların farklı başlıklarla uzatılmasıyla bu bütünlük muhafaza edilir. Endülüs ilhamlı yükseltilmiş mekanların belirgin özelliklerinden bir diğeri at nalı, soğan biçimli ve sivri olmak üzere çeşitlenen kemerleridir. Elhamra Sarayı'nda yoğun bir şekilde kullanılan bu biçimler, bir yapıya egzotik görüntü vermede etkili bir araç haline gelmiştir. Bu kemerlerin sağır kemer veya niş dizisi olarak özellikle cephelerde belirlediğini görebiliriz. Hint-Moğol mimarlığındaki “*çinihane*” ile benzer anlayışta inşa edilen bu sağır kemerler, cephede hareketlilik sağlayan önemli bir öğedir. Saner'in “*ağ bezeme*” olarak isimlendirdiği örüntü tasarımı Endülüs ilhamlı yapıların belirgin bir diğer biçimsel özelliğidir. Son olarak Doğu'nun simgesi minare ve kubbelerle eşlik eden yeni bir form kule olarak

¹⁰⁴ Saner, “Mimarlıkta Oryantalizm”, **Oryantalizm'in 1001 Yüzü**, s.58

¹⁰⁵ Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm**, s.18-22

belirir. Dört köşeye yerleştirilen kuleler soğan biçimli kubbe veya tepelikle taçlandırılarak güçlü bir imge verir.¹⁰⁶

Abdülaziz'den sonra II. Abdülhamid ile devam eden mimaride Oryantalizm etkisi, gittikçe yerleşmeye başlar. Yıldız Sarayı'nı Topkapı Sarayı kurgusunda köşklardan oluşan eklektik bir yapılar topluluğu olarak görebiliriz. Saraydaki Oryantalist etkinin okunabildiği bölümlerden en öne çıkanı Yıldız Hamidiye Camii, Şale Köşkü, Yıldız Hamidiye Çeşmesi ve Hamidiye Saat Kulesi'dir. Hamidiye Camii'nin iç mekanında sarı, kırmızı ve mavinin egemen olduğu bir tezeyinat göze çarpar. Kubbesi Elhamra, III. Muhammed Sarayı'ndan alınmadır.¹⁰⁷ Yeni Türk stili üslubunda inşa edilmiş olan cami, Gotik öğelerle desteklenerek Batılı görüntüsünü muhafaza eder.

Uluslararası sergilerde kendi milli mimarisiyle var olmak isteyen Osmanlı, erken dönem Osmanlı mimarlığını referans almayı tercih eder. Klasik devrin kendi içindeki bütünselliğini yeni tasarımlarda kullanmanın zorluğu nedeniyle daha erken bir yüzyıla yani 15. yüzyıla odaklanarak mimaride canlanma hedeflenir. Bu tercihi dönemin zevkleri ile bağdaştırmak da mümkün zira, Batı'nın Çinili Köşk ve Bursa yapıları referansını sıkça kullanması Oryantalist yapıları etkileyen bir gelişmedir.¹⁰⁸ Osmanlı'ya göre Doğulu kaçan Çinili Köşk böylelikle 19. yüzyılda yeniden önem kazanmış olur.

¹⁰⁶ Oryantalist yapılarıdaki mimari öğeler Turgut Saner'in kitabı baz alınarak özetlenmiştir. *Bkz.*, Turgut Saner, **a.g.e.**, ss.31-46

¹⁰⁷ Saner, **a.g.e.**, ss.68-69

¹⁰⁸ Saner, s.135

Özetle Osmanlı Oryantalizmini yansıtan üslupsal detaylar ifade edildi. Batı'dan ayrılan yönüyle renksizleşerek sadeleşen Osmanlı Oryantalizmi yer yer örtülerek, yer yer de egzotikleşerek farklı yorumların denenmesiyle sonuçlanır. Abdülmecid Efendi Köşkü'nde olduğu gibi cephede sağır nişlerin panolara ayrılarak verilmesi zengin bir görsel hareketliliğe sebep olur. İstanbul genelinde sınırlı sayıda örneği olan Oryantalist yapılar, Batı etkisinde şekillenen ve sonrasında gittikçe yerlileşen bir üslubun izlerini taşır. Bu vesileyle Osmanlı'ya “İnce Türk stili” olarak yansıyacak olan bu akım, Saner'e göre, strüktürden ziyade tezyinata ve cephe tasarımına odaklı olmasıyla, baniler ve mimarların klasik devirlere göre bir nevi yetersiz olma inancına sahip olmalarından kaynaklanır.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Saner, s.140

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ'NÜN KALEMİŞİ SÜSLEMELERİNDE 19. YÜZYIL DESEN KİTAPLARIYLA ETKİLEŞİMLER

3.1. 19. Yüzyıl Desen Kitapları

Abdülmecid Efendi Köşkü tezyinatında kullanılan Batılı referanslar mimarlar tarafından çizilmiş desen kataloglarından oluşur. Osmanlı Devleti'nde yabancı mimarların revaçta olduğu yüzyıllarda bu desen kitapları sıkça kullanılır. Kataloglardan referansla yapılan tasarımlar iç mekan dekorasyonunda oldukça belirgin bir şekilde kullanılır. Egzotik Doğu'nun ilgi çekmesiyle başlayan eklektik üslup, Osmanlı başkenti İstanbul'da farklı türde yapıların denenmesine olanak verir. Bu yapıların tasarımında özellikle tezyini sanatlarda yoğun bir şekilde Oryantalist dokunuşlar yer alır. Bunun temelini Owen Jones'un desen kitapları ile Ludwig von Zanth'in Die Wilhelma kitabına dayandırabiliriz. Bu iki eser haricinde, köşkteki desenlerle bağlantısı kurulamasa da benzer kitapların mevcut olduğunu belirtelim. Önemli örnekler arasında Leon Parville'nin *Architecture et Decoration Turques au XV siecle*, Jules Bourgoin'in *Les Arts Arabes*, James Cavanah Murphy'nin *The Arabian Antiquities of Spain* ve Pascal Xavier Coste'nin *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire: Mesures et Dessines de 1818 a 1826* isimli yayımları sayılabilir. Mısır ve Osmanlı gibi egzotik mimarinin gözlemlenebileceği topraklardaki eserler incelenerek görsel kataloglar hazırlanır.

Elbette bunlar içinde en dikkat çekici bölge Endülüs olur. İşlemeleri ve tasarımıyla İslam mimarlığının en egzotik yapılarından biri olan Elhamra Sarayı turizmin ilerlemesiyle daha fazla Avrupalı tarafından keşfedilir. Endülüs'ün egzotik kimliği, sanatı ve kültürüyle cezbedilen Batılı sanatçılar, bu yapının dekorasyonunu daha detaylı bir şekilde incelemeye başlar. Morisko tezyinatı üzerine detaylı bir inceleme yaparak uygulama haritası çizen Jones, desenlerin doğadan alınarak soyutlaştırılması yoluyla üretildiğini ifade eder. Jones'un yaptığı incelemeler kendi çağdaşları başta olmak üzere pek çok mimarı etkisi altına alır. Semper ve Sullivan gibi mimarlarla olan etkileşimi bu mimarların üretimi üzerinden okunabilir (Köse, 2004, s.35-40). Semper'in halı ve kilim dokumasındaki tekniklerden hareketle yaptığı izlenimler, süs üzerine düşünmesine ve mimarisinde bu kaynağı belli bir temele oturtmasına neden olur. Antik Doğu kültürlerinin süsleme geleneğini bir halıda, duvarda veya mimari bir eserde görmenin mümkün olduğunu söyler.¹¹⁰ Böylelikle bütüncül bir şekilde okunmaya başlanılan Doğu tezyinatı egzotik projeler üretmede temel kaynak olarak kullanılmaya başlanır.

Owen Jones'un desen kitabından etkilenen bir diğer mimar Sullivan, çok renkliliği ilke edinerek Amerikan mimarisini oluşturmayı hedefler.¹¹¹ Avrupa ve Amerika kıtalarındaki bu değişim, tezyinat ve mimariye bakışın eleştirilmesiyle şekillenir. Owen Jones'dan farklı olarak John Ruskin'in (1819-1900) desen kitabında soyutlamaksızın yüceltilen tezyinat anlayışı öne çıkar.¹¹² Ruskin kitabında Avrupa mimarlığından örnek aldığı eserleri kıyaslamalarla açıklar ve yedi bölüm

¹¹⁰ Gottfried Semper, **The Four Elements and Other Writings**, tn. Wolfgang Herrmann & H. F. Mallgrave, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.175

¹¹¹ Selçuk Köse, p.35-40

¹¹² John Ruskin, **Seven Lamps of Architecture**, w.date, London, Published by Century, 1988, p.142

altında eleştirilerini dile getirerek mimarlığın ilkelerini sıralar. Güncel Avrupa mimarlığına karşın daha sade bir tasarım anlayışına sahip olunması gerektiğini belirtir.¹¹³ Eleştirileriyle pek çok ismi etkilemiş olan Ruskin, Arts & Crafts hareketinin oluşmasına ön ayak olur ve William Morris (1834-1896) gibi isimleri de bu hareketin öncüsü kılar.¹¹⁴ Böylelikle 1888’de Arts & Crafts hareketinin ilk sergisi düzenlenir ve bu sergi ile başlayan akım 1860-70’lerin arayışlarına cevap niteliğinde olur.¹¹⁵

3.1.1. Owen Jones ve Desen Kitapları

İngiliz mimar Owen Jones, Avrupa’da Endüstri Devrimi ile şekillenen yeni mimari arayışta yaptığı araştırmalarla öne çıkan bir mimardır. Osmanlı’da 1860’lara tekabül eden bu süreç Tanzimat reformlarının son kuşağını yakalayarak Osmanlı sanatını ve mimarlığını *revivalist* bir tavırla yeşertmeye vesile olur. Osmanlı’da dünya sergileriyle başlayan yerli sanat arayışı, *Usul-i Mimari-i Osmani* ve Osmanlı ulusal sergileriyle birlikte kendine yön çizmeye çalışır. Üretimde yabancı malların Osmanlı pazarında artış göstermesi ile yerli ürün üretimine devlet kanallı destekler sağlanmaya çalışılır ve yerli malı teşvik edilir. Sanayi okullarının kuruluşuyla zanaat ve el sanatlarının muhafaza edilerek yerli mal üretimindeki ihtiyacın karşılanması uzun vadede amaçlanır.¹¹⁶ Osmanlı’da 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren durum

¹¹³ J. Ruskin, “Chapter II The Lamp of Truth”, *ibid*, Ayrıca bkz. John Ruskin, **Lectures on Architecture and Painting**, Delivered at Edinburgh, Smith, Elder, and Co, 1853

¹¹⁴ Nikolaus Pevsner, **Pioneers of Modern Design**, p.21-23

¹¹⁵ (çevrimiçi), “Arts and Crafts: an Introduction”, vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction, 14.04.2021

¹¹⁶ Ahmet Ersoy, “Crafts, Ornament, and the Discourse: Cultural Survival in the Late Ottoman Empire”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 28, Turkey special issue, December 2016, p.47-57

böyleyken, Avrupalı mimarların Doğu incelemeleri, yeni sanat üretiminde kaynak olarak kullanılır ve sentez tasarımlar üretilir.

Önceki bölümlerde kısaca değindiğimiz şekilde, Owen Jones'un *Grammar of Ornament* (1856) ve *Plans, Elevations, Sections and Details of Alhambra* (1845) adlı kitapları sentez tasarımlarda kullanılan en önemli kaynakları oluşturur. Jones, 1829 ve 1834 seneleri arasında gerçekleştirdiği Doğu seyahatinde Fransız mimar Jules Goury ile tanışır. Yunanistan'da tanıştığı Goury ile İspanya'ya birlikte giderler ve ortak bir eser üzerinde çalışmaya başlarlar. Batılı gezginlerden farklı olarak Doğu mimarisini ve özellikle tezyinatını teknik detaylarıyla anlamaya çalışması Jones'u çağdaşlarından ayıran önemli bir husustur.¹¹⁷

Jones'un mimarlık anlayışında çok renklilik ve desen kurgusu Doğu'dan öğrenerek geliştirdiği bir stile dayanır. 1851'de Londra'daki Ulusal Sergi için tasarladığı Crystal Palace modern tasarım anlayışıyla inşa edilmiş Doğu'dan izler taşıyan önemli bir yapıdır. Endüstrinin sağladığı imkanları Doğu'nun rengi ve biçimleriyle buluşturan bu yapı elbette Avrupalı mimarları etkisi altında bırakır. Özellikle Elhamra ve Endülüs mimarisini inceleyen İngiliz mimar, 1856'da bastırdığı kitabında desen incelemelerini detaylı bir şekilde resmeder. Uluslararası sergiler vesilesiyle bu öğretilerini deneme imkanı bulur.¹¹⁸

¹¹⁷ Selçuk Köse, p.10-16

¹¹⁸ Çelik, s.165-167

3.2. Köşkün Dış Mekanındaki Bezemeler

Oryantalist yapılarda gözlemlenen kemerli kapı girişleri Abdülmecid Efendi Köşkü'nün giriş bölümlerinde gözlemlenebilir. Yapıda köşe kemerli¹¹⁹ olarak düzenlenen giriş bölümleri köşkün üslup zenginliğini gösteren detaylardan biridir. Orta kemerin geniş, yanlardaki iki kemerin daha dar tutuluşu, inceltilmiş sütunlarla yükseltilen Oryantalist kurgunun etkisi olarak yorumlanabilir. Köşkün arka girişinde görülebilen bu tavır hafifletilerek yükselen ve havada asılı duran bol sütunlu bir çıkma olarak göze çarpar. Özellikle kaşkemerli¹²⁰ sağır nişlerin cephe örüntüsü olarak kullanılması dış mekanda gözlemlenebilen bir Osmanlı Oryantalizmi ögesi haline gelir.

Osmanlı konut mimarisi geleneğine uygun olarak orta sofalı plan tipinde inşa edilen yapının iki ana katı yer yer farklılaşarak zenginleştirilir. Yapının Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından inşa ettirilmesinin ardından köşke yerleşen asıl kişi Halife Abdülmecid Efendi olur. Sanata ilgili ve sanat üretimiyle düzenli olarak meşgul olan Abdülmecid Efendi köşkte kendi ihtiyaçlarına göre mekan düzenlemesi yapar.

Oryantalist eğilimdeki yapılarda gözlemlenen renk tercihi sarı, kırmızı ve mavi tonlarının yoğun bir şekilde kullanımıyla şekillenir. Osmanlı Oryantalizmi içinde değerlendirebileceğimiz yapılarda ise bu durum cephede sınırlı renk kullanımına karşılık iç mekanda özgürlük tanınmasıyla sonuçlanır. Buna Çırağan ve Beylerbeyi Saraylarını örnek olarak verebiliriz. Lakin Abdülmecid Efendi Köşkü bir sivil mimari örneği olarak bu kuraldan ayrılır. Dış cephesindeki yoğun tezyini

¹¹⁹ *Köşe kemerli* yapı biçimi, Doğan Hasol'un **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü** kaynağı temel alınarak isimlendirilmiştir.

¹²⁰ *Kaşkemer* isimli kemer biçimi, Doğan Hasol'un **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**'ne bakılarak isimlendirilmiştir.

düzen, Avrupa Oryantalist yapılarındaki çok renkliliğe yakın konumdadır. Aynı şekilde Elhamra'nın yoğun bezemeli cephelerini andırır nitelikte özellikle sarı renk ağırlıklı olarak tasarlanır. Köşkün dış mekanındaki yoğun tezyinatlar, geniş saçaklar, merdiven korkuluğunda kullanılan geometrik şebekeler, nişli kalemişi motifleri, ağ bezeme usulünde tasarlanan revzenli tepe pencereleri, giriş tavanındaki geometrik kurgulu ahşap tavan ile geometrik desenli ahşap kapı köşkün dış mekanında göze çarpan ilk detayları oluşturur. Jones'un kataloglarındaki desenlerle birebir uyum gösteren örnekleri bu bölümde eşleştirerek veriyor olacağız.

3.2.1. Köşkün Güney Cephesi

Köşkün eyvanlı girişinde sağ taraftaki duvarda, üst kısımda yedili kasetler dizilidir. Bu iki dizinin altında daha büyük ebatlarda üçlü kasetler sıralanır. Üç büyük kasetin her iki yanında birer kaset daha yer alır. Yeşil ve mavi tonlarıyla öne çıkan desenlerde rumi ve palmet motiflerinin yer aldığı görülür. Üst sıradaki kasette nişler içine yerleştirilerek verilen motifler bir iç mekan görüntüsü (şekil 3.23.) çizer. Kapının üst kısmında yer alan ahşap kitabe kufi hatla yazılmış bir ayet (*Nahl, 90*) taşır. Kitabenin her iki tarafında üçer adet kaset yer alır. İkisi nişli, biri kare şeklinde tasarlanan bu panoları altlarındaki iki sıra işlemeli kaset takip eder. Nişlerin hemen altındaki kasetler pencere ebadında bırakılmış desensiz beyaz renkli kapaklardan oluşur. Ön kısımdaki ahşap korkulukta kaşkemer formunda birimler görülür. Girişin her iki katında da avize yer alır. Üst kattaki açıklıktan ahşap tavanda on kollu yıldız motifleriyle aralardaki beş kollu yıldızın tekrar edilmesiyle oluşan geometrik bir motif mevcuttur.

Öncelikle dış cephede göze çarpan nişli kemerler gibi mimari öğelerin kitaplardaki eşleşmesini inceleyelim. Girişte merdivenlerle yükseltlen, kemerli geçişlerle desteklenen bir eyvan görülür. Giriş kemerlerinin kenar detaylarında basit motiflerin kullanıldığı fark edilebilir. Sarı tonda palmet, rumi ve yıldız motifleri bulunur. *The Plans, Elevations, Sections and Details of Alhambra*¹²¹ kitabının birinci cildindeki levha XI ile birebir eşleştiğini şekil 3.1. ve 3.2.’de görebiliriz.

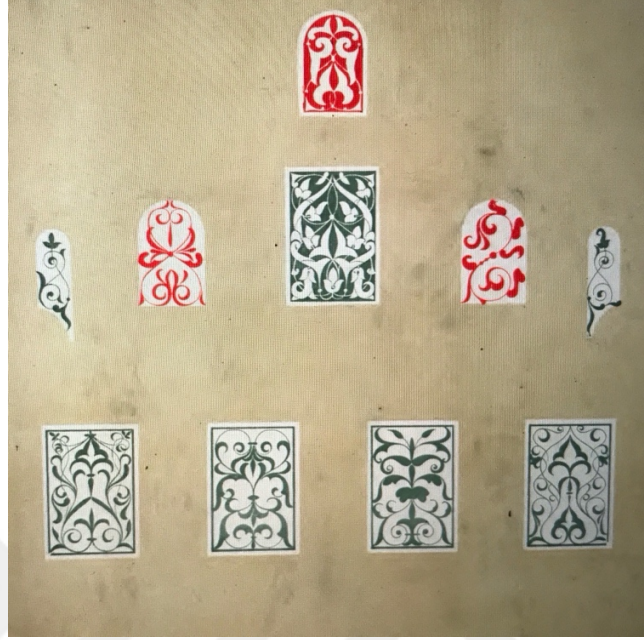
Şekil 3.1. Köşkün girişindeki kemerlerin köşe detayları.



(R.M.)

¹²¹ Bu bölümden sonra kitabın ismi **the Plans** olarak kısaltılacaktır.

Şekil 3.2. Levha XI.



(Jones, Goury, 1842-45: Vol I)

Dış cephenin kasetlere bölünmüş yüzeyinde en alt sırada yer alan dikdörtgen bölmelerde sekiz kollu yıldız motifi baskı izlenimi verir bir stildedir. Büyük boy bezemelerin altına tamamlayıcı bir nitelikte resmedilen kasetleri (şekil 3.1., 3.2., 3.3., 3.4.) *the Plans* kitabının Vol II, levha VI'da (şekil 3.5.) gösterdiği sekiz köşeli yıldızlarla eşleştiğini görebiliriz. Aynı zamanda giriş eyvanının mermer şebekelerinde de tercih edilir. Elhamra'nın pek çok yerinde kullanılan çok köşeli yıldız motifi Abdülmecid Efendi Köşkü'nde de sıklıkla kullanılır. Osmanlı'nın diğer mimari yapılarında da kullanılan geometrik motiflerden biridir. Aynı resimlerde gözüken pencere kepenginin kenarına işlenen motif de yine *the Plans* (şekil 3.6.) kaynaklı Moresk üsluplu bir zencerek motifidir.

Şekil 3.3. Mermer şebekeler ve dikdörtgen kaset sırası.



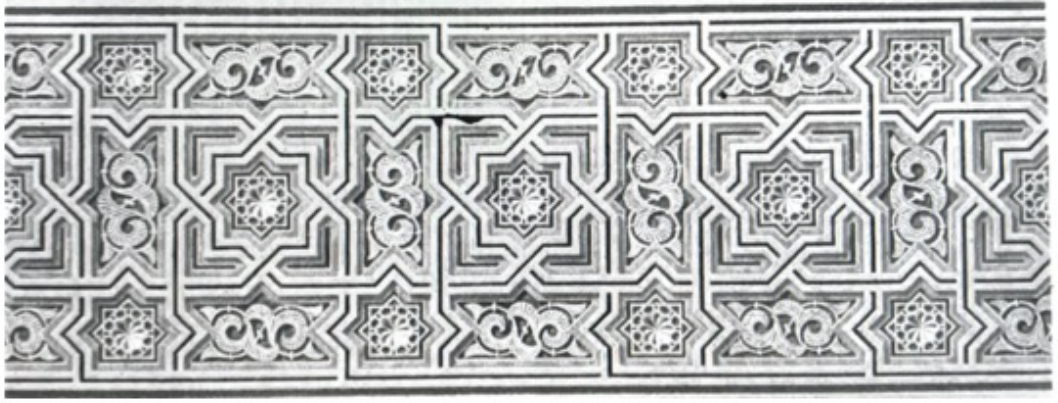
(R.M.)

Şekil 3.4. Sekiz kollu yıldız ve kenar bordüründeki zencerek motifleri.



(R.M.)

Şekil 3.5. Levha VI



(Jones, Goury, 1842-45: Vol II, No IX)

Şekil 3.6. Levha XXXIX



(Jones, 1856: No I)

Köşkün dış mekan cephesinde dört yüzeyi dolaşan nişli motifler, yer yer farklılaşarak ancak bütünde birleşerek güçlü bir görsel sağlar. Odaların çıkmalarının oluşturduğu saçaklar ve saçak altları gibi detaylar da kasetlere bölünerek desenlendirilir. Moresk ilhamlı çok nişli kemerlerin iki boyutlu bir desene dönüştürülerek yorumlandığını görebiliriz. Bu kemerlerin içine bitkisel ve rumi başta olmak üzere çeşitli desenler işlenir. Göbek kısmına da kasetin büyüklüğüne göre yıldız motifleri yerleştirilir. Buna örnek olarak gösterebileceğimiz bölümlerden birisi şekil 3.7. ve 3.8.’deki bölümlerde görüleceği şekilde şekil 3.9. ve 3.11.’daki levhalar ile eşleşir. Sarı ton ağırlıklı, beyaz arka planda yer yer mavi ve yeşil renk detaylandırmalarla karşımıza çıkar.

Şekil 3.7. Dış cephedeki kasetler.



(R.M.)

Şekil 3.8. Dikdörtgen panodaki işlemler.



(R.M.)

Şekil 3.9. Levha XXX.



(Jones, Goury, 1842-45: Vol I)

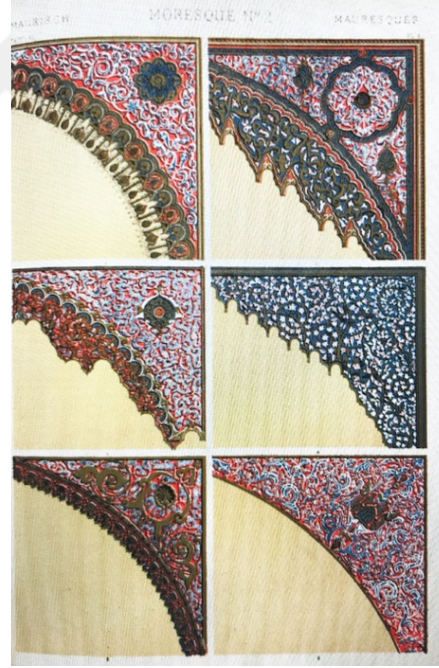
Desen kitaplarında Elhamra'ya ait çizgisel metotlar gösterilerek desenlerin tasarım teknikleri ifade edilir. Bu referanslara dayanarak yeni bir tasarım yapmak ile birebir Moresk motifi kullanmak mümkün kılınır. Köşkün motiflerinde benzer bir tavır görülür. Şekil 3.10.'daki çizim bu varsayım için referans olarak verilir. Yine şekil 3.12. ve 3.13.'deki desenler, *Grammar of Ornaments* kitabında Moresk motiflerin tasarım tekniklerini gösteren detayları oluşturur. Bu verilerden köşkün tezyinat programında faydalanılır.

Şekil 3.10. Levha IX



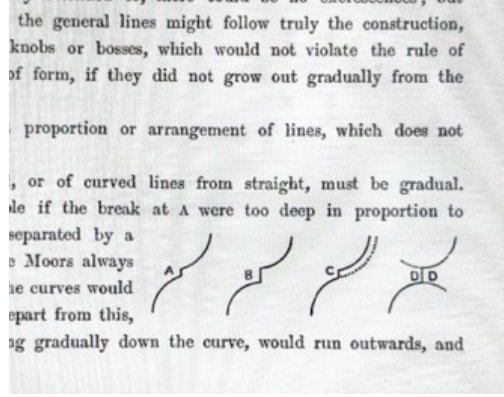
(Jones, Gourey, 1842-45: Plate IX)

Şekil 3.11. Levha XL

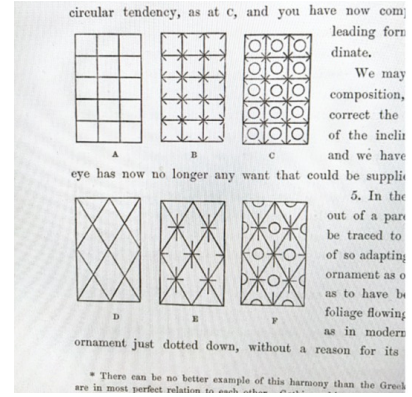


(Jones, 1856: No II)

Şekil 3.12. Örnek çizimler



Şekil 3.13. Örnek çizimler



(J.,1856: s.67 ve s.73)

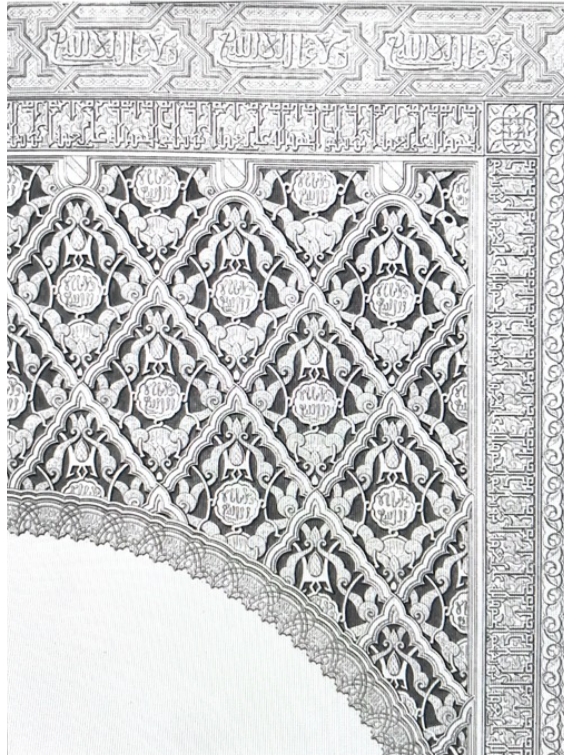
Cephede öne çıkan detaylardan biri renkli camlı tepe pencereleridir. Bu revzenlerin (şekil 3.14.) köşkün her cephesinde karşımıza çıktığını görebiliriz. Biçim olarak Oryantalist üslupta yer verilen “ağ bezeme” tekniğine dahil edilebilmekle birlikte, *the Plans* kitabında levha V (şekil 3.15.) olarak numaralandırılmış motifle benzerliği göze çarpar. Farklı bölümlerde de görülebilen desen, Elhamra Sarayı’ndaki çok nişli kemerlerin dolgularında kullanılır.

Şekil 3.14. Revzenli tepe pencereleri.



(R.M.)

Şekil 3.15. Levha V.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Köşkte sıklıkla kullanılan yıldız motifi ve çok nişli kemerler hem iç hem dış dekorasyonda karşımıza çıkar. Şekil 3.16.'da köşkün saçaklarının iç yüzünde görülebilen bu detayları, şekil 3.17.'deki yorumlanmış kaşkemer biçimli desenler takip eder. Kemerlerin içlerine ve dışlarına rumi ile palmet desenleri, şekil 3.2.'deki referanslarla bağlantılı bir şekilde çizilir. Şekil 3.18.'de kitaptan alınan levha XV ile şekil 3.19.'daki levhanın XXXV'deki desenlerle bağlantısını okumak mümkün.

Şekil 3.16. Köşkün saçaklarına işlenen desenler.



(R.M.)

Şekil 3.17. Yan yana dizilerek desenleştirilen kemerler.



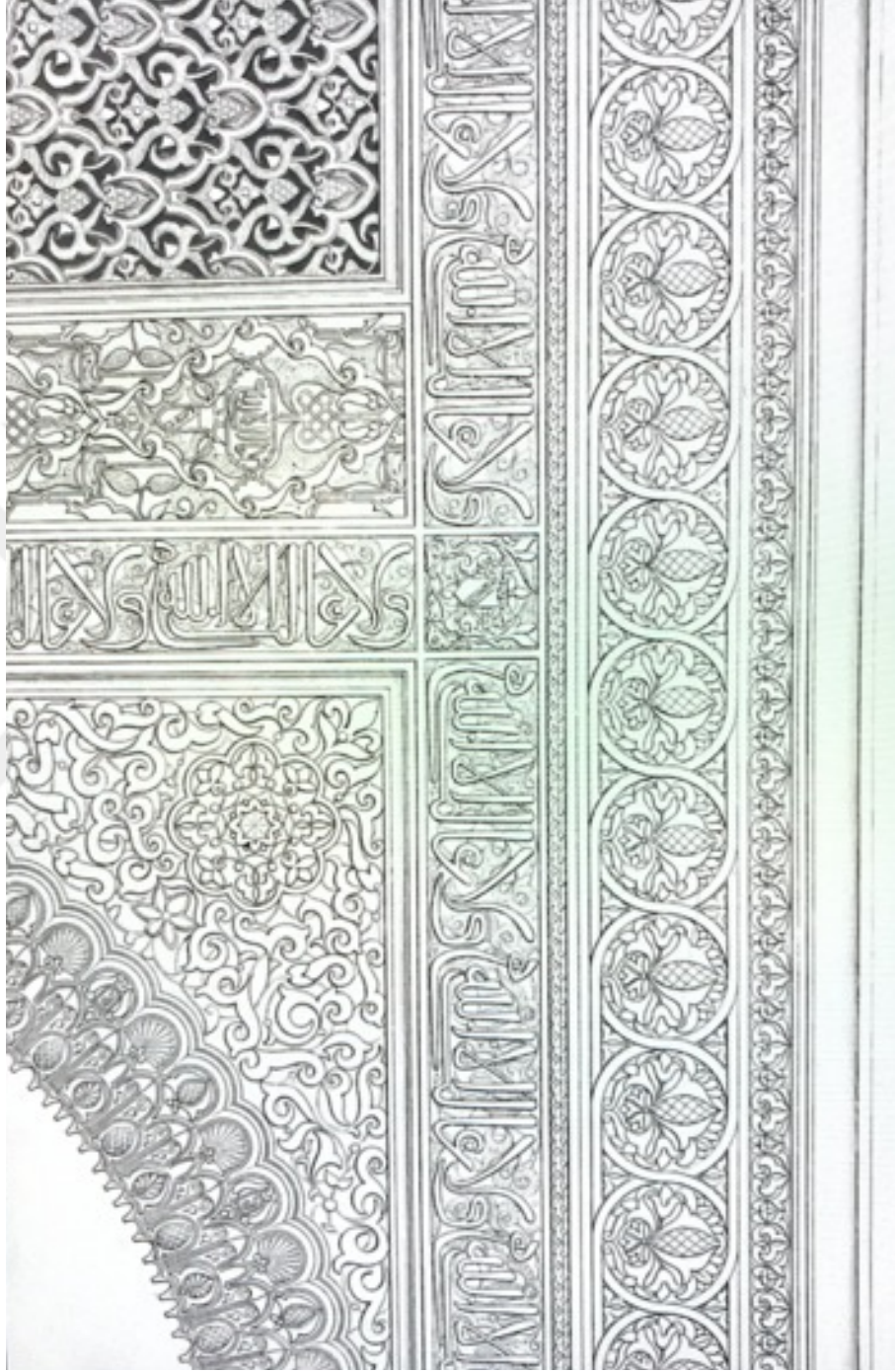
(R.M.)

Şekil 3.18. Levha XXXV.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.19. Levha XV.



(J. G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.19.'daki desen yoğunlukları bölüm bölüm köşkün iç ve dış mekanlarında kullanılır. Kenar bordürlerinin kat kat işlenişi şekil 3.17.'de gözlemlenebilir. Şekil 3.19.'daki nişli kemerin iç dolgusunda madalyon izlenimi vererek yerleştirilen yıldız motifi büyüklü küçüklü şekillerde tezyinleştirilir. Kaşkemerli desen dizisinin üstünde yer alan palmet motif sırası yine levha XV'de ince bir sıra olarak göze çarpar. Kaşkemerli, çok nişli ve çeşitli biçimlerde yorumlanarak tasarlanan kavisli formların referansını şekil 3.20., 3.21. ve 3.22.'deki biçimlerde bulmak mümkün.

Şekil 3.20. Levha XXVI.



(J. G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.21. Levha XXV.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.22. Levha XXVII.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Giriş eyvanının tavanında görülen kare baklava düzlemli geometrik düzenleme (şekil 3.23. ve 3.24.) *the Plans* kitabındaki levha XVII (şekil 3.25.) ile eşleşir. Bununla beraber şekil 3.26.'da gösterilen *Grammar* kitabındaki 1 ve 2 numaralı diyagramlar geometrik düzenlemenin teknik arka planını gösterir. Izgaraların içinde daha çok yıldız motifi mevcuttur. Izgaralı motifin dışarı yönelen bordüründe rumili ve palmetli motiflerin içine yerleştirilen nişli düzenlemeler görülür. Pembe, yeşil, mavi gibi renklerin beyaz ve sarıyla birlikte kullanıldığını görürüz. Tavandan duvara geçişte yine friz şeklinde mukarnaslı bir geçiş vardır.

Şekil 3.23. Giriş eyvanı tavanındaki motif.



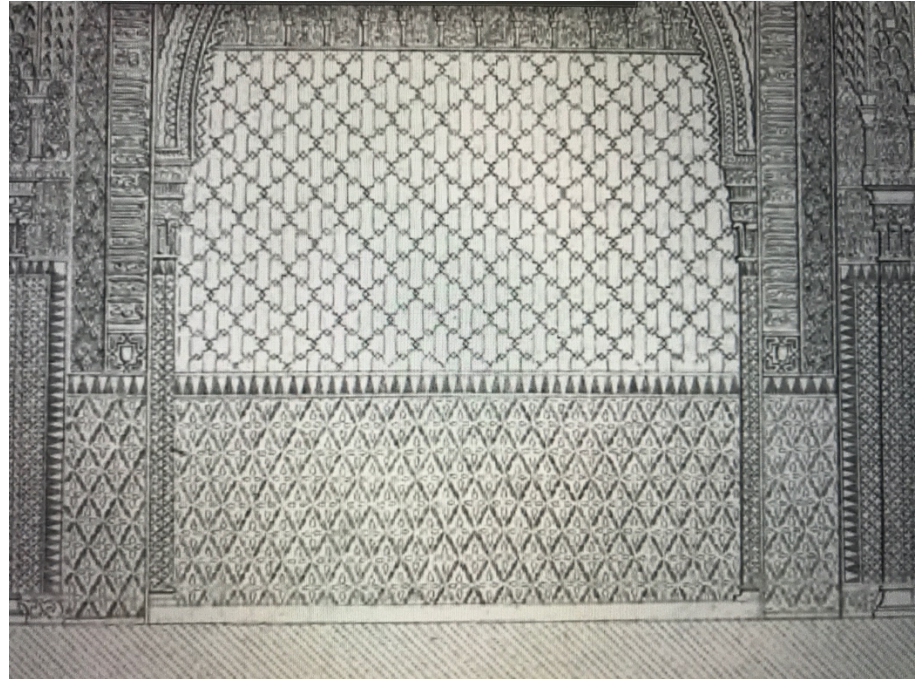
(R.M.)

Şekil 3.24. Giriş eyvanı tavanı.



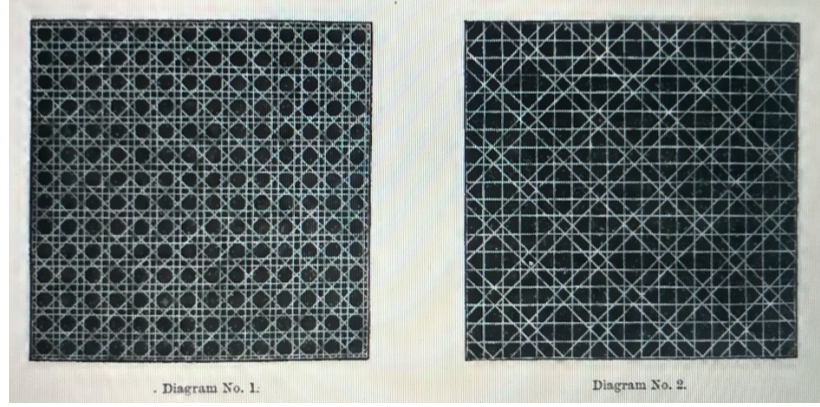
(R.M.)

Şekil 3.25. Levha XVII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.26. Diyagram No 1 ve 2.



(J., 1856: s.73)

3.2.2. Köşkün Batı Cephesi

Ana girişin sol cephesindeki ahşap köşeli kemerlerle yükseltile çıkma, dış mekan tasarımında öne çıkan bir diğer detaydır. Kapalı bir mekan olarak düzenlenen bölmede tepe pencerelerinin yer aldığı, alt yüzeylerinse beşli kasetlerle tasarlandığı görülür. Ortadaki büyük kaset ile kenardaki ince uzun kasetler motiflidir. Çıkmanın alt kısmındaki üç cephede üçlü kemerler göze çarpar. Tavanında ise baklava düzenli bir motif yer alır. Çıkma da iki adet pencere bölmesi yer alırken, küçük bir giriş kapısı çıkmanın sol tarafına merdiven eşliğinde yerleştirilmiş vaziyettedir. İkinci katın iç mekan düzeni odaların dışa taşırılmasıyla cephelere yansır. İki köşe odasının taşmaları bu cephede de gözlemlenebilir. Kemer motifli kasetler ve pencere kapakları aralıklı olarak yerleştirilir. Cephelerde seçilen desenler belli aralıklarla tekrar edilir.

Tavanda (şekil 3.27. ve 3.28.) baklava dilimli bir ızgara kullanılır. İçine yıldız motifleri yerleştirilen ızgarada büyüklü küçüklü motifler farklı renklerde sıralanır. Vişne çürüğü, lacivert, yavruağzı, beyaz ve sarı renklerin kullanıldığını

görebiliriz. Dikdörtgen ızgaranın dış bordüründeki sıra, nişli kemer motifleriyle zencerek, palmet ve yıldızlarla doldurulur. İç bordürdeyse rumi ve palmet motifleriyle yetinilir. Duvar bölümünde beşli iki sıra kasetin ardından büyük boy panolara geçilir. Üçlü kaset olarak düzenlenen bölümün ortasında nişli kemer motifleri içinde yıldız motifi ve her iki tarafında sade pencere kepenkleri göze çarpar. Yeşil ve maviye sıkça yer verildiğini gördüğümüz desenler köşkün diğer cephesindeki desenlerle benzerlik içerisindedir.

Şekil 3.27. Batı cephesindeki girişin tavanı.



(R.M.)

Şekil 3.28. Batı cephesindeki çıkmadaki desenler.



(R.M.)

3.2.3. Köşkün Doğu Cephesi

Köşkün girişinin sağında kalan küçük, kiremit çatılı çıkmanın tavanında on kollu yıldız motifi kullanılır. Merdivenle yükselen bölme dört sütun ve bir kapıdan oluşur. Çıkmanın her iki tarafı pencereli bölmelerle çevrilidir. Çatının hemen üstünde onlu kaset sırası bulunur. Yoğun bir şekilde nişlerle bölümlenen bu kasetler köşkün saçağının hemen altında yeniden tekrar edilir. İki sıranın arasıysa beşi büyük boyutlu yedi adet kasetten oluşur. Dış mekandaki sütun başlıklarının hepsinin Türk üçgenli ve mukarnaslı olduklarını görürüz. Dört cepheyi takip eden kaset dizilerinde geometrik, nişli ve palmetli desenler kullanılır. Bu desenler cephenin dar kısımlarında ve genellikle alt bölümlerindeki kasetlerde sıklıkla tercih edilir. Kasetler arasını doldurma amacıyla çizilmiş gibi duran ince uzun levhalar, hem cephede kasetler arası birliği sağlar hem de yer yer desen yoğunluğunu azaltarak

görsel bir katkıda bulunur. Bu kasetlerde daha çok belli bir palmet motifinin tekrarlanmasıyla yetinilir.

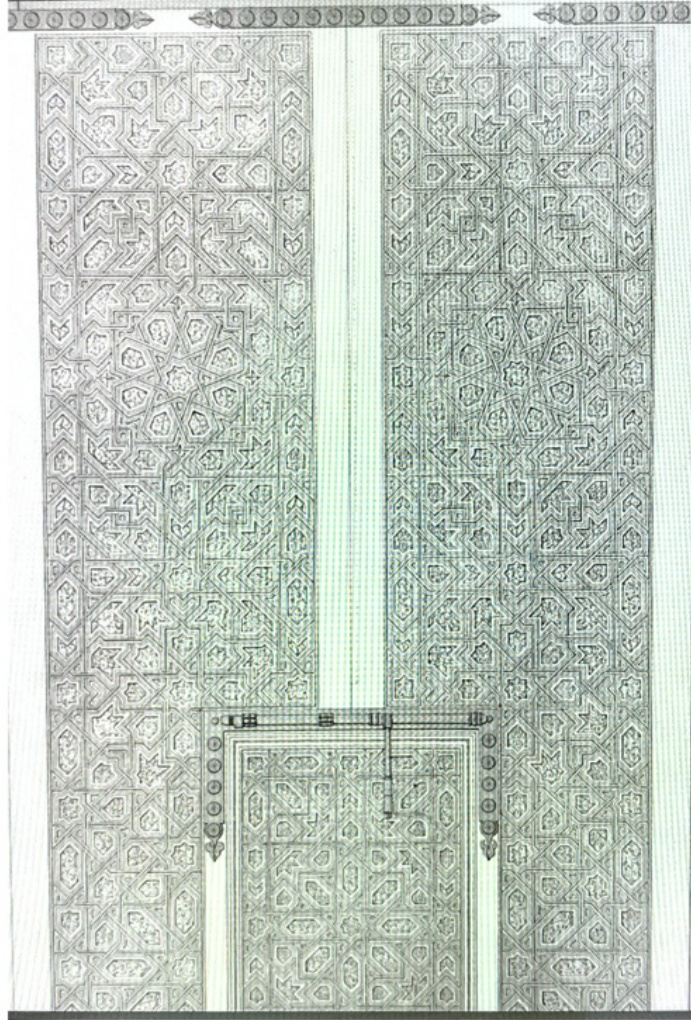
Tavana (şekil 3.29.) on kollu yıldız motifinin yerleştirildiğini görürüz. Kırmızı ve sarı tonlarla baskın bir görünüme sahip olan motifin beş kollu yıldızın yer aldığı kısımlarda, beyaz arka plan üzerine uçuk bir yeşil renk tercih edilir. Yıldızların içine rumi ve palmetler yerleştirilir. Mukarnaslı friz tavanın çevresini dolaşır. Yıldız motifinin Elhamra Sarayı'nın çeşitli bölmelerinde sıklıkla kullanıldığını belirtmiştik. Levha XXXI ve XXXII'de (şekil 3.30. ve 3.31.) görebileceğimiz şekilde bu tarz geometrik düzenlemeler çokça tercih edilir ve Jones'un kitaplarına girer. Bu yüzden tavanlarda tercih edilen motiflerin kitaplardaki desenlerle bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Şekil 3.29. Doğu cephesi tavanı.



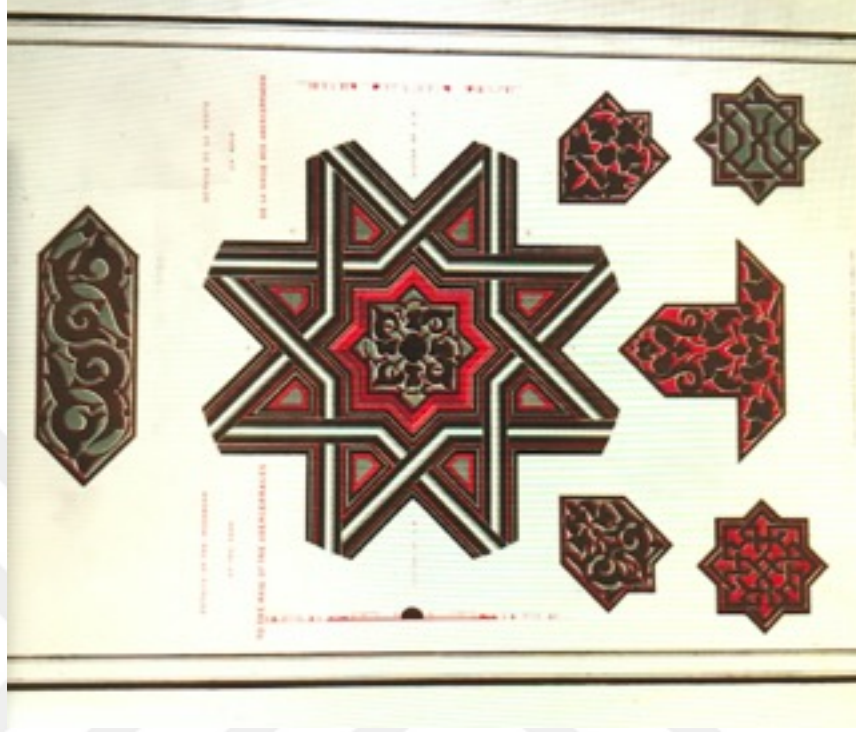
(R.M.)

Şekil 3.30. Levha XXXI.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.31. Levha XXXII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

3.2.4. Köşkün Kuzey Cephesi

Köşkün ana girişinin arka tarafında kalan çıkmada, kemerlerle yükseltilmiş, renkli cam ve köşe kemerleriyle kapatılmış bir mekan görmek mümkün. Revzenlerin üst sırasında on iki adet sıra sıra kaset yer alır ve kasetlerin içinde on altıgen yıldızlar tekrar eder. Büyük kaset sırasının üstünde daha ufak bir kaset sırası tasarımı sürdürür. Mekanı kapatan ahşap kemerlerin sütun başlıkları Türk üçgenli ve mukarnaslı olarak ahşap üzerine işlenir. Mermer merdivenle yükseltilen bu bölümün, üç adet camlı kapının aralara ahşap kasetler yerleştirilerek düzenlendiğini görürüz. Mermer merdiven korkuluklarında oldukça karmaşık bir kemer biçim

yoğunluğu göze çarpar. Pencere kepenklerinin iç kısımlarında yine dış cepheyle uyumlu motifler yer alır.

Çıkmanın (şekil 3.32.) alt kısmında köşeli kemerlerden oluşan bir alan görülür. Bursa kemeriyle de benzeşen bu biçimi, yorumlu bir örnek olarak görmekte fayda olabilir. Tavanı işlemsiz bırakılan bu bölümün tezyinatı diğer mekanlara göre daha farklıdır. İnce uzun mukarnas işlemeli sütunlarla yükseltilerek, daha geniş kemer aralıklarıyla beraber ferah bir görünüm elde edilir. Ancak üst katın düzenlenişine baktığımızda mukarnas başlıklı kemer dizisinin belli kalemişi desenleriyle tekrar ettiğini görebiliriz. Renkli camlarda kaşkemer biçiminin tekrar ederek üst bölmede istiridye motifiyle zenginleştirildiği fark edilir. Camlı bölmenin üstündeki kasetlerde iki sıra halinde yıldız motiflerine yer verilir.

Şekil 3.32. Kuzey cephesindeki revzenli çıkma.



(R.M.)

3.3. Köşkün İç Mekânındaki Bezemeler

Geleneksel bir sivil yapının iç mekanında gözlemlenebilecek dekorasyon yoğunluğu Mecid Efendi Köşkü içinde zenginleştirilerek tekrarlanır. İç mekandaki sütun başlıklarında korint yorumlu başlıklarla Osmanlı-Moresk üsluplu başlıklar birlikte kullanılır. Mermer işçiliğinde yoğun bir şekilde Osmanlı üslubuna ait bir stil benimsenir.

Giriş mekanının zemininde geometrik desenli çiniler kullanılır. Köştekteki çinilerin *Kütahyalı Mehmed Emin* tarafından yapıldığını belirtmiştik. Alt kattaki çini çeşmenin kitabesinde yer alan 1903 tarihi yapının iç dekorasyonu ile ilgili bilgi verir niteliktedir. Genim, yapıdaki orijinal ahşap döşemelerin üzerine çini kaplama yapıldığını kot farkına dayandırarak açıklar.¹²² Dolayısıyla bu tarihi, köşkün içinde yapılan değişikliklere referans olarak görebileceğimizden bahseder.

3.3.1. Orta Sofa Bölümü

Köşkün eyvanlı girişinden adım attığımızda çinili zeminin yoğun maviliğine eşlik eden mavi ve yavruağzı tonlu duvar süslemelerini görürüz. Yerdeki çinilerde tercih edilen altıgenlerde (şekil 3.41.) beyaz ve mavinin tonları kullanılır. Duvarlardaki kalemişlerinde (şekil 3.35., 3.36. ve 3.38.) belli bir desen kurgusunun tekrar edildiği görülür. Tekne tonoz biçimindeki tavanda göbek kısmına yerleştirilen büyük bir yıldız motifi ahşap panellerle üç boyutlu hale getirilir. Avize için tasarlanan bu bölüm (şekil 3.37.) yavruağzı tondadır ve mavi arka plan ile öne çıkarılır. Göbeğin her iki kenarında dikdörtgen kasetler ahşap çıtalarla ikiye

¹²² Genim, “Abdülmeccid Efendi Köşkü”, *Hanedandan Bir Ressam Abdülmeccid Efendi*, s.125-137

bölünmüş durumdadır. Sekiz kenarlı dikdörtgenin kenar bordürlerinde uçuk bir yeşil tonu kullanılmış olup göbek kısmında Barok üsluplu bitkisel bir motif yer alır. Dikdörtgenin kenar bordürlerinde minik yıldız motifi tekrar eder. Tavanın geçiş tonozlarında duvardaki kalemişleri tekrar eder. Mavi ve yavruağzı tonlarında rumi ve palmetler yer alır. Duvardaki desenler yine dış cephede olduğu gibi çok nişli kemer motifinin desenleştirilmesiyle oluşturulur. Bu iki boyutlu nişlerin içine mavi ve beyazdan oluşan ince motifler sık bir şekilde eklidir. Nişlerin kenar bölümlerinde grili ve beyazlı Barok etki veren bitkisel motifler yer alır. İçindeyse rumili palmetler tercih edilerek tasarımsal bütünlük muhafaza edilir. Duvar boyu yüksekliğinde bırakılan nişli motifler, birinci katın orta sofasında aynı düzen içinde tekrar eder.

Orta sofanın (şekil 3.36.) sağ ve sol tarafındaki eyvanlı geçişlerde ikişer sütundan oluşan üçlü kemer bölmeleri göze çarpar. Bu kemerlerin üslubu için net bir şey söylemek zor olsa da Bursa kemeri benzerliğiyle öne çıktığı ve yorumlu bir köşeli kemer dizisi olduğu ifade edilebilir. Sağ tarafta merdivenli bölüme açılan sütunların (şekil 3.39., 3.40.) başlığında korint yorumlu sütun başlıkları bulunmaktayken (şekil 3.33. ve 3.34.), tam karşısındaki sütunlarda Türk üçgenli ve mukarnaslı başlıklar bulunur. Duvarlardaki kalemişlerinin alt bölümü koyu renkli yalancı mermer çizimli bir düzenlemeden oluşur.

Şekil 3.33. Sütun başlığı detayı.



(R.M.)

Şekil 3.34. İç mekandan görünüm.



(R.M.)

Şekil 3.35. İç mekan duvarı detay.



(R.M.)

Şekil 3.36. Orta sofadan görünüm.



(R.M.)

Şekil 3.37. Tavan göbeği.



(R.M.)

Şekil 3.38. Duvar işlemleri.



(R.M.)

Şekil 3.39. Merdivenli bölümün tavan işlemesi.



(R.M.)

Şekil 3.40. Merdivenli bölüm.



(R.M.)

3.3.2. 1 ve 2 Numaralı Odalar

Giriş kapısının her iki tarafında yer alan 1 ve 2 numaralı odalar¹²³ sade düzenlemeleri nedeniyle desen değerlendirilmesine alınmamaktadır. Tekne tonoz tavanların beyaz iskeletiyle muhafaza edildiği ve ahşap bir zeminin kullanıldığı oldukça sade odalardır. Orta sofanın solunda kalan eyvanın tavanında (şekil 3.43.) tekne tonoz biçiminin sürdürüldüğü görülür. Tonoz bölümünde gölgeli motiflerin kullanıldığı fark edilir. Tavan bordürlerinde bitkisel motifler tercih edilmiştir ve genel olarak gölgeli biçimlere yer verildiği görülür. Duvardaki işlemler (şekil 3.42. ve 3.44.) filetolar yardımıyla bölümlenerek köşelere küçük motifler yerleştirilerek tamamlanır. Orta kısımlara da daha koyu tonda küçük ebatta birer motif yerleştirilir. Bu bölümde yer alan desenlerin kitaplardaki desenlerle eşleştirmesini yapmak mümkün görünmez.

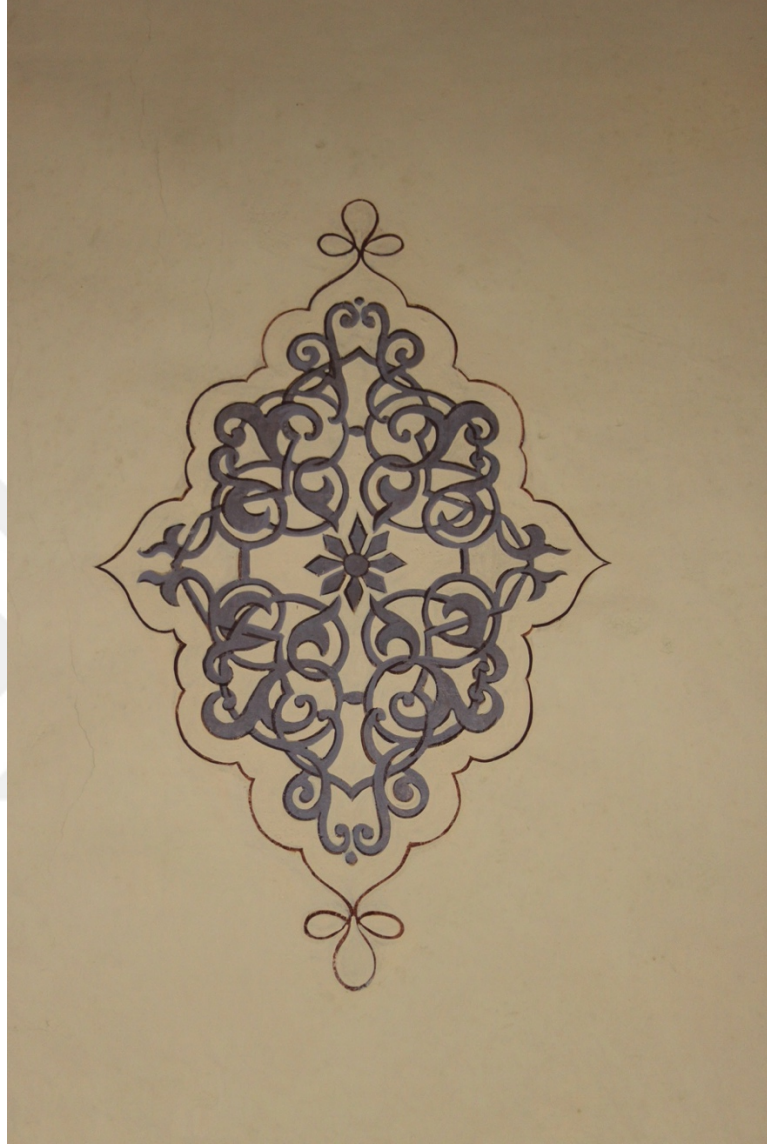
Şekil 3.41. Yer döşemesi ve yalancı mermer kalemişleri.



(R.M.)

¹²³ Oda numaralandırması 1.2. numaralı başlıktaki şekil 1.1. ve 1.2.'de görülebilir.

Şekil 3.42. Duvar detayı.



(R.M.)

Şekil 3.43. Eyvanlı bölüm işlemleri.



(R.M.)

Şekil 3.44. Eyvanlı bölüm duvarları.



(R.M.)

3.3.3. 4 Numaralı Oda

4 numaralı odanın (şekil 3.45., 3.46., 3.47. ve 3.48.) süslemelerine baktığımızda tonozlarda pembe üzeri istiridye motifinin kullanıldığı görülür. Tavanın göbek bölümünde tekrar eden istiridye motifi pembe zemine yerleştirilir. Oval bir çizgi içine alınan bu bölümün çizgileri gri tonludur. Dört yönüne natüralist çiçek motifleri resmedilir. Duvarlardaki nişli kemer desenleri (şekil 3.49., 3.50.) sürdürülse de desenlerin üslubunda farklılık olduğu görülebilir. Duvarların alt bölümünde orta sofadaki gibi yalancı mermer çizimi koyu yavruağzı tonunda resmedilir. Moresk ilhamlı desenlerden ziyade Batılı çizgideki Barok ve Rokoko üsluplu desenlerin kullanılması üst katta da karşımıza çıkacak bir durumdur. Konağın sivil mimari örneği olması ve zaman içinde halifenin kişisel tercihlerine göre düzenlenmiş olması nedeniyle, farklı üsluplara yer verildiği belirtilebilir. Aynı zamanda 19. yüzyıl yapılarındaki eklektik kalemişi zevkini yansıtır niteliktedir.

Şekil 3.45. 4 numaralı oda kalemışleri.



(R.M.)

Şekil 3.46. 4 numaralı oda kalemışleri.



(R.M.)

Şekil 3.47. 4 numaralı oda tavan işlemeşi.



(R.M.)

Şekil 3.48. 4 numaralı oda tavan göbeği.



(R.M.)

Şekil 3.49. Duvar işlemleri.



(R.M.)

Şekil 3.50. Tavan köşelerindeki desenler.



(R.M.)

3.3.4. 3 Numaralı Oda

3 numaralı odaya (şekil 3.51.) çini şömineyi geçerek içerden ulaşılır. Duvarlarında (şekil 3.52., 3.53. ve 3.54.) orta sofadaki yavruağzı ve mavi kalemişleri tekrar edilir. Ancak nişlerin içindeki motifler farklı bir üslupta çizilmiş yıldızlardan oluşur. Köşelerine de gölgeli Barok üsluplu S ve C biçimli dallar yerleştirildiği görülür. Odanın tavanında yumuşak tonlarda bir işleme yer alır. Tavandaki desenler (şekil 3.55. ve 3.56.) istiridye motifi ve dallarla şekillendirilmiş olup 4 numaralı odadaki gibi Barok etkidedir. Grinin tonlarıyla gölgeli olarak verilen tavan işlemleri duvardaki maviliklerle sade bir uyum içerisinde. Duvardaki kalemişlerinde nişli düzenlemeler sürdürülmüştür ancak orta sofada olduğu gibi farklı bir mavi-beyaz düzenleme içerisinde. Genel olarak eklektik üsluplu desenlerden oluşur. 5 numaralı odaya geçiş mevcut olmadığı için incelenememiştir.

Şekil 3.51. 3 numaralı oda görünüm.



(R.M.)

Şekil 3.52. Duvar süslemelerinin görünümü.



(R.M.)

Şekil 3.53. Tavan köşesi detayı.



(R.M.)

Şekil 3.54. Duvar süslemesinden detay.



(R.M.)

Şekil 3.55. Köşe motifi.



(R.M.)

Şekil 3.56. Tavan göbeği işlemesi.



(R.M.)

3.3.5. Merdivenli Bölüm ve İkinci Kata Geçiş

Merdivenli bölümde, Avni Lifij'in halifeyle birlikte tasarladığı ve resmettiği “*Aşk Çeşmesi*”, “*Çeşmebaşı*” gibi farklı isimlerle anılan fresk tekniğindeki resme mermer bir çeşme eşlik eder.¹²⁴ Mermer çeşmenin bezemesinde, nişli kemer ve üst kattaki renkli camlı bölmede yer alan revzen motifinin benzerinin kullanıldığını görürüz. Avni Lifij'in eserinin etrafında kalan bölüm nişlere bölünerek, beyaz ve mavi renklerde bezemelerle doldurulur. Duvar kağıdı izlenimi veren sıklıkta desenlerden oluşmakla birlikte yumuşak bir görünüm sağlar. Yavruağzı bir arka planla verilen desenlerin yan bölmesinde bulunan tırabzanlarda altıgen geometrik şebekeler kullanılır.

Orta sofanın sağındaki merdivenlerde (şekil 3.57.) tavandaki dikdörtgenler altıgen biçimiyle tekrar edilir. İkinci kata geçişte kullanılan desenler (şekil 3.58.) nişli kemer motiflerinin devamı niteliğindedir. *Grammar* kitabındaki levha XLI (şekil 3.59.) ile 4 numaralı desenin eşleşmekte olduğunu görebiliriz. Daha sade bir düzlemde yorumlanarak kullanılır. Kemer motiflerinin içi mavi tonlarıyla detaylı sarı renkli rumili ve palmetli motiflerle doludur. Tavan kısmında (şekil 3.60., 3.61.) aynı düzen tekrar eder ve göbek kısmında yıldız motifi yer alır. Orta sofadaki yıldız motifinin bir benzeri şeklinde tasarlanan göbek tasarımı mavi ve sarı tonlarındadır.

¹²⁴ Genim, *a.g.e.*, s.129

Şekil 3.57. Merdiven boşluğundaki desenler.



(R.M.)

Şekil 3. 58. Duvar detay.



(R.M.)

Şekil 3.59. Levha XLI.



(J., 1856: No 4)

Şekil 3.60. Merdiven boşluğu tavan süslemesi.



(R.M.)

Şekil 3.61. Tavanın kenar bordürleri.



(R.M.)

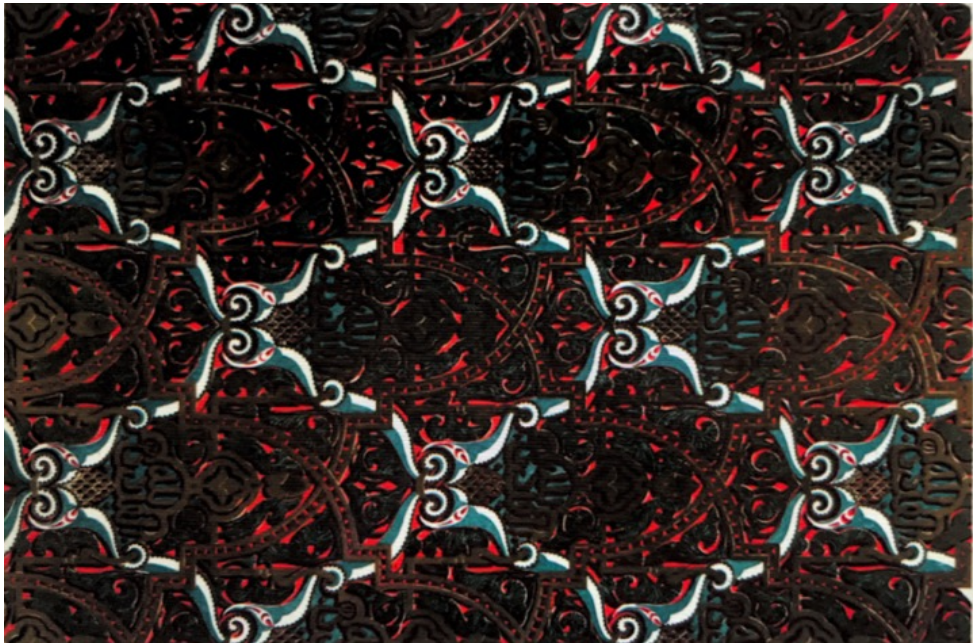
Tekne tonoz tavanın (şekil 3.62.) tonoz geçişlerindeki bordürlerde kullanılan motif *the Plans* kitabındaki levhada (şekil 3.63.) ve benzerlerinde görüleceği şekilde sıklıkla tekrar edilen formlardan biri olur. Merdiven boşluğundaki renk tercihleri genel olarak muhafaza edilir ve Moresk motifler yorumlanarak köşke uygun bir şekilde tasarlanır. Köşkün ikinci katına doğru geçtikçe Elhamra'ya dair imgeler daha net bir şekilde karşımıza çıkmaya başlayacaktır.

Şekil 3.62. Tekne tonozdaki köşe işlemleri.



(R.M.)

Şekil 3.63. Levha I.



(J., G., 1842-45: Vol II)

3.3.6. İkinci Kat Orta Sofası

İkinci kata çıkıldığında iki kanatlı bir kapıdan orta sofaya geçilir. İkinci katın süsleme programında genel olarak Beylerbeyi'ndeki tavrı izlemek mümkün. Bu katta Elhamra Sarayı'ndan alınan bezeme ve renkler yansıtılır. Yalancı mermer deseni geç dönem Osmanlı yapılarında görülebilen bir uygulama örneğidir. Köşkün bezeme programında sıklıkla başvuru olan bir araç olan yalancı mermer çizimleri, desen yoğunluklarını azaltarak görsel etkiye yardımcı olur.

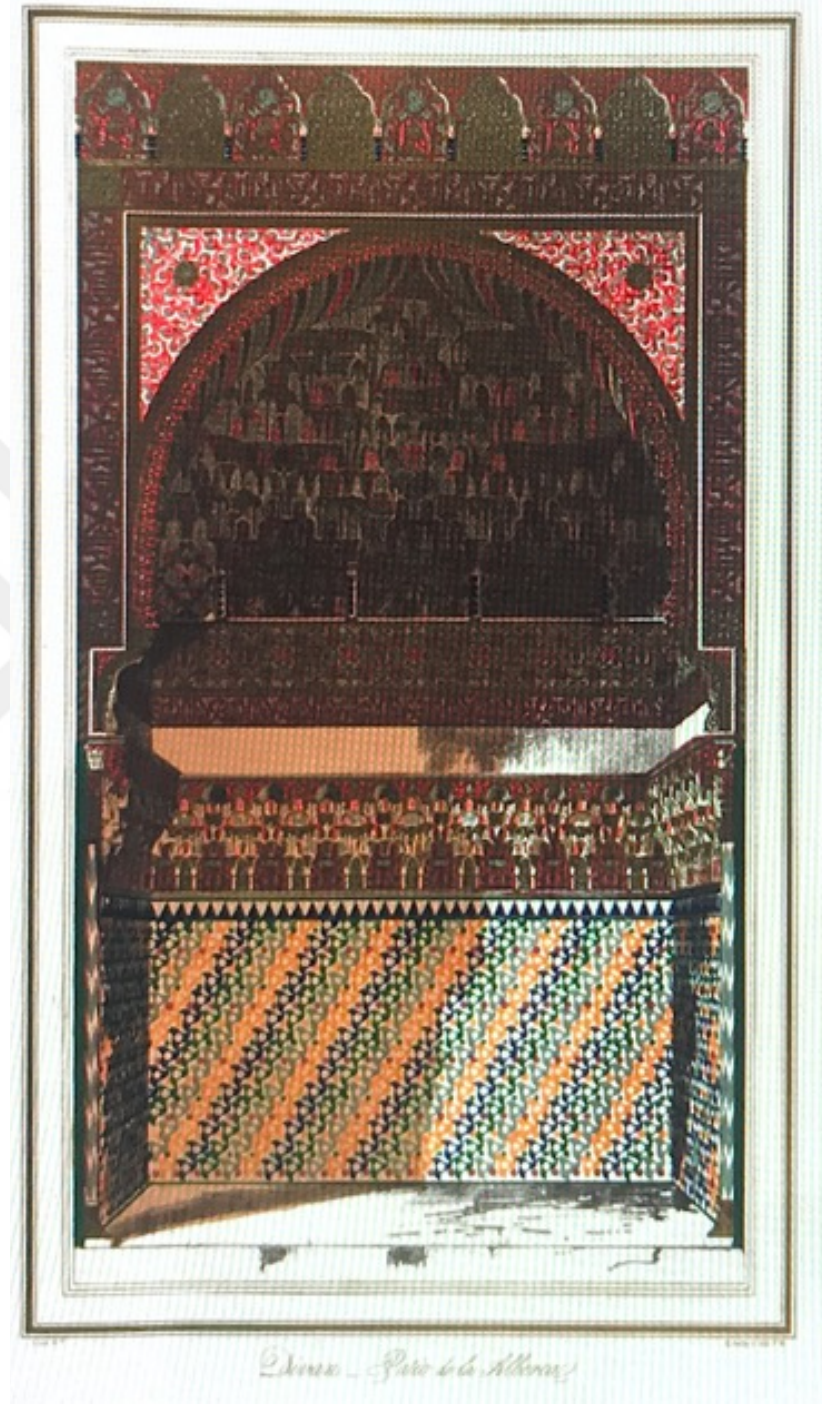
İkinci katın orta sofasına açılan kapıdan baktığımızda ilk göze çarpan detay köşkün iç mekanında tekrar edilen yıldız motifli tavan göbeği (şekil 3.64.) olur. Birinci katın tavanında ve merdiven boşluğundaki tavanda aynı desenin yer aldığını belirtmiştik. Karşı duvarda (şekil 3.66., 3.67.) Elhamra Sarayı'nın bol sütunlu ve kemerli tasarımlarının (şekil 3.65.) birebir kullanıldığı fark edilir. Yan yana dizilerek verilen çok nişli, dilimli at nalı kemerler kırmızı ve sarı renk ağırlıklı olarak işlenir. Moresk stilde kemerler çifte sütun çizimleriyle birbirlerine bağlanır. Mavi arka planda sarı, kırmızı, mavi ve yeşil tonlarında düzenlemeler bulunur. Sütun başlıklarında levha XLI (şekil 3.70.) ile uyumlu Moresk başlıklar mevcuttur. Sütun gövdesindeyse yalancı mermer çizimi yer alır. Nişlerin içi rumi ve palmetlerle bezenirken kemerin orta kısmına desen kitaplarında sıklıkla gördüğümüz (şekil 3.68., 3.69.) istiridye motifi (şekil 3.67.) yerleştirilir.

Şekil 3.64. İkinci kat orta sofa tavanı.



(R.M.)

Şekil 3.65. Levha VIII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.66. İkinci kat duvar süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.67. Duvar süslemelerinden detay.



(R.M.)

Şekil 3.68. Levha XXXVI.



(J., G., 1842-45: Vol II)

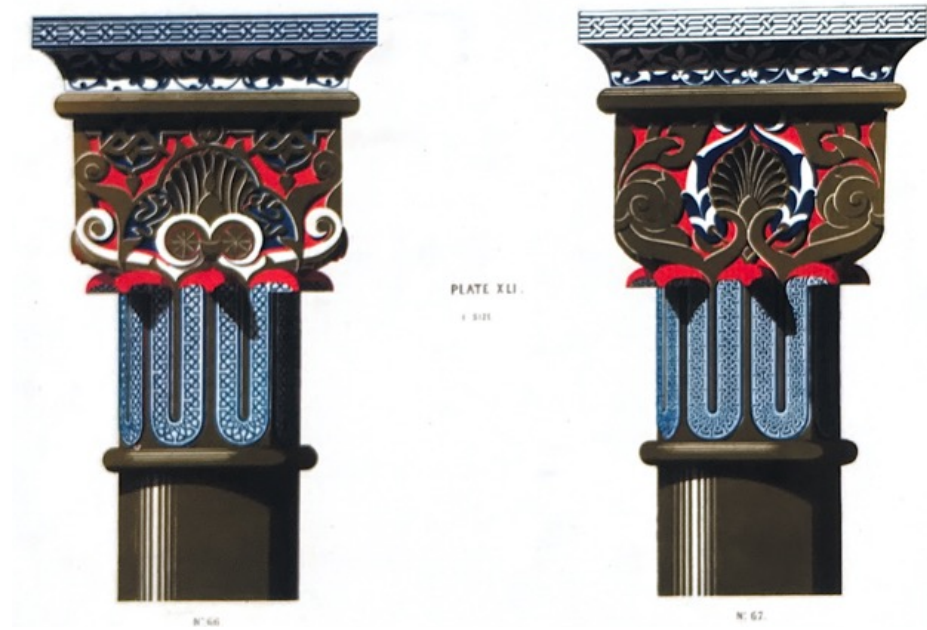
Nişlerin içinde kullanılan desenleri (şekil 3.69.) levha XXIII'de olduğu gibi benzer şekilde kullanıldığını görebiliriz. Sütunların üst bölmesinde (şekil 3.66.) kullanılan desenler şekil 3.18'de örneklendirdiğimiz levha XXXV ile uyum gösterir. Giriş kapılarının üstüne hat yazılı yeşil tonlu kitabeler (şekil 3.71.) yerleştirilerek iç mekandaki zenginlik artırılır. Tekne tonozun tavana geçiş bölümünde (şekil 3.73.) yoğun bir kırmızılık içinde Moresk motifler yer alır. Aynı düzenleme tavan kısmında da (şekil 3.72.) devam eder.

Şekil 3.69. Levha XXIII.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.70. Levha XLI.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.71. Kitabe detayı.



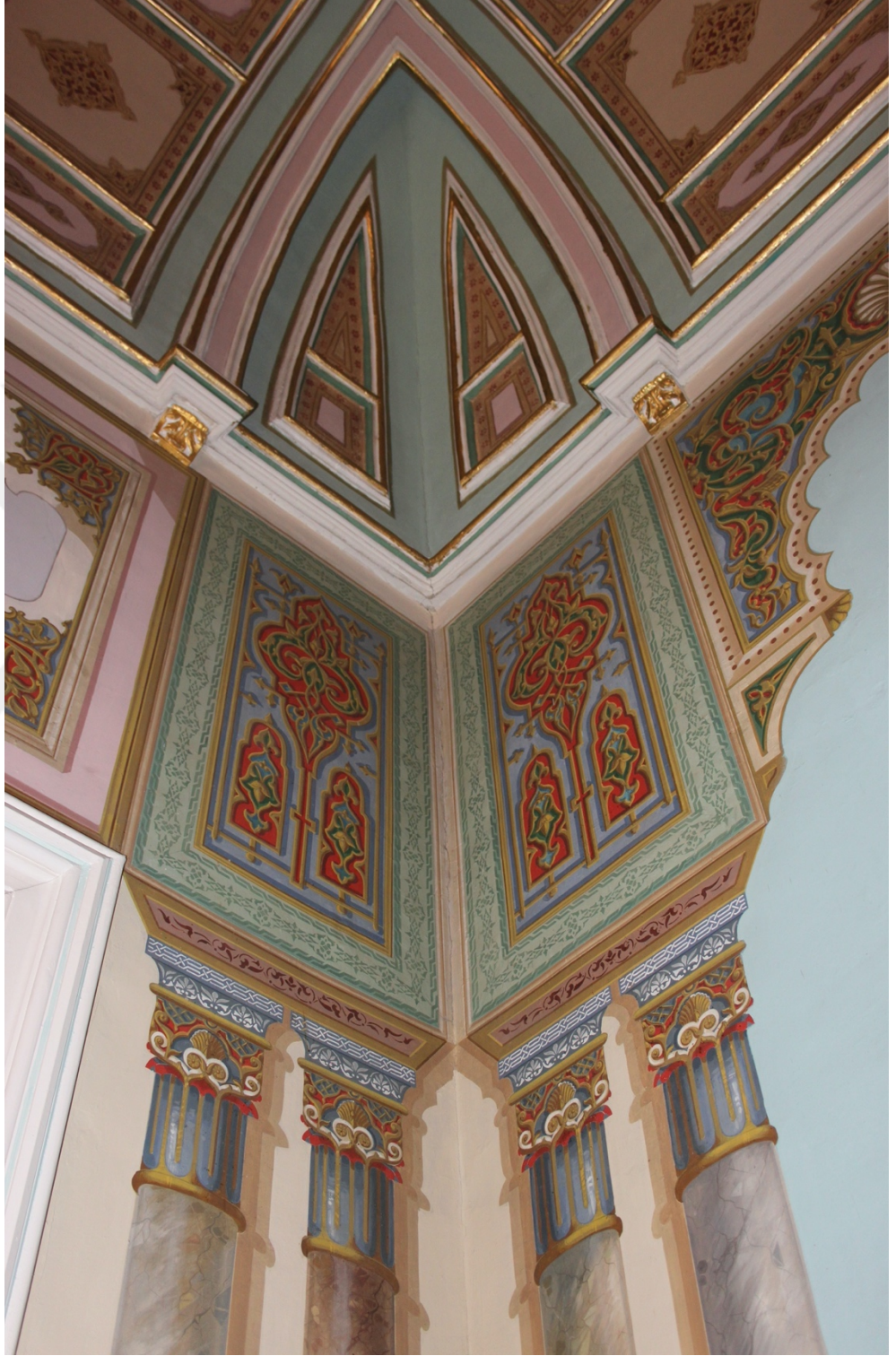
(R.M.)

Şekil 3.72. İkinci kat orta sofa tekne tonoz tavan süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.73. Köşe süslemeleri.



(R.M.)

Tavanda ve geçiş tonozunda kullanılan motifler (şekil 3.72.) cephe­deki gibi kasetler içine alınarak verilir. Tavanda büyük bir çerçeve içinde görsel olarak daha sade bir desen tercih edilerek dengeleme yapılır. Tonozdaki motifleri levha XLI (şekil 3.74.) ile uyumlu durmakla birlikte yeniden düzenlenerek kullanıldığı tahmin edilebilir. Pembe ve yeşil renkli çerçevelerle çevrilerek, sarı ile kırmızı tonlar ön planda olacak şekilde düzenlenir. Orta sofanın balkonlu bölümüne geçişte kullanılan nişli kemer formunun (şekil 3.75.) levha VIII'deki (şekil 3.65.) gibi bir biçimden uyarlama olduğu anlaşılmakla birlikte köşkteki diğer desenlere göre farklı bir tasarımıdır.

Şekil 3.74. Levha XLI.



(J., 1856: No 4)

Şekil 3.75. Elhamra'dan alınma çok nişli kemer dizisi.

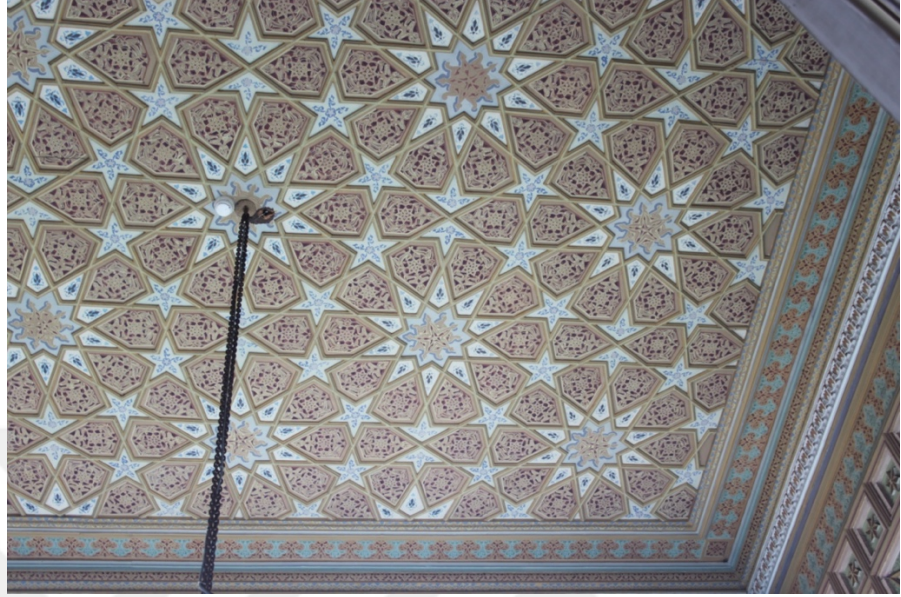


(R.M.)

3.3.7. Balkon Eyvanı

Balkonlu bölümün tavanında (şekil 3.76.) kiremit çatılı girişteki gibi on kollu yıldız motifi Moresk stildedir. Tavanın kenar bordürlerinde (şekil 3.77., 3.78.) kat kat mukarnaslı ve kalemişli desenler bulunur. Dış cephede revzenli bölmedeki (şekil 3.32) yıldız desenler tekrar eder. Bir büyük bir küçük iki sıra halinde dizilmişlerdir. Balkon kenarındaki ahşap korkulukların içinde (şekil 3.79.) ince desenler yer alır. Büyük bir niş içine alınan bölmenin iç mekana bakan tarafında kırmızı fonlu sarı işlemeler yer alır. Duvardaki işlemeler dış cephedeki düzeni tekrar eder niteliktedir. Sağ ve soldaki duvar boyunca uzatılan mavi fonlu yıldız deseni düzenleme açısından farklı bir yorum barındırır. Balkon kapısının etrafında işlemeli bir pano yer alır.

Şekil 3.76. İkinci kat ön cephedeki balkonlu çıkmanın tavanı.



(R.M.)

Şekil 3.77. Yıldız motifi sırası.



(R.M.)

Şekil 3.78. Duvar süslemeleri ve köşe dönüşleri.



(R.M.)

Şekil 3.79. Korkuluk süslemeleri.



(R.M.)

Balkonlu bölümde yoğun bir şekilde kullanıldığını gördüğümüz yıldız düzenlemelerinin Jones'un her iki kitabında örnek çizimleri yer alır. Bunlar şekil 3.80., 3.81., ve 3.82.'deki örnekler üzerinden incelenebilir. Tavandaki düzenlemenin örneği *Grammar of Ornaments*'daki levhada (şekil 3.80.) görülür. Duvarlardaki yıldız motifleri ise levha XLI'de ve benzeri çizimlerde (şekil 3.81.) görüldüğü gibi kitaptan uyarlama bir formdadır.

Şekil 3.80. Levha XLIII.



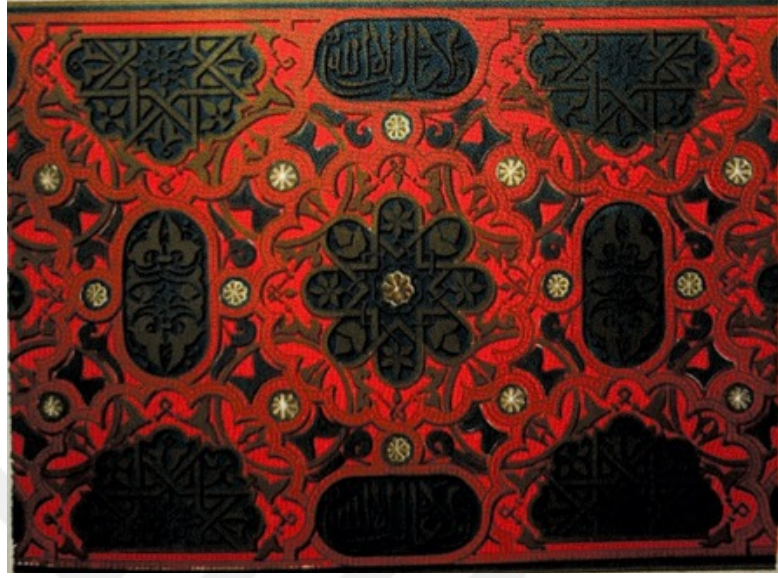
(J., 1856: No 5)

Şekil 3.81. Levha XLII.



(J., 1856: No 4)

Şekil 3.82. Levha XLI.



(J., 1856: No 4)

3.3.8. 6 Numaralı Oda

6 numaralı odada (şekil 3.83., 3.84.) duvarları tamamen çini kaplı sekili bir mekan bulunur. Mukarnas başlıklı çifte sütunlarla ayrılan seki bölümünde, yorumlu Bursa kemerine yakın köşeli kemer diyebileceğimiz geçişler kullanılır. Sütun başlıklarında Osmanlı stili tercih edilir. Duvardaki çinilerde nişli kemer biçimlerinin içine bitkisel motifler yerleştirildiği görülür. Pencere üstlerinde bulut motiflerinin yer aldığı detaylar mevcuttur. Çini desenlerinde geleneksel çini sanatı motifleri tercih edilir. Şekil 3.86.'da gözüken panoda levha XLIII'deki (şekil 3.85.) pencere içinde gösterilen desenin kullanıldığını fark edilir. Tavan işlemlerinde daha yumuşak tonlarda uygulanan Moresk uyarlamalar göze çarpar. Merkezde yer alan desende rumi ve palmetlere eşlik eden bitkisel motifler yer alırken, köşe kısımlarda karanfil, penç ve yapraklardan oluşan kurgular belirir. İnce uzun bırakılan

bölmelerde tığ motifleri işlidir. Tekne tonozlu geçişlerde bu motifler tekrar eder. Kemerlerin üstündeki tonozlu geçişte daire içinde sarı tonlu yıldızlar bulunur. Kenar bordüründe kırmızı palmet dizisi vardır (şekil 3.87.).

Şekil 3.83. 6 numaralı oda seki altı bölümü.



(R.M.)

Şekil 3.84. Tonoz işlemleri detay.



(R.M.)

Şekil 3.85. Levha XLIII.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.86. Çini detayları.



(R.M.)

Odanın tavanındaki ve bordürlerindeki desen düzenlemelerinin benzerini verilen örneklerde (şekil 3.91. ve 3.92.) görebiliriz. İki bölümün tavanlarında (şekil 3.88., 3.89. ve 3.90.) benzer desenler tercih edilir ancak seki üstündeki nişli düzenlemeler ve köşe yerleştirmelerindeki karanfil motifli yıldız farklılık gösterir. Bu desen *Grammar*’daki levha XL, No 2’de (şekil 3.11) görülür. Genel olarak tercih edilen rumi ve palmetlere bitkisel motiflerin eşlik ettiği fark edilir.

Şekil 3.87. Seki altındaki tavan bölümü.



(R.M.)

Şekil 3.88. Seki altı bölümü.



(R.M.)

Şekil 3.89. Odanın oturma bölümündeki tavan.



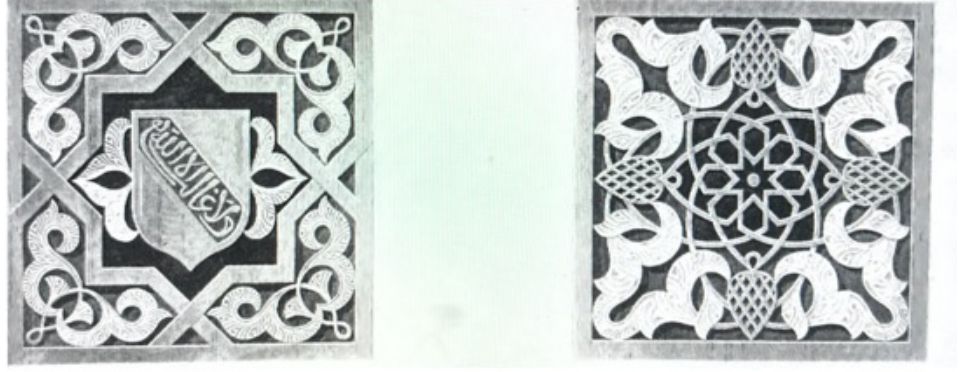
(R.M.)

Şekil 3.90. Köşe süslemeleri.



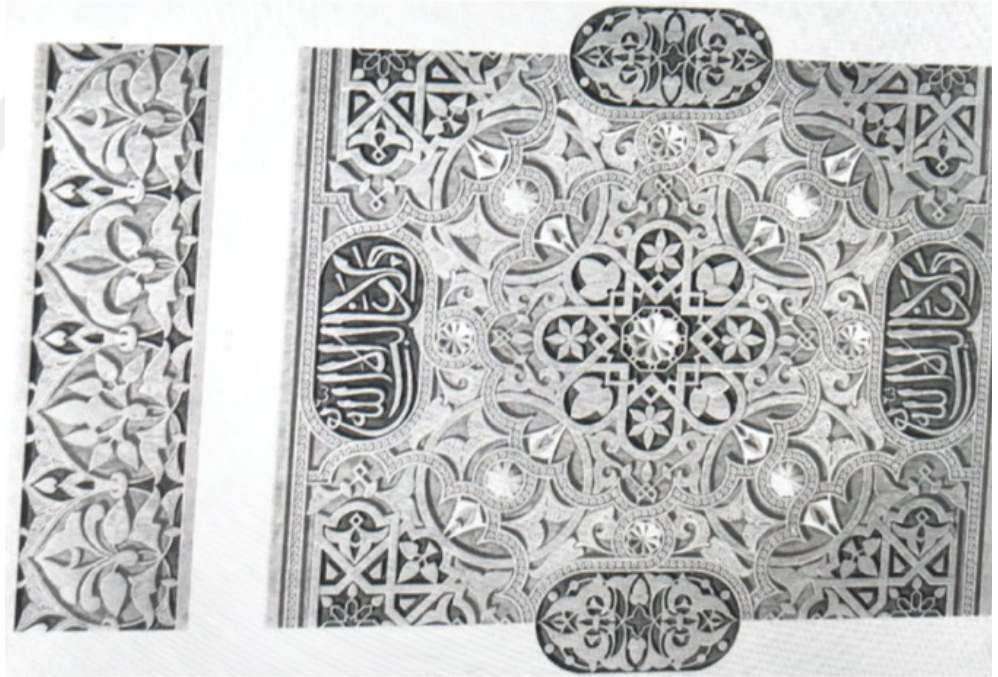
(R.M.)

Şekil 3.91. Kitaplardaki benzer düzenlemeler, Levha VI.



(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.92. No: 2, 3.



(J., G., 1842-45: Vol II)

3.3.9. 7 Numaralı Oda

7 numaralı odada seki bölümünde (şekil 3.93., 3.99.) kırmızı ve sarı ağırlıklı çok nişli kemerler kullanılır. Elhamra stilindeki kemerler şekil 3.65.'de verilen levha VIII ile şekil 3.68.'deki levha ile eşleşir. Mukarnaslı sütun başlıkları köşeli kemerlerle birbirine bağlanır. Köşelerin içinde kırmızı fonda palmetli rumiler, sütunların üstünde şekil 3.94. ve 3.95.'de görüldüğü üzere levha XLI'den (şekil 3.102.) alınma desenler kullanılır. Sekiliğe geçişteki tırabzanlarda (şekil 3.97.) yer alan kaşkemerler nişli örnekteki desenler tekrar edilerek düzenlenir. Köşkün diğer mekanlarında da gördüğümüz kat kat frizler tavana geçişte mukarnaslı ve kalemişli olarak dizilidir. Şekil 3.18.'de verilen örnekteki motiflerin uyarlanarak yerleştirildiği göze çarpar. Tavanda on kollu yıldız motifi tekrar eder.

Şekil 3.30 ve 3.31'deki yıldız motiflerinin dış mekandaki tavanlarda kullanıldığı gibi 7 numaralı odanın tavanında (şekil 3.98., 3.100. ve 3.101.) tekrar ettiği görülür. Odanın hemen yanında bulunan balkonda benzer desen daha büyük bir alana yerleştirilir. Bu odada sekiyle ikiye bölünen tavanların her ikisinde de on kollu yıldız motifi tercih edilir. Yıldız motiflerinin arasında kalan alanlar, kırmızı fonda sarı renkte palmet, rumi ve yıldızlarla doldurulur. Yıldız motifinin içine yine yıldız yerleştirilip ve kollara ayrılan bölmelerde mavi renkte daha sade desenlere yer verilmiştir. Odadaki duvarlar ve pencere araları (şekil 3.96.) sade bırakılıp, çitalarla ayrılan bölmeler pembe ve yeşil renklerine boyalıdır.

Şekil 3.93. 7 numaralı oda sütun detayı.



(R.M.)

Şekil 3.94. Süsleme detayları.



(R.M.)

Şekil 3.95. Tavandaki kalemişi bordürleri.



(R.M.)

Şekil 3.96. Seki altındaki bölümün duvarları.



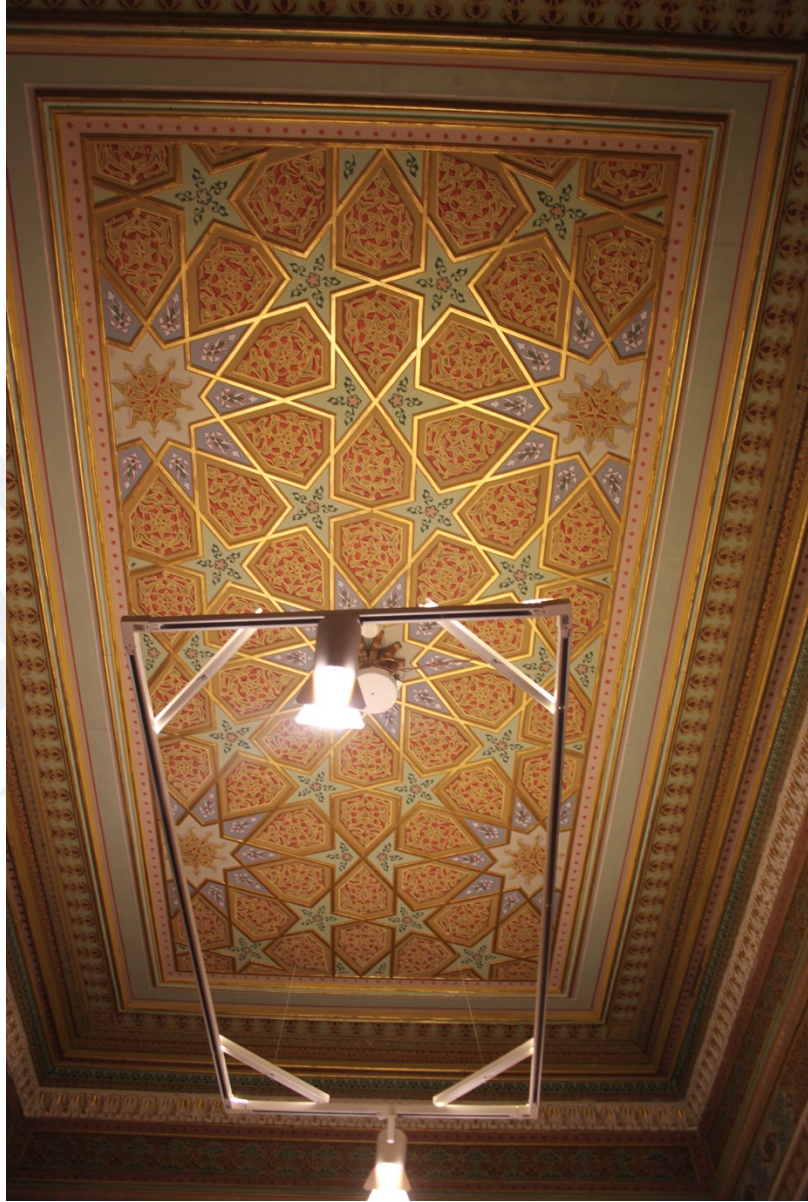
(R.M.)

Şekil 3.97. Korkuluktaki motifler.



(R.M.)

Şekil 3.98. Tavan süslemesi.



(R.M.)

Şekil 3.99. Nişli kemerlerden bir detay.



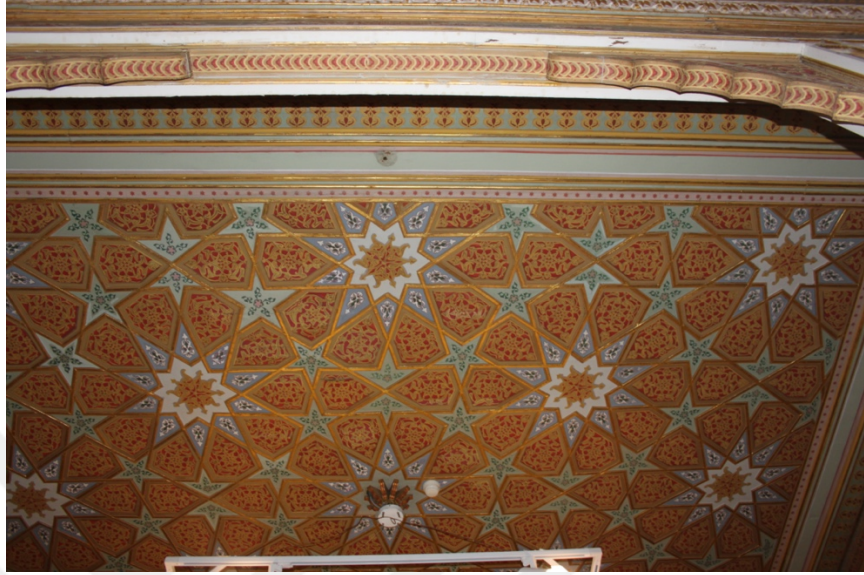
(R.M.)

Şekil 3.100. Odanın oturma bölümündeki tavandan görünüm.



(R.M.)

Şekil 3.101. Tavan süslemesi.



(R.M.)

Şekil 3.102. Levha XLI.



(J., 1856: No 3)

3.3.10. 8 Numaralı Oda

8 numaralı dikdörtgen şeklinde biçim verilmiş odanın (şekil 3.103.) tavan işlemleri orta sofanın düzenine benzer. Duvarlar ve tavan (şekil 3.104., 3.105. ve 3.107.) dikdörtgen kasetlere bölünerek nişli kemer motiflerinin biçimiyle süslüdür. Duvardaki panoların ortasına (şekil 3.110.) sarı ve kırmızı renkli uzunlamasına motifler yerleştirilir. Kenar bordürlerine mavi renkli bir çerçeve daha geçilmiş ve daha sade desenlerle eklemeler yapılır. Duvarın ikiye bölünmesiyle oluşturulan alt çerçevede yalancı mermer desenli çizimler pembe ve mavi renkleriyle işlenir.

Hem pencerelerin üstünde hem de duvarlarda renkli tepe pencereleri (şekil 3.104., 3.109.) ağ bezeme biçiminde yer alır. Duvarda çizim olarak yapılan tepe penceresi mavi, yeşil, sarı ve kırmızı renkleriyle doldurulmuş onun etrafını çevreleyen köşeler sarı ile kırmızı renkli palmetli rumillerle bezenir. Tavana geçişte (şekil 3.105.) mavi renk üzerinde beyaz, sarı ve kırmızı renkleriyle işlenen Moresk desenler gözüktür. Tavan deseni (şekil 3.107.) levha XII'deki (şekil 3.108.) ve levha XLI'deki desenlerin düzenlemesindedir. Pembe renkli çerçevelerde, mavi arka planlı, kırmızılı ve sarılı motifler (şekil 3.106.) görülür. Tavandaki üç büyük çerçevenin ortasına yıldız motifi yerleştirilmiştir. Bu odanın yemek odası olduğu düşünülür.¹²⁵

¹²⁵ Genim, *a.g.e.*, s.125-137

Şekil 3.103. 8 numaralı oda görünüm.



(R.M.)

Şekil 3.104. 8 numaralı odadaki tepe pencereleri.



(R.M.)

Şekil 3.105. Tavana geçişte yer alan desenler.



(R.M.)

Şekil 3.106. Desen detayları.



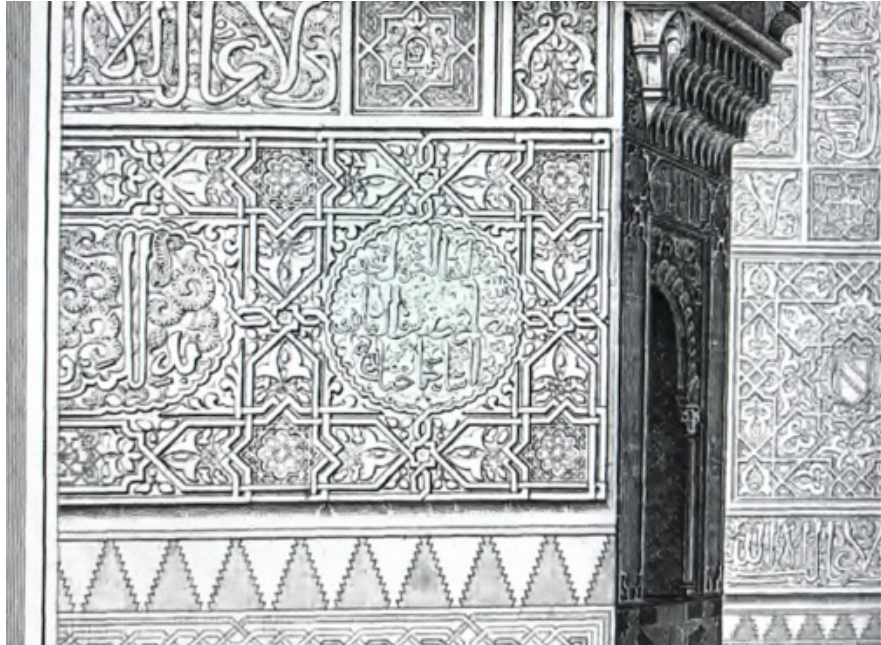
(R.M.)

Şekil 3.107. Odanın tavan düzenlemesi.



(R.M.)

Şekil 3.108. Levha XII.



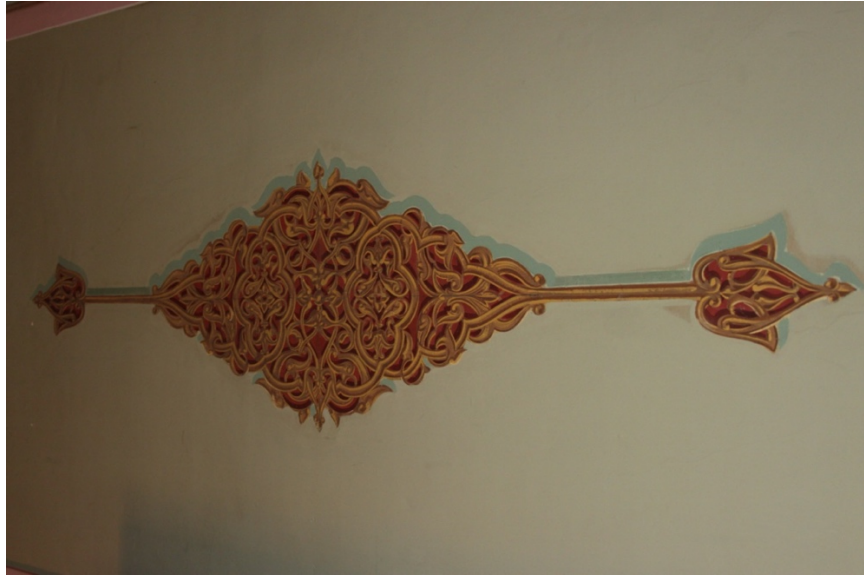
(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.109. Duvar süslemelerindeki tepe pencere çizimi.



(R.M.)

Şekil 3.110. Duvar motifinden detay.



(R.M.)

3.3.11. 10 Numaralı Oda

10 numaralı oda (şekil 3.111.) revzenli çıkmanın üstüne denk gelen ve 9 ile 11 numaralı odalara açılan dikdörtgen biçiminde bir odadır. Daha çok yeşil tonuna ağırlık verilen tekne tonoz geçişinde (şekil 3.112., 3.113.) sekiz kollu yıldızlar mavi ve kırmızı eşliğinde işlenir. Köşelerde sarı ile vurgulanmış palmet biçimi büyük bir forma dönüştürülerek içine rumi ve palmetlerin yanı sıra kozalaklar yerleştirilir. Geçiş bölümünün hem alt hem üst çerçevesinden zencerek motifi geçer. Tavanda üçlü sıralar halinde kare bölmeler yerleştirildiği görülür. Karelerin içine yıldız motifi etrafında şekillenen desenler yerleştirilmiş olup bordür kısmına geometrik bir düzenleme ile rumiler sıralandırılır. Şekil 3.114. ve 3.115.'de verilen levha örnekleri ile benzeştiklerini görebiliriz.

Revzenli balkona geçilen duvarın üst bölümünde (şekil 3.116., 3.117.) renkli tepe pencereleri kullanılır. Sade bir çerçeveye alınarak ahşap işlemez kapılarla balkona geçiş sağlar. Bu odanın zeminine (şekil 3.118.) ahşap yakma tekniği¹²⁶ ile sekiz kollu yıldız motifi işlendiği görülür. Tavan işlemindeki yoğunluk kırmızı, yeşil ve sarı önde olacak şekilde düzenlenir. Bu odanın her iki köşesinde biri beyitlerle diğeri de dört mevsim resimlerle bezeli iki oda bulunur.

¹²⁶ Genim, “Abdülmecid Efendi Köşkü”, *Popüler Tarih*, İstanbul, 2005, ss.42-53

Şekil 3.111. 10 numaralı odanın tavan işemesi.



(R.M.)

Şekil 3.112. Kenar bordürlerinden bir detay.



(R.M.)

Şekil 3.113. Köşe bezemesi detayı.



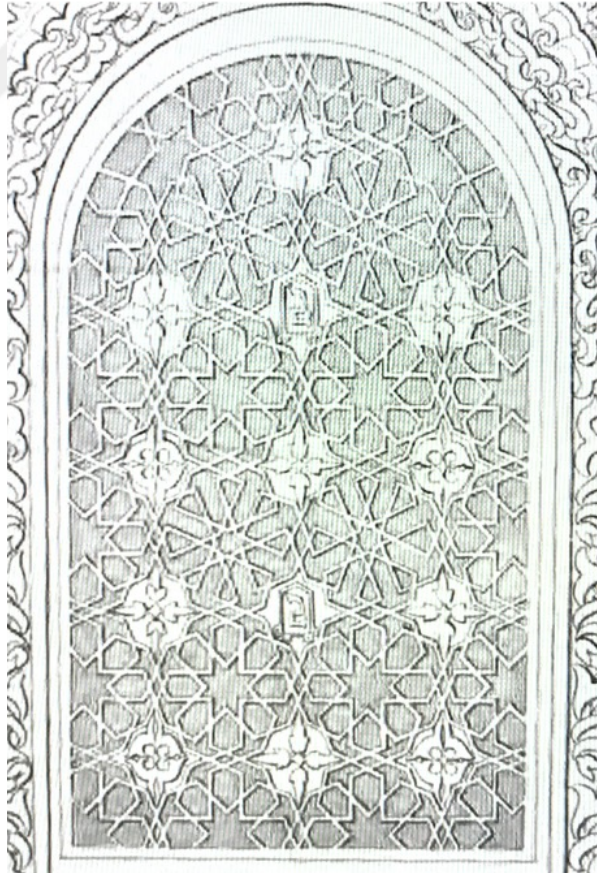
(R.M.)

Şekil 3.114. Levha XLII



(J., 1856: No 4)

Şekil 3.115. Levha III.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.116. Tepe pencereleri ve duvarlar.



(R.M)

Şekil 3.117. Revzenli bölme.



(R.M)

Şekil 3.118. Yer döşemesinden detay.



(R.M)

3.3.12. 9 Numaralı Oda

9 numaralı odaya geçildiğinde tavandaki yoğun desenler (şekil 3.119.) dikkat çeker. Dört köşeye (şekil 3.121.) daireler içine alınarak resmedilen dört mevsim resmi yerleştirilir. Dört mevsimle verilen manzara resimleri, 19. yüzyılda kalemişi sanatında Batı etkisini ifade eden bir tercih olur.¹²⁷ Tavan göbeğinde daire içine alınan yıldız motifi diğer odalardaki motiflerden biraz farklı durmakla beraber bu odadaki gri ve beyaz gölgeli çizimler Barok üslubu anımsatır gibidir. Bitkisel motiflerin işlendiği tavanda boş kalan alanlar yeşile boyalıdır. Tavanın kenar bordüründe yeşilli ve turunculu natüralist çiçek resimleri yer alır. Tavana geçiş tonozunda birbirine geçen sarmallar içinde palmet dizisi köşedeki bitkisel geçişlerle

¹²⁷ Oktay Hatipoğlu, “XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum, 2007, s.166

öne çıkarılır. Vişne çürüğü ile mavi tonlarının kullanımıyla belirginleşen farklı bir düzenlemedir. Duvarlara baktığımızda (şekil 3.120., 3.122., 3.123.) nişli kemer düzenlemelerinin devam ettiğini ancak çizgiler ve renk tercihiyle tavanadaki farklılığın sürdüğünü görebiliriz. Filetolarla ayrılan duvarın alt bölümünde de benzer düzen yatay olarak sürer. Bu odanın halifenin dinlenme odası olduğu ifade edilir.¹²⁸

Şekil 3.119. 9 numaralı odanın tavan düzenlemesi.



(R.M)

¹²⁸ Genim, *a.g.e.*, s.125-137

Şekil 3.120. 9 numaralı odanın duvarları.



(R.M.)

Şekil 3.121. Tavan köşesi detayı.



(R.M.)

Şekil 3.122. Duvar süslemesinden bir detay.



(R.M.)

Şekil 3.123. Tavan köşesi.



(R.M.)

3.3.13. 11 Numaralı Oda

Köşkün son odası 11 numaralı odada (şekil 3.124.) hat levhalarıyla düzenlenmiş bir tavan görülür. Tavanın orta bölümünde (şekil 3.127.) yer alan yıldız motifi, sekizgen içine alınarak verilir. Yumuşak renkli rumilerle bezenmişlerdir ve dört kenarına Cel'i Talik hatlı kitabeler yerleştirilir (şekil 3.126.). Kitabelerin kenarlarında aynı desenler tekrar eder. Tavandaki düzen levha XXXI (şekil 3.130.) ve özellikle levha XLI ile eşleşir. Tavanın köşe kısımlarında (şekil 3.125.) sekiz kollu yıldız içine göbekteki motifin bir benzeri uyarlanır.

Geçiş tonozlarında lacivert fonlu beyitler arasına mavili bezemeler yerleştirilir. Bunlar nişli kemer formlarının içine doldurulmuş ve orta kısma yine yıldız yerleştirilerek tamamlanır. Duvarlarda (şekil 3.128. ve 3.129.) nişli biçimler ve rumili desenlerin tekrarıyla filetolarla ayrılan üst bölüm tamamlanır. Mavi ve yeşil yumuşak tonlarla verilir. Duvarın alt bölümünde Elhamra'daki mozaik düzenlemelere benzeyen (şekil 3.134.) bir tasarım görülür. Belli motiflerin basit bir örüntüyle tekrarından oluşan bu desen levha XVIII (şekil 3.133.) ile benzer görünür. Bir diğer düzenleme şekil 3.131. ve 3.132'de görülebilir. Benzer tavrda bir uygulama olduğu tahmin edilebilir.

Şekil 3.124. 11 numaralı oda tavanı.



(R.M.)

Şekil 3.125. Köşe süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.126. Tavandaki kitabeler.



(R.M.)

Şekil 3.127. Tavan göbeği.



(R.M.)

Şekil 3.128. Duvar düzenlemesi.



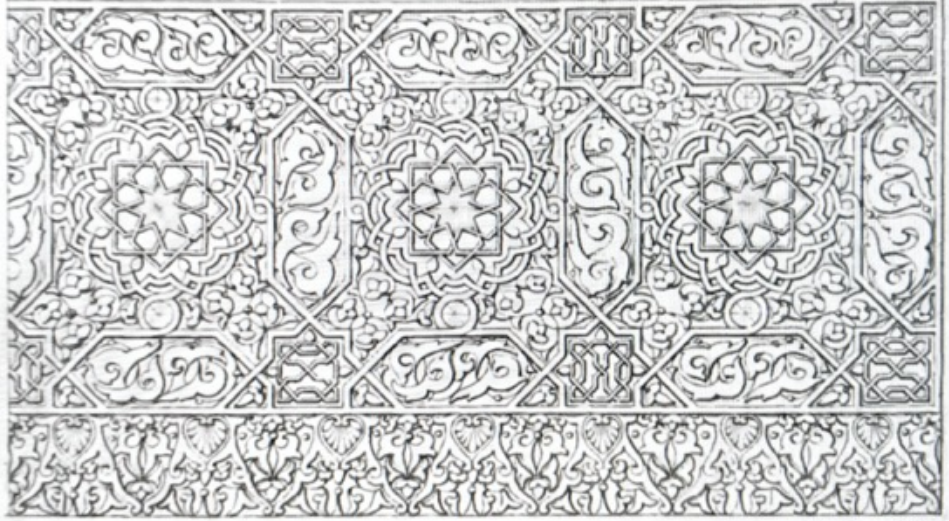
(R.M.)

Şekil 3.129. Desen detayı.



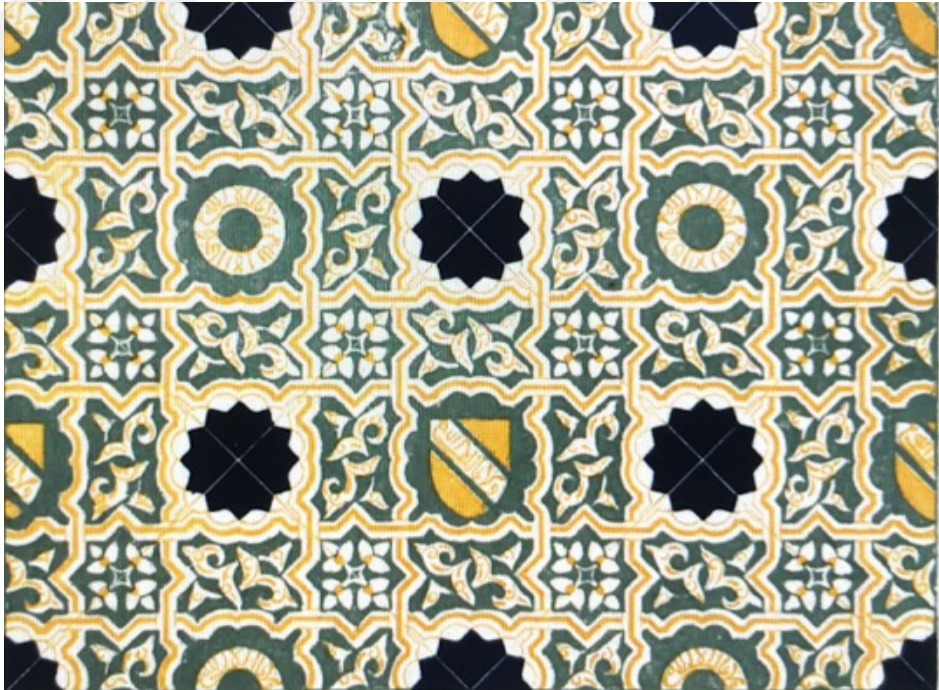
(R.M.)

Şekil 3.130. Levha XXXI.



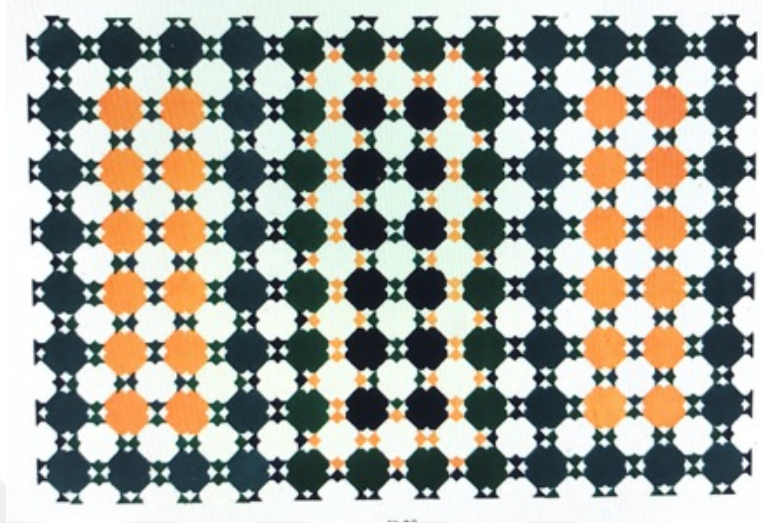
(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.131. Levha XLIII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.132. No: 86.



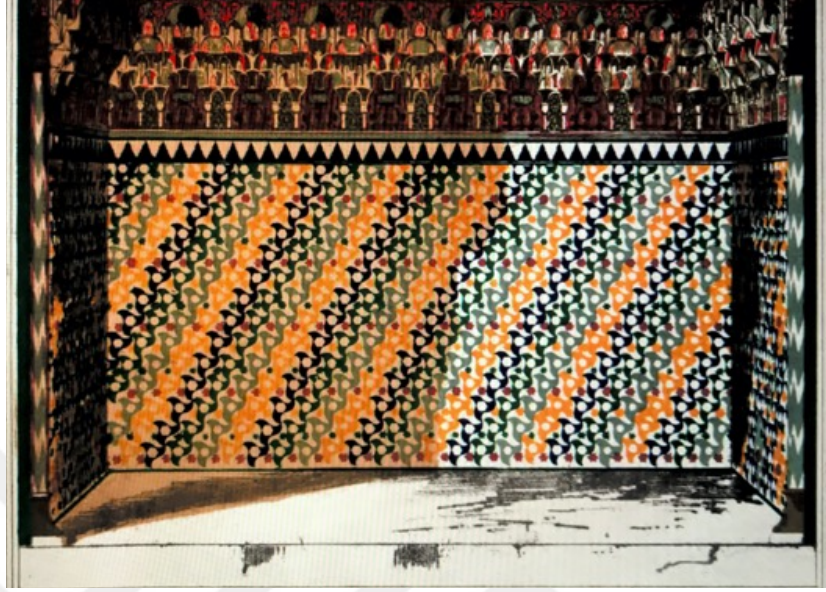
(J., G., 1842-45: Vol II)

Şekil 3.133. Levha XVIII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

Şekil 3.134. Levha VIII.



(J., G., 1842-45: Vol I)

3.3.14. Pencere ve Kapılardaki Desenler

Köşkün kapılarında ve pencerelerinde kullanılan desenler (şekil 3.135. ile 3.142. arası) köşkün Moresk ilhamlı kalemişi programıyla uyumludur. Alt kattaki kapılarda sarı ve mavi tonlarında kemerler ile içlerine işlenen rumiler ve palmetlerin tercih edildiğini görürüz. Yine bölümlere ayrılarak verilen desen düzenlemeleri üst kata bakıldığında geometrik desenlere evrilerek zenginleşir. On iki kollu yıldızla kenar bordürüne yerleştirilen zencerek motifi sadece sarı renk kullanımıyla daha dikkat çekici bir şekilde boyanır. Pencere kepenklerinin içe bakan tarafında da köşkün dış cephesindeki motiflerin üslubuyla aynı üslupta mavi ve yeşille desteklenen sarılı desenler görülür. Basit bir düzende köşkün bütün pencerelerinde tekrar eder.

Şekil 3.135. Kapı süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.136. Kapı süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.137. Kapı süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.138. Kapı süslemeleri.



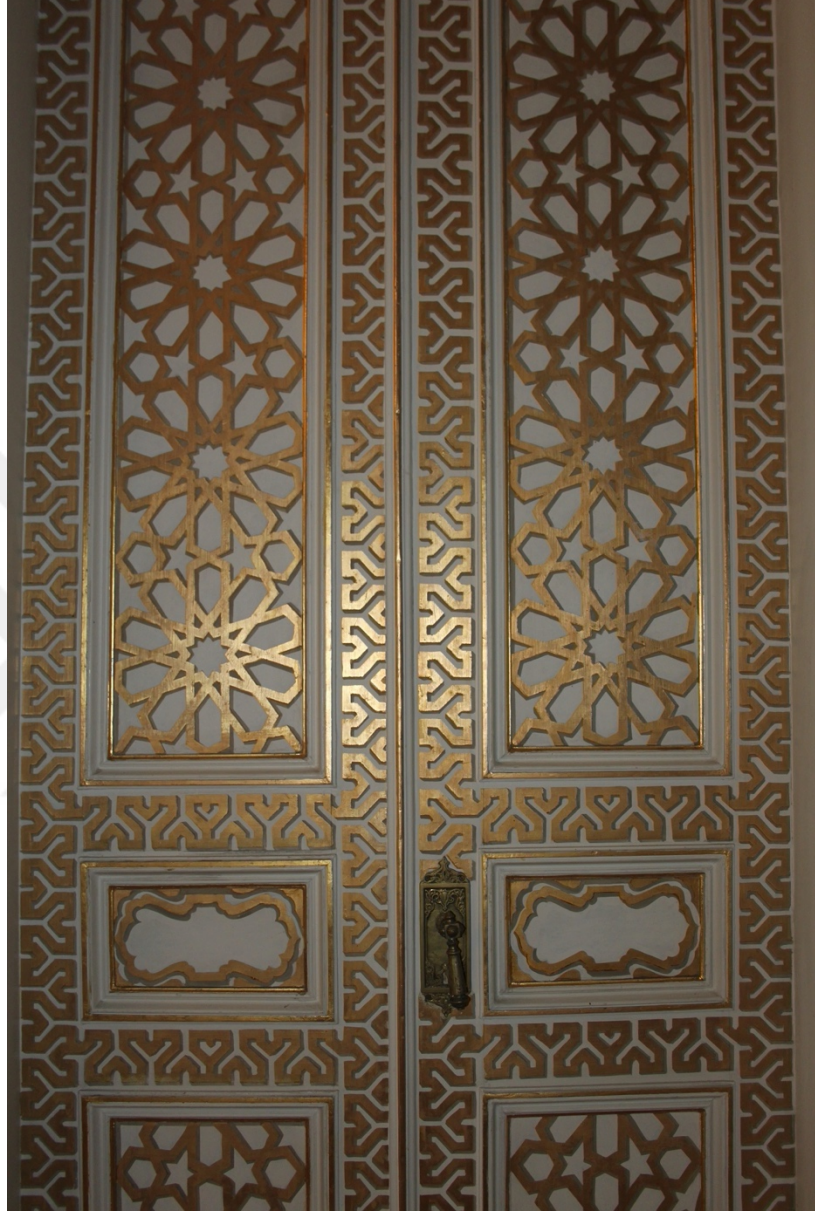
(R.M.)

Şekil 3.139. Kapı süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.140. Kapı süslemeleri.



(R.M.)

Şekil 3.141. Pencere kepenkleri.



(R.M.)

Şekil 3.142. Pencere kepenkleri.



(R.M.)

3.4. İç Mekandaki Kur'an ve Şiir Alıntıları

Osmanlı mimarlığında köşk ve kasır ölçeğindeki konutların iç mekanında şiir, kaside veya ayet gibi dini ve edebi metinlerin hat sanatıyla yazılması yaygındır. Abdülmecid Efendi Köşkü'nün iç mekanlarında da ayet ve şiir alıntıları yapılır. Ancak Abdülmecid Efendi Köşkü'nün özel bir bağlamda, Elhamra Sarayı'ndaki tutuma benzer şekilde tasarlandığı iddia edilebilir. Köşkün iç ve dış kapısındaki kitabelerde yer alan ayet ve alıntılar, 19. yüzyılın son çeyreğinde moda haline gelerek tekrar yorumlanan kufi hattıyla yazılır¹²⁹, çini ve ahşap olmak üzere iki türde tasarlanır. Köşkün bahçesine girişte kullanılan ayetten uyarlama ifade, (şekil 3.143, 3.144., 3.145.) Endülüs'le kurulan tarihsel ve sanatsal bağın ilk ifadesi olarak görülebilir. Köşkün dış kapısının Abdülmecid Efendi'nin kendi tasarımı olduğunu belirtmiştik. Konyalı “*halifenin tercih ettiği kitabeler*” der¹³⁰, Genim kapıyı halifenin tasarladığını¹³¹ söyler ancak kitabe hattını kimin yazdığı belirtilmez. Schick'in makalesindeyse kitabenin Ebuzziya Tevfik tarafından yazıldığı belirtilir.¹³²

Osmanlı-Mısır üslubunda tasarlanan kapının çini kitabesinde “*Allah'tan başka galip yoktur*”¹³³ ifadesi yazılıdır. Endülüslülerin sıklıkla kullanarak sloganlaştırdığı bu ifade, *Yusuf Suresi 21. ayete*¹³⁴ dayandırılarak ortaya çıkmış bir

¹²⁹ İrvin Cemil Schick, “The Revival of Kufi Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II”, **Calligraphy and Architecture in the Muslim World**, edited by Mohammad Gharipour and İrvin Cemil Schick, University of Edinburgh Press, Edinburgh, 2013, p.119-138. Kapıdaki kufi hattın Ebuzziya Tevfik Bey'e ait olduğunu makalesinde belirten ve kufi hat tercihiyle ilgili analizlerini ifade eden İrvin Cemil Schick'in eseri incelenebilir.

¹³⁰ Konyalı, ss.229-235

¹³¹ Genim, s.125-137

¹³² İrvin Cemil Schick, **ibid**, p.129

¹³³ İ. H. Konyalı, **a.g.e.**, s.229, Genim, “Abdülmecid Efendi Köşkü”, *Maison Française*, S.: 1, İstanbul, 1995, ss.104-111

¹³⁴ (çevrimiçi), “Allah emrini yerine getirmeye kadirdir”, Yusuf Suresi, 21. ayet, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Yûsuf-suresi/1617/21-ayet-tefsiri> web sitesinden alınmıştır.

cümledir. Lütfi Şeyban'a göre, Endülüslü Müslümanların Elhamra Sarayı'nın dört bir tarafına naksettikleri bu söz, bulundukları coğrafyada var olmanın zorluklarına karşılık gösterilen tevekkülün bir dili olur.¹³⁵ Elhamra Sarayı'nda sıklıkla kullanılmış olan bu ifadeye Mecid Efendi Köşkü'nde de yer verildiğini görürüz.¹³⁶ Aynı zamanda Abdülmecid Efendi'nin "*Sarayda Kahveci Güzeli*" isimli tablosunda da kufi bir hat ile bu yazıya yer verildiğini biliyoruz.¹³⁷

Köşkün geneline sirayet eden Moresk-Elhamra etkili Oryantalist tezyinatın aynı zamanda kitabelerin hat ve içeriğinde de etkili olduğu ileri sürülebilir. Köştekte yazılı külliyyatın incelemesi Elhamra bağlantısını okumak açısından önemlidir. Zira, bu detay köşkün tasarım planlamasıyla ilgili bir ipucu verir gibidir. İkinci bölümde ele alınan Oryantalist sanatın temel ilham kaynaklarından olan Elhamra Sarayı'nda ayetlerin yanı sıra yoğun bir şekilde şiirlere yer verilir. Özellikle ziyaretçilerin bulunacağı kısımlara yerleştirilen şiirlerle saray, Prens ve Endülüs sanatı övülür. Abdülmecid Efendi Köşkü'ndeysen, ahlaklı yaşam, ilim peşinde olma, vatan sevgisi, halka hizmet ve sağlık gibi konuların kitabelere işlendiği görülür.¹³⁸ Cephe ve iç mekan dekorasyonu ile Elhamra Sarayı'ndaki sözlü geleneğe duyulan ilginin Abdülmecid Efendi Köşkü'nde mimari aracılığıyla ifade edilmesi söz konusu olmuş olabilir. Burada vurgulanmak istenen, Endülüs sanatının popülerliğinin, sadece desenlerle sınırlı kalmayıp hat sanatını da etkisi altına alabileceği ihtimalidir. Schick'in makalesinde¹³⁹ vardığı sonuçla ilgili olarak kufi hattın politik kullanımı

¹³⁵ Detaylı bilgi için bkz., Lütfi Şeyban, "İspanya'da Endülüs-İslam Medeniyetinden Kalan İzler ve Eserler-IV: Granada", *The Journal of Academic Social Science Studies*, No: 26, 2014, ss.67-83.

¹³⁶ Konyalı, s.229, Genim, "Abdülmecid Efendi Köşkü"

¹³⁷ S. Germaner, Z. İnankur, s.124

¹³⁸ Lale Uçan, "*Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı; Şehzadelik, Velihtlık ve Halifelik Yılları*", s.50

¹³⁹ Schick, *ibid*, p.134-135

bir diğ er neden olabilir.       , hat sanatı   zelinde mananın   nem kazandı ı ve sadece bi imsel tercihlerin estetik de eriyle yetinilmedi i vurgulanır. Elhamra'daki sloganla mı ı ifadenin, Abd lmecid Efendi K    'n n avlu kitabesinde yer alması ile beyitlerle, ayetler ve hadislerle bezenen k    n i  mekan tefri atının   ne  ıkarılması s  z konusudur.¹⁴⁰

  kil 3.143. Avlu kapısından g  r  n  m.



(R.M.)

¹⁴⁰ Tezin bu b  l  m  nde kısıtlı fotoğraf yer alması, k    k ziyaretine a ıkken gezildi inde kitabeli b  l  mlerin detaylı bir   ekilde   ekilmemesinden kaynaklanmaktadır. İlk etapta desenlere odaklanıldı ı i in kitabeler arka planda kalmı tır.

Şekil 3.144. Avlu kapısındaki kufi hat.



(R.M.)

Şekil 3.145. Kapıdaki taş süslemelerden detay.



(R.M.)

3.4.1. Giriş Kattaki Beyitler

Köşkün giriş katında yer alan baş oda olduğu tahmin edilen 4 numaralı mekanın girişinde¹⁴¹,

*“Allah ikbal sahiplerinin saraylarını,
bazen huzursuz bir serçe kuşuna yuva olmak için saklar”*

yazısı bulunur.¹⁴² Odadaki çini şömine kitabesinde bir hadis yer alır;

*“Allah ’ım bizi ateşten azat et, iyilerle beraber Cennet’e koy”.*¹⁴³

Kütahyalı Mehmed Emin’in eseri olan çeşme ve çini şömine 1903 tarihli dir. Çeşmenin üzerinde Sultan Reşat tuğrası ile;

“Padişahım çok yaşa”

ifadesi ve

“Her canlıyı sudan yarattık” (Enbiya, 30)

ayetine yer verilmiştir.¹⁴⁴ Taha Toros bu çeşmenin Abdülmecid Efendi döneminde yapıldığını ifade eder.

¹⁴¹ Köşkteki beyit ve ayetleri ilk okuyan İbrahim Hakkı Konyalı’dır. Ancak güncel bir araştırma olması dolayısıyla Lale Uçan’ın doktora tezinden de istifade edilmiştir.

¹⁴² Konyalı, **a.g.e.**, s.235

¹⁴³ Konyalı, s.232

¹⁴⁴ Konyalı, s.232, Lale Uçan, “Son Halife Abdülmecid Efendi’nin Hayatı; Şehzadelik, Velihtlık ve Halifelik Yılları”, s.50. Ayetin meali diyanet web sitesinden alınmıştır, <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Enbiya-suresi/2513/30-33-ayet-tefsiri>.

3.4.2. İkinci Kat Orta Sofadaki Kitabeler

Köşkün ikinci katındaki sofa bölümünün oda girişlerinde (şekil 3.72.) yer alan Cel'i Talik hattıyla yazılmış beyitler bulunur. Bunlardan fotoğraflarda okuyabildiğimiz merdivenli bölmeye açılan kapının üstündeki kitabede;

*“Câme-i sıhhat Hüdâ'dan halka bir nimet gibi,
Bir libâs-ı fâhir olmaz cime ol kisbet gibi”*

3.4.2. 10 Numaralı Oda

Kapalı revzenli çıkma (10 numaralı oda, şekil 3.71.) girişindeki kitabede;
Kanuni'den bir beyit yer alır;

*“Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi”*

3.4.2. 11 Numaralı Oda

Bu odanın sağ tarafında kalan 11 numaralı odanın tavanında (şekil 3.124., 3.125.) yer alan yeşil kitabede Ziya Paşa'dan:

*“Çok tel kırılır na-ehline
mızrab-ı tasarruf verilince”*

Tavanda yer alan diğer beyitler;

“Mazhar-ı feyz olamaz düşmeyicek hâ(k)e nebâ(t)”

“Mütevâzi olanı rahmet melekleri arşa yükseltir.”

Aynı odanın geçiş tonozundaki diğer bir beyit *Talib*’ten:

*“Çeşm-i insaf kadar kamile mizan olmaz
Kişi noksanını bilmek gibi irfan olmaz”*

Yine geçiş tonozundan bir diğer Arapça beyit;

*“İsma ‘bi kalbike inne ‘l-üzüne kâzibetün
vanzur biaklike inne ‘t-tarafe havvanun”*

Ayetlerle dolu olduğu ifade edilen bu odanın namaz odası olduğu¹⁴⁵ ile Serhatoğlu tarafından şehzade odaları olabileceği¹⁴⁶ söylenir. Ancak okuyabildiğimiz kadarıyla odada daha çok beyitlere yer verildiğini fark ettik.

¹⁴⁵ Genim, “Abdülmecit Efendi Köşkü”, s.125-137

¹⁴⁶ Serhatoğlu, "Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü", s.51

Köşkteki kitabeler restorasyon sırasında Hattat Hamid tarafından restore edilir.¹⁴⁷ Fotoğraflarda yer almayan ancak Uçan'ın tezinden¹⁴⁸ ve Konyalı'dan¹⁴⁹ edindiğimiz bilgilerle köşkteki diğer beyitler;

*“Hüda devlethane-i erbab-ı ikbali,
Gehi bir lane-i güncisk bi aram için saklar.”*

*“Halk-ı alem bi't-tabî'hubb-i vatan mecuridir,
Bin gülistane değişmez bum-u viranevi,”*

*“Ecza-yı beşer calib-i ta'cil-i fenadır,
ibka'yı eser mucib-i tahsil-i bekadır,”*

“Seyyidü'l-kavmi hadimühüm.”

“Rutbet-ül İlm-i A'le'r-Rütbi”

“Aşkın teli kalbin teli cana kırılır çok gerilince”

¹⁴⁷ Genim, *a.g.e.*, s.125-137

¹⁴⁸ Lale Uçan, *a.g.e.*, s.50

¹⁴⁹ Konyalı, *a.g.e.*, s.229-237

SONUÇ

Tezin yazılış amacı, Abdülmecid Efendi Köşkü'nün kalemîşi tezyinatını inceleyerek desen kitaplarıyla ilişkisini ortaya koymaktır. Osmanlı Oryantalizmi içinde güçlü bir referans olarak duran köşkün desen programı, Owen Jones'un iki adet desen kitabıyla kıyaslanarak ortaya çıkarılmıştır. 19. yüzyıl mimari akımlarının etkisiyle şekillen Moresk-Elhamra etkili sanat algısı, geç Osmanlı mimarisinde örneği görülen bir sivil yapıda desenlerle ve kitabelerle ifade edilmiştir.

Beyitlerle ve Desenlerle Bağlantı Kurulan Moresk Sanat Etkisi

Oryantalist yapıların en büyük referansı olan Elhamra Sarayı'ndaki astronomi ve şiir teması, motiflere yıldızlar ve hat düzenlemeleri üzerinden yansıtılmıştır. Owen Jones'un saraydan elde ettiği desenlerin temel bir kaynak olarak köşkte kullanıldığını belirtmiştik. Ancak bununla birlikte, çinihane geleneğiyle beyitlerin mimaride kullanımı Osmanlı mimarlığında örneklerini görebildiğimiz bir üslup biçimidir. 15 ve 17. yüzyıllar arasında inşa edilen Osmanlı yapılarında, çinihanenin kullanımı mezar taşlarından minber korkuluklarına kadar örneklendirilebilir. Bu hususta, mimarlık geleneğinin sürdürüldüğünü ifade etmek yanlış olmayacaktır. Jones'un kitabında da yer verilen çinihane örneklerinin Osmanlı sanatındaki çizimleriyle tercih edildiği öne sürülebilir.

Tezin öne çıkan sonuçlarından biri, şiir ve ayetlerin yoğunlukla iç mekan tasarımında kullanılmış olmasıdır. İç mekan dekorasyonunda yoğun bir şekilde öne çıkan kalemîşi sanatına eşlik eden ikinci bir süsleme aracı kitabe tasarımı ve içindeki

hatlardır. Özellikle avlu kapısındaki kitabede kullanılan kufi hat ve Elhamra Sarayı’nda sıkça kullanılan “*La Galibe Illallah*” ifadesi daha ilk bakışta mimarideki Elhamra referanslarını belirler. Köşkün dış cephesindeki tezyinatlar, iç mekanda çeşitli eklektik tercihlerle harmanlanır. Köşkün ikinci katına geçtiğimizdeyse, odaların girişine ve seçili odaların tavanlarına konumlandırılan kitabeler aracılığıyla, Kanuni ve Ziya Paşa gibi isimlerin beyitleriyle devam eder. Osmanlı köşk ve kasırlarında ayet ve beyitler sıklıkla kullanılsa da Abdülmecid Efendi Köşkü’ndeki dış avlu kitabesinin ilhamının Elhamra etkisinde olduğu düşünülebilir. En azından zaten Osmanlı mimarlığının iç mekan bezeme geleneğinde önemli yeri olan hat sanatının, incelenen köşk özelinde Elhamra Sarayı’na dayalı hat geleneğinden ayrıca beslendiği iddia edilebilir.

Elhamra’da yoğun bir işçilikle verilen bezemeler, sarayın tasarım kurgusunda temel yapı taşı durumundadır. Kalemışlerinde tercih edilen motifler incelendiğinde hem dış hem iç mekandaki motiflerin birincil tercihinin Elhamra temelli desen kitaplarından alınma biçimler olduğu tespit edilmiştir. Buna karşın köşkün bazı odalarındaki kişisel tercihler eklektik bir zevki ifade eder niteliktedir. Barok çizgilere, natüralist çiçeklere ve manzara resimlerine yer verilen bu mekanlar, 19. yüzyılın zevklerini yansıtır nitelikte karma bir düzenlemenin ürünüdür. Köşkün desen repertuvarında sıklıkla karşımıza çıkan desenlerden olan istiridye ve yıldız motifinin hem Elhamra’da hem de Osmanlı son dönem yapılarında çokça kullanıldığını görmekteyiz. Köşte kullanılan bu desenlere duvar ve tavanlarda geometrik desenlerin eşlik ettiğini görebiliriz. Yer yer 15 ve 16. yüzyıl klasik üsluplu palmet ve bitkisel motifler kullanılmış, yer yerse natüralist çiçekler tercih edilmiştir.

Oryantalist üslubun en güçlü başvuru kaynaklarından olan Moresk motiflere uyarlanarak yeniden düzenlenen bütün bu desenler, Owen Jones'un kitabında belirtilen sarı, kırmızı, mavi ve yeşil tonlarıyla beraber daha yumuşak geçişli renklerin kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin uluslaşma sürecine denk gelen Oryantalist akım, içerdiği bezeme motifleriyle bir yandan Osmanlıların klasik dönem süsleme repertuarıyla da uyumludur. Nitekim, Usul-ü Mimari'de öne çıkan motifler, Batılılaşma döneminin Barok ve Neoklasik bezemesini dışarıda bırakarak, 15 ve 16. yüzyılların klasik motiflerine yönelir. Dolayısıyla Oryantalist bezeme yavaş yavaş filizlenen Milli Mimari üslubuyla uyum gösterecek ve kendi bezeme sözlüğünden bazı motifleri bu üsluba devredecektir. Ulusal mimarlığın bezeme programına geçiş sürecinde etken olduğunu düşündüğümüz bu dönem, yoğun desen araştırmalarının gerçekleştirildiği bir dönemdir.

Özetle, 19. yüzyılın sonlarında inşa edilmiş olan Abdülmecid Efendi Köşkü, Osmanlı mimarlığının son dönemindeki eklektik tercihleri yansıtan, desen yoğunluğu ve cephe tasarımıyla farklılaşan, Halife Abdülmecid Efendi'nin müdahaleleriyle zaman içinde değişimler geçiren bir sivil mimarlık örneği olmaktadır. Dış cephesindeki motif yoğunlukları ve desen çeşitlilikleriyle Osmanlı elitinin Oryantalist akımı tercihinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Akpolat, Mustafa Servet,: “Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1991
- Arlı, Hakan,: “Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989
- Arseven, Celal Esad,: **Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim**, C: I, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1906
- Aşıroğlu, O. Gazi,: **Son Halife Abdülmecid**, İstanbul, Çatı Kitapları, 1922
- Batur, Afife,: “Abdülmecid Efendi Köşkü”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.: I, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994
- Canby, Sheila R.,: **Princes, Poets, Paladins, Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan**, London, British Museum Press, 1998
- Cezar, Mustafa,: **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, C: I, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971
- Coşkun, Zeki,: “Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler,” *SSAD Stratejik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C: III, S.: 2, Temmuz 2019, ss.215-247
- Çelik, Zeynep,: **Displaying the Orient: Architecture of Islam at 19th Century World Fairs**, Berkeley, University of California Press, 1992

- Çelik, Zeynep,: **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, Çev. Selim Deringil, 4.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010
- Çetin, Atilla,: “İsmail Paşa, Hidiv”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-pasa-hidiv>, 24 Şubat 2021
- Demiriz, Yıldız,: “Osmanlı Sanatına Rokoko Süslemenin Giriş Yolları Hakkında Düşünceler”, **Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı, 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileri**, C.: VII, Ed. H. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2003, ss.55-62
- Dias, Rosie,: “Recording and Representing India: The East India Company's Landscape Practices”, (çevrimiçi), bl.uk/picturing-places/articles/recording-and-representing-india, 29 Mart 2021
- Ekinci, Emre,: “Devrimden Günümüze Fransız Siyasal Sisteminin Evrimi”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C: VI, S.: 1, Şubat 2016, s.149-172
- Eldem, Edhem,: “Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark”, **Oryantalizmin 1001 Yüzü**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2013
- Eldem, Edhem,: “Şark'ta Bir Osmanlı Seyyahı: Osman Hamdi Bey”, **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası, Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011
- Eldem, Sedat Hakkı,: **Türk Evi: Osmanlı Dönemi**, 2.bs., C.: II, İstanbul, TAÇ Vakfı, 1987
- Ersoy, Ahmet,: “Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali, Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı”, **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011

- E., Ahmet,: “Crafts, Ornament, and the Discourse: Cultural Survival in the Late Ottoman Empire”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 28, Turkey special issue, December 2016, pp.45-63
- Genim, Sinan, Günsel, Renda, Yağbasan, Eylem,: **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Der. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004
- Genim, Sinan,: “Abdülmecit Efendi Köşkü”, *Maison Française*, S.: 1, İstanbul, 1995, ss.104-111
- Genim, S.,: “Abdülmecid Efendi Köşkü”, *Popüler Tarih*, İstanbul, 2005, ss.42-53
- Germaner, Semra, İnankur, Zeynep,: **Oryantalistlerin İstanbul’u**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002
- Gonzalez, Valerie,: **Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture**, London & New York, I.B. Tauris Publishers, 2001
- Göncü, Cengiz, Karataş, Üzeyir,: “Şehzade Abdülmecid Efendi’nin Bütçesi ve Harcamaları (1906-1915)”, *MS: Milli Saraylar Belgeler*, S.: 1, İstanbul, 2007
- Gül, Selma,: “18. Yüzyıl Osmanlı Mezar Taşlarında Babürlü Etkileri: Çinihane Bezemeleri”, *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII*, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2019, ss.323-347
- Grabar, Oleg,: **The Alhambra**, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978
- Hasol, Doğan,: **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, 14.bsk., İstanbul, Yem Yayın, 2016

- Hatipoğlu, Oktay,,: “XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum, 2007
- İbrahim Edhem Paşa,: **Usul-i Mimari-i Osmani, Osmanlı Mimarisi**, Haz. Raşit Gündoğdu, İlhan Ovalıoğlu, E. F.Önal, Cevat Ekici, İstanbul, Çamlıca Basım Yayın, 2010
- Jones, Owen,,: **The Grammar of Ornament**, London, Published by Day and Son, 1856
- Jones, Owen, Goury, Jules: **The Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra**, London, Vizetelly Brothers and Co. Printers, 1842-45
- Kalın, İbrahim,,: **Ben, Öteki ve Ötesi: İslam-Batı İlişkileri Tarihine Giriş**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2016
- Konyalı, İbrahim Hakkı,,: **Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi**, C: I-II, İstanbul, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, 1976
- Köse, Selçuk,,: “Sources of Exoticism in the Architecture of Louis Sullivan: The Primitive, The Oriental, The Natural”, METU, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Master of Architecture in the Department of Architecture, Ankara, 2004
- Küçük, Cevdet,,: “Abdülmeçid”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulmecid>, 17 Şubat 2021
- Le Duc, Eugene Violent,,: **Entretiens sur l’Architecture**, Paris, Q. Morel Et Cie, 1863
- Makdisi, Ussama,,: “Ottoman Orientalism”, *The American Historical Review*, Vol.: 107, No.: 3, June 2002, pp.768-796

- Manson, Grant Carpenter,: **Frank Lloyd Wright to 1910, the First Golden Age**, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1958
- Necipoglu, Glru,: **The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture, Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956**, Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995
- Nochlin, Linda,: “The Imaginery Orient: Art in America”, **The Politics of Vision: Essays On Nineteenth Century Art and Society**, New York, Harper & Row, 1989
- Pevsner, Nikolaus,: **Pioneers of Modern Design, From William Morris to Walter Gropius**, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1975
- Roberts, Mary,: “Bugnden GemiŖe Sergileme, 1880’lerdeki İstanbul Sergilerinde Kltrler Arası Ağlar”, **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası, Osmanlı İstanbul’u ve Britanya Oryantalizmi**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011
- Ruskin, John,: **The Seven Lamps of Architecture**, w.date, London, Century, 1988
- Sakaoğlu, Necdet,: “Abdülmecid (Halife)”, **YaŖamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, C: I, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999
- Saner, Turgut,: **Batı Mimarlığında Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul, Pera Turizm ve Ticaret A.Ŗ., 1998
- Saner, T.: Turgut Saner, Bilge Ar, “Beylerbeyi Sarayı Dekorasyonunda Owen Jones’un Yayınlarından Uyarlanmış Elhamra Desenleri”, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, S.: 17, 2019, ss.123-137

- S., T.,: “Lale Devri Mimarlığında Hint-Moğol Esintileri: Çinihane”, *Sanat Tarihi Defterleri*, S.: 3, İstanbul, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları, 1999, ss.35-54
- S., T.,: “Mimaride Yenilenmenin Simge Yapısı: Bab-ı Hümayun Önündeki III. Ahmed Çeşmesi”, *Sanat Tarihi Defterleri*, S.: 12, İstanbul, Ege Yayınları, 2008, ss.1-51
- S., T.,: “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yüzü”, *Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı: 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileri*, Haz. H. Banu Konyar, C.: VI, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2003, ss.17-28
- Said, Edward,: **Oryantalizm**, Çev. Nezih Uzel, İstanbul, İrfan Yayınevi, 1998
- Schick, İrvin Cemil,: “The Revival of Kufi Script during the Reign of Sultan Abdülhamid II”, **Calligraphy and Architecture in the Muslim World**, edited by Mohammad Gharipour and İrvin Cemil Schick, University of Edinburgh Press, Edinburgh, UK, 2013, p.119-138
- Semper, Gottfried,: **The Four Elements and Other Writings**, tn. Wolfgang Herrmann & H. F. Mallgrave, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- Serhatoğlu, Ayten,: “Bağlarbaşı Abdülmecid Efendi Köşkü”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1987
- Sullivan, Louis H.,: **A System of Architectural Ornament**, New York, The Eakins Press, 1967
- Sullivan, L. H.,: “The Tall Office Building Artistically Considered”, *Lippincott's Monthly Magazine*, London, J. B. Lippincott Company, March 1896, pp.403-409

- Siry, J., Scott, C.P.,: **Louis Sullivan and the Chicago Department Store**, Chicago, the University of Chicago Press, 1988
- Szarkowski, John,: **The Idea of Louis Sullivan**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y.,: “19. Asırda Çamlıca’daki Köşkler ve Saraylar”, *Akşam Gazetesi*, 16 Eylül 1947
- Şeyban, Lütfi,: “İspanya’da Endülüs-İslam Medeniyetinden Kalan İzler ve Eserler-IV: Granada”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, No: 26, 2014, ss.67-83
- Tanman, Mehmet Baha,: **Nil Kıyısından Boğaziçi’ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı’nın İstanbul’daki İzleri**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011
- Toros, Taha,: “Yapı ve Kredi Bankası’nın Bağlarbaşı’ndaki Mecid Efendi Köşkü”, *Sanat Dünyamız*, S.: 31, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1984
- Uçan, Lale,: “Son Halife Abdülmecid Efendi’nin Hayatı; Şehzadelik, Velihtlık ve Halifelik Yılları”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2019
- Yağbasan, Eylem,: “Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2004

Görsel kaynak: pafa.org

Görsel kaynak: <http://www.wisconsinhistory.org>

