



**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**OSMANLI ÇİNİLERİNİN ORYANTALİST RESİMLERE
YANSIMALARI VE ORJİNALLERİ İLE
KARŞILAŞTIRILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Setenay YARDIMCI

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**İZMİR
2019**

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**OSMANLI ÇİNİLERİNİN ORYANTALİST RESİMLERE
YANSIMALARI VE ORJİNALLERİ İLE
KARŞILAŞTIRILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Setenay YARDIMCI

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Osmanlı Çinilerinin Oryantalist Resimlere Yansımaları ve Orijinalleri ile Karşılaştırılması adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Setenay YARDIMCI





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Setenay YARDIMCI
Numarası : 92160001496
Anabilim Dalı : Sanat Tarihi
Tez Başlığı (Türkçe) : Osmanlı Çinilerinin Oryantalist Resimlere Yansımaları ve Orijinalleri ile Karşılaştırılması
Tez Başlığı (İngilizce) : Reflections of Ottoman Tiles on Orientalist Paintings and Their Comparisons with the Originals
Tez Savunma Tarihi : 26.08.2019
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Senem Göz İpektaşlı
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Senem Dazcı
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Öğr. Gör. Senem Parlador
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla

ÖNSÖZ

Çeşitli din, dil, ırk ve geleneğe mensup insanların iz bıraktığı, kozmopolit bir coğrafya olan Anadolu'ya, Selçuklular ile Türk yerleşmesi başlamış, bu durum yerini yavaşça Beylikler idaresine bırakmıştır. Bizans İmparatorluğu gücünü kaybetmiş, Osmanlı Beyliği güçlenerek gelişme göstermiştir. Osmanlı Beyliği, Selçuklu geleneğinden kopmadan, yabancı kültürler ile etkileşimde bulunarak kendine has bir mimari ve süsleme tarzı geliştirmiştir. Bu nedenle sanat yaratımları oldukça zengindir.

Çalışmamız, Osmanlı süsleme sanatının önemli bir parçası olan çininin, 19. yüzyılda Doğu'ya olan ilginin iyiden iyiye artmasıyla ortaya çıkan Oryantalizm akımını etkilemesini ve Oryantalist resimlere yansımalarını inceleme altına almaktadır. Katalog bölümünde ele aldığımız yağlıboya tabloların çinilerinin kompozisyonları, motifleri ve teknikleri detaylı bir şekilde incelenerek orijinallerinin yer tespiti yapılmıştır. Günümüze ulaşabilmiş çinilerin fotoğrafları çekilerek dokümantasyon çalışması yapılmıştır. Böylelikle çinilerin kurgu olup olmadığı konusuna da açıklık getirilmiştir. Sanatçıların çinileri yerinde mi yoksa fotoğrafta mı gördüğü konusu irdelenerek elde edilen verilerin ışığında orijinallerine benzerliği karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Konumuza ilişkin az sayıda yayın olması, bazı yapıların çalışmamız sırasında restorasyon aşamasında olması veya geçirdiği restorasyonlar sonrasında orijinalliğini yitirmesi ve çeşitli sebeplerden günümüze ulaşamayan çinilerin olması yer tespiti sırasında bizi birtakım zorluklar ile karşı karşıya bırakmış olsa da keyifle sürdürdüğümüz araştırmamızın sanat tarihi literatürüne katkı sağlaması temennisindeyiz.

İzmir, 2019

Setenay YARDIMCI

ÖZET

19. yüzyılın ortalarına doğru, Batılıların zihninde canlanan egzotik Doğu anlayışı, Doğulu tarzda figürler ve aksesuarlarla oluşturulan kurgusal kompozisyonların sayesinde resim sanatında kendine yer bulmuştur. “Osmanlı Çinilerinin Oryantalist Resimlere Yansımaları ve Orijinalleri ile Karşılaştırılması” adlı çalışmamız bu kompozisyonlarda görülen Osmanlı etkisini belgeleyerek ortaya koymaya çalışmaktadır.

Yüksek lisans tezinin belirli bir kapsamda kalması adına 50 adet tablo üzerinden yaptığımız değerlendirmede, sanatçıların bu resimleri sosyo-ekonomik nedenleri göz önünde bulundurarak mı yoksa estetik kaygı güderek mi yaptığı sorusu üzerinde durulmuş, konu açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Katalog bölümünde yer alan sanatçılar seçilirken, sanatçının Oryantalizm akımında adını duyurmuş olmasına, tablolarında çini süslemeyi öne çıkarmasına ve Osmanlı topraklarını ziyaret etmiş olmasına dikkat edilmiştir.

Seçili Oryantalist resimlerde dekoratif olarak kullanılan Osmanlı çinilerinin bulunduğu yapılar tespit edilmeye çalışılmış, çiniler orijinalleri ile teknik, motif ve kompozisyon açısından karşılaştırılmış, ulaşılan verilerin ışığında çinilerin gerçeğe uygunluğu değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Due the end of the 19th century, exotic idea of East that the Western has, ranked among fictional compositions which was formed by eastern style figures, accessories and the art of painting. Our “The reflections of Ottoman Tiles in Orientalist Paintings and Comparisons with Originals” work proves the effect of Ottoman in these compositions.

As the post-graduate thesis should be limited, the evaluation has been done with only fifty paintings. In this evaluation, the question that is answered is whether the artists painted these pictures by considering social-economic reasons or they were concerned about esthetical design.

While choosing these artists in the catalogue, it has been considered that if the artist is well-known in Orientalism, if he/she shows tile decoration in the painting and if she/he had ever visited the Ottoman lands before.

The constructions which included the Ottoman tiles in chosen paintings have been defined, the tiles have been compared in terms of technique, design and composition with the original ones and according to the data, the tiles have been evaluated in terms of authenticity.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ	vi
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ix
EKLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI ÇİNİCİLİĞİ	5
1.1. Osmanlı Dönemi Çini Teknikleri.....	9
1.1.1. Kırmızı Hamurlu Renkli Sır Tekniği	9
1.1.2. Sıraltı Tekniğinde Mavi-Beyaz Çiniler.....	10
1.1.3. Şam Tipi Çiniler.....	11
1.1.4. Kırmızılı Sıraltı Teknikli Çiniler (Rodos İşi).....	12

İKİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM (ŞARKİYATÇILIK)	13
2.1. Oryantalist Sanatçılar	21
2.1.1. Jean-Léon Gérôme	22
2.1.2. Osman Hamdi Bey	23
2.1.3. Rudolph (Rudolf) Ernst.....	26
2.1.4. Stanisław (Stanislaus von) Chlebowski	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG	28
3.1. Jean-Léon Gérôme	28
3.2. Osman Hamdi Bey	66
3.3. Rudolph (Rudolf) Ernst.....	144
3.4. Stanisław (Stanislaus von) Chlebowski	179

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME	194
SONUÇ VE ÖNERİLER	197
KAYNAKLAR DİZİNİ	200
TEŞEKKÜR.....	205
ÖZGEÇMİŞ	206

TABLULAR LİSTESİ

- Tablo 1.** Yılan Oynatıcısı / Yılanlı Sihirbaz / Snake Charmer (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 2.** Rüstem Paşa Camii Taslağı (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 3.** Rüstem Paşa Camii / Rustem Pasha Mosque (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 4.** Mavi Camii / La Mosquée Bleue (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 5.** Cami Kapısında Kalenderî Dervişi / Moorish Santon at the Door of a Mosque (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 6.** Ekberin Sızısı / The Sorrow of Akhbar (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 7.** Yeşil Türbe Kapısında / Kapı / Bursa Yeşil Camii / Portal of the Green Mosque / Sentinel at the Sultan's Tomb (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 8.** Şöminenin Yanında Sohbet / A Chat by the Fireside (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 9.** Sultan'ın Türbesinde Nöbetçi / The Sentinel at the Sultan's Tomb (Jean-Léon Gérôme)
- Tablo 10.** Kaplumbağalı Adam (1906) / Tortoises (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 11.** Kaplumbağalı Adam (1907) / Tortoises (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 12.** Kuran Okuyan Adam / Reciting the Koran (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 13.** Yeşil Türbe'de Dua (1881) (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 14.** Yeşil Türbe'de Dua (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 15.** Yeşil Türbe'de Dua (1882) (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 16.** Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 17.** Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II (1890) (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 18.** Saçlarını Taratan Kız (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 19.** Saçlarını Taratan Kız (1881) (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 20.** Saçlarını Taratan Kız (1882) (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 21.** Arzuhalci / Petition Writer (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 22.** Camiden Çıkan Sultan (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 23.** Camiden Çıkan Sultan (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 24.** Cami Kapısında Feraceli Kadınlar (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 25.** Cami Kapısı (Osman Hamdi Bey)

- Tablo 26.** Tespih Çeken Mümin / Rüstem Paşa Camii Önünde (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 27.** Tespih Çeken Mümin / Rüstem Paşa Camii Önünde (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 28.** İftardan Sonra (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 29.** Kahve Ocağı (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 30.** Ressam Çalışırken (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 31.** Ab-ı Hayat Çeşmesi / Der Wunderbrunnen (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 32.** Yaradılış / Mihrap / Rahlede Oturan Kadın (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 33.** Haremden (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 34.** Rahle Önünde Genç Kadın (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 35.** Kavuklu Genç (Osman Hamdi Bey)
- Tablo 36.** Hamam / The Hammam (Rudolph Ernst)
- Tablo 37.** Sultan III. Ahmed Çeşmesi, İstanbul / The Fountain Of Ahmed III
(Rudolph Ernst)
- Tablo 38.** Sultan I. Mehmed Türbesi / The Tomb Of Sultan Mehmed I
(Rudolph Ernst)
- Tablo 39.** Camiden Ayrılma / Leaving The Mosque (Rudolph Ernst)
- Tablo 40.** Rüstem Paşa Camii'nin İçi (Rudolph Ernst)
- Tablo 41.** Tending the Lamp (Rudolph Ernst)
- Tablo 42.** The Venerated Elder (Rudolph Ernst)
- Tablo 43.** Odalisque In Her Boudoir (Rudolph Ernst)
- Tablo 44.** Languorous Oriental Lady With A Rose (Rudolph Ernst)
- Tablo 45.** Harem Dairesindeki Kadın / Woman In Her Quarters (Rudolph Ernst)
- Tablo 46.** Dua Vakti / Prayertime (Stanisław Chlebowski)
- Tablo 47.** Yeşil Camii'de Dua Eden Türk Kadın / Turkish Lady Praying In The
Green Mosque, Bursa (Stanisław Chlebowski)
- Tablo 48.** Timur'un Esiri Sultan Bayezid / Sultan Bayezid Prisoned by Timur
(Stanisław Chlebowski)
- Tablo 49.** Cami Kapısında Dilenci / Mendicant At The Mosque Door
(Stanisław Chlebowski)

Tablo 50. Türk Muhafız / The Turkish Guard (Stanisław Chlebowski)



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

- Fotoğraf 1.** Orient Express'in Logosu
- Fotoğraf 2.** Pera Palas Oteli, 101 Numaralı Oda (Mustafa Kemal Atatürk'ün Odası)
- Fotoğraf 3.** Pera Palas Oteli (Mustafa Kemal Atatürk'ün Eşyaları)
- Fotoğraf 4.** Topkapı Sarayı, Harem, Altın Yol Çinileri
- Fotoğraf 5.** Topkapı Sarayı, Harem, -Altın Yol- Bahar Dalı Kompozisyonlu Çini Pano
- Fotoğraf 6.** Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)
- Fotoğraf 7.** Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)
- Fotoğraf 8.** Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)
- Fotoğraf 9.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrap Çinileri
- Fotoğraf 10.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrabı ve Minberi
- Fotoğraf 11.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Minberi (Detay)
- Fotoğraf 12.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrabı (Sébah)
- Fotoğraf 13.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Minberi (Sébah)
- Fotoğraf 14.** Topkapı Sarayı, Harem, Çini Detayı
- Fotoğraf 15.** 16. Yüzyılda Kalenderî Dervişi
- Fotoğraf 16.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Doğu Girişinde Bulunan Çini Pano
- Fotoğraf 17.** Bursa Yeşil Türbe
- Fotoğraf 18.** Bursa Yeşil Türbe (Sébah)
- Fotoğraf 19.** Bursa Yeşil Türbe Girişi -Detay- (Sébah)
- Fotoğraf 20.** Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfili Penceresi
- Fotoğraf 21.** Bursa Yeşil Cami Giriş Cephesi ve Hünkâr Mahfili Penceresi
- Fotoğraf 22.** Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfili Penceresi Dış Cephe Görünümü
- Fotoğraf 23.** Bursa Yeşil Cami'nin Girişin Sol Yanında Yer Alan Mahfili
- Fotoğraf 24.** Bursa Yeşil Türbe Duvarlarında Yer Alan Şemse Motifi
- Fotoğraf 25.** Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed Sandukası
- Fotoğraf 26.** Bursa Yeşil Türbe

- Fotoğraf 27.** Bursa Yeşil Cami'nin Alt Kat Mahfil Duvarlarındaki Altıgen Formlu Altın Yıldızlı Çiniler
- Fotoğraf 28.** Bursa Muradiye Külliyesi Şehzade Mustafa Türbesi
- Fotoğraf 29.** Bursa Muradiye Cami Taçkapı Kitabesi
- Fotoğraf 30.** Bursa Muradiye Cami Taçkapısı
- Fotoğraf 31.** Bursa Muradiye Cami Taçkapısı -Detay-
- Fotoğraf 32.** Osman Hamdi'nin "Rüstem Paşa Cami Önünde" Tablolarına Model Oluşturan Pozu
- Fotoğraf 33.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Doğu Girişinde Bulunan Çini Pano
- Fotoğraf 34.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Çini Detayı
- Fotoğraf 35.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Mihrabı
- Fotoğraf 36.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Çini Detayı
- Fotoğraf 37.** İstanbul Rüstem Paşa Cami Çini Detayı
- Fotoğraf 38.** İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Çinili Köşk, Çeşmeli Oda
- Fotoğraf 39.** İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Çinili Köşk, Çeşmeli Oda
- Fotoğraf 40.** İstanbul Çinili Köşk, Konya Karaman İbrahim Bey İmaret Mihrabı - Detay-
- Fotoğraf 41.** İstanbul Çinili Köşk, Konya Karaman İbrahim Bey İmaret Mihrabı
- Fotoğraf 42.** Topkapı Sarayı Sünnet Odası Dış Cephesi
- Fotoğraf 43.** İstanbul Arkeoloji Müzeleri Çinili Köşk'te Yer Alan, -env. no. 41/515 ve 41/1121 olan- Altıgen Formlu Çiniler
- Fotoğraf 44.** Topkapı Sarayı Sünnet Odası Cephesi (Abdullah Frères)
- Fotoğraf 45.** Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi
- Fotoğraf 46.** Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi -Detay-
- Fotoğraf 47.** Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi -Detay-
- Fotoğraf 48.** Topkapı Sarayı, Sünnet Odası -Sağ Tarafda Bulunan Cephe Duvarı-
- Fotoğraf 49.** İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi
- Fotoğraf 50.** İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi
- Fotoğraf 51.** İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi

- Fotoğraf 52.** İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi -Detay-
- Fotoğraf 53.** Bursa Yeşil Türbe Mihrabından Çini Süsleme Detayı
- Fotoğraf 54.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri
- Fotoğraf 55.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri
- Fotoğraf 56.** İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinileri
- Fotoğraf 57.** Bursa Yeşil Camii Çinileri
- Fotoğraf 58.** Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili
- Fotoğraf 59.** Bursa Yeşil Camii Müezzin (Alt Kat) Mahfili'nden Detay
- Fotoğraf 60.** Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili
- Fotoğraf 61.** Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili'nden Detay

EKLER LİSTESİ

- EK A-Çizim 1.** Bursa Yeşil Camii Hünkâr Mahfili'nden Pencere Bezemesi Çizimi (Léon Parvillée)
- EK B-Çizim 2.** Bursa Yeşil Türbe Duvarlarında Yer Alan Şemse Motifinin Çizimi (Léon Parvillée)
- EK C-Çizim 3.** Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed Lahdi'nin Bezemesinin Çizimi (Léon Parvillée)
- EK D-Çizim 4.** Bursa'da, Muradiye Külliyesi Şehzade Mustafa Türbesi Dış Pencere Alınlığında Yer Alan Çini Panonun Çizimi (Léon Parvillée)

KISALTMALAR

Bk. bk.	bakınız
cm.	santimetre
°C	santigrat derece



GİRİŞ

1453 yılında İstanbul'un (Constantinople) fethedilmesi ile Bizans İmparatorluğu'nun yerini Batılıların aşına olmadığı Müslüman bir toplum almış, bu toplumun Avrupa tarihine ve kültürüne büyük etkisi olmuştur.

15. ve 16. yüzyılda Osmanlıların Batı için büyük bir tehdit oluşturması Batılıların Osmanlı'ya karşı önyargılı davranmasına neden olmuş, bu tutumun ve Osmanlı konusundaki kısıtlı bilginin sonucunda Osmanlı ile ilgili hayali betimler ortaya çıkmıştır.

18. yüzyılın başlıca ilgi alanlarından biri olan Doğu egzotizmi, “Chinoiserie¹” ve “Turquerie” modasına zemin hazırlamış, bu yüzyılda -özellikle- Turquerie modası oldukça geniş bir alanı etkilemiştir. Paris temelli bu etkileşimin oluşumunda Napoléon Bonaparte'ın Mısır Seferi (1798) gibi birtakım siyasi olaylar rol almıştır. Batı dillerine çevrilen metinlerin ve Doğu kültürü kaynaklı sanat eserlerinin de etkisiyle Doğu'ya olan ilgi iyiden iyiye artmış, böylelikle Doğu egzotizmi olarak başlayan ilgi “Oryantalizm” olarak resmiyet kazanmış, Oryantalizm kendisine resim sanatında da yer bulmuştur. Bu durum Türk sanatında daima önemli bir yere sahip olan çini süslemenin Doğu'ya hiç gitmemiş, ilgi alanı Etnografiden ziyade dekoratif olan ressamların eserlerinde sıkça karşımıza çıkmasına neden olmuştur.

Bu çalışmanın ana hedefi Oryantalist etkilerle üretilen eserlerde betimlenen çinilerin detaylı incelemesinin yapılmasıdır. İnceleme sırasında dikkate alınan unsurlar; bezemenin kurgu ögesi olup olmadığı, betimlerin aslına uygunluk derecesi, eserlerde egzotizm düşüncesinin varlığını sürdürüp sürdürmediği, aslına uygun betimlerdeki çini süslemenin günümüze ulaşip ulaşmadığı, bu çini bezemelerle ilgili belge ve dokümanların olup olmadığı ve çinilerin bulunduğu yerlerin tespiti olmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde “Osmanlı Çiniciliği” başlığı altında genel hatlarıyla Türk Çini Sanatı anlatılmıştır. Çini sanatının tarihçesinden, gelişiminden ve tekniklerinden bahsedilmiştir. Bu bölümde yararlanılan başlıca kaynaklar; Şerare

¹ Çin ve Doğu Asya sanat geleneklerinin Avrupa yorumu ve taklididir.

Yetkin'in "Anadolu'da Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi"², Yıldız Demiriz'in "Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)"³ adlı eseri, Gönül Öney'in "Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları"⁴ adlı eseri ve yine Gönül Öney ile Zehra Çobanlı'nın editörlüğünü yaptığı ve çok yazarlı olan "Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı"⁵ adlı eser, Gülru Necipoğlu'nun "15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı -Mimari Tören ve İktidar-"⁶ ve Sevinç Gök'ün "Kütahya Çini ve Seramikleri 2"⁷ adlı katalog eserdeki yazıları olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Oryantalizm (Şarkiyatçılık)'ın temeline değinilmiştir. Bu kültür etkileşiminin sebeplerinden, gelişiminden, etkili olduğu üretim alanlarından ve Batı sanatına yansımalarından bahsedilmiştir. Bu anlayışla eser veren sanatçılar, biyografileri ve sanat üslupları bağlamında anlatılmıştır. Bu bölümde yararlanılan başlıca kaynaklar; V. Belgin Demirsar'ın "Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler"⁸ ve "Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine"⁹ adlı eserleri, Engin Özendes'in "Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm"¹⁰ eseri, Semra Germaner ve Zeynep İnankur'un Oryantalistlerin İstanbulu¹¹ adlı eseri, Edhem Eldem'in "Osman Hamdi Bey Sözlüğü"¹², Haydn Williams'ın "18. Yüzyılda

² Şerare Yetkin, **Anadolu'da Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972.

³ Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979.

⁴ Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, (ASMS), 1992.

⁵ Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.

⁶ Gülru Necipoğlu, **15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı -Mimari Tören ve İktidar-**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

⁷ Sevinç Gök, **Kütahya Çini ve Seramikleri 2**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2015, (KÇS).

⁸ V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1058, Ankara, 1989.

⁹ Belgin Demirsar Arlı, **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Toprakbank Yayınları, İstanbul, 2000.

¹⁰ Engin Özendes, **Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**, YKY Yayınları, İstanbul, 2004.

¹¹ Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002.

¹² Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 3277, İstanbul, 2010, (Osman Hamdi).

Avrupa’da Türk Modası TURQUERIE’’¹³ adlı eseri, Zeynep İnankur’un ‘‘Oryantalizm’’¹⁴ adlı eseri, Mary Roberts’in ‘‘İstanbul Karşılaşmaları -Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü-’’¹⁵ adlı eseri ve W. Edward Said’in ‘‘Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları’’¹⁶ adlı eserlerdir.

Sözü geçen bu eserlerin yanı sıra çalışmanın genelinde ‘‘TDV İslam Ansiklopedisi’’¹⁷ ve ‘‘Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’’¹⁸ yararlanılan diğer kaynaklar olmuştur.

Görseller için Alman Arkeoloji Enstitüsü Dijital Veri Tabanı¹⁹ ve Salt Araştırma Koleksiyonları²⁰ başta olmak üzere çeşitli dijital arşivlerden yararlanılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ana konuya geçilmiş ve katalog verilmiştir. Eserlerin karşılaştırılmaları da bütünlüğü bozmamak amacı ile ‘‘Katalog’’ bölümü içerisinde ele alınmıştır. Oryantalist etki ile eser veren sanatçılar tespit edilmiş ve içlerinden öne çıkan isimlerin çini süslemeyi yoğun ve net olarak kullandığı eserleri ele alınmıştır. Tablolar seçilirken ana kriterimiz çininin yerinde tespit edilebilir olmasıdır. Günümüze ulaşmış ve yeri tespit edilebilmiş çinilerin fotoğrafları çekilerek belgeleme yapılmıştır. Çiniler restorasyon geçirmiş ise restorasyon öncesine ait belgeler de araştırılmış, karşılaştırması yapılırken bütün bu veriler göz önünde bulundurularak çinilerin değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bölümde ayrıca eserlerin kompozisyon şemaları, konuları, betimlenen çinilerin teknikleri ve yerleri, Doğu kültürüne ait nesnelerin varlığı ve sahne ile bağlantıları incelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde yapılan bu karşılaştırmalar, genel hatları ile derlenerek ‘‘Değerlendirme’’ başlığı altında toplanmış, ‘‘Sonuç ve Öneriler’’

¹³ Haydn Williams, **18. Yüzyılda Avrupa’da Türk Modası TURQUERIE**, YKY Yayınları, İstanbul, 2015.

¹⁴ Zeynep İnankur, **Oryantalizm**, Artam Antik A.Ş Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, (Oryantalizm).

¹⁵ Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları -Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü-**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

¹⁶ W. Edward Said, **Şarkiyatçılık -Batı’nın Şark Anlayışları-**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.

¹⁷ TDV İslam Ansiklopedisi, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, Ankara-İstanbul, 1988-2013.

¹⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.

¹⁹ (<https://arachne.dainst.org>)

²⁰ (<https://archives.saltresearch.org>)

bölümünde ise araştırma yapılırken karşılaşılan zorluklardan ve araştırma sonucunda ulaşılan verilerden bahsedilerek çalışmamız sonuçlandırılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI ÇİNİCİLİĞİ

Türk-İslam sanatının en önemli mimari bezeme unsurlarından biri olan çini²¹ (sırça²² veya kâşi²³), yapıların iç ve dış mekânlarının yüzeylerini kaplayıp daha iyi bir görünüm verme ve bulunduğu yüzeyi olumsuz koşullardan (nem gibi) koruma amacı güden, bir yüzü renkli²⁴ ya da şeffaf sırlı²⁵, öteki yüzü gözenekli, kolayca temizlenebilen pişmiş topraktan elde edilen bir malzemedir²⁶. El, döküm, torna veya kalıba baskı yöntemlerinden biri ile biçimlendirilen çini hamuru kurutulur ve bisküvi olarak anılan hamurun (sırsız gövde) pişirimi²⁷ yapılır²⁸. Zeminin bezeme için daha uygun hale getirilmesi adına zımpara işlemi ile yüzey pürüzsüzleştirilir ve hamur ile sır arasına - zaman zaman- silisli bir astar çekilir²⁹. Fırça, daldırma ya da püskürtme gibi yöntemlerle desen çalışması tamamlanan eserin üzeri sır ile kaplanır ve sır pişirimi yapılır³⁰. Sırüstü bezemenin uygulanacağı durumlarda, düşük ısıda fırınlama işlemi tekrarlanır³¹.

²¹ Porselen sanatını dünyaya tanıtan Çinliler ile olan bağı nedeniyle ‘‘Çin’’ isminden türetilen ve ‘‘Çin’e ait, Çin işi’’ gibi anlamlara gelen çini terimi, 15. yüzyılın sonunda ve 16. yüzyılda çeşitli yollar ile Osmanlı sarayına ulaştırılmış Çin porselenlerine duyulan beğeni sayesinde literatüre girmiştir. Bk. Sitare Turan, **Dün Kâşi-Evânî Bugün Çini Sergisi**, Pendik Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2018, s.1.

²² ‘‘Frit’’ olarak da bilinen sırça terimi bir ‘‘Sır’’ın sırcalaştırılması ile -eritilerek cama dönüştürülmesi- elde edilen kaplayıcı malzemeyi ifade eder. Bk. Beril Anılanmert, ‘‘Sırça’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, C. 3, İstanbul, 2008, (Sırça), s.1657.

²³ Farsça duvar karosu anlamına gelen ‘‘kâşi’’ kelimesi aynı zamanda İran’da önemli bir seramik üretim merkezi olan Kâşan şehrini işaret eder. Turan, s.1.

²⁴ Daha önce kitle halinde hazırlanmış olan sırlar ezilip toz haline getirildikten sonra su ve gerekli metal oksitlerin (istenen renge göre) karıştırılması ile elde edilir. Öney, ASMS, s.94.

²⁵ Karakteri itibarıyla bir nevi ‘‘camsı’’ oluşum olarak tanımlanan sır, uygulandığı yüzeyi ince bir tabaka halinde kaplayarak bulunduğu yüzeye bağlanır. Saydam, opak ya da mat olabileceği gibi renkli veya renksiz de olabilir. Bk. Beril Anılanmert, ‘‘Sır’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:3, İstanbul, 2008, (Sır), s.1657.

²⁶ Doğan Hasol, **Mimarlık Cep Sözlüğü**, Yem Yayınları, İstanbul, 2012, s.52.

²⁷ 100-1000 °C ‘‘santigrat derece’’ Beril Anılanmert ve Zeynep Rona, ‘‘Çini’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:1, İstanbul, 1997, s. 406.

²⁸ Anılanmert ve Rona, s.406.

²⁹ Anılanmert ve Rona, s.406.

³⁰ Anılanmert ve Rona, s.406.

³¹ Anılanmert ve Rona, s.406.

Çini geleneğinin başlangıcı, sırlı tuğla³² kullanımı ile ilişkilendirilmektedir³³. Eski Mısır ve Mezopotamya’da, Asur ve Babil yapılarında, Abbâsî döneminde Sâmerâ’da (750-1258), Gazneli saraylarında (963-1186), -11. ve 12. yüzyıllarda- Karahanlı (840-1212) ve Selçuklu (1040-1308) yapılarında sırlı tuğla ile kabartmalı levhaların kullanıldığı ve oldukça rağbet gördüğü bilinmektedir³⁴. Anadolu Selçuklu³⁵ mimarisinin erken örneklerinde de sıkça karşılaştığımız bu uygulama zaman içerisinde yerini sıraltı tekniğinde yapılmış çinilere bırakmıştır.

Beylikler Dönemi’nde (14. ve 15. yüzyılda) -özellikle dini yapılarda- çini bezeme Anadolu Selçuklu geleneğini sürdürür. Batı Anadolu’nun kuzeyinde küçük bir Türkmen beyliği olarak ortaya çıkan Osmanlıların (1300-1922) yeni arayışları ile birlikte çini teknikleri farklı şehirlerde (Bursa -İznik-, Kütahya, Çanakkale, Edirne gibi) farklı nitelikler göstererek ön plana çıkar³⁶.

16. yüzyılın başında I. Süleyman’ın (Kanûnî) tahta geçmesi ile (1520) Osmanlı Devleti en parlak dönemlerinden birini yaşamaya başlamış, zaferle sonuçlanan seferlerden elde edilen ganimetler sayesinde hazine ağzına kadar dolmuş, devletin gücü ve ekonomisi hiç olmadığı kadar yerinde olmuştur. Yüzyılın ortasında Mimar Sinan’ın ‘‘Mimarbaşılık’’ görevini üstlenmesi ile birçok anıtsal yapıya imza atılmış, çini üretimi hız kazanmıştır. Bu yüzyılda Anadolu’nun farklı bölgelerinde İznik çinilerinin üretimi denenmiştir³⁷.

³² Tuğla malzemenin kullanıldığı yapılarda ya da yapı elemanlarında (minare gibi), tuğlaların dar ve uzun yüzleri sırlanarak, sırsız tuğlalar arasına (yatay-dikey dizilim ile) geometrik kompozisyonlar meydana getirecek şekilde yerleştirilmiş, böylelikle cepheler hareketlendirilmiş, bu durum bezemenin estetik etkisini arttırmış ve yapılarda ışıltılı bir görünüm elde edilmiştir. Tuğlanın sırlanarak kullanılmasının estetik kaygıların dışında, örtücü bir tabaka oluşturup bulunduğu yüzeyi dış etkilere karşı koruması gibi nedenleri de vardır.

³³ Demiriz, s.18.

³⁴ Turan, s.1.

³⁵ Anadolu Selçuklu döneminin en önemli çini merkezi Konya’dır. Bk. Sevinç Gök, ‘‘Bursa’daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler’’, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000, (Bursa), s.8.

³⁶ Bu sırada İznik’teki çini fırınları Anadolu’da başlıca üretim merkezi konumuna gelecek ve önemini uzunca bir süre koruyacaktır. Turan, s.3.

³⁷ Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii’nde (1587-1591) yer alan sır altı tekniğinde yapılmış çiniler Diyarbakır’daki yerel üretimi işaret ederken benzer uygulamalara Van ve Adana gibi merkezlerde de rastlanır. Kimi kaynaklar bu çinilerin Şam’dan ithal edilmiş olabileceği savını öne sürmektedir. Bk. Turan, s.5.

17. yüzyılda İstanbul'da ve Anadolu'da sayısız eser çini ile donatılmıştır. Yüzyılın ortasına gelindiğinde, ekonomik nedenlerden ve sarayın uyguladığı baskılardan dolayı sırlarda ve renklerde bozulmalar olmuş, desenler irileşip kabalaşmış ve İznik çinilerinin işçiliği aleni şekilde gerilemiştir³⁸. 17. yüzyılın sonunda İznik atölyeleri kapanmış, Kütahya ikinci önemli çini üretim merkezi olarak tarihteki yerini almıştır³⁹. 18. yüzyılda Kütahyalı çiniciler, İznik'in zengin renk paletine sarı rengi de eklemişlerdir⁴⁰. Ayrıca bu yüzyılda İznik çiniciliğine alternatif olarak İstanbul Tekfur Sarayı'nda bir çini üretim merkezi kurulmuştur⁴¹.

18. yüzyıl arşiv belgelerine göre Damat İbrahim Paşa'nın geleneksel üretimi canlandırma politikası kapsamında, 1726 yılında İznik'ten getirilen ustalar aracılığıyla, İstanbul Tekfur Sarayı'nda çini imalatına başlanmış, fırınlardan çıkan formlara başka hiçbir kazıda rastlanmaması örneklerin sadece Tekfur Sarayı'nda, belirli bir iş kolu için üretildiğini kanıtlamıştır⁴². Ancak buluntuların işlevi hakkında kesin bir yargıya varılamamıştır. Yapılan kazıda Tekfur Sarayı üretimi olarak bilinen çinilerin (A3 fırınında⁴³) hamurlarının 16. yüzyıl İznik üretimine oranla daha yumuşak olduğu ve kullanılan motiflerin İznik seramik üretimiyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Çini karoları çapraz kesen birbirine paralel iki dalgalı motif 18. yüzyıl çinilerine özgü olup, - aynı tarihli- Hekimoğlu Ali Paşa Camii duvar çinilerinde ve III. Ahmed Çeşmesi'nde sıkça görülür⁴⁴.

³⁸ Turan, s.5.

³⁹ 17. yüzyılın sonunda Kütahya'da, kiliseler için hazırlandığını bildiğimiz, İznik çinilerinden oldukça farklı üslupta, üzerinde melek ve haç motiflerinin yanı sıra İncil ve Tevrat sahnelerinin de bulunduğu çiniler üretilmiştir. Örneklerine İstanbul Tophane'de Kirkor Lusavoriç Kilisesi'nde, Kudüs'te St. James Katedrali'nde ve Venedik'te St. Lazaro Manastırı'nda rastlamak mümkündür. Bk. Turan, s.5.

⁴⁰ Turan, s.5.

⁴¹ Hekimoğlu Ali Paşa Camii, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi ve Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii Tekfur Sarayı üretimi çinileri barındırır. Bk. Turan, s.6.

⁴² Filiz Yenişehirlioğlu, "Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısı 1995-2001", **24. Kazı Sonuçları Toplantısı**, Cilt:1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2003, ss.329-330.

⁴³ Buluntular; 24x24 cm boyutunda çini karesinin yarısı kadar, şeffaf sıraltı teknikli, çok renkli duvar çinisi, tek renk yeşil renkli bordür çini parçalarıdır bk. Yenişehirlioğlu, ss.331-333.

⁴⁴ Yenişehirlioğlu, s.333.

Çinilere lacivert ve mavi renk hâkim iken yer yer kırmızı rengin de kullanıldığı görülmektedir⁴⁵. Ancak İznik motif ve kompozisyonları ile birlikte sarı rengin de kullanılması Tekfur Sarayı'na özgü tipik bir öğedir⁴⁶.

19. yüzyılın başlarında Kütahya'da gerilemeye başlayan çini ve seramik üretimi yüzyılın sonunda yaşanan olumlu gelişmeler ile kendini biraz toplamayı başarmıştır⁴⁷. Bu dönemde Hafız Mehmed Efendi, Kütahya çini ve seramik sanatına önemli hizmetlerde bulunmuş, çalışmalarında ustasının da adını anarak “Amel-i Mehmed Emin Telamiz-i Mehmed Hilmi, Kütahya” imzasını kullanmıştır⁴⁸. Hafız Mehmed Emin Efendi'nin çalışmaları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında I. Ulusal Mimarlık Akımı ile birlikte inşa edilen elliye yakın yapıda, İstanbul, Kütahya ve Konya gibi birçok şehirde kullanılmıştır⁴⁹.

19. yüzyılın sonunda İstanbul'da Batılılaşma süreci içinde kurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu, Osmanlı çiniciliğini canlandırması ve 19. yüzyıldaki Avrupa porselen sanayinin İstanbul'a getirilmesi hedefi ile dönemin bir diğer önemli atılımıdır. II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle bir dönem kapatılan Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu 1911 yılında yeniden faaliyete geçmiş ve 1957 yılında Sümerbank'a devredilmiştir⁵⁰. Günümüzde varlığını Yıldız Porselen Fabrikası adı altında sürdürmektedir⁵¹.

⁴⁵ Yenişehirlilioğlu, s.333.

⁴⁶ Yenişehirlilioğlu, s.333.

⁴⁷ Turan, s.6.

⁴⁸ Turan, s.6.

⁴⁹ İstanbul Haydarpaşa İskelesi, Bostancı İskelesi ve Büyükkada Vapur İskelesinde yer alan çiniler bu çalışmalardan bazılarıdır. Bk. Turan, s.6.

⁵⁰ Turan, s.6.

⁵¹ Turan, s.6.

1.1. Osmanlı Dönemi Çini Teknikleri

Anadolu Selçuklu dönemi çini geleneği Osmanlı döneminde de sürdürülmüş, bu teknikler kullanılırken yeni tekniklerin arayışına girilmiştir. Bu arayışların sonucunda ortaya çıkan; kırmızı hamurlu renkli sır tekniği, sıraltı tekniğinde mavi-beyaz çiniler, Şam ve Rodos işi çiniler katalogumuz kapsamındaki resimlerde sıkça görüldüğünden bu tekniklere alt başlıklar halinde ayrıca değinilmiştir.

1.1.1. Kırmızı Hamurlu Renkli Sır Tekniği

Anadolu'da ilk olarak Erken Osmanlı döneminde görülmeye başlanan ve 15. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar sadece mimari süslemede karşımıza çıkan bu tekniğin Tebrizli ustalar tarafından Anadolu'da uygulandığı düşünülmektedir⁵². Bu teknikte çiniler kırmızı hamurludur. Hamur şekillendirildikten sonra üzerine istenilen desen basılarak ya da kazınarak çizilir ve fırınlanır⁵³. Özellikle erken örneklerde çini hamuru ile sır arasında astar yoktur. Çini plakanın üzerindeki süsleme aynı anda birçok renk kullanılarak meydana getirilir⁵⁴. Bu teknikte renklerin birbirine karışmasını engellemek oldukça önemlidir⁵⁵. Bu nedenle sırların arasına balmumu ya da bitkisel yağ-mangan karışımı sürülür⁵⁶. Karışımın fırınlama esnasında yanması konturları meydana getirir⁵⁷. Balmumu ile kırmızı, bitkisel yağ-mangan karışımından ise siyah kontur elde edilir⁵⁸. Kalıplama yöntemiyle meydana getirilen kabarık yüzeyler renkli sır ile desenlendirilir⁵⁹. Bu tekniğin uygulandığı çinilerde genellikle bitkisel kompozisyonlar tercih edilir. Çiçekler, yapraklar, palmet ve rumiler sevilen motiflerdir⁶⁰. Bu dönemde genellikle sülüs yazı kullanılmıştır⁶¹. İç içe geçmiş stilize bitkisel motifler, kûfi ve sülüs yazılar geometrik formlar ile birlikte uygulanmıştır⁶². Renkli sır tekniğinin kobalt mavi, lacivert, beyaz, firûze, siyah, sarı, fıstık yeşili ve altın

⁵² Turan, s.3.

⁵³ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁴ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁵ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁶ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁷ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁸ Gök, Bursa, s.15.

⁵⁹ Gök, Bursa, s.15.

⁶⁰ Gök, Bursa, s.15.

⁶¹ Gök, Bursa, s.15.

⁶² Turan, s.4.

yaldız gibi renklerden oluşan geniş bir renk skalası vardır⁶³. Erken Osmanlı döneminde yoğun olarak kullanılan bu tekniğin en çarpıcı örnekleri Bursa ve Edirne yapılarında bulunmaktadır⁶⁴. Önemli örneklerini İstanbul Arkeoloji Müzelerine bağlı olan Çinili Köşk Müzesi'nde ve Bursa Yeşil Külliyesi'nde (cami ve türbe) görmek mümkündür.

1.1.2. Sıraltı Tekniğinde Mavi-Beyaz Çiniler

Sıraltı tekniği Anadolu'da Selçuklular döneminden itibaren bilinen ve yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Dönemlere göre çeşitli farklılıkların gözlemlendiği sıraltı teknikli bu çinilerde şeffaf sır altına süsleme yapılmaktadır. Çini hamuru şekillendirilip fırımlandıktan sonra desen çizilir⁶⁵. Renklendirilen desenin düşük ısıda tekrar fırınlanmasının nedeni desenin üzerine şeffaf sır uygulandığında renklerin birbiri içerisine karışmasını engellemektir⁶⁶. Sır ile hamur arasında astar bulunmaz⁶⁷. Bu dönem örneklerinde motifler genellikle firûze renkli şeffaf sır altına siyah renk ile işlenir⁶⁸. Şeffaf sır altına kobalt mavinin tonları, firûze, -nadiren- mor ve eflâton renk uygulanır⁶⁹. 15. yüzyılın ilk yarısından, 16. yüzyılın başına kadar gördüğümüz, Erken Osmanlı döneminin önemli bir grubunu teşkil eden, sıraltı tekniğinde yapılmış mavi-beyaz çinilerin özelliği; şeffaf sır altına uygulanan motiflerin beyaz zemin üzerine mavi tonlarda işlenmesidir⁷⁰. Çinilerde son derece kaliteli, sert ve beyaz renkli bir hamur kullanılır⁷¹. Koyu zemin üzerine beyaz renkli motiflerle süslemenin yapıldığı örnekler de vardır⁷². Birkaç örnekte de açık bir eflâton kullanılmıştır⁷³.

Mavi-beyaz çiniler Osmanlı sarayına hediye edilen 15. yüzyıl Ming (Çin) porselenlerinin etkisi ile yapılmıştır⁷⁴. Bu porselenler ve mavi-beyaz çiniler arasında

⁶³ Turan, s.4.

⁶⁴ Bursa örneklerinde kırmızı konturlar altın yaldız ile verilmiştir. Bk. Gök, Bursa, s.15.

⁶⁵ Gök, Bursa, s.17.

⁶⁶ Gök, Bursa, s.17.

⁶⁷ Gök, Bursa, s.17.

⁶⁸ Gök, Bursa, s.17.

⁶⁹ Turan, s.4.

⁷⁰ Gök, Bursa, s.17.

⁷¹ Gök, Bursa, s.17.

⁷² Manisa Valide Sultan Camii (1522), Bursa Şehzade Mahmud Türbesi (1507). Bk. Gök, Bursa, s.17.

⁷³ Bursa türbelerinde ve Edirne Muradiye Camii mavi-beyaz çinilerinde eflâton renk kullanımına rastlanır. Bk. Gök, Bursa, s.17.

⁷⁴ Gök, Bursa, s.18.

renk ve desen açısından büyük bir benzerlik söz konusudur⁷⁵. Şakayıklar, çiçekler, kıvrım dallar ve Çin bulutu motifleri sevilerek kullanılmıştır⁷⁶. Çinilerin yapım yeri İznik'tir⁷⁷. Kütahya'da da 14. ve 15. yüzyıllarda mavi-beyaz çini üretimi yapılmıştır⁷⁸. Yapım yerinin -yanlışlıkla- Haliç olduğu düşünülen bir grup mavi-beyaz çini ise beyaz zemin üzerine, yaprak ve çiçek motiflerinin sarmal (helezon) düzende kullanılması ile elde edilmiştir⁷⁹. Haliç işi grubunun erken örneklerinde Baba Nakkaş⁸⁰ desenlerini hatırlatan bezemeler, rumiler ve hatailer bulunur⁸¹.

1.1.3. Şam Tipi Çiniler

Mavi-beyaz çinilerin bir alt grubu olarak nitelendirebileceğimiz bu grup sıraltı tekniğinin son derece kaliteli örneklerindedir⁸². 16. yüzyıl ortalarında, mavi-beyaz renklere çok renkliliğe geçiş dönemi olarak da incelenebilir. Şam tipi⁸³ olarak anılmasının nedeni kobalt mavi, firûze, patlıcan moru, adaçayı (fıstık-zeytin) yeşili ve siyah gibi renklere oluşan skalasının benzer örneklerinin 16. yüzyılın ikinci yarısında Mimar Sinan'ın Şam'daki yapılarında görülmesindedir⁸⁴. Kuvars oranı yüksek, sert ve beyaz hamurlu, ince pürüzsüz astarı ve parlak sırası ile İznik'te üretimidir⁸⁵. Lale, sümbül, karanfil, gül, enginar gibi çiçek motifleri, dallar, balık pulu ve Uzakdoğu etkili motifler yoğun olarak görülmektedir⁸⁶. Renklerinin mat olması nedeniyle mimari süslemede kullanıldığı düşünülmektedir. Çok kaliteli örnekler veren bu grup oldukça kısa bir süre kullanılmış, 16. yüzyılın ortalarından itibaren yerini kırmızılı sıraltı teknikli İznik

⁷⁵ Gök, Bursa, s.18.

⁷⁶ Gök, Bursa, s.18.

⁷⁷ Gök, Bursa, s.18.

⁷⁸ Bu grubun Kütahya örnekleri Kütahya Saray Camii, Kurşunlu Camii ve Kükürt Köyü Camii'nde tespit edilmiştir. Bk. Turan, s.4.

⁷⁹ Gök, Bursa, s.18.

⁸⁰ Fatih Sultan Mehmed ile II. Bayezid'in yakın adamlarından olan ve "nakkaşların babası" olarak anılan Baba Nakkaş'ın Fatih Sultan Mehmed dönemi sarayında yeni bir anlayışla ele alınan rumi ve hatai üslubu "Baba Nakkaş üslubu" olarak tanımlanmış, daha doğrusu Fatih devri bezeme üslubu Baba Nakkaş adıyla özdeşleşmiştir. Filiz Çağman, "Baba Nakkaş", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:4, İstanbul, 1991, s.369.

⁸¹ Turan, s.4.

⁸² Gök, Bursa, s.19.

⁸³ Şam'da yer alan birkaç yapının süslemesinde benzer çiniler kullanılmıştır. Bu nedenle eski kaynaklarda "Şam tipi" olarak adlandırılmıştır. Gök, Bursa, s.19.

⁸⁴ Turan, s.6.

⁸⁵ Turan, s.6.

⁸⁶ Gök, Bursa, s.19.

çinilerine bırakmıştır⁸⁷. Sıraltı tekniğinde üretilen bu çinilere Bursa Yeni Kaplıca (1552-53) ve İstanbul Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nde (1551) rastlanmıştır⁸⁸.

1.1.4. Kırmızılı Sıraltı Teknikli Çiniler (Rodos İşi)

Bu teknikte yapılmış çiniler -16. yüzyılın ortası 17. yüzyılın sonu- Osmanlı çini sanatına damgasını vurmuştur⁸⁹. Son derece kaliteli örneklerin görüldüğü bu çinilerin özelliği sıraltına kırmızı rengin uygulanmasıdır⁹⁰. Yedi rengin birlikte kullanılabilirdiği bu örneklerde hafif kabartmalı olarak uygulanan domates kırmızısının yanı sıra beyaz, mavi, firûze, lacivert, yeşil ve siyah gibi renkler de görülebilmektedir⁹¹. Konturlar beyaz, lacivert ve siyah renklidir⁹². Süslemelerde; lale, karanfil, gül, menekşe, nar çiçeği, sümbül, şakayık, buket halinde verilmiş çiçekler, bahar dalları, elma ve servi ağaçları, üzüm dalları, vazolar, kandiller, iri kıvrık hançer yapraklar, madalyonlar, iri sülüs yazılar, hayvan figürleri, çintemani ve çin bulutu motifleri görülür⁹³. Üretim merkezi İznik olan bu çiniler eski kaynaklarda yanlış olarak “Rodos işi” olarak adlandırılmıştır⁹⁴. 17. yüzyılın sonundan itibaren bu çinilerin kalitesinde hızlı bir düşüş gözlenmiştir⁹⁵.

⁸⁷ Gök, Bursa, s.19.

⁸⁸ Turan, s.5.

⁸⁹ Gök, Bursa, s.20.

⁹⁰ Gök, Bursa, s.20.

⁹¹ Gök, Bursa, s.20.

⁹² Gök, Bursa, s.20.

⁹³ Gök, Bursa, s.20.

⁹⁴ Paris Cluny Müzesi'nin Rodos'tan aldığı bir grup kırmızılı seramiğe bakılarak kırmızılı sıraltı teknikli İznik çinilerinin tümü “Rodos işi” olarak tanımlanmıştır. Bu grup çinilerin İznik'in yanı sıra Kütahya'da ve Diyarbakır'da da üretimi yapılmıştır. Diyarbakır örnekleri İznik örneklerine nazaran daha büyüktür. Gök, Bursa, s.21.

⁹⁵ Gök, Bursa, s.21.

İKİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM (ŞARKİYATÇILIK)

Oryantalizm, Batı'nın (Garb) varsayım, fantezi, önyargı ve politikalarına hitap edecek şekilde Doğu'yu (Şark) betimleyen oldukça kapsamlı bir eğilimi ifade eder⁹⁶. Tiyatro, müzik, edebiyat ve resim gibi alanların yanı sıra mimarlık ve mobilya⁹⁷ gibi uygulamalı sanatlarda da etkili olmuş, Doğu'nun dekoratif öğeleri ve biçimlerinin benimsenmesi olarak tanınmıştır⁹⁸.

Batı'daki Şark anlayışının en kapsamlı ifadesi, Edward W. Said (1935-2003)⁹⁹ tarafından “Şarkiyatçılık” adlı eserde yapılmaya çalışılmış; Said, Şarkiyatçılığı farklı ya da alternatif bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, şekillendirme ve değiştirme istencinin kendisi olarak tanımlamıştır¹⁰⁰. Batı'nın çeşitli temsiller ile Şark'ı görünür kıldığı, Şarkiyatçılığın anlamının da buradan kaynaklandığı görüşündedir¹⁰¹. Ona göre, Şarkiyatçı, yaptığı betimler ile Şark'ın gizemlerini Batı dünyası için anlaşılır hale getirir¹⁰². Şark yalnızca Avrupa'nın komşusu değil aynı zamanda Avrupa'nın en büyük sömürgesi, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı ve kültürel rakibidir¹⁰³. Şarkiyatçılığı, bir Avrupalı düşü olmaktan ziyade nesillerdir önemli parasal yatırımların yapıldığı, yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünü olarak nitelendirir¹⁰⁴ ve bu kavramı İngiltere, Fransa ve Amerika tarafından biçimlendirilen, siyasi kaygılar arasında, işler durumdaki bir alışveriş olarak görür¹⁰⁵. Bu akademik gelenek ile bağlantılı düşünen, yazan ve üreten kişilerin, Şarkiyatçılığın yetkin konumundan dolayı düşünce ve eyleme getirdiği sınırlamaları göz ardı edemeyeceğini, bu nedenle Şark'ın bağımsız bir düşünce ve eylem nesnesi olmadığını ve olamayacağını savunur¹⁰⁶. Fransızların ve İngilizlerin

⁹⁶ Stephen Little, **...İzmler Sanatı Anlamak**, Yem Yayınları, İstanbul, 2006, s.74.

⁹⁷ Osmanlı oturuş stilinde ayak altına konan yüksekçe tabure ve üzerine yerleştirilen minderden oluşan düzen, Batı modasına “Ottoman” adı ile bir mobilya olarak yerleşmiştir. Özendes, s.24.

⁹⁸ İnankur, s.1389.

⁹⁹ Kudüs doğumlu, araştırmacı, akademisyen ve yazar.

¹⁰⁰ Said, s.22.

¹⁰¹ Said, s.31.

¹⁰² Said, s.30.

¹⁰³ Said, s.11.

¹⁰⁴ Said, s.16.

¹⁰⁵ Said, s.24.

¹⁰⁶ Said, s.13.

Şark'a müdahaleleri ile diğer Avrupa ve Atlantik güçlerinin müdahaleleri arasında nitelik ve nicelik bakımından farklılıklar olduğunu söyleyerek, bu gelenekten söz ederken önceliği İngilizlere ve Fransızlara verir¹⁰⁷. Şarkiyatçılığın bu iki ülkenin Şark ile olan özel yakınlığından kaynaklandığı düşüncesindedir.

Şark'a olan yoğun ilgi 18. yüzyılda "Turquerie¹⁰⁸" modası ile başlar ve bu moda Paris'i hızla sarar. Şark'ın egzotizmine kapılan Avrupalılar kendilerini Türk kostümleri içinde tasvir ettirirler. Avrupalı kadınlar saçlarını türban modelinde toplamaya başlamış, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki camilerden esinlenen çini motifleri ile evler bezenmiş, Osmanlı'dan götürülen sedef kakmalı sehpa, halı ve nargile gibi dekoratif öğeler sıklıkla kullanılmıştır¹⁰⁹. Binbir Gece Masalları (1704) gibi masalların ve edebi eserlerin çevirilerinin yapılması ile Batılıların yazın alanında kendine yer edinen "Turkomania¹¹⁰" dalga dalga yayılır¹¹¹.

18. yüzyıla gelindiğinde, Batılıların Doğu'ya olan ilgisi iyiden iyiye artmış, çeşitli İtalyan besteciler tarafından Orient¹¹² konulu birçok opera yazılmıştır¹¹³. 18. ve 19. yüzyılda George Frederic Handel (Tamerlano¹¹⁴) ve Ludwig van Beethoven (Türk Marşı-Turkish March from Die Ruinen von Athen) gibi önemli isimler tarafından birçok beste yapılmıştır¹¹⁵. 19. yüzyılın ortasına gelindiğinde Fransız yazar Thêophile Gautier'nin yazılarının da etkisiyle, Doğu dünyasını konu alan resimler için de

¹⁰⁷ Said, s.13.

¹⁰⁸ Turquerie modası XIV. Louis döneminde Fransa'da ortaya çıkmış, 1669 yılında kralın yolladığı elçiye karşılık Fransa'ya gönderilen Müteferrika Süleyman Ağa bu yeni modaya ön ayak olmuştur. 1720-1721 yılında Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin ziyareti Fransa'daki Turquerie modasını güçlendirmiştir. Bu ziyareten yirmi bir yıl sonra oğlu Said Efendi (1742) elçi olarak Paris'e gönderilmiş böylece XV. Louis'nin yönetimindeki Fransa, Osmanlı'nın görkemi ile bir kez daha karşılaşma fırsatı bulmuştur (Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, ss.17-18).

¹⁰⁹ Özendes, s.24.

¹¹⁰ Turkomania: Batı dünyası Anadolu'ya Türkiye (Turkhia, Turquia) demeye başlamış, aynı şekilde Batılı gezginler ve coğrafyacılar da 15. yüzyıldan itibaren Doğu Anadolu'ya "Türkmen Ülkesi" (Turcomanie, Turquemenie) veya Turkomania demiştir. Bk. Salim Koca, "Diyâr-ı Rûm'un -Roma Ülkesi = Anadolu- Türkiye Hâline Gelmesinde Türk Kültürü'nün Rolü, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Ankara, 2008, s.23.

¹¹¹ Özendes, s.9.

¹¹² Orient: Doğu (Fransızca).

¹¹³ Özendes, s.9.

¹¹⁴ Timurlenk ve Yıldırım Bayezid'i konu alır. Özendes, s.9.

¹¹⁵ Özendes, s.9.

“Oriental” terimi kullanılmaya başlanmıştır¹¹⁶. Ayrıca Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gerard de Nerval ve Pierre Loti gibi önemli yazar ve şairlerin gezi anıları da etkili olmuştur¹¹⁷. Uzunca bir süre resim sanatında Oryantalizm dekoratif bir öge olmaktan öteye gidememiş, 18. yüzyılda İstanbul’a yerleşen ve “Boğaziçi Ressamları¹¹⁸” olarak adını duyuran Jean Baptiste Van Mour, Jean-Etienne Liotard, Jean Baptiste Hilair, Antoine de Favray ve Antoine Ignace Melling gibi isimlerin eserleri ile kendini bulmaya başlamıştır.

Gözlemden ziyade Doğu’ya ilişkin ön kabullerden ya da önyargılardan doğan varsayımlar ile şekillenen Oryantalist resimler 19. yüzyılın başında büyük ölçüde düşürülmüştür¹¹⁹. Yüzyılın ilerlemesi ile sanatçılar, Doğu ülkelerini ziyaret ederek söz konusu yerler hakkındaki önyargılarından büyük ölçüde kurtulur. Böylece Doğu daha erişilebilir bir hale gelmiş, sanatçılara Yakın ve Orta Doğu ile alakalı yeni bilgiler sunulmuş ve bu durum 19. yüzyılda sanatçıların düşgücünden ziyade gerçekçi çalışmalarına neden olmuştur¹²⁰.

19. yüzyılda Uluslararası sergiler ile baskı albümleri yaygınlaşmış, özel galeri sahiplerinin ve bazı resmi kurumların (Paris'teki resmi salon sergileri, Londra'daki Kraliyet Akademisi) özel çabaları sayesinde Oryantalist konulu resimler, Avrupa, ABD, Yakındoğu ülkelerinde aranmaya başlamıştır¹²¹. Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan sanayiciler ve bankerler, Oryantalist resimlerin başlıca alıcısı olmuş, ilk özel koleksiyonları onlar oluşturmuştur¹²².

Romantizm akımının etkisi, Doğu ile Batı arasındaki ekonomik¹²³ ve siyasi ilişkiler¹²⁴, seyahat koşullarının düzelmesi ile Doğu’ya yapılan gezilerin sıklaşması,

¹¹⁶ İnankur, Oryantalizm, s.1389.

¹¹⁷ Gérard-Georges Lemaire, **The Orient in Western Art**, Könemann, 2001, s.188.

¹¹⁸ İnankur, Oryantalizm, s.1389.

¹¹⁹ Little, s.74.

¹²⁰ İnankur, Oryantalizm, s.1389.

¹²¹ İnankur, Oryantalizm, s.1389.

¹²² İnankur, Oryantalizm, s.1389.

¹²³ Bağdat Demiryolu ve Süveyş Kanalı gibi büyük yatırımlar bir kez daha Batı’nın dikkatini doğuya çevirdi. Bk. Özendes, s.25.

¹²⁴ Osmanlılar ile Ruslar arasında başlayan Kırım Savaşı’nda, (1853) yaralıların tedavisi için Haliç’te bir hastane gemisi demirlemiş, Üsküdar’da bulunan Selimiye Kışlası ise hastane haline getirilmiştir; bu durum azımsanmayacak sayıda Batılının İstanbul’da yaşamasına neden olmuştur. Bk. Özendes, s.25.

Avrupa’da yüzyıllardır süren Doğu ilgisinin 19. yüzyılda yoğunlaşmasına neden olarak gösterilebilir. Ulaşım araçlarının gelişmesi, düzenli turların yapılmaya başlaması ve Akdeniz’de buharlı tur gemilerinin çalışmaya başlamasıyla her kesimden insan seyahate çıkma imkânı bulmuştur.

Marsilya’dan ya da Trieste’den kalkan gemilere binen yolcular, gemi ile İskenderiye’ye ulaşır, oradan tren ile Kahire’ye yolculuk eder, karayolu ile Filistin’deki Kutsal Topraklar’a, Şam ve Beyrut’a ulaştıktan sonra yine gemiyle İzmir’e ve nihayetinde İstanbul’a ulaşırdı¹²⁵. Yolculuk İstanbul’dan başlayıp Mısır’da da sonuçlanabilirdi.

1835 yılında Marsilya-İskenderiye seferleri başlamış, 1841 yılında Thomas Cook şirketi kurulmuş böylece rotaya yeni limanlar eklenmiştir¹²⁶. Düzenlenen turlarla Batılılar, Kutsal Topraklar’a, Mısır’a, Anadolu’nun Ege kıyılarına ve Marmara’ya ulaştırılmıştır¹²⁷. 1847 yılında -Hamburglu tüccarlar ve gemi sahipleri tarafından-Hamburg-Amerikan Packet Company (HAPAG) kurulmuş, 1857 yılında şirket Nort German Lloyd ile birleşerek Hapag Lloyd adını almıştır¹²⁸.

Marsilya ve Brindisi limanlarından başlayıp ve İskenderiye, Kahire, İzmir (Smyrna), İstanbul (Constantinople) ve Atina’dan geçen Büyük Tur’a (Grand Tour) ilgi gittikçe artmış, bu nedenle Hapag Lloyd şirketi Akdeniz seferlerini başlatmıştır (1885)¹²⁹. Toplu seyahat olgusu yavaş yavaş ortaya çıkmış, karadan yapılan ilk toplu turistik seyahat Orient Express’in İstanbul seferiyle başlamıştır (1883)¹³⁰. Böylece Orient Express Doğu’ya seyahatin simgesi haline gelerek ticari bir rekabet başlatmıştır (Fotoğraf 1).

Belçikalı girişimci Georges Nagelmackers Avrupa’da ilk yataklı vagonları işletecek olan şirketi kurmaya karar vermiş, 5 Haziran 1883’te Wagons-Lits şirketlerine bağlı Orient Express (Paris Strasbourg Garı’nda -Gare de l’Est-) faaliyete geçmiştir¹³¹.

¹²⁵ Özendes, s.32-33.

¹²⁶ Özendes, s.33.

¹²⁷ Özendes, s.33.

¹²⁸ Özendes, s.43.

¹²⁹ Özendes, s.43.

¹³⁰ Özendes, s.44.

¹³¹ Özendes, s.44.

Sekiz ülkeyi geçerek İstanbul'a ulaşacak yataklı vagonları olan Orient Express'in bu ilk seyahatinde yolcular, -gerekli demiryolları henüz yapılmadığı için- Bükreş'ten, Giurgiu Limanı'na¹³², buradan karşı kıyıdaki Rusçuk'a, Rusçuk'ta bekleyen yerel trenle Varna'ya, Varna'dan kalkan bir Avusturya gemisiyle de İstanbul'a ulaştırılmıştır¹³³. Yolcuların doğrudan İstanbul'a seyahat edebilmesi için 1889 yılını beklemek gerekecektir.

Sofya-İstanbul hattının tamamlanmasıyla Orient Express ilk kez 1 Haziran 1889'da İstanbul Garı'na gelir; Salı ve Cuma günleri Paris'ten, Cumartesi ve Çarşamba günleri İstanbul'dan kalkarak düzenli servis vermeye başlar¹³⁴. 19. yüzyılın sonlarına doğru seyahat dalgası doruk noktasına ulaşır ve Avrupalılar Osmanlı başkentine yerleşmeye başlar. Tuttukları günlükleri ve seyahat anılarını kitap haline getirirler.

¹³² Tuna Nehri üzerinde yer alan liman, Romanya Bk. <http://ports.com/romania/port-of-giurgiu/> (Erişim Tarihi 29.07.2019).

¹³³ Özendes, s.45.

¹³⁴ Özendes, s.45.



Fotoğraf 1. Orient Express'in Logosu¹³⁵

¹³⁵ <https://tr.pinterest.com/pin/119063983874559688/> (Erişim Tarihi 29.07.2019).

Önceleri, İstanbul'da, Grand Hotel de Luxembourg, Bosphorus ve Summer Palace Hotel'de yolcularını ağırlayan şirket, Pera Palas Oteli'nin 1882'de başlayan inşaatının bitirilmesiyle bu oteli kullanmaya başlamıştır¹³⁶. Pera Palas'ın konukları arasında eserlerine konu arayan yazarlar, sanatçılar, gazeteciler, devlet adamları (Fotoğraf 2-3) ve siyasetçiler vardır (Mustafa Kemal Atatürk, Mata Hari, Pierre Loti, Alfred Hitchcock, Jacqueline Kennedy Onassis, Agatha Christie gibi).



Fotoğraf 2. Pera Palas Oteli, 101 Numaralı Oda¹³⁷
(Mustafa Kemal Atatürk'ün Odası)

¹³⁶ Özendes, s.48.

¹³⁷ <https://blog.perapalace.com/peranin-hikayesi/pera-palace-hotel-ataturk-muze-odasi/>
(Erişim Tarihi 29.07.2019).



Fotoğraf 3. Pera Palas Oteli (Mustafa Kemal Atatürk'ün Eşyaları)¹³⁸

¹³⁸ <https://blog.perapalace.com/peranin-hikayesi/pera-palace-hotel-ataturk-muze-odasi/>
(Erişim Tarihi 29.07.2019).

2.1. Oryantalist Sanatçılar

Batı dünyasının Doğu kültürü ile kendi düş gücünü harmanlayarak meydana getirdiği bir olgu olan Oryantalizm, sanat disiplinleri içerisinde kendini en çok yazın ve resim alanında göstermiştir. Başlangıçta, -Rokoko dönemine benzer şekilde- bir dekoratif kullanım ögesi olan Oryantalizm, Batı dünyası içinde giderek artan popülaritesi sayesinde önemli bir yer edinerek çoğu Avrupalı ressamın Doğu ülkelerini ziyaret etmesine neden olmuştur. 18. yüzyılda, İstanbul'da (Constantinople) yabancı elçiliklerin görevlendirdiği sanatçıların olması Oryantalizm'in gördüğü rağbetin bir göstergesi olması açısından oldukça önemlidir. Görevlendirilen bu ressamlar, Osmanlı'nın günlük yaşamından kesitleri ayrıntılı bir şekilde inceleyerek gerilerinde döneme ve dönemin kültürüne ait belge niteliğinde işler bırakmışlardır.

Oryantalizm üzerinde yoğunlaşan ilgi, bir noktadan sonra Batılı sanatçılar için resim satabilecekleri veya kendilerini gösterebilecekleri bir alan olarak görülmüş ve sanatçıların bu akıma yönelmesine neden olmuş, en nihayetinde kaotik bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu yoğun üretim bir bakıma ortaya konan işlerin standardını düşürmüştür. Bu durum alıcının uzaklaşmasına neden olmuş, Oryantalist işlere karşı gösterilen "reaksiyon" azalmıştır. Oryantalizm'in son bulmasındaki önemli etkenler arasında seyahatlerin, fotoğrafçılığın yaygınlaşması ve Doğu ülkelerindeki Batılılaşma hareketleri yer alır. Bu iki olgu Doğu'nun Avrupalılar için gizemini yitirmesine neden olmuştur.

Oryantalist ressamların konuları genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olarak ikiye ayrılabilir. Figürlü kompozisyonlarda savaş ve av konuları, harem, hamam ve dans sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen günlük yaşam görüntüleri, giysilerin ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, ibadet sahneleri sıkça işlenmiştir. Manzara temelli eserlerde ise Arkeolojik alanlar, anıtlar ve İslam mimarlığıyla şekillenen kent görüntüleri işlenmiştir¹³⁹.

Oryantalizm her şeyden önce bir "Fransız resim türü" olarak anılır ancak önce İngilizler, daha sonra Avrupalılar bu konuya yönelmiş, 1870 yılına gelinene dek Fransız

¹³⁹ İnankur, Oryantalizm, s.1390.

ve İngiliz tekelinde bulunan ‘‘Oryantalist Resim Sanatı’’ bu tarihten sonra İsviçreli, Alman, Belçikalı, İskandinavyalı, Avusturyalı, İtalyan ve Rus sanatçıların da ilgi odağı haline gelmiştir¹⁴⁰. Fransız sanatçılardan; Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), Jean-Leon Gerome, Eugene Fromentin (1820-1876), Gustave Guillaumet (1840-1887), Etienne Dinet (1861-1929), Felix Ziem (1821-1911), Jean Lecomte du Nouy (1842-1923), İngiliz sanatçılardan J.F. Lewis Oryantalizm'in önde gelen temsilcilerindendir¹⁴¹.

Özellikle Fransız okulunun etkisinde kalan Alman ve Avusturyalı Oryantalistler'den Zonaro (1854-1929) ve Valeri (1883-1915) döneminin en ünlü sanatçıları arasındadır. Rus Ayvazovski (1817-1900) ile Vasili Vereşçagin (1842-1904) de Oryantalist konulu resimler yapmışlardır¹⁴². Osmanlı'da ise Osman Hamdi Bey (1842-1910), hocası Gerôme'un etkisini yansıtan üslubuyla Osmanlı yaşantısını betimlemiş ve Oryantalizm'in önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur¹⁴³.

Oryantalizm'in temeli düş gücü, gizem ve merak gibi öznel kavramlar olduğu için bu başlık altında üretilen resimler konu ve tema açısından birbirleriyle benzerlik gösterse de üslup açısından bir benzerlik kurulmamıştır.

2.1.1. Jean-Léon Gérôme

19. yüzyılın ikinci yarısının ünlü Fransız ressamı Jean-Léon Gérôme¹⁴⁴ (1824-1904 / Vesoul-Paris) Yeni Yunan Üslubunda çalışan sanatçılara öncülük etmiş, akademik gelenekte çalışan bir sanatçıdır. Varlıklı bir aileden gelen ressam, 1842-1845 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda (École des Beaux-Arts) hocası Paul Delaroche'un (1797-1856) tarihsel doğruluğa önem vermesinden etkilenmiştir. Delaroche'un atölyesi kapanınca bir yıllığına İtalya'ya giden sanatçı, 1844 yılının sonunda Paris'e geri dönerek çalışmalarını bir süreliğine Charles Gleyre (1806-1874) ile sürdürmüştür. 1847 Salon Sergisi'nde dikkatleri üzerine çekmiş ve bu tarihten sonra atölyeden tanıdığı Jean-Louis Hamon, Jean Aubert, Louis Boulanger ve Pierre Picou

¹⁴⁰ İnankur, Oryantalizm, s.1390.

¹⁴¹ İnankur, Oryantalizm, s.1390.

¹⁴² İnankur, Oryantalizm, s.1390.

¹⁴³ İnankur, Oryantalizm, s.1390.

¹⁴⁴ Zeynep İnankur, ‘‘Gérôme, Jean-Léon’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, (Gérôme), s.672.

gibi bir grup isim ile klasik konulu resimlere ağırlık vererek Antik Çağ betimleri yapmıştır. 1856 yılında Mısır'a gitmiş, bu geziyi izleyen yıllarda katıldığı resmi salon sergilerinde Yeni Yunan konulu resimlerinin yanı sıra Mısır yaşantısını yansıtan yapıtlarını da sergilemiştir. 1862-1874 yılları arasında, çeşitli zamanlarda Doğu gezileri yapmıştır.

1864'te devlet tarafından Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yeni açılan bir atölyede hocalığa atanarak yaklaşık 40 yıl hocalık yapmıştır. Eğitim verdiği sanatçıların arasında Albert Aublet, Jean Lecomte du Nouy, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Theodore Ralli, Vassili Petroviç Veretsçagin ve Arthur Frederick Bridgman gibi Oryantalist konularda çalışan pek çok isim vardır. Ressam Adolphe Goupil'in kızı Marie Goupil ile evlenmiş, Goupil'in hazırladığı fotoğraf ve fotogravürler sayesinde yapıtlarına pek çok ülkede ilgi duyulmuştur. Sanatçı, 1875 yılında Abdullah Biraderler'in davetlisi olarak İstanbul'a gelmiş¹⁴⁵ ve Abdullah Biraderler'in Topkapı Sarayı'nda çektiği fotoğrafları tablolarında fon olarak kullanmıştır¹⁴⁶.

2.1.2. Osman Hamdi Bey

Sivil kuşağın ve Batılı anlamda gelişen Osmanlı resim sanatının önemli temsilcisi Osman Hamdi Bey¹⁴⁷ 30 Aralık 1842'de İstanbul'da doğmuştur. Döneminde Elçilik, Nazırlık (Bakanlık), Sadrazamlık (Başbakanlık) gibi üst düzey görevler üstlenmiş ünlü bir devlet adamı olan İbrahim Ethem Paşa'nın dört oğlundan en büyüğüdür. Osman Hamdi Bey'in kardeşlerinden biri müzeci Halil Edhem (Eldem) Bey (1861-1938), diğeri Türkiye'de Nüvizmatik biliminin kurucularından kabul edilen İsmâil Galib Bey (ö. 1895), bir diğeri ise İstanbul Gümrük Müdürlerinden Mustafa Bey'dir (ö. 1893). İlkokula Beşiktaş'ta başlamış ve 1856'da Mekteb-i Maârif-i Adliyye'ye kaydolmuştur. Burada okurken resme olan ilgisi dikkat çekmiştir. Babası,

¹⁴⁵ Edmond (1822-1896) ve Jules (1830-1870) Goncourt kardeşlerin "Journal" adı altında 1851'de yayımlanmaya başlayan güncesinde bahsi geçmektedir. İnankur, Gérôme, s.672.

¹⁴⁶ Sanatçı İstanbul'a dört kez gelmiştir. Bursa'ya da giden ve Bursa'yı oldukça seven sanatçı Bursa'da Büyük Havuz (1855, Özel Koleksiyon) ve Ekber'in (Akbar) Acısı (1878, Robert A.Isaacson Koleksiyonu, New York) gibi resimler yapmıştır. İnankur, Gérôme, s.672.

¹⁴⁷ Filiz Gündüz, "Osman Hamdi Bey", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:33, İstanbul, 2007, s.468-469.

Batıda eğitim gören bir kişi olarak oğullarının da aynı eğitimi almasını istemiş, Osman Hamdi Bey hukuk eğitimi almak üzere 1857 yılında Paris'e gönderilmiştir.

Burada hukuk öğrenimine devam ederken resme olan ilgisini yenemeyip bir süre hukuk ve resim derslerini birlikte yürütmüştür. Paris Ecole des Beaux-Arts'a (Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) kayıt olup resim dersleri almış ve Arkeoloji ile ilgilenmiştir. Ressam Jean-Leon Gérôme ve Gustave Boulanger'dan dersler almış, atölyelerinde çalışmış ve ardından tümüyle resim sanatına yönelmiştir. Paris'e eğitim için gönderilen Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed Paşa ile birlikte 1867'de II. Milletlerarası Paris Sergisi'ne katılmıştır.

Paris'te öğrenim gördüğü dönemde (1860-1869) gelişmekte olan yeni akımlardan ziyade Akademiizm'e yönelen ve bu eğilimi hayatı boyunca sürdüren sanatçı, Oryantalist tarzındaki eserlerinde figüratif bir tutum sergilemiştir¹⁴⁸. Sanat anlayışının oluşmasında her ne kadar Jean-Léon Gérôme'un etkisi olsa da Batılıların önyargılı tutumunun aksine Osmanlı yaşamını yücelten resimler yapmayı tercih etmiştir¹⁴⁹. Sanatçının eserleri kurgu açısından Jean-Léon Gérôme'un tarzına yakın olsa da, konu ve biçim açısından daha çok Ludwig Deutsch ve Rudolph Ernst eserleri ile benzerlik gösterir¹⁵⁰. Sanatçı, tarihsel mekânlar içinde betimlediği Osmanlı günlük yaşamına ilişkin sahnelerin yanı sıra portre çalışmaları da yapmıştır¹⁵¹.

On iki sene kaldığı Paris'ten 1869'da ayrılarak İstanbul'a dönmüştür. Bağdat Valisi Midhat Paşa'nın kendisine teklif ettiği Vilâyet Umûr-ı Ecnebiyye Müdüriyeti (Yabancı İşleri) görevini kabul edip Bağdat'a gitmiştir. 1871'de İstanbul'a dönünce sarayda Teşrifât-ı Hâriciyye (Protokol) Müdür Yardımcılığı görevine atanmıştır. 1873'te Viyana'da açılan milletlerarası sergiye (Dünya Sergisi) hükümet temsilcisi (komiser) olarak tayin edilmiştir. 1875'te Hariciye Umûr-ı Ecnebiyye Kâtibi olmuştur. 1876'da Abdülaziz'in tahttan indirilmesi üzerine bu görevden alınmış ve Matbûât-ı Ecnebiyye Müdürlüğü'ne getirilmiştir. 1877'de Altıncı Dâire-i Belediye Müdürlüğü'ne

¹⁴⁸ Semra Germaner, "Osman Hamdi", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:3, İstanbul, 1997, s.1393.

¹⁴⁹ Germaner, s.1393.

¹⁵⁰ Germaner, s.1393.

¹⁵¹ Germaner, s.1393.

(Beyoğlu Belediyesi) tayin edilen Osman Hamdi Bey, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşının sonuna kadar bu görevde kalmıştır. 1877'de Maarif Nezâreti'ne bağlı olarak kurulan müze komisyonunun sekiz üyesinden biri olmuştur.

Müze-i Hümâyun'un (İmparatorluk Müzesi, günümüz İstanbul Arkeoloji Müzeleri) müdürü -Alman- Philipp Anton Dethier'in ölümü üzerine 1881'de müzenin müdürlüğüne getirilmiştir. Böylece Türk müzeciliğinde yeni bir dönem başlamıştır. 1882'de başlanıp on ay içinde tamamlanan 3 Mart 1883'te resmen açılan okul binası Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde (Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i Şâhâne) 1883-1910¹⁵² yılları arasında müdürlük yapan Osman Hamdi Bey, 1884'te eski eserlerin devlet malı olması ve yurt dışına götürülmemesi esasına dayanan yeni Âsâr-i Atîka Nizamnâmesi'ni (Eski Eserler Kanunu) çıkararak uygulamaya koymuştur¹⁵³. Bu nizamnâme Türkiye'de yürürlükteki tek eski eser yasası olarak 1973'e kadar önemini korumuştur.

Çinili Köşk'ün tamiriyle ilgilenmiş ve yapının önceki onarımlarda üzeri sıva ile örtülmüş olan çinilerini açığa çıkarmıştır. 1882'de yeni bir müze binası inşa ettirmiş ve tasarımını mimar Vallaury'ye yaptırdığı müzenin ilk bölümü 1891'de, ikinci bölümü 1903'te, üçüncü bölümü 1907'de açılmıştır. Çinili Köşk'teki onarımdan sonra Sanâyi-i Nefise Mektebi için bina inşa ettirmiştir. Yurt dışında eğitim görmüş yabancı öğretmenlerden bir kadro oluşturmuştur. Ayrıca açtığı oymacılık bölümüyle heykel sanatı eğitimini başlatmıştır.

Müze-i Hümâyun müdürü olarak birçok kazıya katılmıştır. Bazı kazıları bizzat yöneterek ilk Türk Arkeolog unvanı kazanmıştır. Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğü zamanında Nemrud Dağı, Sayda, Lagina, Tralles (Aydın), Alabanda, Rakka, Boğazköy, Alacahöyük, Akalan, Langaza, Sakçagözü, Sidamara, Bozüyük, Rodos, Taşoz (Bozcaada), Yortan, Notion, Kade, Gorikos, Tedmür, Mahmudiye (Spara) kazıları yapılmıştır. H. Schliemann'ın Truva'da gerçekleştirdiği kazıya katılmıştır. 1887'de Dimosten Baltacı Bey'le birlikte "İskender" ve "Ağlayan Kızlar" lahitlerinin

¹⁵² Osman Hamdi Bey'in ölümü üzerine (24 Şubat 1910) yerine 1892 yılından beri Âsâr-ı Atîka Müzesi müdür muavini olan kardeşi Halil Ethem Bey tayin edildi. Fatma Ürekli, "Sanâyi-i Nefise Mektebi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.36, İstanbul, 2009, s.95.

¹⁵³ Fatma Ürekli, "Sanâyi-i Nefise Mektebi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:36, İstanbul, 2009, s.94.

çıkarıldığı ünlü Sayda Kazısı'nı başlatmıştır. Aydın dolaylarında araştırma yapıp Milas yakınlarındaki Lagina Kazısı'nı yönetmiştir. 1883'te Y. Oskan'la birlikte Le tumulus de Nemroud-Dagh, 1889'da Les ruines d'Arslan-Tasch ve 1892'de Th. Reinach'la birlikte Une nécropole royale de Sidon isimli kitapları hazırlamıştır.

Sanatçı 24 Şubat 1910'da Kuruçeşme'deki yalısında vefat etmiştir. Vasiyeti üzerine Eskihisar'da yazlık olarak yaptırdığı, hayattayken pek sevdiği çiftlik evinin arkasındaki ağaçlıklı yamaca gömülmüştür.

2.1.3. Rudolph (Rudolf) Ernst

15 yaşında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolup, akademiden mezun olduktan sonra uzun süre Roma'da yaşayan Rudolph Ernst¹⁵⁴ (1854-1932), 1876 yılında Paris'e yerleşme kararı almış ve 1877 yılında Paris'te ilk sergisini açmıştır. Portre, manzara ve natüromort çalışan sanatçı, 1885 yılından itibaren Oryantalist resimler yapmaya başlamış, bu dönemde büyük ün kazanmıştır. 1885 yılında Orta Doğu'ya giden sanatçı bu ziyaretin ardından Osmanlı'ya ilk seyahatini gerçekleştirmiştir.

1890 yılında Osmanlı'ya ikinci bir ziyaret gerçekleştirmiş, ağırlıklı olarak İstanbul'da ve Kahire'de kalmıştır. Osmanlı'nın farklı bölgelerini de gezme şansı yakalayan sanatçı kurgusal kompozisyonları ve Doğulu görünümündeki figürleri ile dikkati üzerine çekmiştir.

Eserlerinde özellikle 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı günlük hayatından sahneleri betimlemeyi tercih eden sanatçı, kumaş ve halı gibi detaylarda Hint, Kuzey Afrika ve Türk tekstillerinden etkilenmiştir. Resimlerinde süsleme unsuru olarak yer alan çinilerin motiflerini farklı motiflerle birleştirerek kullanmıştır. Kıyafetler, gündelik eşyalar ve aksesuarlara özen göstermiş, aynı zamanda da hayali bir Doğu imgesi yaratmayı sürdürmüştür.

¹⁵⁴ İnankur, Oryantalizm, s.236.

2.1.4. Stanisław (Stanislaus von) Chlebowski

Stanisław Chlebowski¹⁵⁵ Ukrayna'da dünyaya gelmiştir. 1859 yılında St. Petersburg'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumak için devlet bursu ile Münih'e gitmiştir. Akademiden sonra Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde eğitimine devam etmiştir.

1860'ta sanatçının resimleri Sultan Abdülaziz'in ilgisini çekmiştir. Sultan, 1864 yılında Stanisław Chlebowski'yi İstanbul'a davet etmiş ve sanatçıyı saray ressamı olarak göreve almıştır. Sultan ayrıca Chlebowski'ye üçüncü rütbe Mecidi Nişanı vermiştir.

İstanbul, Chlebowski'nin Orta Doğu'ya (çoğunlukla Mısır'a), İtalya, Paris, Viyana ve Krakow'a yapacağı seyahatler için başlangıç noktasını oluşturmuştur. 1876'da Osmanlı başkentinde yaşanan siyasi çalkantı sonrası sanatçı İstanbul'dan ayrılarak Paris'e gitmiştir.

Sanatçı erken dönem eserlerinde (1859-1864) tarihi temalar ile Polonya, Rusya ve Fransa merkezli temalara değinen resimler yapmıştır. Ardından gelen dönemde ise (1876-1884) tamamen Doğulu temalara odaklanmıştır. Sanatçının gerçeğe uygunluklarıyla ille dikkat çeken eserleri Polonya'daki birçok özel ve kamusal koleksiyonda yer almıştır.

¹⁵⁵ Zeynep Ögel, **Polonya Sanatında Oryantalizm**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2014, ss.331-333.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KATALOG

3.1. Jean-Léon Gérôme



Tablo 1. *Yılan Oynatıcısı / Yılanlı Sihirbaz*¹⁵⁶ (*Snake Charmer*)¹⁵⁷

Tarihi: 1879¹⁵⁸.

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 82,2x121 santimetre (cm).

Bulunduğu Yer: Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü (Williamstown, MA).

¹⁵⁶ Demirsar, s.218.

¹⁵⁷ www.clarkart.edu/Art-Pieces/559.

¹⁵⁸ Roberts, s.122.

Jean-Léon Gérôme'un "Yılan Oynatıcısı" adlı eserinde (Tablo 1), tamamı çiniyle bezenmiş bir duvarın önünde, renkli taşların geometrik düzende yerleştirilmesi ile oluşturulmuş zemine, farklı duruşlarda otururken tasvir edilmiş kalabalık figürlü bir kompozisyon görmekteyiz. Tablonun merkezinde, küçük bir kilim/yolluk üzerinde, izleyiciye arkası dönük vaziyette ayakta duran, gövdesine büyük bir yılan sarılı, çıplak bir oğlan figürü vardır. Bu figür, çini bezeli duvarın önünde oturan on kişilik gruba bir yılan ile gösteri yaparken tasvir edilmiştir. Figürün sol yanında hasır bir sepet, sağ yanında ise kaval çalan, belden yukarısı çıplak, oldukça yaşlı bir erkek betimi bulunmaktadır. İzleyiciye, bir gösterinin içinde olduğu hissi veren bu kompozisyonun figürlerinin tamamı Doğulu bir görünüm sergilemektedir. Bazı figürler silahlı olarak betimlenmiştir.

Yeşil sarıklı, yaşlı figür görünüm itibariyle diğer figürlerden ayrılır. Arkasındaki kumaş yığınının yaslanarak, ayaklarını uzatmış şekilde gösteriyi izlerken tasvir edilmiştir. Kıyafeti, diğer figürlerinkine kıyasla oldukça ihtişamlıdır. Kılıcı dikkati çekmektedir. Diğer figürlerin pozları ve kıyafetleri akıllara yeşil sarıklı yaşlı figürün tebaası olduğu düşüncesini getirmektedir. İçlerindeki asker figürü ve elinde ince uzun bir sopa tutan mavi kaftanlı -muhtemelen içoğlanı- siyahî küçük çocuk figürü ise bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Gérôme, eserlerinde genellikle "nü" figür kullanmayı tercih etmiştir. Bu kompozisyonda oldukça genç, çıplak bir erkek çocuğunu seyirci karşısına çıkarmıştır. Bu sahne, Osmanlı toplumunda da görülen oğlancılığın (gulamparelik) bir yansıması gibidir. Toplumun bir bölümünde görülen bu eğilimin, Avrupalı seyyahların da dikkatini çektiği bilinmektedir.

Gérôme'un mekânları kısmen gerçekçi yaptığı, konu ve figürlerde ise çeşitlilikten yana olduğu örneklerden biri olan bu tablo, kanaatimizce hayal gücüne dayalı bir betimdir. Sanatçı, tablosunda gerçek bir mekânı betimlemiştir ancak kompozisyon yaratımı gerçekçi değildir. Nitekim Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'nde böyle bir sahnenin olma ihtimali bizce pek mümkün değildir. Sanatçı, Harem Dairesi'ni gezmiş ya da yapının fotoğrafları üzerinden çalışmış olmalıdır.

Tabloda yer alan çiniler, Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde, "Altın Yol" olarak bilinen bölümün duvarlarını kaplayan çinilerdir¹⁵⁹. Çiniler, Hünkâr Hamamı'ndan alınmış daha sonra Altın Yol'a yerleştirilmiştir¹⁶⁰. Pano halinde bulunan bu çiniler sonraki yıllarda buldukları yerden çıkarılmıştır¹⁶¹. Sébah'ın çektiği fotoğrafta çinilerin orijinal düzenini görmek mümkündür (Fotoğraf 4). Birtakım düzenleme değişikliklerine rağmen çini panoların orijinallerine sadık kalınarak işlendiği dikkati çekmektedir. Sanatçı, bahar dalı kompozisyonlu panoyu atlamalı olarak kullanmayı tercih etmiştir (Fotoğraf 5). Orijinalde ise bu pano tektir.

Çinilerde, firûze ve beyaz rengi yoğun olarak kullanan ressam, stilize bitkisel motifleri ve yazıtları aslına uygun bir şekilde resmetmiştir. Tablonun sol köşesinde yer alan dörtlü karo halindeki çinileri (Fotoğraf 6) ve 's' kıvrımları ile çevrelenmiş, rumili, penç motifli çinileri günümüzde, Harem'in farklı bölümlerinde görmekteyiz (Fotoğraf 7-8).

Çini panoların orijinal yerleri ve taşınmasına ilişkin Gülru Necipoğlu'nun tespitleri ise şu yöndedir: *"...1573 yılına ait bir masraf defterinden II. Selim'in yaptığı değişikliğin, hamamın (hammâm-ı hâşş) içine ve soyunma odasına çiniler ve pervazlar (kâşihâ ve pervâzhâ), şadırvanına parmaklık (turâbzonzhâ), oluklar (olukhâ) ve yeni Hünkâr Köşküne (köşk-i cedîd-i hâşş) de parmaklıklar yapıldığı anlaşılmaktadır. Biraz önce belirtildiği gibi bu köşk üçüncü avludaki Havuzlu Köşk olabilir. Ayrıca 1574 yılı Temmuz ve Eylül arasında çıkarılan fermanlardan da Karamürsel kadısına hamam-ı âmire için taş ocaklarından taş ve mermer kestirmesi emredildiğini ve Edirne'de Selimiye Camii inşaatında çalışan forsalarının saraydaki hamam ve başka bazı yapılarda çalıştırılmak üzere gönderildiğini öğreniyoruz. 1574 yılı güzü ve kışında düzenlenen masraf defterlerinden de, "oda-yı hâşşa-i cedîd", "şâhnişîn" (çıkıntılı balkon), "şoffayân" (sekiler) ve "hammâm-ı hâşşa" için halılar hazırlandığı anlaşılmaktadır.*

¹⁵⁹ Demirsar, s.211.

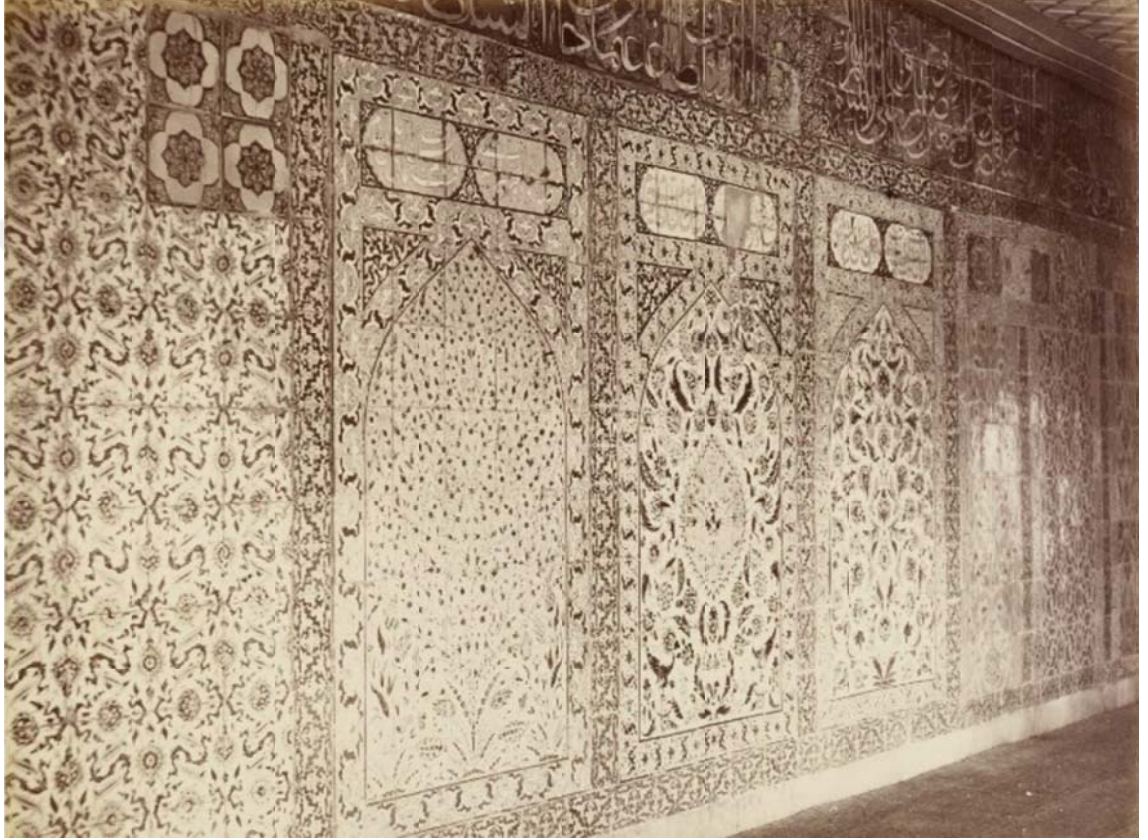
¹⁶⁰ Roberts, s.122.

¹⁶¹ Demirsar, s.211.

Bugün, sonradan Harem’de yerleştirildikleri Altın Yol’un adıyla bilinen, İznik yapımı çinilerden oluşan ve kemerler arasında görünen bir bahçeyi çağrıştıran üç pano, aslında II. Selim’in yenilettiği enderun hamamı için yapılmış olmalıdır. Bunlardan birincisindeki Farsça kitabe “şâhnişîn-i hammâm-ı âlî”nin bitirildiğini belirtir ve 982 (1574-75) tarihini taşır. İkincisinde binâ’nın ve Sultanın mülkünün sonsuza dek sürmesi; üçüncüde ise “ şuffe-i ‘âlî”nin (hamam camekânındaki yüce Hünkâr Sofası, yani sekisi) kıyamet gününe kadar var olması dilenmektedir. 16 Eylül 1574’te çıkarılmış bir fermanla, İznik kadısına saray-ı âmire için, bir “numûneye” göre ısmarlamış çinilerin hızla bitirilmesi emredilmektedir. Sarayın hangi bölümüne yerleştirileceği belirtilmemiş olan bu eserlerin, Altın Yol’un olağanüstü güzellikteki çinileri olması çok muhtemeldir.

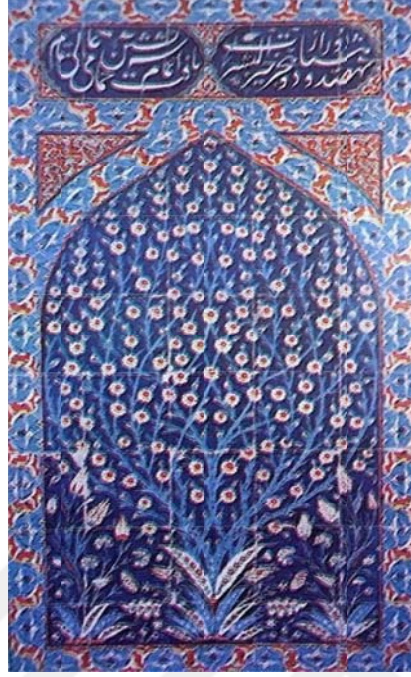
Bazı araştırmacılar bu çinilerin bugün Hünkâr Sofası diye bilinen kubbeli odaya açılan Harem hamamının duvarlarında kullanıldığını ileri sürerler ancak, daha sonra göreceğimiz gibi Harem’deki hamam da Hünkâr Sofası gibi 1580’lerden sonra yapılmıştır. Dolayısıyla çinilerin erkekler avlusundaki Büyük Hamam için yapılmış olmaları çok daha akla yatkındır¹⁶²’’. Necipoğlu’nun verdiği bilgiler doğrultusunda bu çinilerin orijinalinde de Topkapı Sarayı’na ait olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁶² Necipoğlu, ss.174-175.



Fotoğraf 4. Topkapı Sarayı, Harem, Altın Yol Çinileri¹⁶³

¹⁶³ Roberts, s.122.



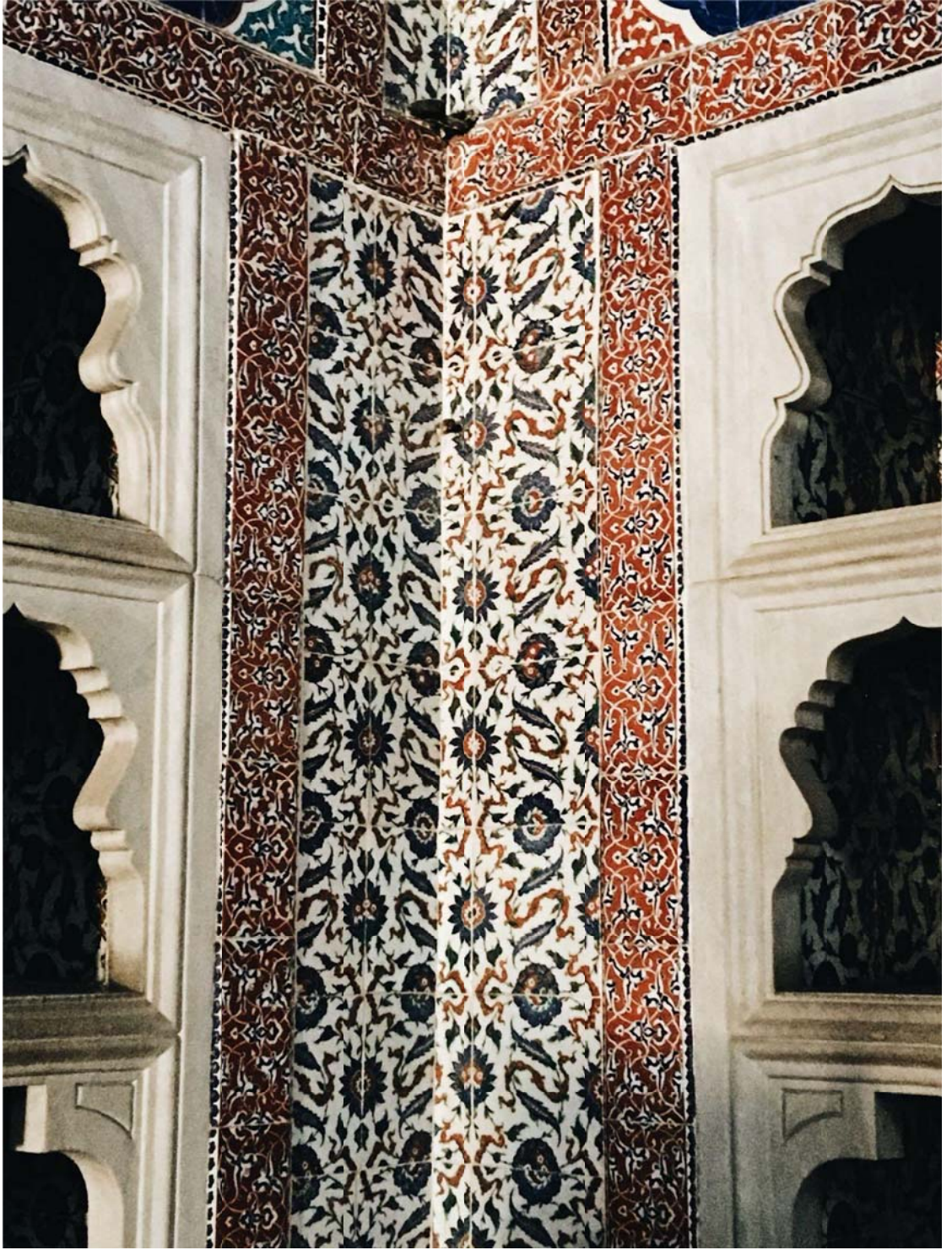
Fotoğraf 5. Topkapı Sarayı, Harem, -Altın Yol- Bahar Dalı Kompozisyonlu Çini Pano¹⁶⁴



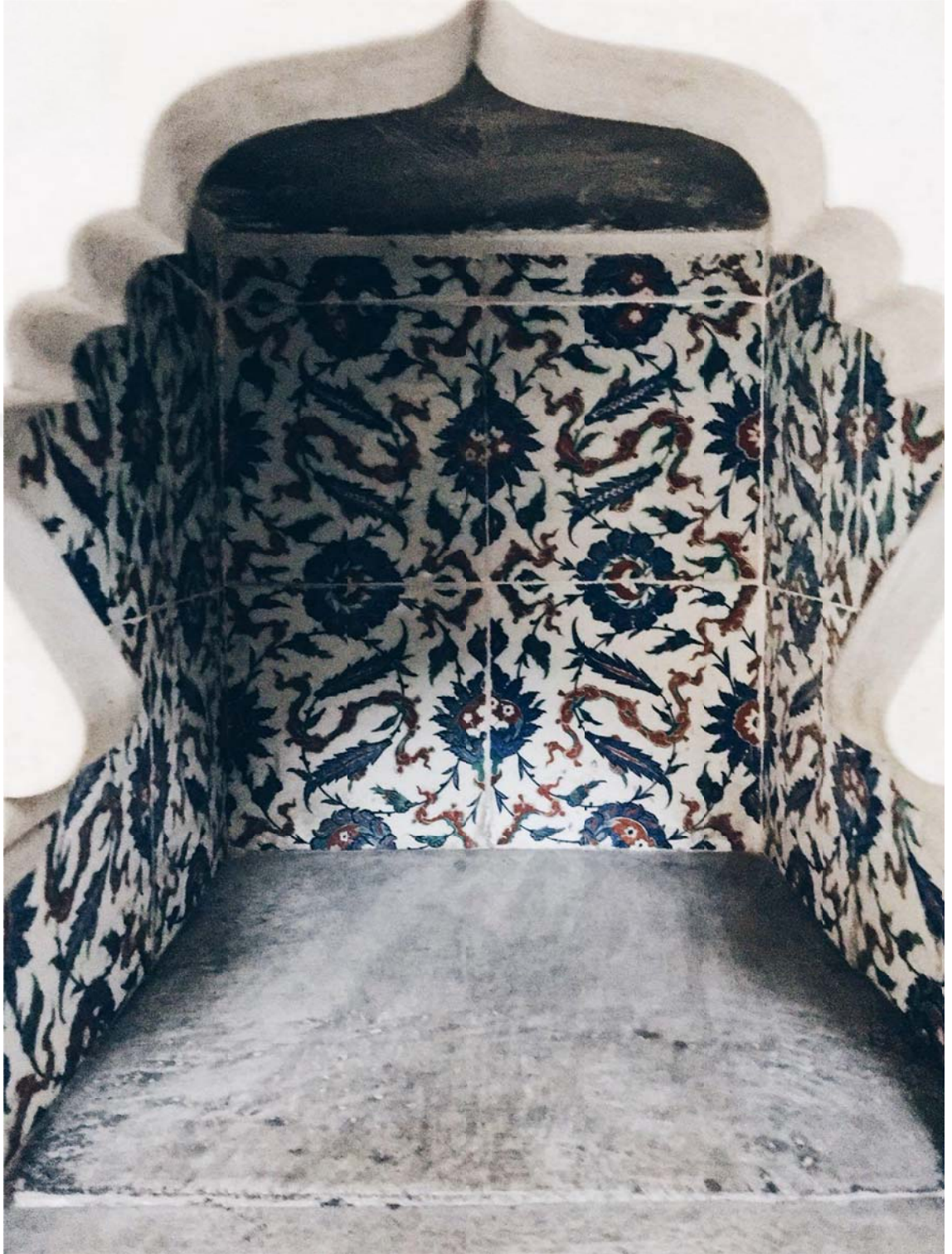
Fotoğraf 6. Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Demirsar, s.219.

¹⁶⁵ Fotoğrafların çekildiği tarihte Topkapı Sarayı'nın belirli bölümleri restorasyonda olduğundan (Harem bölümü ve hamamlar gibi) çinilerin, restorasyondan sonraki durumu ve yeri bilinmemektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nden alınan özel izin ile görme imkânı bulduğumuz bölümlerde dokümantasyon çalışması yapılmıştır.



Fotoğraf 7. Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)



Fotoğraf 8. Topkapı Sarayı'nda, Harem'de Yer Alan Çiniler (Detay)



Tablo 2. *Rüstem Paşa Camii Taslağı*¹⁶⁶

Tarihi: 1875.

Tekniği: Mukavvaya marufle edilmiş tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 24x32 cm.

Bulunduğu Yer: Georges-Garret Müzesi.

¹⁶⁶ Roberts, s.124.

Jean-Léon Gérôme, İstanbul Rüstem Paşa Camii'nin çok sayıda tasvirini yapmıştır. Sanatçı, 1875 tarihli bu versiyonda (Tablo 2) hiç figür kullanmamış, tamamen iç mekân üzerine yoğunlaşmıştır. “Taslak” olarak adlandırılan bu tabloda, mihrabı yakından incelediğimizde, merkezde, beyaz zemin üzerine mavi renkli şemse motifleri görüyoruz. Mihrap çinilerinin orijinalinde şemselerin içi bahar dalı ile bezenmiş, salbek kısmı üstte palmet, altta ise vazo motifi ile tamamlanmıştır (Fotoğraf 9). Ancak tabloda şemselerin içinde ve etrafında yer alan stilize bitkisel süslemenin motifleri seçilememektedir.

Mavi bordürün devamında yer alan bordür, beyaz zemin üzerine mavi renkli penç ve “s” kıvrımları ile oluşturulmuştur. Mihrabın etrafını çevreleyen düz, mavi renkli bir bordür ile üzerinde hatai ile birleşmiş testere dişli yaprak motifi olan kalın bordüre geçilir. Beyaz zemin üzerine mavi renkli, stilize bitkisel süslemeli bu kalın bordürlerin motifleri güçlkle seçilmektedir. Mihrabın üzerinde yer alan yazıt titizlikle betimlenmiştir ancak mihrabın mukarnas süslemesi etraflıca tasvir edilmemiştir. Yapıda, mihrap mukarnasının altındaki çinilerin motifleri ile taslaktaki çinilerin motifleri örtüşür.

Minberin taş/mermer malzemeden oluşu, korkulukların ajur tekniğindeki geometrik süslemesi yapıdaki ile benzerdir. Fakat minberde ajur tekniğindeki gülbezek motifi iç bükey şekilde tasvir edilmiş, orijinalde sivri kemerli olan açıklık ise tabloda yuvarlak kemerli gösterilmiştir (Fotoğraf 10). Bu kemerin hemen yanında yer alan üçlü açıklık yapıyla örtüşmektedir. Minberin yanında yer alan pencere ise sivri kemerli olup, üzerinde şebeke varmış izlenimi vermektedir. Pencerenin günümüzdeki hali ile taslaktaki görünümü benzerdir ancak taslakta şebekeyi andıran bölümler yapının orijinalinde vitraydır. Yapının orijinalinde minberin fonundaki bahar dalı kompozisyonlu çini, sivri kemerli bir bordür ile çevrenmiştir. Bu bordür, beyaz zemin üzerinde, yeşil ve mavi renklerde birbirine geçmiş penç ve kanatlı rumilerden oluşmaktadır. Bordürün etrafı beyaz zemin üzerine mavi ve kırmızı renklerle oluşturulmuş stilize bitkisel süsleme ile çevrenmiştir. Bu bitkisel süslemede yine beyaz zemin üzerine lacivert ve kırmızı renklerden oluşmuş lotus-palmet dizili bir

bordür yer almaktadır. Minberin fonunda yer alan bahar dalı kompozisyonundaki çini panonun kabaca dış hatları betimlenmiştir (Fotoğraf 11).

Orijinalde beyaz, lacivert, firûze ve yeşil renklerin kullanıldığı çinilerin eserde, tamamen mavi-beyaz grubunda ele alınması dikkati çekmektedir.



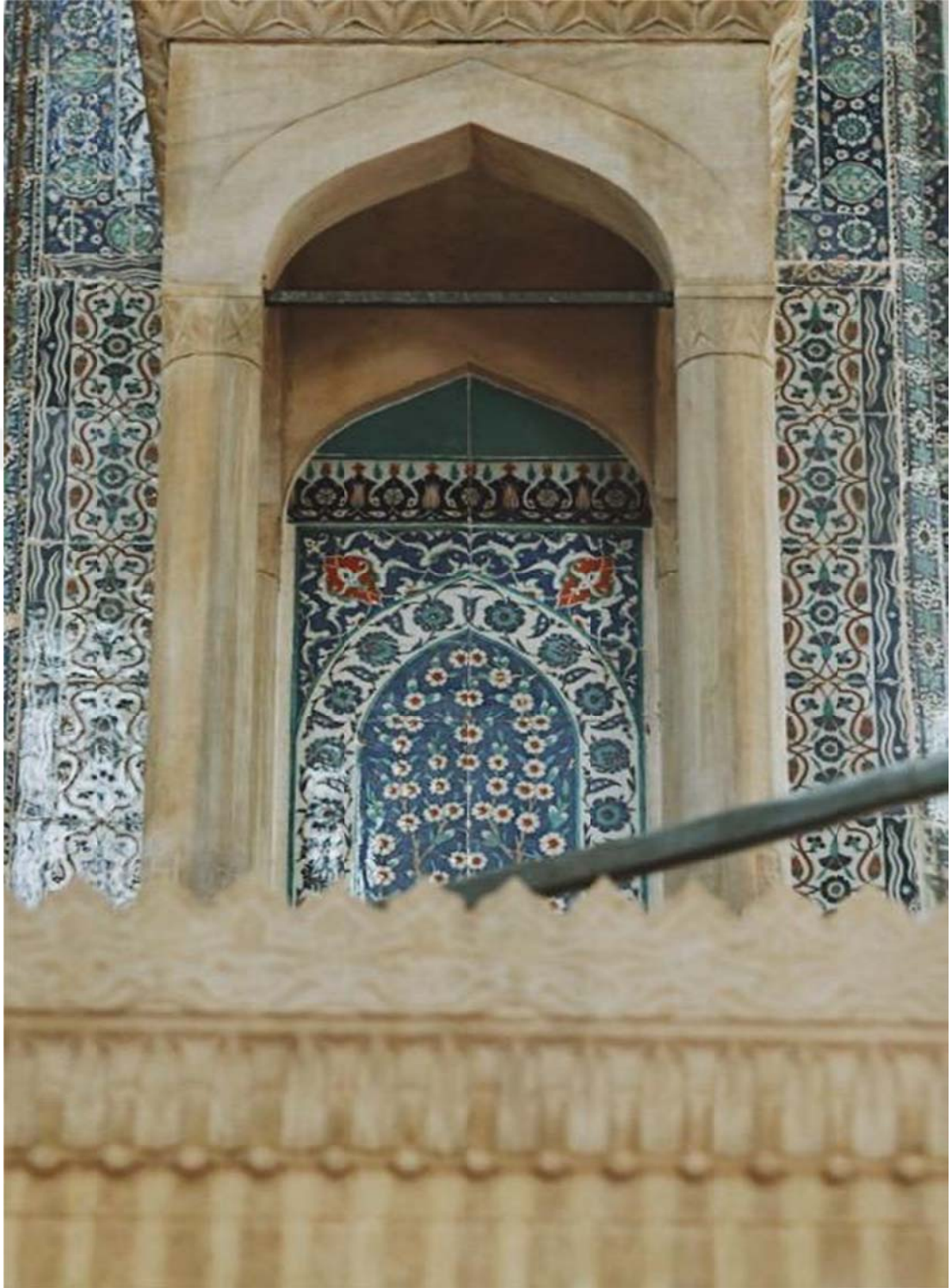
Fotoğraf 9. İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrap Çinileri¹⁶⁷

¹⁶⁷ <https://www.flickr.com/photos/profzucker/11577646166/in/photostream/> (Erişim Tarihi 11.04.2018).



Fotoğraf 10. İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrabı ve Minberi¹⁶⁸

¹⁶⁸ <https://www.flickr.com/photos/profzucker/11577108323/in/photostream/> (Erişim Tarihi 11.04.2018).



Fotoğraf 11. İstanbul Rüstem Paşa Camii Minberi (Detay)¹⁶⁹

¹⁶⁹ www.mustafacambaz.com (Erişim Tarihi 11.04.2018).



Tablo 3: Rüstem Paşa Camii (Rustem Pasha Mosque¹⁷⁰)

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 67,6x88,5 cm.

Bulunduğu Yer: (Sotheby's, -Mary O'Brien Gibson, Washington, D.C.-).

¹⁷⁰<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/19th-century-european-art-including-the-orientalist-sale-n08431/lot.193.html> (Erişim Tarihi 12.02.2018).

Rüstem Paşa Camii'nin bir diğer tasvirinde (Tablo 3) Gérôme, yine mihrap üzerine yoğunlaşmış, fakat bu kez mihrabın önüne değişik pozlarda on adet figür yerleştirmiştir. Merkezde, altı beyaz giyimli, gövdesi tamamen çıplak, kollarını havaya kaldırmış, sırtı dönük bir figür dikkati çeker. Bu figürün etrafına, namaz kılan -secdede ve rükuda- dua eden diğer figürler dağınık bir biçimde yerleştirilmiştir. Mihrabın önüne uzunlamasına serilmiş halı dikkati çekmektedir.

Tabloda mihrap (Fotoğraf 12), yapının orijinalinde olduğu gibi mukarnaslı ve çini süslemelidir. Mukarnas süslemenin bitimindeki yazıt ve altında yer alan yeşil renk üzerine kırmızı bordür ile çevrelenmiş -kırmızı zikzak desenli- sancaklar dikkati çeken diğer unsurlardandır. Sancağın arkasından görünen mermer sütun ve korkuluk mahfil kısmına aittir. Minber ise (Fotoğraf 13) -yine- mermer malzemeden yapılmış, ajur tekniğinde ve geometrik süslemelidir. Minberdeki açıklık yapının orijinalinde olduğu gibi sivri kemerlidir. Ancak bu versiyonda minberin ajurlu geometrik süslemesi daha farklıdır ve korkulukların bittiği noktaya iki adet sancak yerleştirilmiştir. Minbere tek bir basamak ile çıkılmaktadır. Girişinde yeşil bir perde asılıdır. Taslakta da bulunan (Tablo 2) ve minberin hemen yanında yer alan sivri kemerli ufak pencere bu kez tamamen vitray görünümündedir.

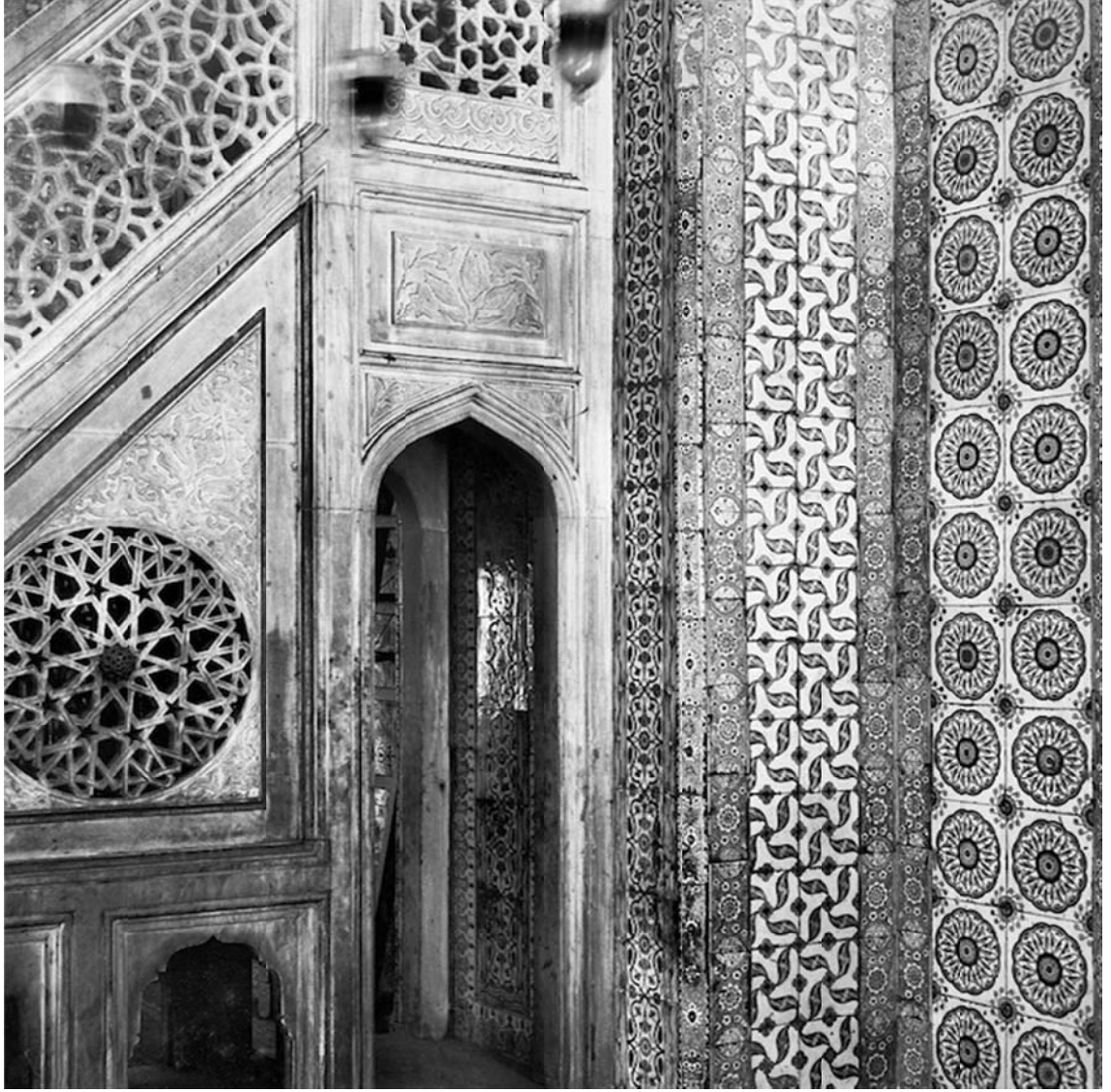
Çinilerin motifleri rahatlıkla seçilebilmektedir. Tablonun sol köşesine baktığımızda baklava şeması içerisine penç motifleri yerleştirildiğini görmekteyiz. Beyaz zemin üzerine mavi renk ile oluşturulan bu kompozisyon, minberin ve mahfil olarak düşünülen bölümün fonunda tekrarlanmıştır. Mihrabın üzerinde yer alan yazıtın etrafını çevreleyen ve alt kısmında yer alan kalın bordürler karolar şeklinde düzenlenmiş olup, süsleme beyaz zemin üzerine, mavi, yeşil ve kırmızı renkler kullanılarak oluşturulmuştur. Ancak tablonun mihrap kısmında kullanılan mavi renk - gölge ve ışık kullanımını nedeniyle- yer yer firuze olarak görülmektedir. Yazıtın altındaki kalın bordürde, -merkezde- iri bir hatayi motifi bulunmakta, hatanın iki yanı simetrik stilize bitkisel motifler ile süslenmiştir. Kalın bordürleri ayıran ince bordürlerde yapının orijinalinde yine bitkisel bezeme görülmektedir. Ancak tabloda, kalın bordürlere geçişte kullanılan ince bordürler tamamen mavi renkte ele alınmıştır.

Bordürlerdeki çini motifleri yapının orijinalindeki motiflerle örtüşmemektedir. Yalnızca mukarnas süslemenin altında yer alan çiniler yapıdaki ile benzerdir. Sanatçının çinilerin bir bölümünü kurguladığı açıkça görülmektedir.



Fotoğraf 12. İstanbul Rüstem Paşa Camii Mihrabı (Sébah)¹⁷¹

¹⁷¹<https://arachne.dainst.org/entity/71484/image/71484?offset=400&fl=20&q=sebah&resultIndex=427> (Erişim Tarihi 09.02.2018).



Fotoğraf 13. İstanbul Rüstem Paşa Camii Minberi (Sébah)¹⁷²

¹⁷²<https://arachne.dainst.org/entity/88137/image/88137?fl=20&q=Ist-Tahtakale&resultIndex=3>
(Erişim Tarihi 11.02.2018).



Tablo 4. *Mavi Camii / La Mosquée Bleue*¹⁷³

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 72,4x102,2 cm.

Bulunduğu Yer: Christie's, New York.

¹⁷³<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/jean-leon-gerome-french-1824-1904-la-mosquee-4737131-details.aspx> (Erişim Tarihi 12.02.2018).

Gérôme'un, "La Mosquée Bleue"¹⁷⁴ adlı eseri (Tablo 4), diğer Rüstem Paşa Camii tasvirlerinden oldukça farklıdır (Tablo 2-3). Sanatçı yine mihrap üzerinde yoğunlaşmıştır ancak mihrabın çini bordürleri diğer versiyonlardan ve orijinalinden oldukça farklıdır. On iki figür, cami mihrabının önüne, halı ile kaplı bir platform üzerine, farklı duruşlarda -secde ve rükûda-, dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Tabloya, diğer versiyonlardan farklı olarak, bir çocuk figürü eklenmiştir. Kompozisyonda, figürler salt doğulu görünümünde değildir. Anadolu insanının özellikleri de dikkate alınmıştır. Tablonun sol köşesinde yer alan efe figürü bu çeşitliliği destekler niteliktedir. Tablo 3'te, merkezde yer alan gövdesi çıplak, beyaz giyimli figürün benzeri bu kez minberin hemen önünde, elleri dizlerinde bağdaş kurmuş otururken tasvir edilmiştir. Bu figürün çaprazında bir rahle yer alır. Şamdanlar küçültülmüştür.

Minberin yanında yer alan ufak pencereye cam yapılmayıp, içi boş bir şekilde bırakılmıştır. Mihrabın mukarnas süslemesi yapının orijinaliyle benzerdir. Ancak yazıt diğer versiyonlardan oldukça farklıdır. Yazıtın bir kısmı tabloya alınmış, diğer versiyonlarda mavi olarak gördüğümüz hat yazı burada beyaz zemin üzerine siyah renkte yapılmıştır. Minber yine mermer malzeme olarak ele alınmış, geometrik düzenli, ajurlu korkulukları oldukça detaylı verilmiştir. Tablo 3'te olduğu gibi bu versiyonda da minber korkulukları sancak detayı ile sonlandırılmıştır. Ancak diğer versiyonlardan ve yapıdan farklı olarak korkulukları bölümlere ayrılarak plakalar halinde düzenlenmiştir. Her birinin motifi birbirinden farklıdır. Sivri kemerli açıklık aslına uygun şekilde tasvir edilmiştir. Efe figürünün önünde yer alan çiniler, Topkapı Sarayı'nın Harem bölümünde yer alan bir çini panoyu anımsatır (Fotoğraf 14). Beyaz zemin üzerine, kırmızı, lacivert ve yeşil renkli kıvrım dallar ile oluşturulan stilize bitkisel -karanfil- motifli bu çiniler Tablo 9'da çinili bir ocak üzerinde karşımıza çıkmaktadır.

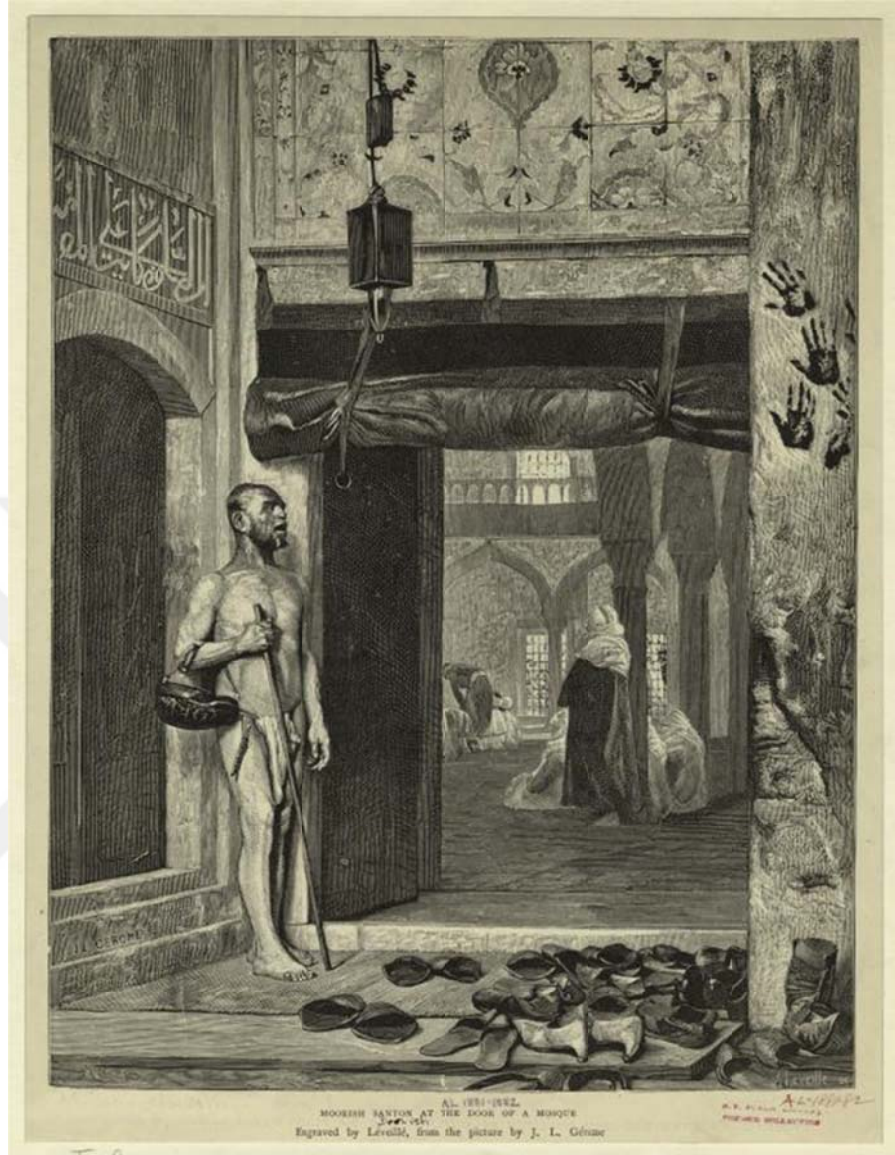
¹⁷⁴ Tablo, La Mosquée Bleue (Mavi Camii) olarak adlandırılmıştır. Mavi Camii olarak bilinen Sultan Ahmet Camii'nin mihrabında çini bezeme bulunmamaktadır. Ancak Sultan Ahmet Camii çinileri ile Tablo 4'te yer alan çinilerin kompozisyon ve teknik benzerliği oldukça dikkat çekicidir. İstanbul Rüstem Paşa Camii'nin yoğun çini bezemesi "Mavi Camii" olarak anılmasına neden olabileceği gibi tablonun yanlış isimlendirilmiş olma ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Ayrıca çiniler için bk. Levent Efe Arlı, **İstanbul Sultan Ahmet Camii Çinilerinin Belgelemesi ve Değerlendirilmesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2018.



Fotoğraf 14. Topkapı Sarayı, Harem, Çini Detayı

Bu çinilerin devamında lacivert ince bir bordür bulunmaktadır. Ancak bordürün üzerindeki motifler seçilememektedir. Bordürün devamına -yine beyaz zemin üzerine- aynı yeşil tonda süsleme yapılmış, aralara Osmanlı sanatında oldukça sevilen ve yaygın bir şekilde kullanılan kırmızı laleler yerleştirilmiştir. Yine ince bir bordür ile mihrabın etrafını çevreleyen kalın bordürün çinilerine geçiş yapılmıştır. Bu kalın bordür çinileri de beyaz zemin üzerine kobalt ve yeşil renklerinde stilize bitkisel süsleme ile oluşturulmuştur. Mihrabın etrafında yer alan çiniler -tüm versiyonlarda- yapının aslı ile birebir olmamakla beraber, mukarnasın altında yer alan çini süsleme, eserlerin tümünde benzer olup, yapıdaki çiniler ile örtüşmektedir.





Tablo 5: *Cami Kapısında Derviş / Moorish Santon at the Door of a Mosque*¹⁷⁵

Tarihi: 1881-82.

Tekniği: Gravür¹⁷⁶.

Boyutu: -

Bulunduğu Yer: The New York Public Library Digital Collections.

¹⁷⁵ <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-381e-a3d9-e040-e00a18064a99> (Erişim Tarihi 06.02.2018).

¹⁷⁶ Jean-Léon Gérôme tablosunun Auguste-Hilaire Léveillé tarafından yapılan gravürü için bk. https://digitalcollections.nypl.org/search/index?filters%5BnamePart_mtxt_s%5D%5B%5D=Léveillé%2C%20Auguste-Hilaire%20%281840-1900%29&keywords=&layout=false (Erişim Tarihi 06.02.2018).

Jean-Léon Gérôme'un, Cami Kapısında Derviş (Cami Kapısında Kalenderî¹⁷⁷ Dervîşi) adlı tablosunun günümüzdeki yeri bilinmemektedir. Gravüründen faydalandığımız bu eserde Rüstem Paşa Cami'nin doğu girişindeki kapısı tasvir edilmiştir¹⁷⁸. Girişin hemen üzerinde görülen çini pano, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde de kendine yer bulmuş, birden fazla kez kullanılmıştır.

Çini panonun hemen altında, giriş kapısının ahşap kanatlarından biri yarı açık halde tasvir edilmiş, bu kapı kanadının hemen yanına bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Kalenderî dervîşi olarak anılan yarı çıplak erkek figürünün dilenci olabilir mi sorusu akla gelmektedir. Ancak, Kalenderîliğin 10. yüzyıl itibariyle Melâmetîler'in¹⁷⁹ ortaya çıktığı coğrafyada bazı sûfiler ve onların çevresiyle sınırlı kalan bir tasavvuf akımı olduğu bilinmektedir¹⁸⁰. Büyük Selçuklular'ın kuruluş döneminde Hemedan'da yaşayan, Kalender niteliği taşıyan -büyük sûfi ve şairlerden- Baba Tâhir-i Uryân, Baba Cafer ve Seyyid Hemşa'nın birlikte şehrin dışında, bir dağda, münzevi bir hayat sürdükleri ve dindar kişilikler oldukları kaynaklarda belirtilmektedir¹⁸¹. Nihat Azamat, "Uryân" lakaplı Baba Tâhir'in, lakabından da anlaşıldığı üzere yarı çıplak dolaşan bir sûfi olduğunu, aynı zamanda kendisi için "Kalender" adını kullanan ilk kişi olduğunu söylemektedir¹⁸². Bu bilgilerin ve kaynaklarda geçen Kalender dervîşi betimlerinin doğrultusunda (Fotoğraf 15) figürün dilenci olmadığı anlaşılmaktadır.

Dervîş, alçak, yuvarlak kemerli, üç basamakla girilen ahşap bir kapının mermer sövesine sırtını yaslamıştır. Kapının üzerinde bir yazıt yer almaktadır. Dervîş figürünün karşısında cemaatin ayakkabıları ve terlikleri dağınık bir şekilde görülmektedir. Cami içerisinde halı kullanılmamış, taş zemin tercih edilmiştir. Kemer dizileri, büyük

¹⁷⁷ Dünyayı ve dünyevî değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sûfilere Kalender, bunların temsil ettiği tasavvufi zümrelere de genel olarak Kalenderiyye veya Kalenderîlik adı verilmiştir. Nihat Azamat, "Kalenderiyye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2001, (Kalenderiyye), s.253.

¹⁷⁸ Demirsar, s.209.

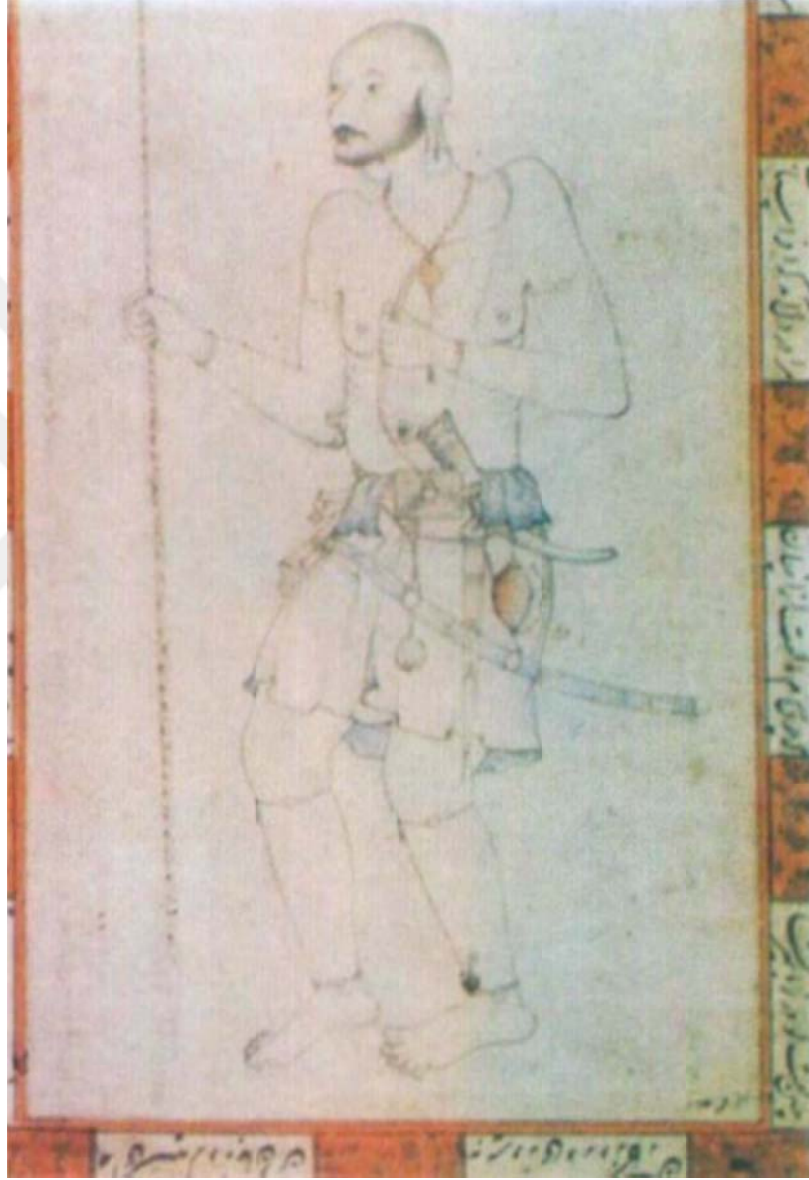
¹⁷⁹ 9. yüzyılda Horasan bölgesinde ortaya çıkan daha sonra bütün İslam dünyasında yaygınlık kazanan tasavvuf anlayışıdır. Nihat Azamat, "Melâmet", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:29, 2004, (Melâmet), s.24.

¹⁸⁰ Azamat, Kalenderiyye, s.253.

¹⁸¹ Azamat, Kalenderiyye, s.253.

¹⁸² Azamat, Kalenderiyye, s.253.

pencereler, kandil, -namazda- rükûdaki figür ve sağ köşede yer alan el izleri dikkati çeken bir başka detaydır. Sanatçı derviş figürünü, sağ karşıdan görülecek bir açıdan tasvir ederek resmin odak noktasını değiştirmiştir.



Fotoğraf 15. 16. Yüzyılda Kalenderî Dervîşı¹⁸³

¹⁸³ Ahmet Yaşar Ocak, **Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.

Mary Roberts'ın kitabında¹⁸⁴ aktardığına göre, Gérôme, 15 Mayıs 1875'te, İstanbul'a bir ziyarette bulunmuş, bu ziyaret sonrasında peş peşe makaleler yazılarak okurlara sanatçının ziyareti ile ilgili birtakım detaylar verilmiş, ressamın çalışkanlığı övülerek İstanbul'da, aralarında Yeni Camii (Valide Sultan Camii), Rüstem Paşa Cami, Üsküdar'daki beş-altı caminin de içinde bulunduğu yaklaşık on beş caminin taslaklarını yaptığı ve yakında bunların yağlıboya tablolarında yerlerini alacağı bilgisi verilmiştir¹⁸⁵. Sonraki haberlerde ise ressamın belli başlı anıtları, camileri, türbeleri görmek üzere yola çıktığı Bursa gezisinden -2 Haziran'da başlayıp 12 gün süren- söz edilmiş, bu geziyi Stanislaw Chlebowski ile Paris'ten birlikte geldikleri genç Fransız sanatçı Antoine Buttura eşliğinde gerçekleştirdiğini belirtilmiş, sanatçının bu geziden, aralarında Yeşil Cami çinilerinin de olduğu “bol bol taslakla döndüğü” yazılmış ve Gérôme'un Edirne'ye gitme niyetinden söz edilmiştir¹⁸⁶.

Kapının alınlığında yer alan çini pano, orijinalde simetriktir ancak yapılan restorasyonlarda kayıp çinilerin yerine farklı çiniler yerleştirilmiştir (Fotoğraf 16). Beyaz zemin üzerine yapılmış kompozisyonun merkezinde etrafı kıvrım dallar ile çevrili iri bir hatayı yer alır. Bu hatayı kıvrım dallar ile kesitlerine bağlanmaktadır. Gérôme, hatayı ve kıvrım dalları olabildiğince aslına uygun şekilde resmetmiştir. Ancak gravürden desenler tam anlamıyla seçilememektedir.

¹⁸⁴ Bk. Roberts, 2016.

¹⁸⁵ Roberts, ss.123-125.

¹⁸⁶ Roberts, ss.123-125.



Fotoğraf 16. İstanbul Rüstem Paşa Cami Doğu Girişinde Bulunan Çini Pano¹⁸⁷

¹⁸⁷ <http://www.cambridge2000.com/gallery/html/P40312849e.html> (Erişim Tarihi 13.03.2018).



Tablo 6: *Ekberin Sızısı*¹⁸⁸ (*The Sorrow of Akhbar*¹⁸⁹)

Tarihi: 1878.

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 40,6x54 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon (Robert Alsaacson, New York¹⁹⁰).

¹⁸⁸ Demirsar, s.214.

¹⁸⁹ <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=15924> (Erişim Tarihi 06.02.2018).

¹⁹⁰ Demirsar, s.209.

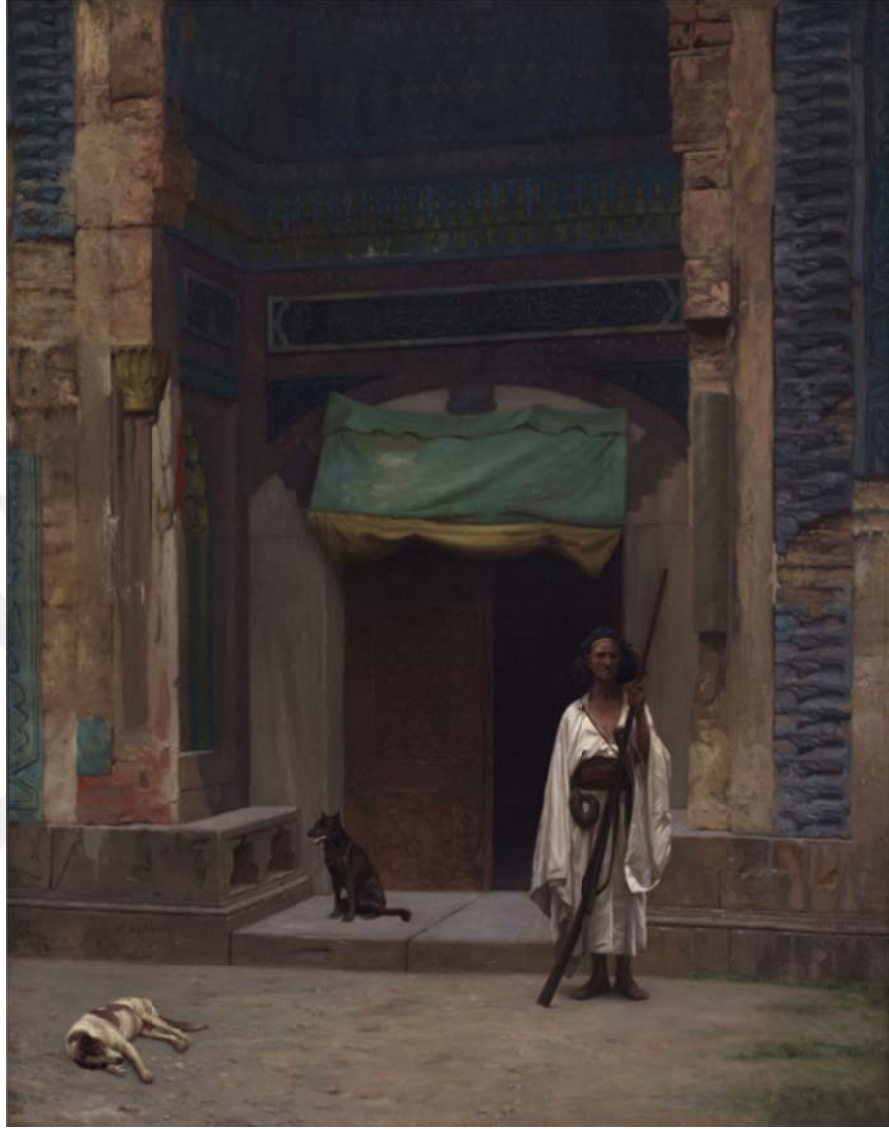
Tabloda, Bursa Yeşil Türbe'nin iç mekânının betimi yapılmıştır¹⁹¹ (Fotoğraf 17). Platform daraltılmış, sandukanın (lahit) baş kısmına ayakta bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Beyaz giyimli, oldukça doğulu görünümdeki bu figür, mimikleri, çıplak ayakları ve hareketli duruşu ile dikkat çekmektedir. Ön planda yer alan dev şamdan, farklı bölümlere yerleştirilmiş rahleler ve sandukanın örtüsü dikkati çeken diğer unsurlardır. Mekânın içine baktığımızda, sanatçının, yapının orijinaline sadık kalmadığını ve mekânın içini stilize ettiğini görmekteyiz. Yapının planına, mihrabın renk ve süslemesine dikkat edilmemişken, sandukanın süslemesi detaycı bir tutumla ele alınmıştır (Fotoğraf 17). Sandukanın platformu firûze ve lacivert tonlarında ele alınmış olsa da, orijinalinde, özellikle bordürde görünen stilize bitkisel süsleme resimde seçilememektedir. Mihrabın iki yanında bulunan duvarlar tamamen altıgen çinilerle kaplanmış ve yeşil tonlar tercih edilmiştir. Bu altıgen çiniler yakından incelendiğinde, üzerindeki detaylardan, orijinalde de bulunan altın yaldızlı süslemenin kabaca verilmek istendiği söylenebilir. Buna rağmen yapıda atlamalı olarak yerleştirilmiş büyük şemse motifleri gösterilmemiştir. Sanatçının Bursa'ya olan ziyaretinden elinde bolca taslakla döndüğü bilindiği için bu durumun özellikle yapıldığı söylenebilir.

¹⁹¹ Demirsar, s.209.



Fotoğraf 17. Bursa Yeşil Türbe¹⁹²

¹⁹² <https://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/yesil-turbe/> (Erişim Tarihi 11.04.2018).



Tablo 7. Yeşil Türbe Kapısında¹⁹³ / Portal of the Green Mosque¹⁹⁴

Tarihi: 1870.

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 71,8x56,5 cm.

Bulunduğu Yer: Philadelphia Museum of Art.

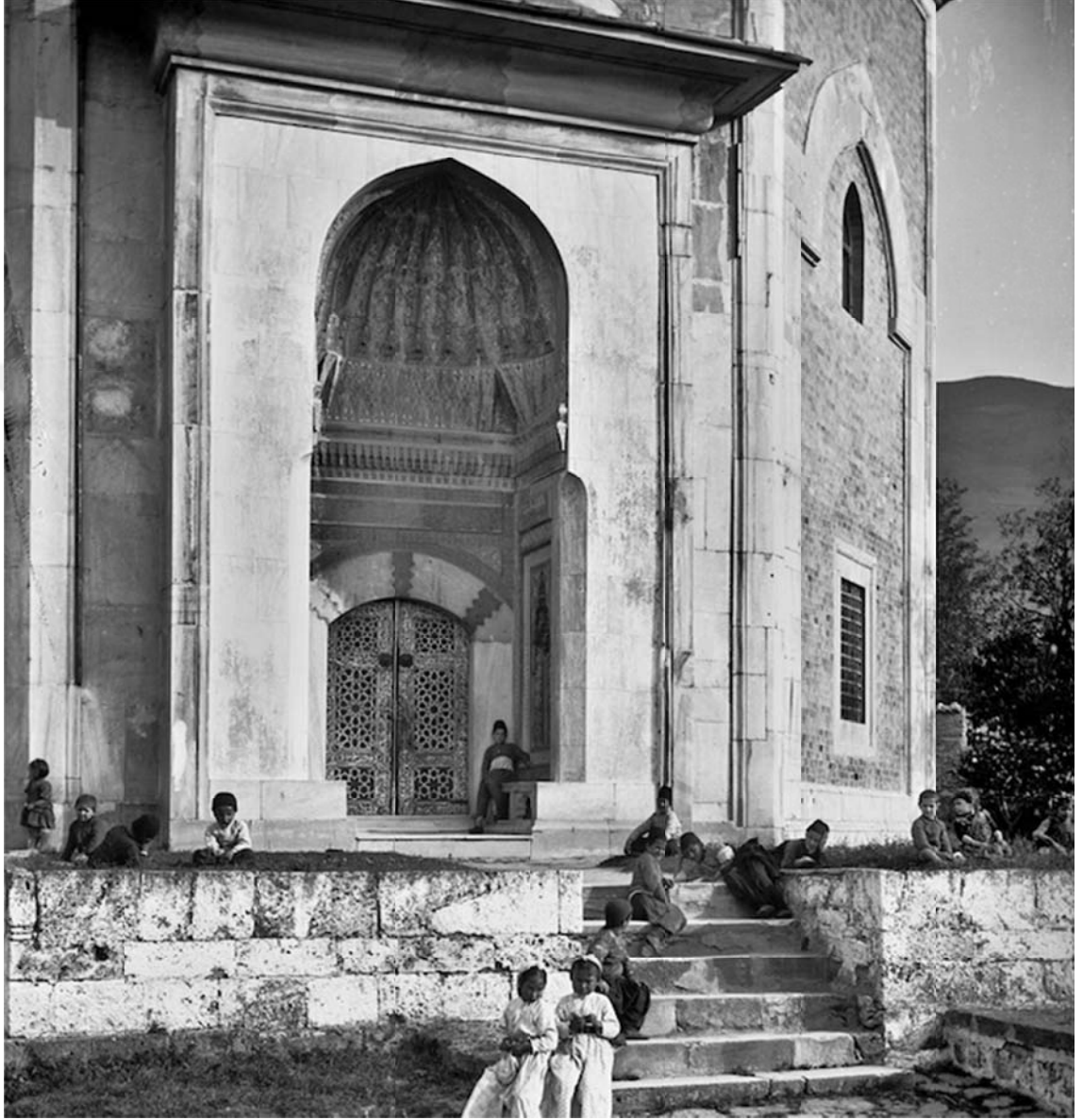
¹⁹³ Sanatçı, Tablo 7’de “Bursa Yeşil Türbe” kapısını betimlemiştir. Ancak tablonun yanlış isimlendirilmesi (Kapı / Bursa Yeşil Camii / Portal of the Green Mosque / Sentinel at the Sultan's Tomb) dolayısıyla kapının Yeşil Cami’ye ait olduğu düşünülmüştür. Belgin Demirsar Arlı, tablonun isminin “Yeşil Türbe Kapısında” olarak değiştirilmesinin daha doğru olacağını belirtmiş ve düzeltmesini yapmıştır. Demirsar, s.210.

¹⁹⁴ <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/100290.html> (Erişim Tarihi 04.02.2018).

Tablonun merkezinde, türbenin giriş kapısı görülmektedir. Kapının önünde nöbet tutan, silahlı, çıplak ayaklı, daha doğulu tarzda betimlenmiş erkek figürü beyaz kıyafeti ile dikkati üzerine çekmektedir. Kapalı duran ahşap kapı kanadının önünde siyah bir köpek oturur vaziyette, hemen ilerisinde bir başka köpek yatar vaziyette tasvir edilmiştir. Tabloda türbeye tek basamakla giriş yapılmaktadır. Yapının eski fotoğraflarında da sanatçının resimlediği bölümün tek bir mermer basamağı olduğunu görmekteyiz (Fotoğraf 18). Ancak tabloda bu basamak daha alçak tutulmuştur. Girişin mukarnaslı kavsarası tabloya tam alınmamış, türbe harap bir şekilde tasvir edilmiştir. Duvardaki süslemeler ise yer yer dökülmüştür.

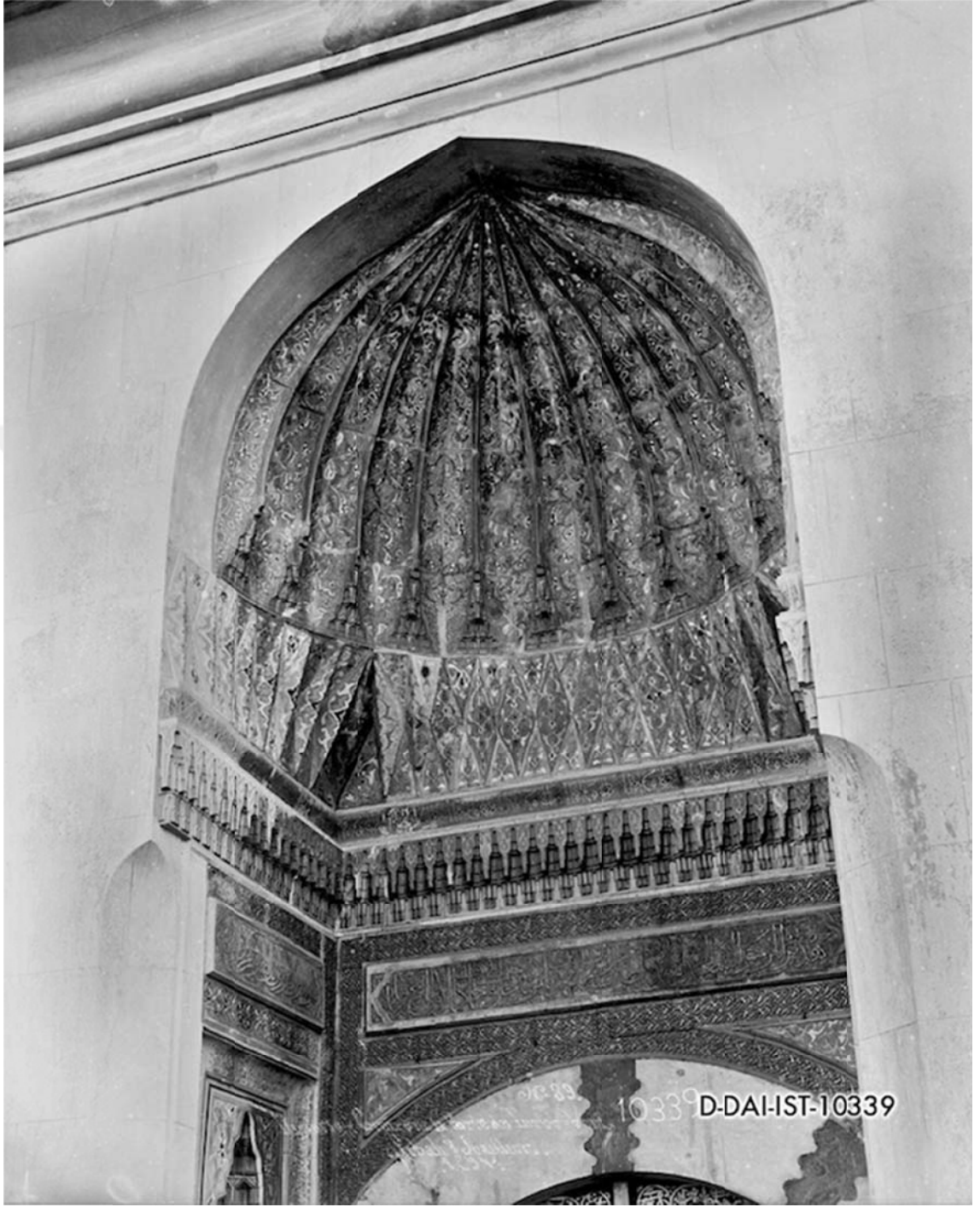
Yapının giriş cephesi firûze renkli çini mukarnaslı bir bordürle çevrilmiştir. Bu mukarnasların yapının orijinalinde bulunup bulunmadığına dair herhangi bir bilgiye ya da fotoğrafa ulaşamamıştır. Pencere sövesinin ufak bir bölümü tabloya dâhil edilmiştir. Çift renkli kemerin üzerindeki yazıtın etrafında bulunan çini süslemeler tabloda eksik gösterilmiştir. Renkli sır tekniğinde çiniler ile kaplı bu bölümde palmet, rumi ve kıvrım dallarla stilize bitkisel süsleme oluşturulmuş, renk olarak da kobalt mavi zemin üzerine beyaz, firuze, patlıcan moru ve sarı tercih edilmiştir¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Gök, Bursa, s.57.



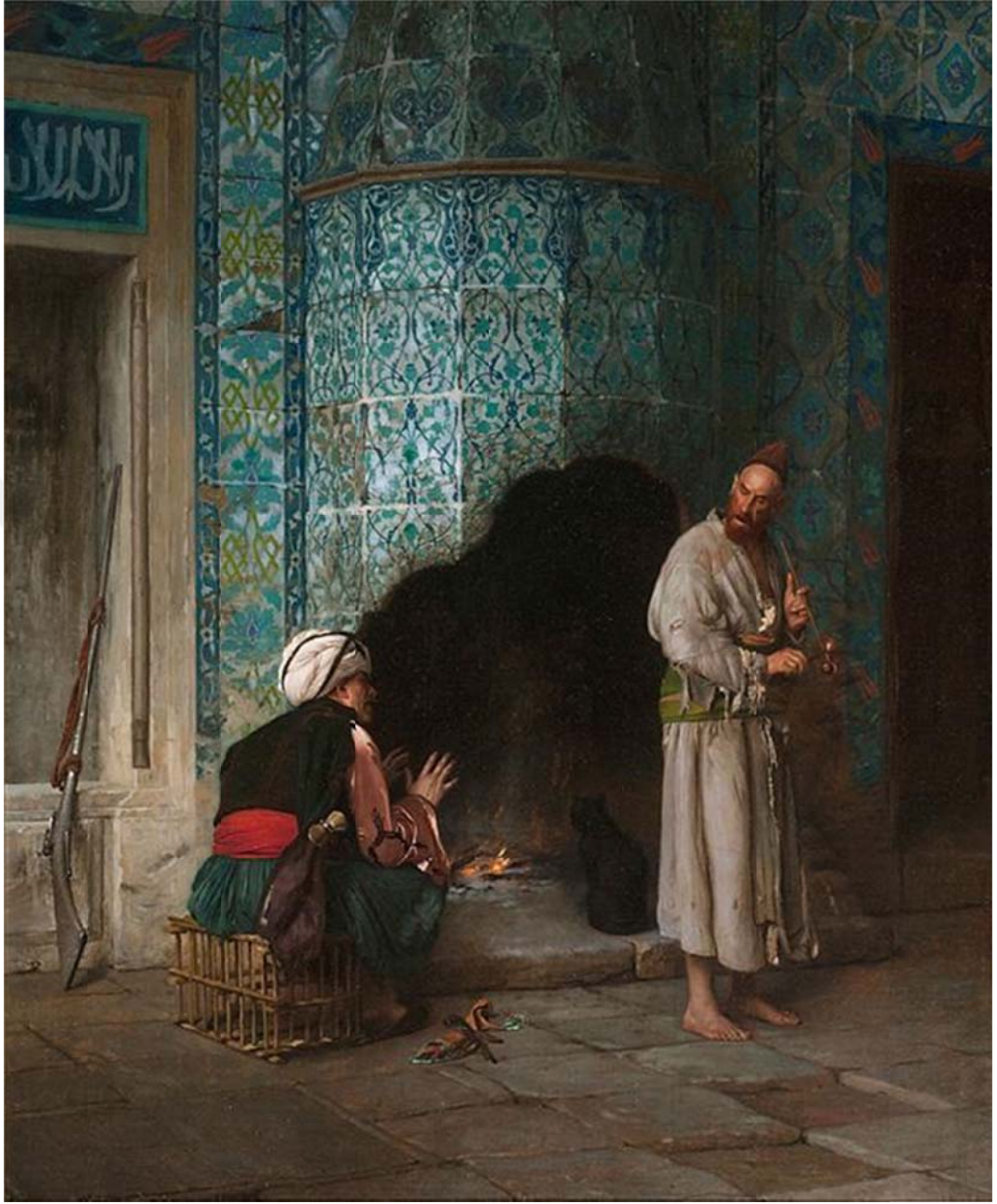
Fotoğraf 18. Bursa Yeşil Türbe¹⁹⁶(Sébah)

¹⁹⁶<https://arachne.dainst.org/entity/72014/image/72014?fl=20&q=sebah%20yesil&resultIndex=2>
(Erişim Tarihi 12.02.2018).



Fotoğraf 19. Bursa Yeşil Türbe Girişi -Detay- (Sébah)¹⁹⁷

¹⁹⁷<https://arachne.dainst.org/entity/72012/image/72012?fl=20&q=sebah%20yesil&resultIndex=3>
(Erişim Tarihi 12.02.2018).



Tablo 8. *A Chat by the Fireside / Şöminenin Yanında Sohbet*¹⁹⁸

Tarihi: 1881.

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 46,4x38,1 cm.

Bulunduğu Yer: Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas.

¹⁹⁸ <https://spencerart.ku.edu/exhibition/empire-things> (Erişim Tarihi 06.02.2018).

Sanatçı, bu tabloda yine bir iç mekân tasviri ile karşımıza çıkar (Tablo 8). Eserde, merkezde Osman Hamdi Bey'in resimlerinde sıklıkla kullandığı tarzda çinili bir ocak bulunmaktadır¹⁹⁹. Figürler ocağın iki yanına yerleştirilmiştir. Tablonun sağında, ayakta duran erkek figürü, yüzünü, tablonun solunda kafesli bir taburenin üzerine oturmuş ısınmaya çalışan diğer erkek figürüne dönmüştür. Bu nedenle ayaktaki figürün yüzü daha net görülmektedir. Ateşin hemen önünde arkası dönük, oturur vaziyette, siyah bir kedi görülmektedir. İki figür birbirinden kılık-kıyafet olarak oldukça farklıdır. Ayaktaki figürün kıyafetleri yıpranmış ve kirli görünmektedir. Ayakları çıplaktır ve kafasında dervişlerin kullandığına benzer bir takke vardır. Diğer figür sarık takmaktadır. Ayaktaki erkek figürüne kıyasla oldukça iyi giyimlidir. Tablonun solunda, ocağa bitişik tasvir edilmiş nişin önünde yer alan silah -büyük olasılıkla- oturan erkek figürüne aittir.

Mekânsal özelliklere baktığımızda; üzerinde yazıt bulunan taş ya da mermer malzemeden yapılmış derin bir niş, nişin hemen yanında çinili büyük bir ocak, ocağın yanında ahşap kanatlı fakat sahneye tam olarak alınmamış giriş kapısı görülmektedir. Nişin üzerindeki yazıt kobalt mavi zemin üzerine beyaz hat yazılıdır ve etrafı firuze renkte, çok ince bir bordür ile çevrilidir. Nişin üzerinde lale motifli bir bordür yer almaktadır. Bu bordürün aynısı kapının sövesinde de görülmektedir. Hemen yanındaki kalın bordür ise -kirli- beyaz zemin üzerine firuze ve mavi tonlarında yapılmıştır ve merkezinde iri hatalar bulundurmaktadır. Bu kalın bordürden sonra gelen ve ocağa geçişte kullanılan ince ve kalın bordürlerin tamamı tablonun iki tarafında simetrik olarak kullanılmıştır. İnce bordür, mavi zemin üzerine beyaz renk ve ayrıntısı seçilememekle birlikte stilize bitkisel süsleme kullanılarak oluşturulmuştur. Bunun bitişiğindeki kalın bordür ise beyaz zemin üzerine firuze/yeşil tonlarında renkler ve hatalar benzeri stilize bitkisel motifler ile bezenmiştir.

Bu bordür yine kendinden önceki ince bordürle tamamlanarak ocak çinilerine geçiş sağlar. Ocağın üzerindeki çinilerin tamamı Topkapı Sarayı'nın Harem'inde yer alan bir çini panoya aittir. Panonun orijinal düzeni ocaktaki kullanımından farklıdır (Fotoğraf 14).

¹⁹⁹ Resimler için bk. Osman Hamdi Bey (Tablo 28-29-30).

Ocağın davlumbaz kısmına vazolar, yaşmak kısmına ise -beyaz zemin üzerine, lacivert ve yeşil-kıvrım dallar ve stilize çiçek motiflerinden oluşan kompozisyon betimlenmiştir. Çini panonun orijinalinde kobalt mavi zemin üzerine beyaz, kırmızı ve yeşil tonlarında karanfil, penç ve saz yolu yapraklı kompozisyondan oluşan bordürle asıl panoya geçilir.





Tablo 9. *The Sentinel at the Sultan's Tomb (Sultan'ın Türbesinde Nöbetçi)*²⁰⁰

Tarihi: 1880.

Tekniği: Tuval üstüne yağlıboya.

Boyutu: 81,9x66,4 cm.

Bulunduğu Yer: Saint Louis Art Museum.

²⁰⁰<http://emuseum.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search@/0/titleasc?t:state:flow=8a584790e98a-48b4-af3-9ca8867f6583> (Erişim Tarihi 06.02.2018).

Sanatçı, Tablo 9'da bir türbenin içini resmetmiştir. Malzemesi tam olarak anlaşılamayan kırmızı renkli sanduka oldukça zengin bir işlemeye sahiptir. Ajur tekniğini anımsatan bu sanduka eflatun bir örtü ile örtülmüş, örtünün üzerine birden fazla sancak dikilmiştir. Çini ile bezeli bir eyvanın önüne yerleştirilmiş bu sandukanın iki ayrı ucunda biri dizlerinin üzerinde dua eden, diğeri ayakta duran iki erkek figürünün betimi görmekteyiz. Kıyafetleri ve sarık bağlama stilleri birbirinden farklı olan bu figürlerden ayakta duran figür, sarıyı bağlama stili ve dizlerine kadar inen giysisi ile dikkati üzerine çekmektedir.

Tablonun sol köşesinde ayakta duran siyah cübbeli figür dua eder gibi görünse de avuç içleri yere doğru bakmaktadır. Siyah cübbeli figürün önünde yer alan iki erkek figürü ellerini açmış, dua etmektedir. Doğulu bir görünüm sergileyen bu figürler, birbirlerine oldukça yakın mesafede tasvir edilmiştir.

Eyvanın sivri kemeri üzerindeki çini bordür lacivert zemin üzerine beyaz renk ile oluşturulmuştur ancak motif tam anlamıyla seçilememektedir. Eyvanın iç duvarları yerden belirli bir yüksekliğe kadar çini ile bezenmiştir. Zemine yakın kısım, beyaz zemin üzerine firûze/yeşil renk kullanılarak hatai/palmet motifleri ile bezenmiştir. Üst bölümündeki kitâbelerden -iki tanesi- tek renk firûze sırlı olup, bu çiniler, eyvanın iç kısmında görülen iki adet çerçevesiz hat yazı ile süslenmiştir.

Tabloda gördüğümüz mekânın Bursa'da 15. yüzyıla tarihlenen²⁰¹ bir türbe olduğu ve sanatçının İstanbul gezisi esnasında Bursa'ya uğradığı bilinmektedir. Türbe ve çinilerle alakalı herhangi bir veriye ulaşılamamıştır²⁰². Gerçek bir mekânın betimi yapılmış olsa bile kompozisyonda kurgusallık ağır bastığından resimdeki çiniler belge niteliği taşımaktan oldukça uzaktır. Sandukanın işçiliği, mekândaki çinilerin renklerinin ve motiflerinin tam anlamıyla seçilemiyor oluşu bu düşünceyi desteklemektedir.

²⁰¹ Türbenin, 15. yüzyıla tarihlendirilen Bursa Yıldırım Bayezid Türbesi'nin kurgulanmış hali olabileceği ihtimali akla yatkın gelmektedir.

²⁰²<http://emuseum.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search@/0/titleasc?t:state:flow=8a584790-e98a-48b4-aef3-9ca8867f6583> (Erişim Tarihi 06.02.2018).

3.2. Osman Hamdi Bey



Tablo 10. *Kaplumbağalı Adam*²⁰³ / *Kaplumbağa Terbiyecisi (Tortoises)*²⁰⁴

Tarihi: 1906.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 221,5x120 cm.

Bulunduğu Yer: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Resim Koleksiyonu, Pera Müzesi
(Beyoğlu, İstanbul).

²⁰³ <https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Kaplumbaga-Terbiyecisi/40/1#!prettyPhoto>
(Erişim Tarihi 25.10.2017).

²⁰⁴ Edhem Eldem, makalesinde tablonun orijinal isminin “Kaplumbağa Terbiyecisi” değil, “Kaplumbağalı Adam” olduğunu belirtir. Paris’te, 1906 Salonu’nda, 783 numarasıyla teşhir edilen bu eserin, Fransızca ‘L’Homme aux tortues’ olarak isimlendirildiğini, serginin resimli katalogunda yer alan röprodüksiyonun da aynı şekilde anıldığını, İngilizce ifadesinin ise “Tortoises (Kaplumbağalar)” olduğunu söyler. Adolphe Thalasso’nun 1911 tarihli çalışmasında ve 1912’de Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde, tablonun Fransızca yine aynı isimle sunulurken, gazetedeki Türkçe ifadesinin “Kaplumbağa Mürebbsisi” (kaplumbağa terbiyecisi veya besleyicisi/bakıcısı) olduğunu söylemektedir. Lucy Garnett’in, birkaç sene sonra yayımlanan kitabında aynı tabloyu, “The Tortoise Charmer (Kaplumbağa Terbiyecisi)” olarak verdiğini ekler ve 1985 yılında, bu tablonun 1907 tarihli kopyasının satışa çıktığında “Derviche et tortues (Derviş ve Kaplumbağalar)” adıyla anıldığından bahseder. Bk. Edhem Eldem, “Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler...”, **Toplumsal Tarih Dergisi**, Sayı:185, İstanbul, 2009, (RKT), ss.21-22.

Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adıyla bilinen Kaplumbağalı Adam tablosunun 1906 tarihli²⁰⁵ ilk versiyonunda, alınlıklı bir pencere ve bu pencerenin yan duvarlarından kısıtlı bir alan resmedilmiştir. Geniş sayılabilecek pencere açıklığının önünde, izleyiciye arkası dönük bir figür (derviş/terbiyeci) yer alır ve figürün etrafı beş adet kaplumbağa ile çevrelenmiştir. Kemerin içinde yer alan ufak pencerenin ahşap çerçevesi dikkati çeken bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Pencerenin etrafı tamamen, yan duvarlar ise belirli bir yüksekliğe kadar çini ile bezenmiştir. Duvarın üst bölümü -çini bezemesiz kısmı- deforme olmuş bir şekilde gösterilmiş, bu bölümün arkasında kalan tuğla örgü ortaya çıkarılmıştır.

Pencere alınlığında "Şifa'ul-kulûp lika'il Mahbûb (Kalplerin şifası, sevgililerin kavuşmasıyla mümkündür)" ibaresi bulunmaktadır²⁰⁶. Arapça bu yazı, sıraltı tekniğiyle, celî sülûs olarak yazılmıştır²⁰⁷. Pencere çevresindeki çiniler renkli sır tekniğinde olup, sarı (kabartmalı), lacivert, beyaz ve firuze renklerden oluşmuştur. Kompozisyon ise kıvrım dallardan oluşan stilize bitkisel bezeme ile meydana getirilmiştir. Sanatçı, hünkâr mahfilinin duvarlarını kaplayan, firuze renkli, altı köşeli yıldız formundaki çini kompozisyonunu aslına uygun şekilde resimlemişse de çinilerde birtakım farklılıklar söz konusudur. Bu nedenle pencere çinileri Tablo 11'de detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Doğan Yavaş, mihrabın sütunçesi üzerindeki küçük bir kitabede "Amel-i Üstâdân-ı Tebrîz", hünkâr mahfilindeki sağ ve sol kemer üzengilerinde bulunan usta Tablo 10 ve 11'de Osman Hamdi tarafından resmedilen bu pencere duvarı, Bursa Yeşil Cami'nin üst katında, hünkâr mahfilinde yer alır²⁰⁸.

²⁰⁵ Tablo "O. Hamdy Bey 1906" imzasını taşımaktadır. Eldem, Osman Hamdi, s.322.

²⁰⁶ Abdülhamit Tüfekçioğlu bu yazının kapı alınlığında bulunduğunu ve 35 x 70 cm. ölçüsünde olduğunu söylerken, Ömer Kaptan, yazının yapıdaki yerinin pencere alınlığı olduğunu söylemektedir. Bk. Abdülhamit Tüfekçioğlu, **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.143; Ömer, Kaptan, "Osman Hamdi Bey'in Tablolarında; Yeşil Camii Yazıları", **Bursa'da Zaman Dergisi**, Sayı:22, Bursa, 2017, s.22.

²⁰⁷ Tüfekçioğlu, s.144.

²⁰⁸ Eldem, Osman Hamdi, s.151.

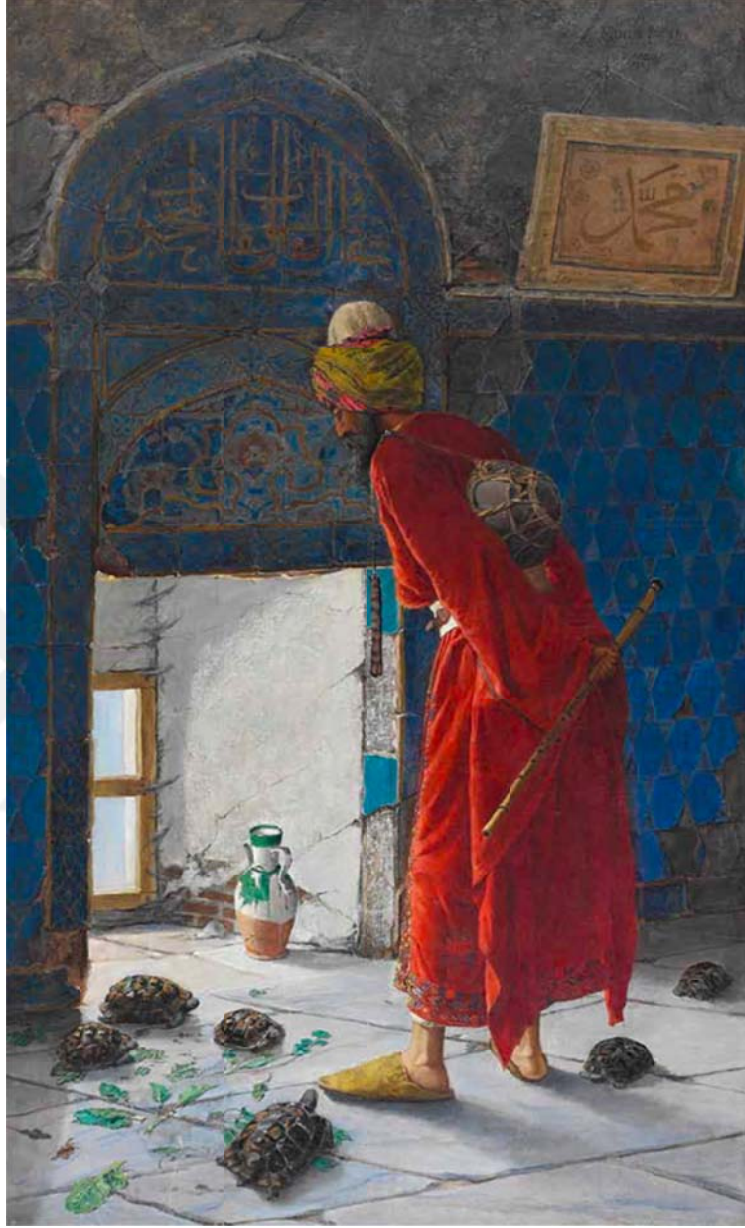
Yapıdaki duvar çinileri, renkli sır, çini mozaik, altın yıldız baskı ve tek renk sırlı olmak üzere çeşitli teknikler kullanılarak meydana getirilmiştir²⁰⁹. Pencerenin kitabelerinde ise “*Amel-i Mehmed el-Mecnûn*” adının okunduğunu söylemektedir²¹⁰. Abdülhamit Tüfekçioğlu, hünkâr mahfilindeki usta kitabesini “*Amile Muhammed el-Mecnun*” olarak okumaktadır ve Tebrizli ustaların çalışmalarından bahsetmektedir²¹¹.



²⁰⁹ Çiniler için bk. Demiriz, 1979.

²¹⁰ Doğan Yavaş, “Restorasyon Sonrası Yeşil Cami”, **Bursa’da Zaman Dergisi**, Sayı:3, Bursa, 2012, (Restorasyon), s.16.

²¹¹ Tüfekçioğlu, s.144.



Tablo 11. *Kaplumbağalı Adam / Kaplumbağa Terbiyecisi (Tortoises)*²¹²

Tarihi: 1907.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 136x87 cm.

Bulunduğu Yer: Belma Simavi Koleksiyonu.

²¹² Eldem, Osman Hamdi, s.323.

Sanatçı, ‘‘Kaplumbağalı Adam’’ adlı eserinin 1907 tarihli daha az bilinen ikinci versiyonunda da Yeşil Cami’nin hünkâr mahfilinde yer alan aynı pencereyi resmetmiştir (Fotoğraf 20). Merkezde yine izleyiciye arkası dönük bir figür (derviş/terbiyeci) yer almaktadır. Fakat figürün etrafı bu kez altı adet kaplumbağa ile çevrelenmiştir.

Pencerenin alınlığı aynı olup, sivri kemer içerisinde -yine- ‘‘Şifa’ul-kulûp lika’il Mahbûb (Kalplerin şifası, sevgililerin kavuşmasıyla mümkündür)’’ ibaresi görülür²¹³. Kemerin içinde yer alan ufak pencere yine ahşap çerçevesi olup, bu kez yakınında bir testi yer almaktadır. Pencerenin sivri kemeri diğer tabloya kıyasla daha rahat seçilebilmektedir. Ayrıca 1906 tarihli versiyonda pencerenin sağ yan duvarında deforme olmuş tuğla örgülü alanın yerinde hat yazılı bir levha bulunur. Pencerenin etrafının tamamen, yan duvarların ise belirli bir yüksekliğe kadar çini ile bezenmesi ortak olmak ile beraber, bu kez asıl deformasyon çinilerdedir.

Bu tabloda pencereye bakıldığında, pencerenin iki alınlıklı olarak düzenlendiği dikkati çekmektedir. İlk versiyonda daha geniş görünen pencere açıklığı, bu ikinci alınlığın eklenmesine bağlı olarak daralmıştır. İkinci alınlığın, 1906 yılında resmedilen tabloda bulunmaması, arada geçen bir yıllık süreçte yapının herhangi bir onarım geçirip geçirmediği sorusunu akla getirmektedir.

Tablodaki iki alınlık da, içerisinde palmet ve rumilerden gelişen bezeme ile stilize çiçek motiflerinin atlamalı olarak verildiği bir bordür ile çevrelenmiştir. Altta, sivri kemer ile sınırlandırılmış ikinci alınlığın merkezinde, iri, stilize hatları ile bu motifi çevreleyen rumiler ve kıvrım dallardan oluşan simetrik bir süsleme görülmektedir.

Çiniler yine renkli sır tekniğinde olup, bezeme sarı, lacivert ve firûze renkleri ile oluşturulmuştur. Sanatçı, bu eserde lacivert rengi yok denecek kadar az kullanıp firuze rengi ön plana çıkarmıştır. Tablo 10’da, celî sülüsün etrafını çevreleyen, beyaz renkli kıvrım dallar burada görülmemektedir. Çinilerin çoğunluğu yer yer dökülmüştür ve alınlıkların dışında kalan bölümlerdeki motifler net olarak seçilememektedir.

²¹³ Tüfekçioğlu, s.143.

Léon Parvillée'nin “Architecture et décoration Turques au XVe siècle²¹⁴” adlı eserinde bu pencereye ait bir çizim bulunmaktadır (Ek A-Çizim 1).



Ek A-Çizim 1. Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfili'nden Pencere Bezemesi Çizimi

²¹⁴https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00097120&pimage=00103&l=en (Erişim Tarihi 30.10.2017)

Doğan Yavaş, 1855 yılında Bursa’da büyük bir deprem yaşandığından, deprem sonrası, şehirde büyük onarım faaliyetlerinin başladığından ve Hüdavendigâr Vilayeti Valisi Ahmet Vefik Paşa’nın daveti ile Mühendis Leon Parvillée tarafından Yeşil Külliye’de keşif yapıldığından bahsetmektedir²¹⁵. Aynı zamanda Yeşil Cami ve türbesinin onarımlarının ne kadara mâl olacağını bildirildiğinden ancak, tamir olunacak kısımların bahsinin geçmediğinden söz açmaktadır²¹⁶. Aynı şekilde, Abdülhamit Tüfekçioğlu da 1863 yılında Parvillée tarafından gerçekleştirilen büyük bir onarımdan bahsetmektedir²¹⁷.



Fotoğraf 20. Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfili Penceresi²¹⁸

²¹⁵ Yavaş, Restorasyon, ss.14-19.

²¹⁶ Yavaş, Restorasyon, ss.14-19.

²¹⁷ Tüfekçioğlu, 2001, s.135.

²¹⁸ İnceleme Tarihi 17.11.2017.

Leon Parvillée tarafından yapılan bu desen çizimlerinin orijinallerine uygunluğu göz önünde bulundurulduğunda, Ek A-Çizim 1’de, ikinci alınlığın yer almayışı birtakım soru işaretlerine neden olmaktadır. Belgin Demirsar Arlı, bu bölümün tabloya alınmama nedeninin tabloya daha fazla ışık girmesi düşüncesi olabileceğini söylemektedir²¹⁹.

Ancak, ikinci alınlığın o dönem yerinde olmayıp, ilerleyen dönemlerde yapının geçirdiği onarımlardan birinde pencereye eklenmiş olma olasılığı oldukça yüksektir. İkinci alınlıkta görülen çini kompozisyonunun benzeri, yapı içerisinde, dolap üzerindeki alınlıklarda da görülmektedir. Ayrıca, ikinci alınlığı çerçeveden ayıran firûze tek renk sırlı ince bir bordür vardır. Caminin renkli sır teknikli diğer örneklerinde böyle bir uygulamanın olmadığı da dikkati çekmektedir ve bu kısmın bir onarım geçirmiş olduğuna ilişkin şüpheleri desteklemektedir.

Ömer Kaptan, “Osman Hamdi Bey’in Tablolarında; Yeşil Cami Yazıları” adlı makalesinde²²⁰, tablodaki pencerenin, Bursa Yeşil Cami taçkapı kitabesinin hemen üzerinde yer alan ufak pencere olduğunu söyler²²¹. Aynı zamanda, Yeşil Cami’nin 20. yüzyıl başlarında çekilmiş fotoğraflarında bu pencerenin ahşap çerçeveli olduğunu belirtir²²² (Fotoğraf 21). Günümüzde ise bu pencere artık ahşap çerçeveli değildir (Fotoğraf 22).

²¹⁹ Demirsar, s.147.

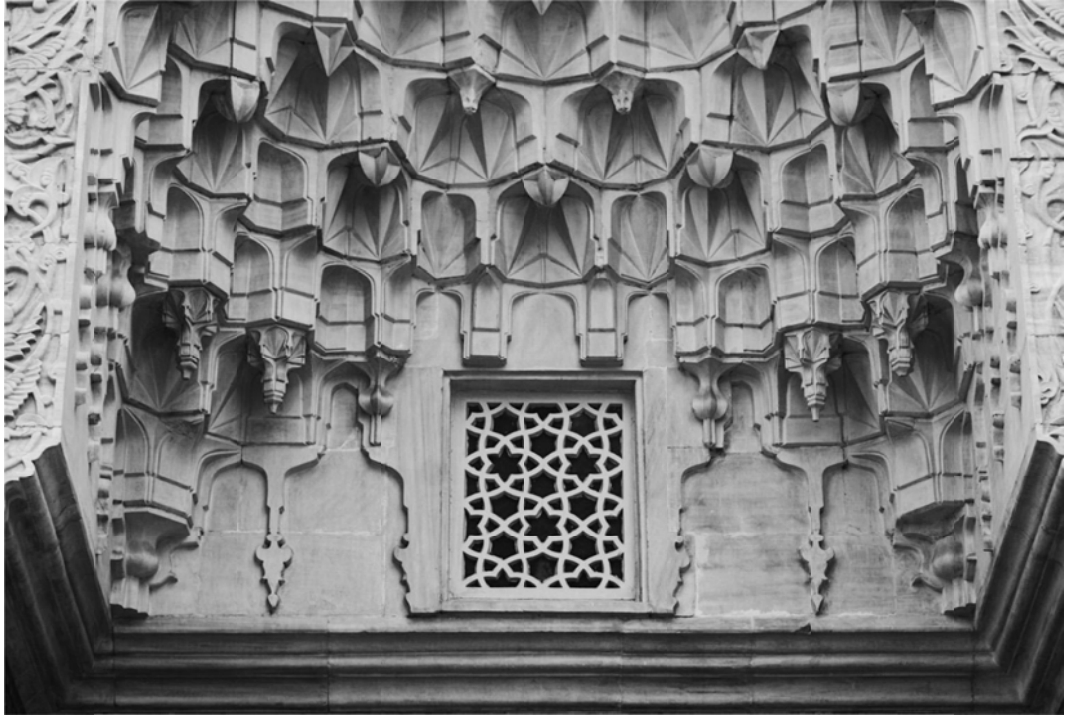
²²⁰ Kaptan, s.22.

²²¹ Kaptan, s.22.

²²² Kaptan, s.22.



Fotoğraf 21. Bursa Yeşil Cami Giriş Cephesi ve Hünkâr Mahfili Penceresi (1894)²²³



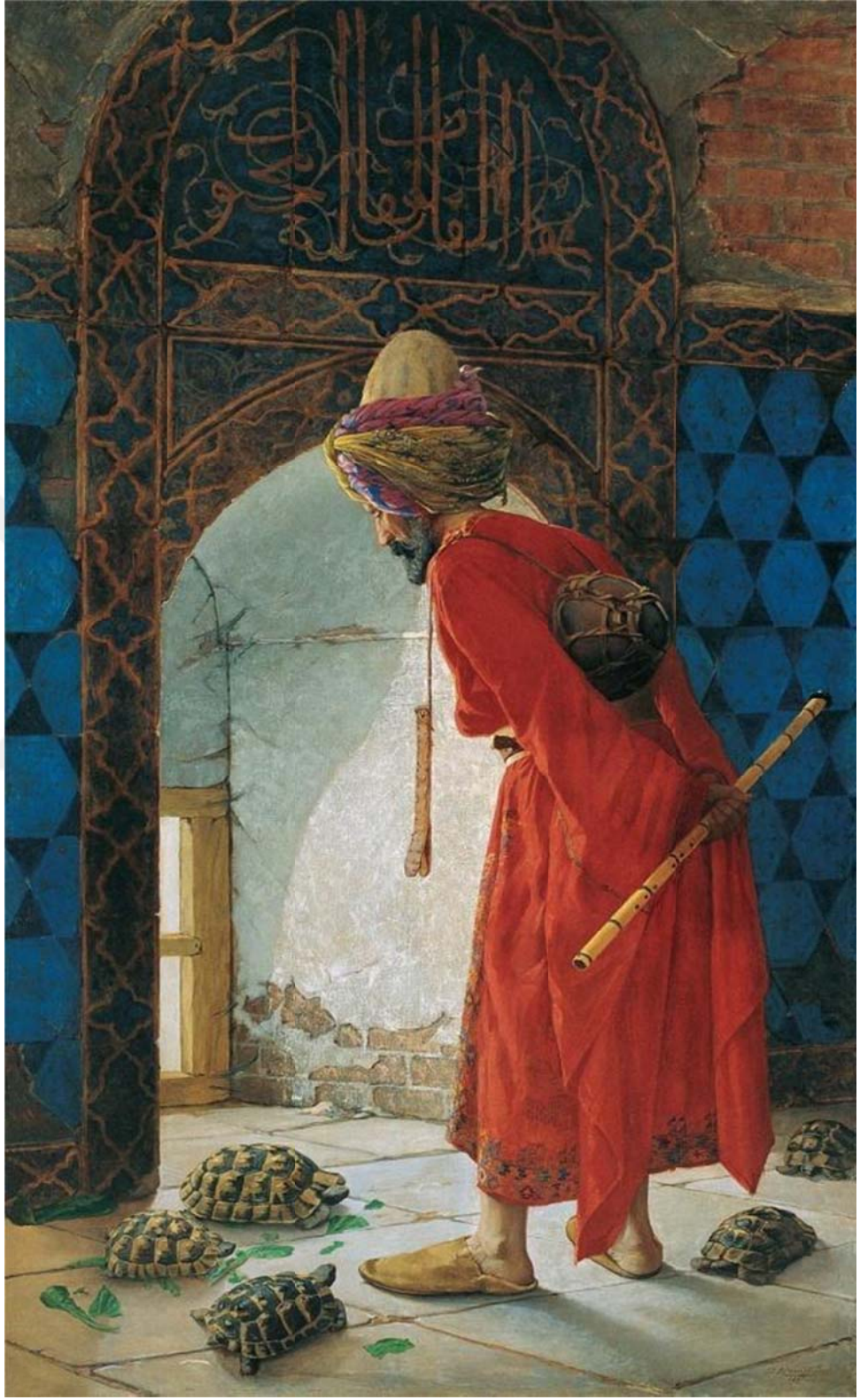
Fotoğraf 22. Bursa Yeşil Cami Hünkâr Mahfili Penceresi Dış Cephe Görünümü²²⁴

²²³<https://arachne.dainst.org/entity/131412/image/131412?offset=700&fl=20&q=sebah&resultIndex=724> (Erişim Tarihi 01.12.2017).

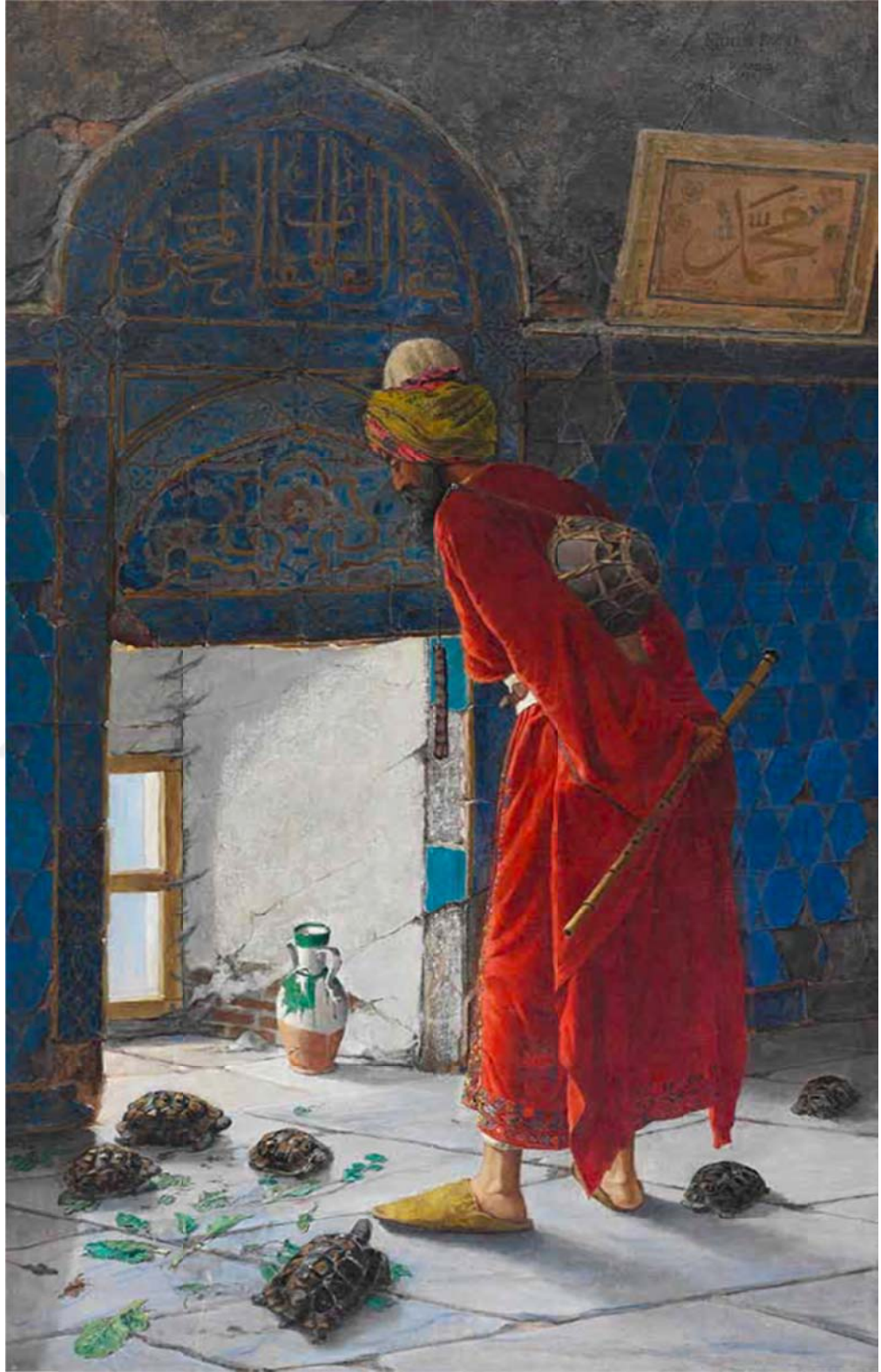
İki tabloda da çinilerin ve duvarların deforme olması, tablonun ikinci versiyonunda pencerede fazladan bir alınlık bulunması, ahşap çerçevenin bugün mevcut olmaması, yapının 1906-1907 yılları arasında herhangi bir onarım geçirip geçirmediğini düşündürmektedir. Bu bir yıllık süreç içerisinde yapının bir onarım geçirdiği ve Osman Hamdi'nin onarım devam ederken bu bölümü özellikle resmetmiş olabileceği ihtimali akla daha yakın gelmektedir. Çünkü Osman Hamdi'nin bir yıl arayla aynı açıdan, aynı kompozisyonu yapması, yalnızca keyfi bir uygulama ile açıklanamayacağı düşüncesindeyiz. Bu nedenle, Osman Hamdi Bey'in, bir tür belgeleme yapmaya çalıştığı bizce ihtimal dâhilindedir. Yapının 1552, 1573, 1617, 1623, 1635, 1645, 1684, 1783, 1863, 1881, 1893, 2009/2012 yıllarında birtakım keşiflerden ve onarımlardan geçtiği bilinmektedir²²⁵. Ancak 1906-1907 yılları arasında herhangi bir onarım geçirip geçirmediği ile alakalı bu durumu netleştirebilecek bir belgeye henüz ulaşabilmiş değiliz.

²²⁴ 2009/2012 onarımı. Fotoğraf Bursa Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden alınmıştır.

²²⁵ Doğan Yavaş, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", **Türk Dünyası Araştırmaları** -Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı-, İstanbul, 2009, (Bursa), ss.589-598.



Kaplumbağalı Adam (1906)



Kaplumbağalı Adam (1907)



Tablo 12. *Kuran Okuyan Adam*²²⁶ / *Reciting the Koran*

Tarihi: 1910.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 72,5x53 cm.

Bulunduğu Yer: Sakıp Sabancı Müzesi (Emirgan, İstanbul).

²²⁶ <http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/ResimKlksyn/id/1081/rec/399>
(Erişim Tarihi 25.10.2017)

Osman Hamdi Bey bu eserinde, cami içinde rahle önüne oturmuş -muhtemelen- Kur'an'ı Kerim okuyan bir figürü resmetmiştir. Tabloda görünen mekân, Bursa Yeşil Cami'ye girildiğinde kapının sol tarafında kalan alt kat mahfilidir²²⁷. Mahfil, doğu yönünden bakıldığında görülecek şekilde resmedilmiştir²²⁸. Fakat yapının planı düşünüldüğünde, girişte solda bulunan bu mahfilden, giriş kapısının ve hünkâr mahfilinin mermer korkuluklarının görülebileceği bir açı yakalamak mümkün değildir. Perspektifte yanlışlık vardır. Tablodaki açıyı yakalamak için yapıya mahfilin içinden değil -girişte solda bulunan- eyvandan bakılmalıdır. Perspektif ile bilinçli bir şekilde oynandığı aşikârdır.

Osman Hamdi Bey bu tabloyu yaparken mihrabın olduğu bölümün ihtişamıyla, mahfili gölgede bırakmasını engelleme ya da tabloya derinlik kazandırma amacıyla olabilir. Sanatçının bilinçli bir şekilde mekânsal değişiklik yaptığı dikkati çekmektedir. Ayrıca, dağınık duran kitaplar, sedef kakmalı rahle ve ahşap Kur'an muhafazası, çeşitli kandiller, duvarda asılı levha oldukça gerçekçi şekilde resmedilmiştir. Tabloda, mahfilin altıgen formulu çinileri ve duvarı ikiye bölen sülüs ve kufi yazı kuşağı net bir şekilde seçilebilmektedir (Fotoğraf 23).

Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı" adlı eserinde, sol mahfilin içinde, -sağdan itibaren- ... "(yarım madalyonda) yâ hannân yâ mennân yâ deyyân (kûfi) (kûfi) li-şâhibihî es-sa'âde ve's-selâme ve tûlü'l-'umri mâ yüeyyidü temânehû (celi sülüs) ba'de ez hezâr sâl be-nâm-ı zühâl resed (madalyonda) Yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân ya hannân yâ mennân yâ deyyân (kûfi) ve 'izzün dâimün lâ zelle fîhi ve ikbâlün ilâ dâri'l-kıyâmeti (celi sülüs) ger be-insân zi-kasr-ı tû sengi küned rehâ (madalyonda) Yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân yâ hannân yâ mennân yâ deyyân (kûfi) (madalyonda) Yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân yâ hannân yâ mennân yâ deyyân (kûfi) li-şâhibihî es-sa'âde ve's-selâme ve tûlü'l-'umri mâ yüeyyidü temânehû (celi sülüs) hurşîd-i zerrevâr eger yaftî me'âl (madalyonda) yâ sultan ya hannân yâ mennân yâ deyyân yâ ğufrân yâ burhân (kûfi) ve 'izzün dâimun lâ zelle fîhi ve ikbâlün ilâ dâri'l-kıyâmeti (celi sülüs) hûd-i berâber vezn-i tû der-efkened ebr-i hevâ

²²⁷ Demirsar, s.115.

²²⁸ Demirsar, s.115.

(madalyonda) *Yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân yâ hannân yâ mennân yâ deyyân (kûfi) li-şâhibihî es-sa'âde ve's-selâme ve tûlû'l-'umri mâ yüeyyidü temâmehû (celî sülûs) gerdûn-i belâ cevred ebed ber-kitâbiş (Madalyonda) Yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân yâ hannân ya mennân yâ deyyân (kûfi) ve 'izzün dâimün lâ zelle fihî ve ikbâliin ilâ dâri'l-kıyâmeti (celî sülûs) bahr-i bergerde dâme leke'l-'izzü ve'l-bekâ (yarım madalyonda) yâ ğufrân yâ burhân yâ sultân'*.

... (Celî sülûs yazılarda): *Binlerce yıl sonra Zühal'in ismine ulaşılır. / Eğer insana senin sarayından bir taş serbest bırakılırsa / zerrelere dönüşen güneş eğer mecal bulursa / kafadaki miğfer senin ölçünün buluta ve havaya koyar. / Bela yumağı, Kitab'ın kapsamında ebedî olarak dolaşır. / Tersine dönmüş deniz (maviliğinden dolayı semâ), izzet ve bekâ senin için daim olsun''* yazısının bulunduğunu söylemektedir²²⁹. Aynı zamanda, mahfil içindeki kuşaklarda kûfi ile celî sülûs yazının aynı satırda bir arada kullanıldığı eklemesini yaparak, Bursa kemeri ve üzerinde sadece celî sülûs yazının yer aldığını ve diğer yazılarla benzerliği sebebiyle bu yazıları da Hacı İvaz Paşa'nın yazmış olduğunu belirtir²³⁰. Tabloda yazı kuşağının yukarısında büyük bir hat levha yer alır. Bu levhayı, Osman Hamdi Bey başka resimlerinde de kullanmıştır²³¹. Levhada siyah renk boya ile Arapça "*O rahmet sahibi olan Rabbin çok bağışlayıcıdır*", sarı renk ile de "*Gözetin ve koruyan Allah'ın (el-Müheymin) mağfiretine tevekkül ettim*" ibareleri bulunur²³². Yazı kuşağının üst kısmını kaplayan, çiçek ve rumilerle bezeli, iç içe geçmiş üçgenlerden oluşan altıgen çiniler tabloda net olarak seçilememekte, bu nedenle duvarın alt ve üst bölümlerinde görülen bezeme sanki benzermiş gibi algılanmaktadır. Alt kısımda yer alan altıgen formlu, üzeri altın yaldızla bezenmiş, yeşil tonda çiniler orijinaleri ile benzerdir (Fotoğraf 23). Yapıda, altın yaldızlı bu bezemelerden bazıları palmetli ve rumili rozetlerden oluşmaktadır²³³. Mukarnasla sonuçlanan kemerin geniş bordüründeki, renkli sır tekniğindeki çiniler bütün bezeme özellikleriyle, tablodaki ile hemen hemen aynıdır.

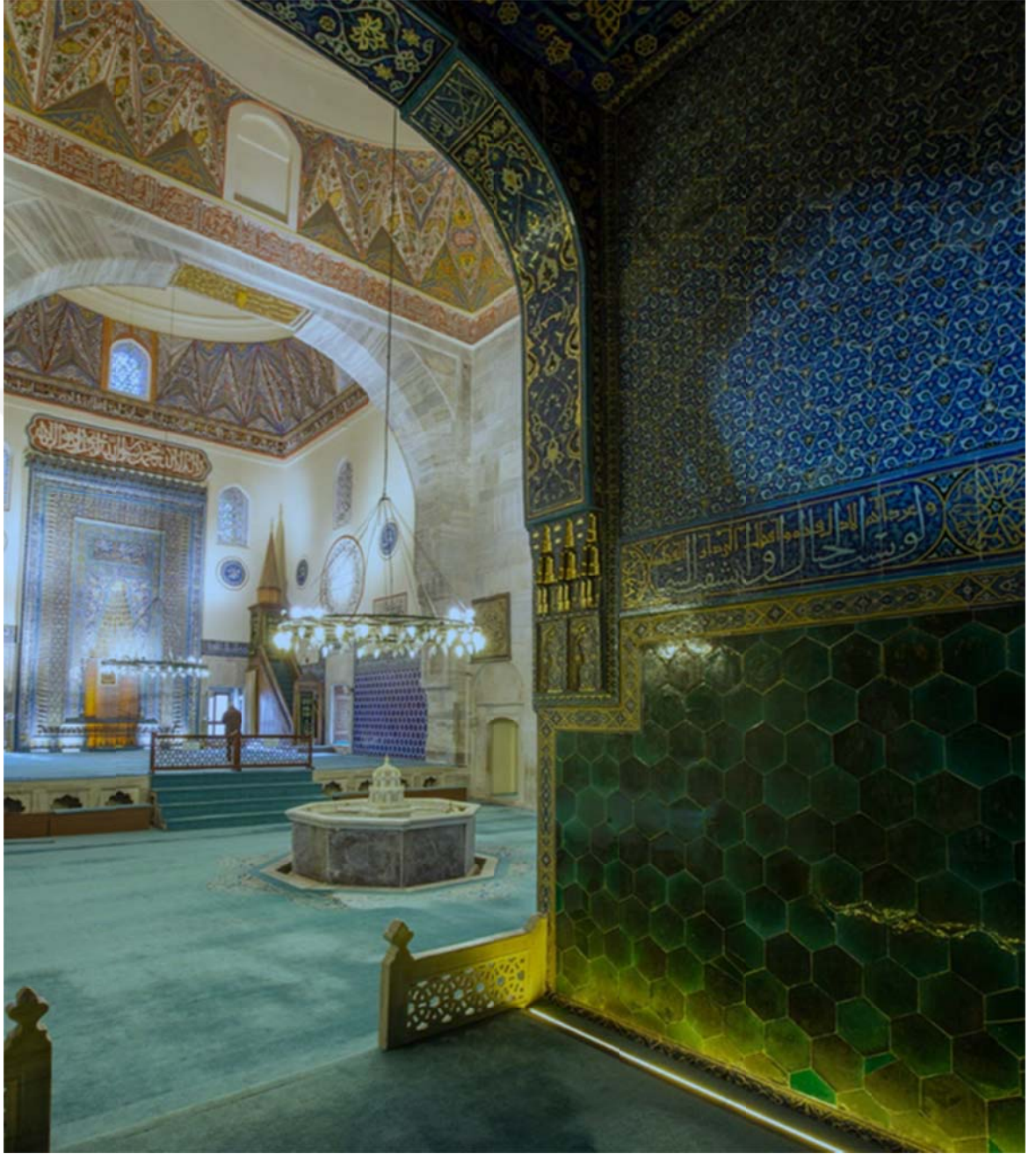
²²⁹ Tüfekçioğlu, ss.146-147.

²³⁰ Tüfekçioğlu, s.148.

²³¹ <http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/ResimKlksyn/id/1081/rec/399>

²³² <http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/ResimKlksyn/id/1081/rec/399>

²³³ Demiriz, s.355.



Fotoğraf 23. Bursa Yeşil Cami'nin Girişin Sol Yanında Yer Alan Mahfil²³⁴

²³⁴ http://bursadazamandergisi.com/wp-content/uploads/2017/05/BursadaZaman_s22-web.pdf
(Erişim Tarihi 28.11.2018)



Tablo 13. Yeşil Türbe'de Dua²³⁵

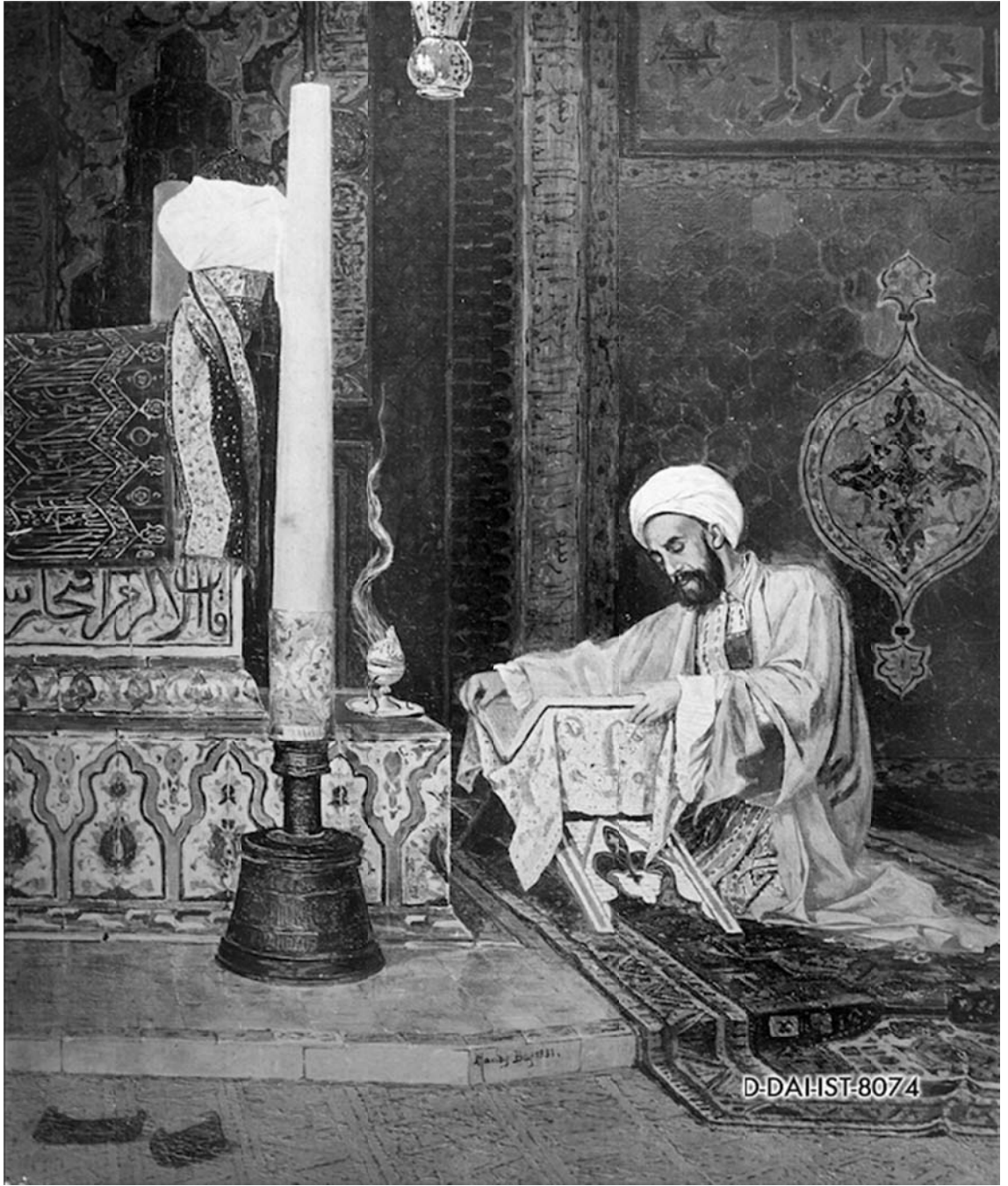
Tarihi: 1881.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 61x50,8 cm.

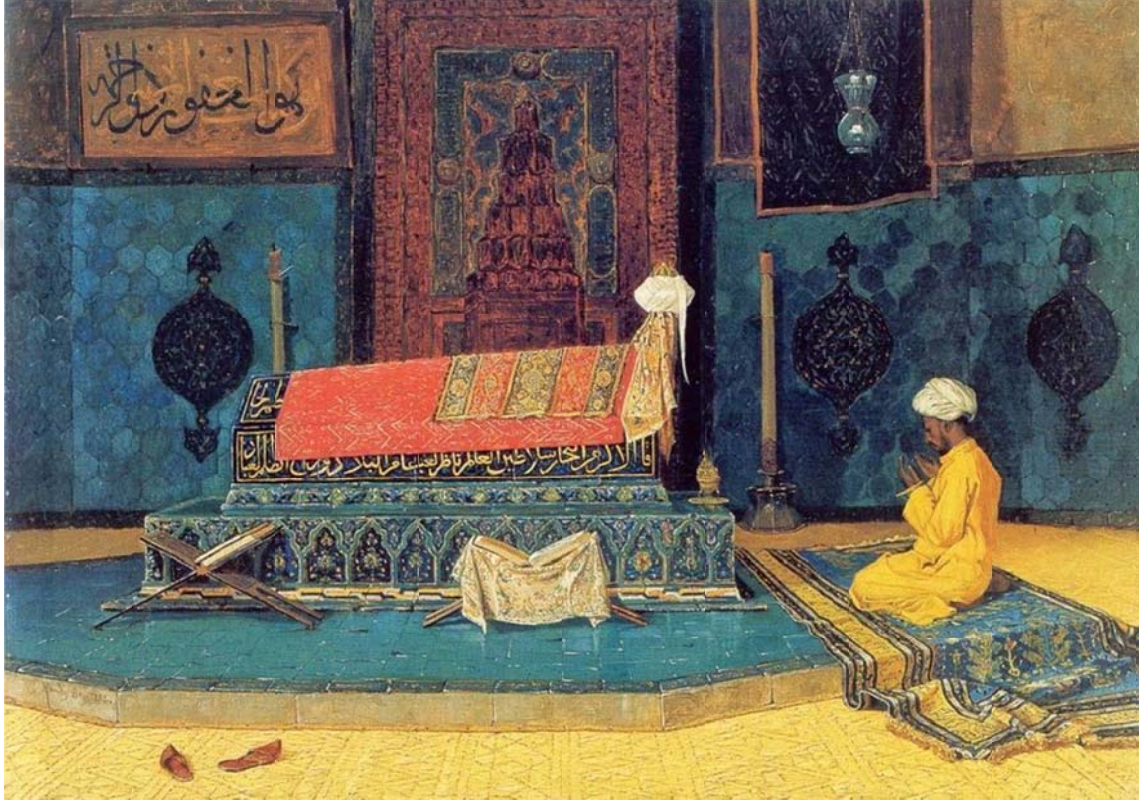
Bulunduğu Yer: Christie's Images Limited (1995).

²³⁵ Roberts, s.184.



Tablo 14. *Yeşil Türbe 'de Dua*²³⁶

²³⁶ <https://arachne.dainst.org/entity/95089/image/95089?fl=20&q=8074&resultIndex=16>
(Erişim Tarihi 12.12.2017)



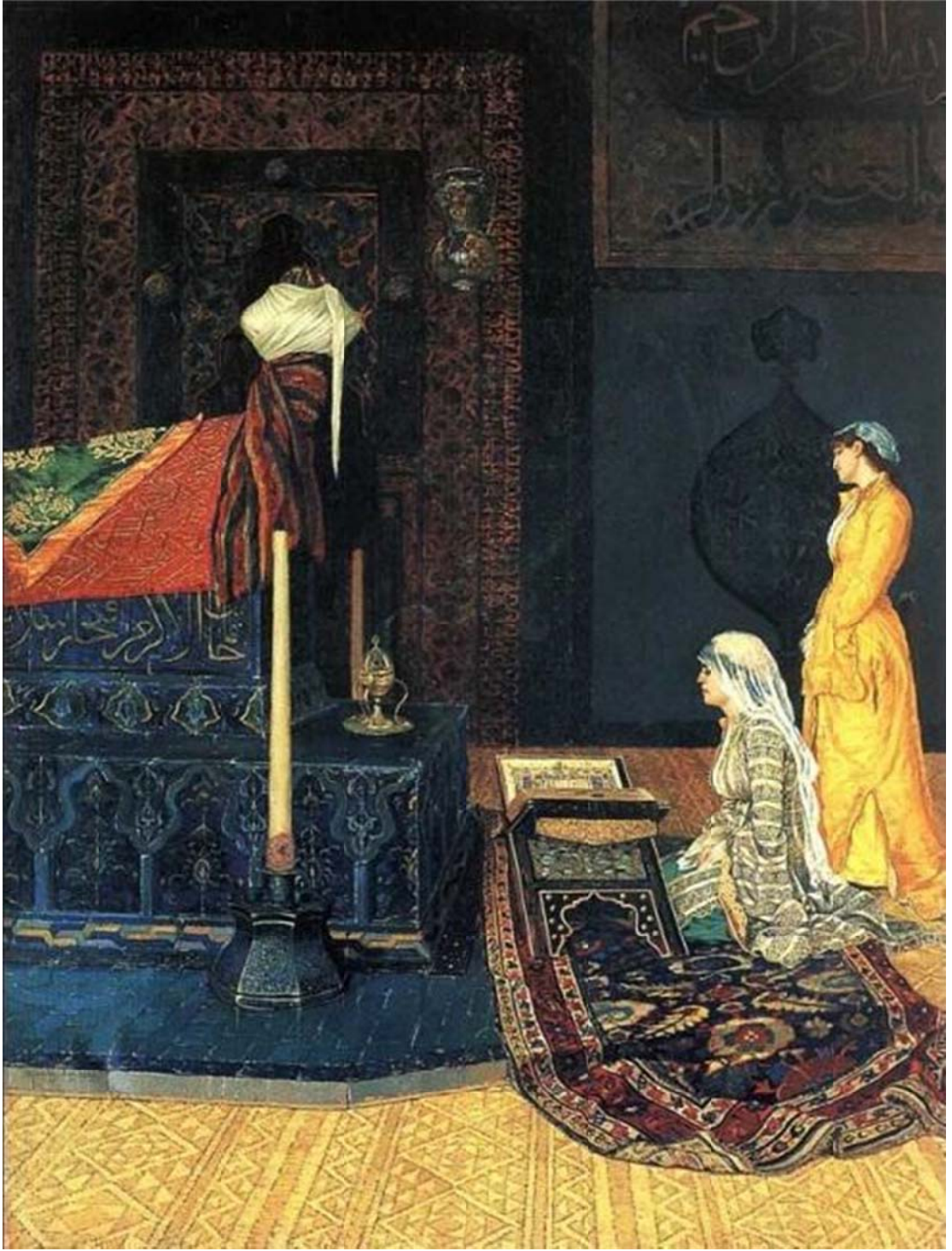
Tablo 15. Yeşil Türbe'de Dua (1882)²³⁷

²³⁷ Tuval üzerine yağlıboya. Kudret Türksan Koleksiyonu. Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt:2, İstanbul, 1995, s.676.



Tablo 16. *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*²³⁸

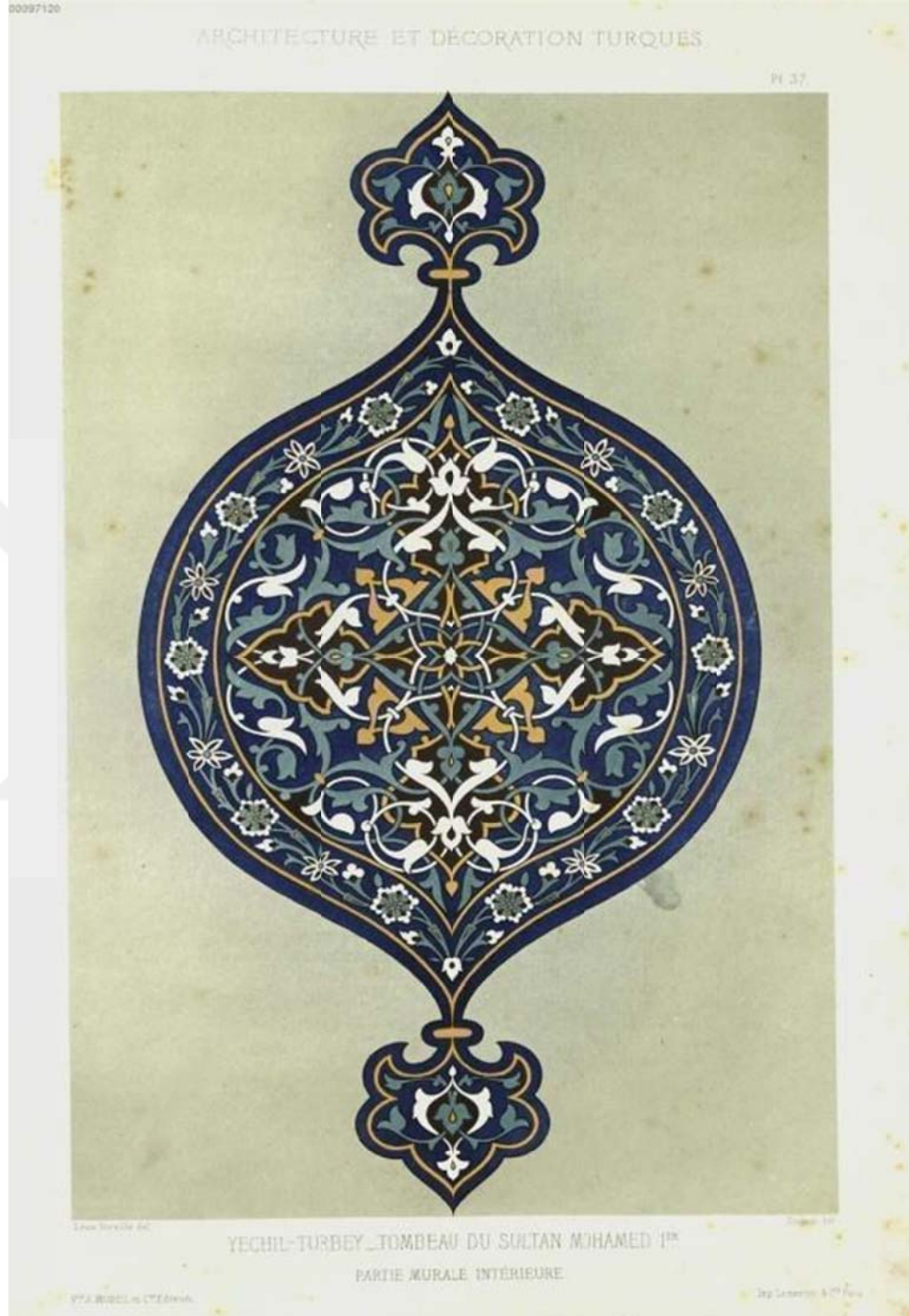
²³⁸ Tuval üzerine yağlıboya. 76x111 cm. Özel Koleksiyon. Cezar, s.677.



Tablo 17. Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II (1890)²³⁹

²³⁹ Tual üzerine yağlıboya. 86x65 cm. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu. Cezar, s.678.

Tablo 13'te gördüğümüz eser, Osman Hamdi Bey'in, 1880'li yıllarda yaptığı çok sayıdaki Yeşil Türbe tablosundan sadece bir tanesidir. (Diğer versiyonlar için bk. Tablo: 14-15-16-17). Yeşil Türbe tasvirlerine baktığımızda, sanduka örtüsü, zemin, halı, şamdanlar, duvardaki şemse motifi, figürler ve Çelebi Sultan Mehmed sandukasının platformunda birtakım değişiklikler yapıldığını, bu ufak değişikliklerin dışında Osman Hamdi Bey'in tablolarında yapının aslına olabildiğince sadık kaldığını görmekteyiz. Fakat platformdaki bu değişikliğin nedeni tabloların resmedildiği açı olabileceği gibi, Yeşil Türbe'nin geçirdiği -sayısız- restorasyon da olabilir. Tablo 13'te, halı üzerinde bağdaş kurmuş, üstü örtülü, muhtemelen sedef kakmalı ahşap rahlede Kuran okuyan bir figür resmedilmiştir. Tablonun resmedildiği açıdan türbenin mihrabı ve Çelebi Sultan Mehmed'in sandukası görülmektedir. Tablonun sol alt köşesinde yer alan kırmızı çarıklar ve sandukanın yakınındaki şamdan dikkati çeken unsurlardandır. Yeşil Türbe'de iç mekânda duvarların alt bölümü altıgen firûze çinilerle kaplı olup, her yüzeyde pencerelerin iki yanında birer defa tekrarlanan iri şemseler bulunur (Fotoğraf 24-EK B-Çizim 2). Bu şemse motiflerinden biri figürün arka çaprazında görülmektedir. Ancak şemsenin ve duvarlardaki diğer bezemelerin çini görünümü tam olarak verilmemiştir. Mihrap ve sanduka çinilerinin motif olarak oldukça gerçekçi resmedilmesine karşın, duvarların firûze renkli çinileri ve Çelebi Sultan Mehmed'in sandukasının lacivert renkli çini bezemesi daha yeşil tonlarda ele alınmıştır (Fotoğraf 25-26-EK C-Çizim 3).



EK B-Çizim 2. Bursa Yeşil Türbe Duvarlarında Yer Alan Şemse Motifinin Çizimi²⁴⁰

²⁴⁰https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00097120&pimage=00103&l=en (Erişim Tarihi 30.10.2017)



Fotoğraf 24. Bursa Yeşil Türbe Duvarlarında Yer Alan Şemse Motifi



EK C-Çizim 3. Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed Lahdi'nin Bezemesinin Çizimi²⁴¹

²⁴¹https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00097120&pimage=00103&l=en (Erişim Tarihi 30.10.2017)

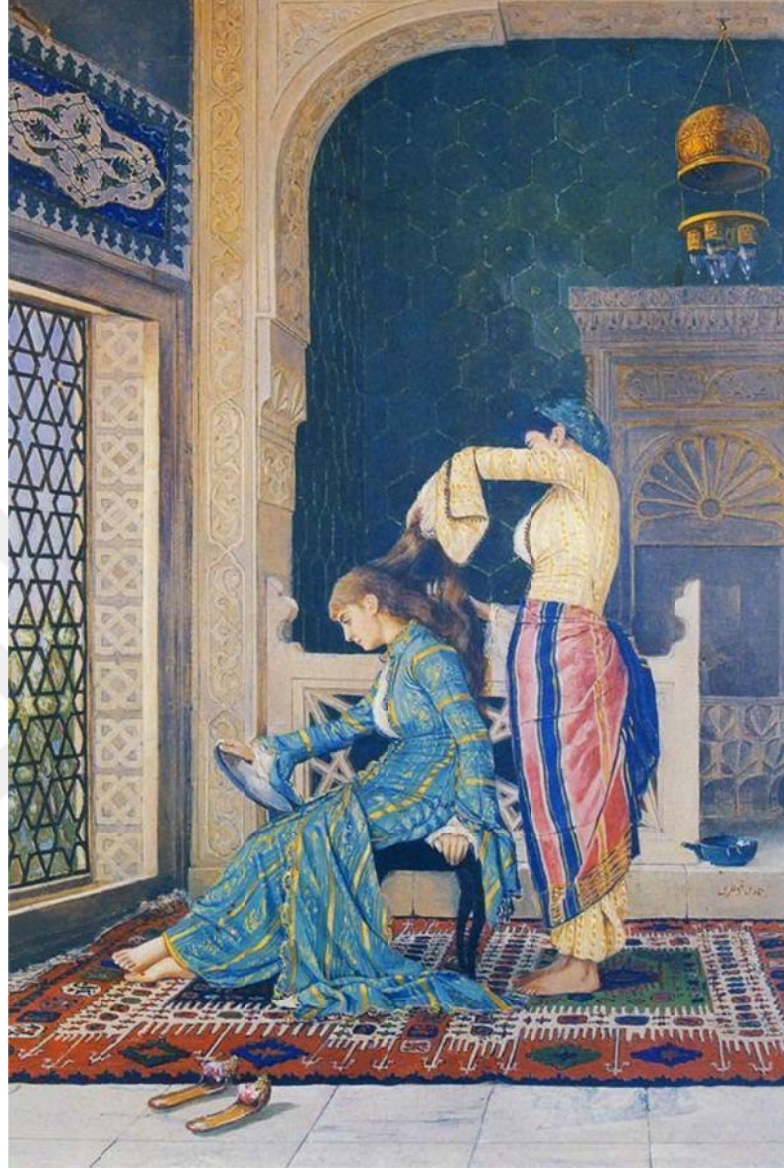


Fotoğraf 25. Bursa Yeşil Türbe Çelebi Sultan Mehmed Sandukası



Fotoğraf 26. Bursa Yeşil Türbe²⁴²

²⁴² 1894. Sébah et Joaillier Fotoğraf Stüdyosu. İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Dijital Arşivi'nden alınmıştır.
<https://arachne.dainst.org/entity/131430/image/131430?fl=20&q=10317&resultIndex=16>
(Erişim Tarihi 28.11.2018)



Tablo 18. Saçlarını Taratan Kız²⁴³

Tarihi: 1882²⁴⁴.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 58x39 cm.

Bulunduğu Yer: Milli Saraylar Resim Koleksiyonu 13/572. (Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu²⁴⁵)

²⁴³<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-saclarini-taratan-kiz-11154/> (Erişim Tarihi 30.10.2017)

²⁴⁴ Eldem, Osman Hamdi, s.266.

Sanatçının bu tablosunda, arka planda, tek basamakla çıkılan, Bursa kemerli bir eyvan ve büyükçe bir çeşme bulunmaktadır. Zemin, basamak ve eyvanın kemeri mermer malzemeden yapılmış, eyvanın içi yeşil tonlarında, altıgen formlu, üzeri stilize bitkisel bezemeli altın yaldızlı çiniler ile kaplanmıştır. Eyvanın yanında yer alan şebekeli büyük pencerenin karşısında, uzunlamasına serilmiş bir halı ve bu halının üzerinde yer alan taburede, elinde ayna tutarak oturmuş, saçları dağınık, iyi giyimli bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu figür ayakta duran daha sade giyimli başka bir kadın figürüne saçlarını düzelttirmektedir. Her ne kadar ayaktaki kadın figürünün elinde tarak seçilemese de tablonun isimlendirilmesinden dolayı, halayığın, oturur vaziyetteki kadının saçlarını taradığı düşünülmektedir. Sahne, aslında, hanımefendi-halayık ilişkisinin gündelik bir tasviridir. Osman Hamdi Bey'in "Saçlarını Taratan Kız" adlı eserinin, birbiriyle hemen hemen aynı üç versiyonu daha bulunmaktadır²⁴⁶. Üç tablonun kurgusu da aynı minvaldedir. Edhem Eldem, bu tablolardan birinin "Hamdi Kulları" imzası taşıdığını, bu nedenle saray siparişi olduğunu ele verdiğini, diğer versiyonun sadece fotoğrafının günümüze gelebildiğini (Tablo 19), üçüncü versiyonun ise Türkçe imza taşıdığını söylemektedir²⁴⁷.

²⁴⁵ Cezar, s.682.

²⁴⁶ Eldem, Osman Hamdi, s.264.

²⁴⁷ Eldem, Osman Hamdi, s.264.



Tablo 19. 1881 tarihli²⁴⁸



Tablo 20. 1882 tarihli²⁴⁹

Tablo 18 ve Tablo 20’de pencere şebekeleri, Bursa kemeri ve çiniler benzer şekilde ele alınmıştır. Ancak pencere üzerindeki çini panoda, halıda -seriliş ve motifinde-, terliklerin konumunda ve çeşmede birtakım değişiklikler yapılmıştır. Günümüze fotoğraf olarak ulaşabilen tablo ise (Tablo 19) kompozisyon olarak daha çok Tablo 20’i andırmaktadır. Fakat burada pencere şebekesi biraz farklılaşmış, geometrik kompozisyonu oluşturan poligonal parçalar daha uzamıştır. Edhem Eldem, tablonun saray envanterindeki adının “Hamam Derununda İki Kadın” olduğunu²⁵⁰, Yeşil Cami’nin -alt kat- sol mahfilinin zemininin mermer ile kaplandığını, mahfil duvarının dibine de kurnalı bir çeşme eklenerek cami mekânının hamama dönüştürüldüğünü

²⁴⁸ Sébah et Joaillier Arşivi’nden. Cam Negatif. 24x18 cm. Bk. Eldem, Osman Hamdi, s.265.

<https://arachne.dainst.org/entity/205977?fl=20&q=8103&resultIndex=21> (Erişim Tarihi 12.12.2017)

²⁴⁹ Tual üzerine yağlıboya. 56x37 cm. Özel Koleksiyon. Bk. Eldem, Osman Hamdi, s.268.

²⁵⁰ Eldem, Osman Hamdi, s.264.

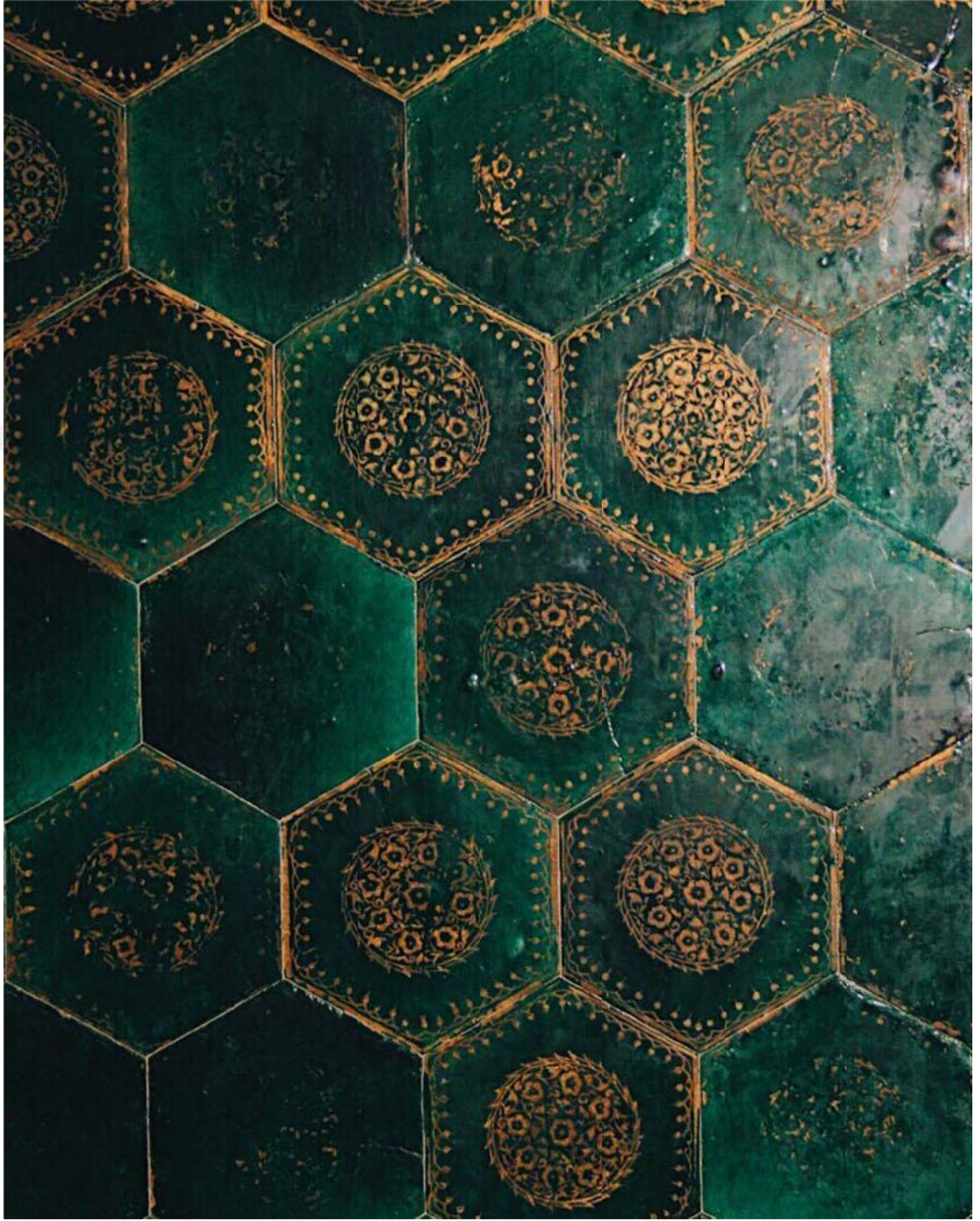
söylemektedir²⁵¹. Ancak mekânsal özelliklere baktığımızda bu fikir pek akla yakın gelmemektedir.

Öncelikle, Yeşil Camii'nin alt kat mahfilinin mukarnasla sonuçlanan kemerinin geniş bordüründeki, renkli sır tekniğinde çiniler tabloda gösterilmemiştir. Tabloda görünen Bursa kemerli eyvanın bütün dış yüzü mermer/taş malzemedir. Yapıda, mahfilin yakınında, tablodaki gibi büyük bir pencere yer almamaktadır. Yine yapının aslında mahfile birden fazla basamak ile çıkılmaktadır. Tabloda ise tek basamak görülmektedir. Bursa kemerli, mermer korkulukla tamamlanmış eyvan ise dönem yapılarında sıkça karşımıza çıkan bir uygulamadır. Dekoratif bezeme de Yeşil Camii ile aynı değildir. İçi, yeşil tonda, altıgen formlu, üzeri stilize bitkisel bezemeli altın yaldızlı çiniler ile kaplı eyvan her ne kadar Yeşil Camii mahfilini anımsatsa da (Fotoğraf 27), yapıdaki çini düzenleme yazı kuşağına kadardır. Ayrıca, benzer çini düzenleme; Çinili Köşk'te, Bursa Yeşil Türbe'de, Bursa Muradiye Külliyesi bünyesindeki türbelerde (Şehzade Mustafa ve Cem Türbesi, Şehzade Ahmet Türbesi, Şehzade Mahmut Türbesi'nde) görülür. Tablo, Yeşil Camii bünyesinden birtakım öğeler barındırsa dahi, mekânın Yeşil Camii olduğunu söylemenin çok da doğru bir yaklaşım olmadığı kanısındayız. Hamamlar mahremiyet sağlayacak düzenlemede olduğundan, tablodaki büyük pencere akıllara mekânın haremde bir bölüm olabileceğini getirmektedir.

Ayrıca, harem dışında, bir köşkün resme konu olabileceği de ihtimaller dâhilinde olmalıdır. Tablodaki pencere üzerinde yer alan beyaz zemin üzerine lacivert ve yeşil renkli, etrafı lotus-palmet dizisi ile çevrelenmiş, bitkisel motiflerle bezeli çini panonun yeri ise henüz tespit edilememiştir. Fonda göze çarpan kandil ise Memlûk tarzında, pirinçten yapılmış, soğan şeklinde kubbeli ve yedi kandil delikli lamba olup, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde (env. no 158) bulunmaktadır²⁵². Ressam Çalışırken (Tablo 30), Cami Kapısında Feraceli Kadınlar (Tablo 24) ve Saçlarını Taratan Kız (Tablo 18) tablolarında kullanılmıştır.

²⁵¹ Eldem, Osman Hamdi, s.264.

²⁵² Eldem, Osman Hamdi, s.297.



Fotoğraf 27. Bursa Yeşil Cami'nin Alt Kat Mahfil Duvarlarındaki Altıgen Formlu Altın Yıldızlı Çiniler



Tablo 21. *Arzuhalci*²⁵³ / *Petition Writer*

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 110x77 cm.

Bulunduğu Yer: Sakıp Sabancı Múzesi Koleksiyonu, Sakıp Sabancı Múzesi (Emirgan, İstanbul).

²⁵³ <http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/ResimKlksyn/id/610/rec/11>
(Erişim Tarihi 25.10.2017)

Osman Hamdi Bey, bu eserde, almaşık düzende²⁵⁴ örülmüş, merkezinde, alınlığı çini ile bezenmiş, mermer söveli ve şebekeli -geometrik düzende- büyük bir pencere bulunan bir caminin duvarını betimlemiştir. Pencerenin hemen önünde, siyah feraceli, başını sağ yanına doğru eğmiş, elindeki kumaş parçasıyla her an yüzünü örtecekmiş izlenimi veren, oturur vaziyette bir kadın figürü dikkati çekmektedir. Siyah feraceli figürün tam karşısında, bu kez profilden resmedilmiş, önünde kutu bulunan sarıklı bir erkek figürü görülmektedir. Figür, ahşap, üzerine farklı kumaşlar serilmiş dikdörtgen bir platform üzerinde bağdaş kurarak oturmaktadır. “Arzuhalci” olarak anılan bu figürün, dua eder edasıyla havada duran ellerinden birinde -sağ- küçük bir kağıt parçası bulunmaktadır. Platformun yanında iki köpek betimi yer alır. Sanatçı, siyah feraceli kadın figürünün önünde duran, arkası izleyiciye dönük, mavi feraceli, beyaz başörtülü figür ile üç farklı duruşu aynı kompozisyon içerisinde bir arada kullanmıştır. Osman Hamdi Bey’in tablolarında feraceli kadın figürlerine oldukça sık rastlanmaktadır. Fakat bu eserdeki feraceli kadın betimleri, sanatçının diğer tablolarındaki figürlere kıyasla daha sade bir görünüm sergilemektedir.

Sanatçının tablolarında sıklıkla karşılaştığımız bir diğer öge çini detaylarıdır. Tablonun merkezinde gördüğümüz pencere alınlığındaki çini pano, Bursa’da Muradiye Külliyesi içerisinde yer alan, Şehzade Mustafa Türbesi taçkapısının solundaki pencere alınlığındandır²⁵⁵. Ancak çini pano çalındığından maalesef bugünkü yeri boştur (Fotoğraf 28).

Stilize bitkisel motiflerin yer aldığı bu çini panoda (EK D-Çizim 4), merkezde, iri bir hatayi motifi yer alır. Beyaz zemin üzerinde yer alan simetrik düzendeki bu kompozisyonda iki yanda yer alan kanatlı rumiler oldukça dikkat çekicidir. Kırmızı, yeşil ve lacivert tonların hâkim olduğu merkezdeki bölümü kırmızı renkli bir kontur çevreler. Bu bölümün etrafında yer alan bordür, lacivert zemin üzerine uygulanmıştır. Bordür üzerindeki penç ve klasik formlu rumiler ise atlamalı olarak yerleştirilmiştir. Bu bordür için de kontur olarak kırmızı renk kullanılmıştır.

²⁵⁴ Bir sıra kesme taş ile üç sıra tuğladan meydana getirilmiştir.

²⁵⁵ Demirsar, s.101.

Tabloda, pencere alınlığında gördüğümüz çini pano, Parvillée'nin restorasyon öncesinde belgeleme amacıyla yaptığı çizim ile benzerlik içerisindedir. Osman Hamdi Bey'in bu çini panoda belgeleme amacında olduğunu söylemek mümkündür.

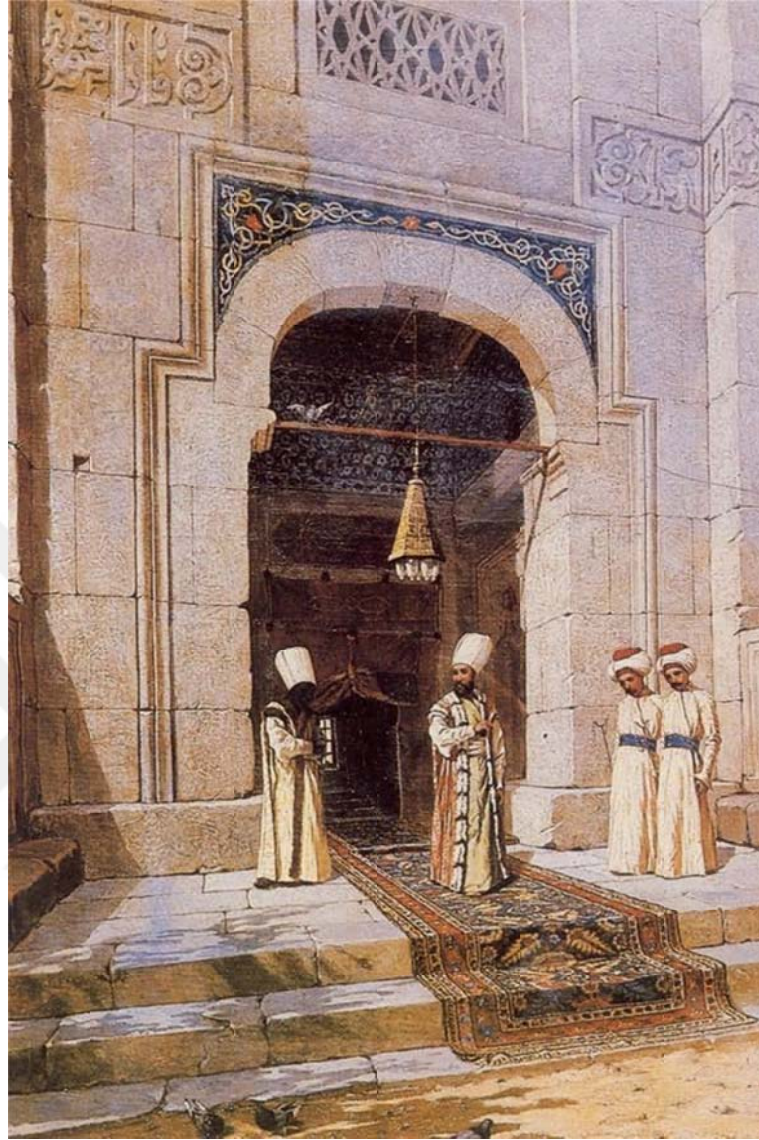


EK D-Çizim 4. Bursa'da, Muradiye Külliyesi Şehzade Mustafa Türbesi Dış Pencere Alınlığındaki Çini Panonun Çizimi²⁵⁶

²⁵⁶https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00097120&pimage=00103&l=en (Erişim Tarihi 25.10.2017)



Fotoğraf 28. Bursa Muradiye Külliyesi Şehzade Mustafa Türbesi



Tablo 22. Camiden Çıkan Sultan²⁵⁷

Tarihi: 1887²⁵⁸.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 74x49 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

²⁵⁷ <http://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-camiden-cikan-sultan-11158/> (Erişim Tarihi 01.01.2018)

²⁵⁸ Eldem, Osman Hamdi, s.126.

Osman Hamdi Bey'in, Bursa'daki Muradiye Cami'nin taçkapısını fon olarak kullandığı dört adet tablo tespit edilmiştir (Tablo 22-23-24-25). Yapıda, taçkapı üzerinde yer alan (Fotoğraf 29-30), mozaik çini, iri palmetlere bölünmüş, kıvrık dal esasına dayanan hataî ve rumili bir süslemedir²⁵⁹. Firûze zemin üzerine, beyaz ve sarı renkle oluşturulmuş bu süsleme beyaz kontur ile çevrelenmiştir.

1887 tarihli bu versiyonun (Tablo 22) çini süslemesi ile yapının süslemesi oldukça benzerdir. Üç basamak ile ulaşılan Bursa kemerli kapının kemer köşeleri çini ile bezelidir. Mükebbire kısmının mermer korkuluğu günümüzdeki halinden oldukça farklıdır. Ayrıca Osman Hamdi Bey, kitabeyi yapıda olduğundan daha geniş tutmuş ve kapının iki yanına yapının orijinalinde bulunmayan, kabartma -mermer- kûfi yazı kuşağı eklemiştir. Belgin Demirsar Arlı, bu yazı kuşağının Gebze Çoban Mustafa Paşa Cami cephesinde bulunduğunu söylemektedir²⁶⁰.

Edhem Eldem, Gebze'deki Çoban Mustafa Cami'den alınmış, 1881 ve 1887 verisyonunda mevcut olan kûfi yazı kuşağında: Sağda: *‘‘Fe in tevellev fe kul âzentu kum alâ sevâ’ ve in edrî e karîbun em baîdun mâtuâdûn’’* (Buna rağmen yüz çevirecek olurlarsa, de ki; *‘‘Size eşitlik üzere açıklamada bulundum. Tehdit edildiğiniz (sorgu ve azab günü) yakın mı, uzak mı, bilemem’’*). Solda: *‘‘Ve in edrî leallehu fit netun lekum ve metâun ilâ hîn’’*: (Bilemem; belki bu sizin için bir fitnedir belki de belli bir vakte kadar metadır’’ yazısının bulunduğunu söylemektedir²⁶¹.

Diğer üç versiyona kıyasla oldukça sade olan bu tabloda, merkezde sultan figürü, etrafında tebaası ile birlikte görülür. Bursa kemerinin desteğinde ise uçmaya hazırlanan bir güvercin dikkati çekmektedir. Kemerin iç kısmındaki süsleme de yapıdakiyle benzeşmektedir.

²⁵⁹ Demiriz, s.19.

²⁶⁰ Demirsar, s.83.

²⁶¹ Eldem, Osman Hamdi, s.128.



Tablo 23. *Camiden Çıkan Sultan*

Tarihi: - (Bitmemiş).

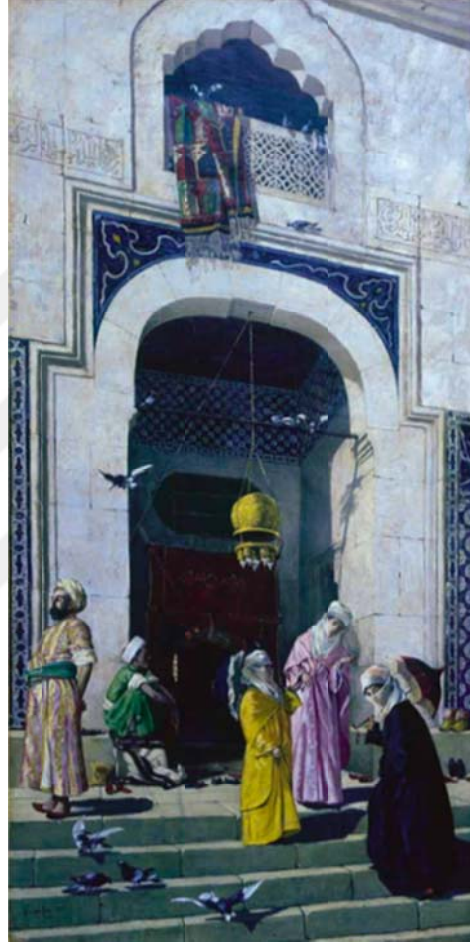
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: -

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon²⁶².

²⁶² Eldem, Osman Hamdi, s.127.

Bu versiyon (Tablo 23) yarım kalmış, tabloda sağda kalan iki erkek figürü resmedilmemiştir. Sultanın sağ yanındaki figürde, halıda ve Bursa kemerli kapı içerisinde kalan bölümde ufak değişiklikler olsa da, zeminin yükseltilmiş olması mükebbirenin korkuluğunun şeması Tablo 22 ile benzeşmektedir.



Tablo 24. *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar*

Tarihi: 1881.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

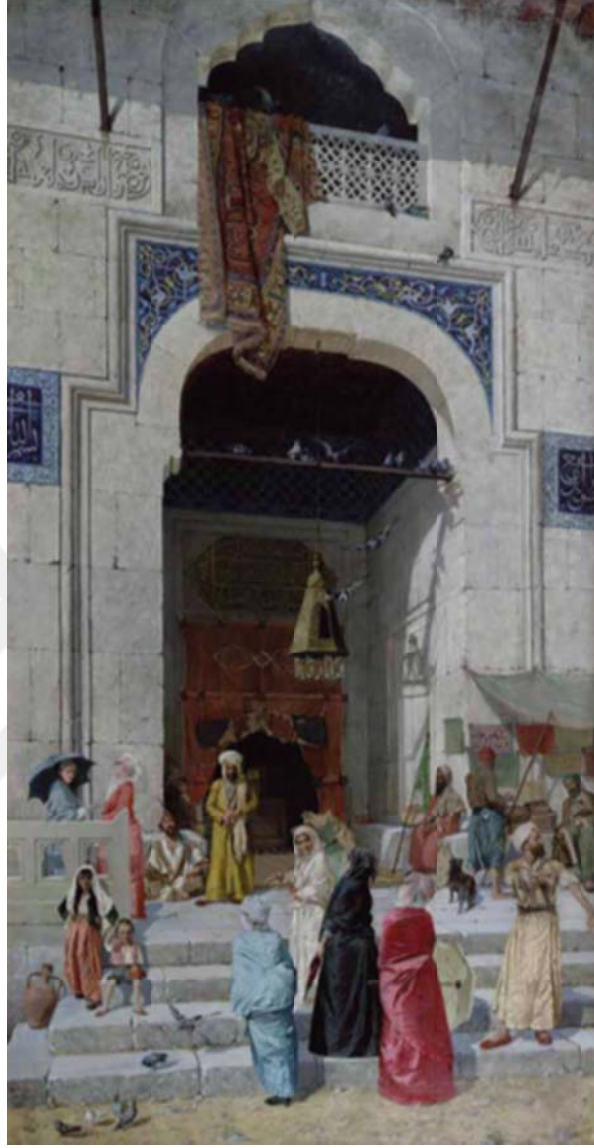
Boyutu: 120x60 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon²⁶³.

²⁶³ Eldem, Osman Hamdi, s.125.

Bu versiyonda (Tablo 24) kompozisyon figürler ile iyice kalabalıklaştırılmış, basamaklar ve güvercinler çoğalmış, yapının orijinalinde olmayan çiniler tabloya eklenerek taçkapının iki yanı çini ile bezenmiştir. Osman Hamdi Bey'in meşhur feraceli kadınları diagonal düzende, izleyiciye dönük bir şekilde yerleştirilmiştir. Mükebbire bölümü yapının günümüzdeki haline oldukça benzemektedir. Halı bu kez mükebbire korkuluğundan aşağıya doğru sarkıtılmış, tabloya hareket kazandırılmıştır.





Tablo 25. *Cami Kapısı*

Tarihi: 1891.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 210x110 cm.

Bulunduğu Yer: University of Pennsylvania Museum²⁶⁴.

²⁶⁴ Eldem, Osman Hamdi, s.128.

Tüm versiyonlar içinde en büyük boyutlu ve anıtsal olan bu tablo (Tablo 25) kompozisyon olarak her ne kadar Tablo 24'ü andırsa da, Bursa kemerli taçkapının iki yanında yer alan çini bezeme buradaki kompozisyonda görülmez. Fakat yine bu eserde, yapının orijinalinde olmayan çiniler tabloya eklenmiş, taçkapı kemerinin çini alınlığına yakın şekilde, -iki yana- çini yazı kuşağı eklenmiştir. Figürler ile ayrıntılar da çoğaltılmıştır. Mükebbire korkuluğu ve kapı üzerindeki mozaik çini kompozisyonu farklılık göstermektedir.



Fotoğraf 29. Bursa Muradiye Cami Taçkapı Kitabesi



Fotoğraf 30. Bursa Muradiye Cami Taçkapısı



Fotoğraf 31. Bursa Muradiye Cami Taçkapısı -Detay-



Tablo 26. *Tespîh Çeken Mümin / Rüstem Paşa Cami Önünde*

Tarihi: 1905.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 210x120 cm.

Bulunduğu Yer: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu²⁶⁵.

²⁶⁵ Eldem, Osman Hamdi, s.467.

Osman Hamdi Bey “Tespîh Çeken Mümin” olarak adlandırılan tablosunda (Tablo 26²⁶⁶) yine bir cami mekânı kullanmayı tercih etmiş ve birtakım dekoratif unsurları bir araya getirerek bu İslami görüntüyü pekiştirmiştir. İstanbul Rüstem Paşa Cami’nin doğusunda yer alan giriş kapısının betimlendiği bu tablonun aynı yıl tamamlanan ikinci bir versiyonu daha bulunmaktadır. Her iki tabloda da küçük, yuvarlak kemerli bir kapı önünde ayakta duran, büyük tespihli, parlak sarı kaftanlı, sakallı bir erkek figürü görülmektedir. Eserinde, kendini model olarak kullanan sanatçının bu amaçla çektiği olduğu fotoğrafları günümüzde hala mevcuttur (Fotoğraf 32).

Sıraltı tekniğinde yapılmış, kırmızılı (Rodos işi) orijinal çini pano (Fotoğraf 33), 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir²⁶⁷. Yapılan onarımlarda, zaman içerisinde dökülen çinilerin yerine kompozisyonun geneline uymayan başka çiniler yerleştirilmiştir. Fakat Osman Hamdi Bey’in tabloyu resimlediği sırada çinilerin tam olduğu düşünülmektedir²⁶⁸. Yapı, günümüzde restorasyonda olduğundan çinilerin şu anki durumu bilinmemektedir. Dökülen çinilerin yerine Osmanlı’da sevilen ve yaygın olarak kullanılan lale motifli çiniler yerleştirilmiş, bu durum panonun simetrisinin bozulmasına neden olmuştur. Beyaz zemin üzerine yapılmış kompozisyonun merkezinde etrafı kıvrım dallar ile çevrili iri bir hatai yer alır. Bu hatai kıvrım dallar ile kesitlerine bağlanmaktadır. Beyaz, yeşil, kırmızı, mavi, lacivert ve firûze renklerin kullanıldığı panonun etrafını çevreleyen bordüre ince yeşil bir kontur ile ulaşılmaktadır. Bordür, lacivert zemin üzerine beyaz renkte pençlerden ve kıvrım dallardan oluşmaktadır. Aralarda yine kırmızı renk kullanılmıştır.

²⁶⁶ Paris’te sergilenmiştir. Bk. Eldem, Osman Hamdi, s.468.

²⁶⁷ Demirsar, s.141.

²⁶⁸ Demirsar, s.141.



Tablo 27. *Tespîh Çeken Mümin / Rüstem Paşa Cami Önünde*

Tarihi: Şubat, 1905.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 92x48 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

İthaf: “Kardeşim Halil’e” (A mon frere Halil²⁶⁹).

²⁶⁹ Eldem, Osman Hamdi, s.468.

Tablo 26'nın çok daha küçük olan bu diğer versiyonu Osman Hamdi Bey tarafından kardeşi Halil Edhem'e ithaf edilmiştir (Tablo 27)²⁷⁰. Bu iki eserin renk tonlarında ve doğu girişinin alınlığında yer alan ini panoda yapılmış ufak değişikliklerin haricinde kompozisyonları neredeyse aynıdır. Sanatçı, bu eserde de kendini model olarak kullanmıştır. Yalnızca renk tonlarında, kompozisyon düzeninde ve doğu girişinin alınlığında yer alan ini panoda küçük değişiklikler yapılmıştır. Tablo 26'da gördüğümüz ini pano aslına uygun yapılmışken, Tablo 27'de motiflerin bozulduğu ve daha zayıf çizildiği dikkati çekmektedir. Sanatçının ilk tabloyu birebir fotoğraftan çalışarak yaptığı, bu versiyonu ise birinci resmini göz önünde bulundurarak daha izlenimci bir anlayış ile ele aldığı düşünülebilir.

²⁷⁰ Eldem, Osman Hamdi, s.468.



Fotoğraf 32. Osman Hamdi'nin "Rüstem Paşa Cami Önünde" Tablolarına Model Oluşturan Pozu²⁷¹

²⁷¹ İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi. Bk. Eldem, Osman Hamdi, s.469.



Fotoğraf 33. İstanbul Rüstem Paşa Camii Doğu Girişinde Bulunan Çini Pano²⁷²

²⁷² <http://www.cambridge2000.com/gallery/html/P40312849e.html> (Erişim Tarihi 13.03.2018)



Tablo 28. İftardan Sonra²⁷³

Tarihi: 1886.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 57x42 cm.²⁷⁴

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu²⁷⁵.

²⁷³ <http://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-iftardan-sonra-11155/> (Erişim Tarihi 30.10.2017)

²⁷⁴ Eldem, Osman Hamdi, s.264.

²⁷⁵ Demirsar Arlı, s.166.

Tabloda (Tablo 28), altıgen taşlarla döşenmiş zemin üzerinde yükselen bir platform görülmektedir. Bu platformun üzeri tamamen hasır ile kaplanmıştır. Eserin sağ yanında Osman Hamdi Bey'in "Kahve Ocağı" adlı tablosundakine benzer çinili bir ocak, sol yanında ise devasa bir pencere yer almaktadır. Ahşap kanatlı, kakma tekniğinde geometrik motiflerle süslenmiş bu pencerenin söve kısmı çini ile bezenmiştir. Pencerenin dibine -derin mermer niş önüne- mavi renkte bir divan yerleştirilmiştir. Divanın yan kısmı tamamen ahşap malzemedен yapılmış, üzeri kabartma stilize bitkisel motiflerle süslenmiştir. Önünde de bir kilim bulunmaktadır. Divanın üzerine bir eli dizinde, sarıklı bir erkek figürü oturmuş çubuk içmektedir. Ayakta duran kadın figürü ise kahve sunmaktadır.

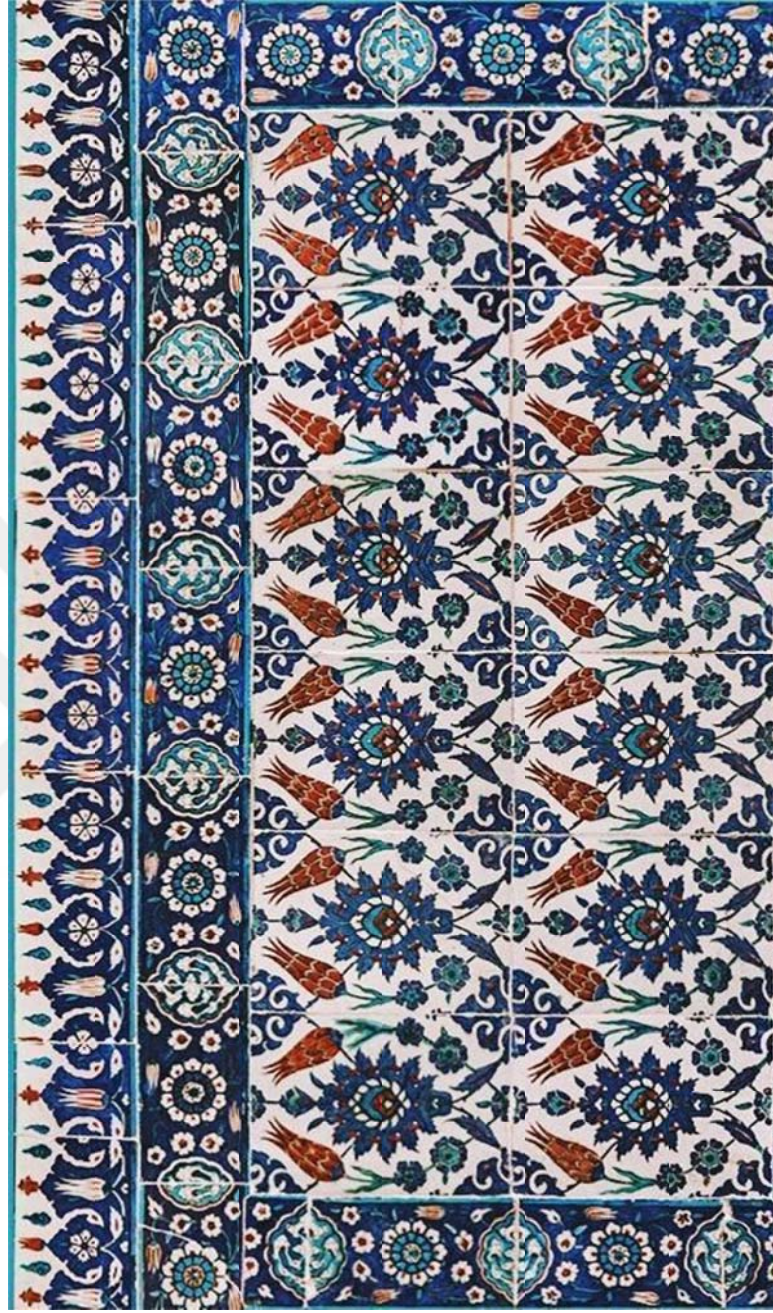
Tabloda görünen çinili ocağın en dış bordürü İstanbul Rüstem Paşa Camii'nin çeşitli alanlarında kullanılan lotus-palmetli bordürdür²⁷⁶ (Fotoğraf 34). Ocakta, hemen yan sırada görülen, beyaz zemin üzerine mavi rozetli çinilerin benzerleri aynı yapının son cemaat yeri cephesinde görünür²⁷⁷. Bu çiniler "Kahve Ocağı" (Tablo 29) ve "Ressam Çalışırken" (Tablo 30) adlı eserlerde de görülmektedir. Çintemani motifli çiçeklerden oluşan bordür, cami içinde alt kat pencereleri -sağ ve sol taraftaki ilk ve ikinci pencere- arasında yer almaktadır²⁷⁸. Ocağın davlumbaz kısmı "Kahve Ocağı" (Tablo 29) eserinden farklı olarak lacivert zemin üzerine beyaz renkte kıvrım dallar ile süslenmiştir. Ocağın yaşmak kısmı ise bir önceki tablo ile aynıdır (Fotoğraf 34).

İstanbul Rüstem Paşa Camii restorasyonda olduğundan çinilerin yapı içerisindeki yeri tespit edilememiş ve detaylı karşılaştırması yapılamamıştır.

²⁷⁶ Demirsar, s.37.

²⁷⁷ Demirsar, s.37.

²⁷⁸ Demirsar, s.37.



Fotoğraf 34. İstanbul Rüstem Paşa Camii Çini Detayı²⁷⁹

²⁷⁹ www.pinterest.com (Erişim Tarihi 13.03.2018).



Tablo 29. Kahve Ocağı²⁸⁰

Tarihi: 1879.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 50x38 cm.

Bulunduğu Yer: Leon Grünberg Koleksiyonu.

²⁸⁰<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-kahve-ocagi-9735/>
(Erişim Tarihi 30.10.2017)

İç mekân betimi olan bu eserde (Tablo 29), Osman Hamdi Bey, Osmanlı günlük yaşamından bir kesit sunmaktadır. Çini ocaklı bir mekân içerisinde biri kadın diğeri erkek, iki figür bulunmaktadır. Erkek figürü, çinili ocak önünde, üzerinde halı bulunan bir platforma sırtı yastığa dayalı şekilde, önünde çubuk ile düşünceli bir şekilde otururken, kadın figürü, ona kahve sunmaktadır. Duvardaki ufak niş ve kufi hat yazılı levha sahnede dikkati çeken unsurlardandır. Çinili ocağın iki yanında bulunan raflarda seramik tabak ve ibrik gibi birtakım dekoratif objeler yer almaktadır. Tabloda görülen tipteki ocaklara, Topkapı Sarayı, Harem Dairesi'nde rastlanmaktadır. Ocağın üzerindeki çiniler ise İstanbul Rüstem Paşa Cami'nin çeşitli alanlarını süsleyen çinilerdendir²⁸¹. Aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in "İftardan Sonra" (Tablo 28) adlı tablosundaki - İznik- çinili ocak ile oldukça benzerdir. Yalnızca ocağın en dışındaki bordür farklıdır, bu bordür, İstanbul Rüstem Paşa Cami mihrabında kalın bordürleri ayıran ince bordürdür²⁸². Lacivert zemin üzerine beyaz renkli stilize çiçek (penç) motiflerinden ve mavi-beyaz renkli hançer yapraklarından oluşmuştur (Fotoğraf 35). Ocağın davlumbaz kısmında lacivert zemin üzerine beyaz renkte stilize bitkisel süsleme görülürken, yaşmak kısmı, beyaz zemin üzerine kırmızı, lacivert ve mavi renkte lale, palmet ve rumiler ile süslenmiş, etrafı çintemani motifli bir bordür ile çevrelenmiştir (Fotoğraf 36). Yaşmak üzerindeki -palmet ve rumili- motiflerin benzerleri Bursa yapılarında sıkça karşımıza çıkmaktadır.

²⁸¹ Demirsar, s.33.

²⁸² Demirsar, s.33.



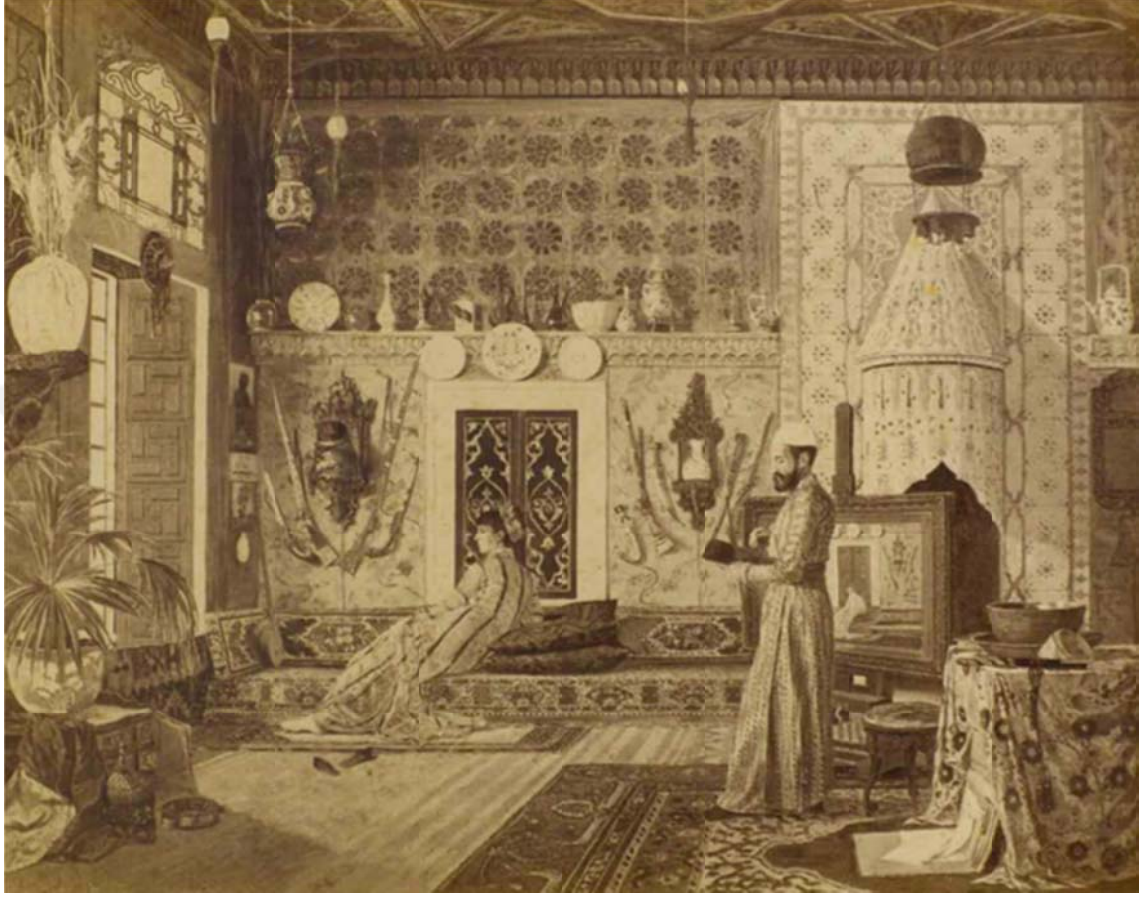
Fotoğraf 35. İstanbul Rüstem Paşa Cami Mihrabı²⁸³

²⁸³ <https://www.flickr.com/photos/44433202@N06/9458265697/> (Erişim Tarihi 14.03.2018)



Fotoğraf 36. İstanbul Rüstem Paşa Cami Çini Detayı²⁸⁴

²⁸⁴<https://www.dreamstime.com/stock-image-turkish-ceramic-tiles-istanbul-rustem-pasha-mosque-image30602371> (Erişim Tarihi 13.03.2018)



Tablo 30. *Ressam Çalışırken*²⁸⁵

Tarihi: 1880²⁸⁶.

Tekniği: Cam Levha Negatiften Baskı, Sébah²⁸⁷.

Boyutu: 18x24 cm.²⁸⁸.

Bulunduğu Yer: İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, No. 8067.

²⁸⁵ https://arachne.dainst.org/entity/82284?fq=facet_kategorie:%22Bilder%22&fl=20&q=8067&resultIndex=8 (Erişim Tarihi 30.10.2017)

²⁸⁶ Eldem, Osman Hamdi, s.68.

²⁸⁷ Roberts, s.228.

²⁸⁸ Eldem, Osman Hamdi, s.68.

Tablo (Tablo 30), yine bir iç mekân resmi olup, görünüm itibariyle Türk evlerini andırmaktadır²⁸⁹. Kadın figürü bir sedir üzerinde camdan dışarı bakarken resmedilmiş, erkek figürü ise elinde bir kitap ile ayakta durmaktadır. Tablonun hangi koleksiyonda bulunduğu tespit edilememiş, orijinali bulunamadığı için Sébah tarafından çekilen fotoğraftan yararlanmak durumunda kalınmış ve fotoğraftan çiniler tam olarak seçilemediğinden, çinilerin tam tespiti yapılamamıştır²⁹⁰. Belgin Demirsar Arlı, tabloda görünen çinili ocağın çinilerinin Rüstem Paşa Camii'nde kullanılan çiniler olduğunu, bordür çinilerinden yalnızca iki tanesinin farklı olduğunu söylemektedir²⁹¹. Bu ocak, Osman Hamdi Bey'in "İftardan Sonra" tablosunda kullandığı çinili ocak ile benzerdir²⁹². Ocağın çinilerine -dıştan içe doğru- baktığımızda ilk bordürdeki motifler, Rüstem Paşa Camii'nde kullanılan lotus-palmetli çini bordürü andırır²⁹³. Hemen yanındaki sırada yer alan motif ise yine aynı caminin son cemaat yerindeki mavi rozetli çini panoyu andırmaktadır²⁹⁴. Yapı, günümüzde restorasyonda olduğundan (Tablo 28-29 ve 30'da) -ocağın üzerinde- yer alan çinilerin tamamının cami içerisindeki yeri tespit edilememiştir.

²⁸⁹ Demirsar, s.29.

²⁹⁰ Demirsar, s.29.

²⁹¹ Demirsar, s.29.

²⁹² Demirsar, s.29.

²⁹³ Demirsar, s.29.

²⁹⁴ Demirsar, s.39.



Fotoğraf 37: İstanbul Rüstem Paşa Camii Çini Detayı²⁹⁵

²⁹⁵ <https://www.flickr.com/photos/rimadadenji/8214643515/> (Erişim Tarihi 14.03.2018)



Tablo 31. *Ab-ı Hayat Çeşmesi*²⁹⁶ (*Der Wunderbrunnen*)

Tarihi: 1904.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 200x151 cm.

Bulunduğu Yer: Alte Nationalgalerie (Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin)

²⁹⁶[http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2](http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2) (Erişim Tarihi 25.10.2017)

Osman Hamdi Bey'in kendini model olarak kullandığı bir başka eser de Ab-ı Hayat Çeşmesi'dir (Tablo 31). Sanatçı, kendini profilden, Doğulu tarzda kıyafetler içinde kitap -Kur'an- okurken resmetmiştir. Sanatçının, tabloda sırtını yasladığı Kur'an muhafazası, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan (env.no 16) muhafazadır²⁹⁷. Arkasındaki yazı levhası talik hat ile yazılmış olup, belirli bir kısmı görüldüğünden sadece "Ya Hazret-i Muhammed Bahaeddin Şah-ı Nakş" kısmı okunabilmektedir²⁹⁸.

Tabloda gördüğümüz mekân Çinili Köşk'ün güneybatısında kalan, soldaki, büyük -çeşmeli- odadır (Fotoğraf 38)²⁹⁹. Odanın duvarları, firûze altıgen çinilerin her bir kenarına bitişik olarak dizilmiş lacivert üçgen çiniler ile kaplıdır ve bu üçgen çinilerin üzeri altın yıldız ile yapılmış stilize bitkisel motifler ile süslenmiştir. Altıgen ve üçgen formlu çinilerin bazıları az miktarda altın katkılı toprak boya ve fırça kullanılarak yapılmış, çin bulutları, rumi, hatai ve palmet motiflerinden oluşan bir kompozisyon ile karşılaşılmaktadır (Fotoğraf 39)³⁰⁰. Sır üzerine çalışılan altın yıldızlar zamanla bozulmuş günümüze çok az bir kısmı ulaşabilmiştir³⁰¹.

2002-2004 yılları arasında onarım yapılmış, özgün motifler olduğu gibi bırakılarak bozulan kısımlar altın varak ile yenilenmiştir³⁰². Sanatçı, odanın duvarlarını kaplayan çinilerde değişiklik yapmış ve tüm çinileri firûze olarak ele almıştır³⁰³. Lacivert ile altın yıldızı kullanmamıştır. Çeşmenin ise aslına sadık kalınmış, içini ve etrafını süsleyen altın yıldız bezeme detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

²⁹⁷ Demirsar, s.131.

²⁹⁸ Demirsar, s.131.

²⁹⁹ Demirsar, s.131.

³⁰⁰ Nilüfer Aydın, **Çinili Köşk Müzesi**, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yayınları, İstanbul, 2007, s.28.

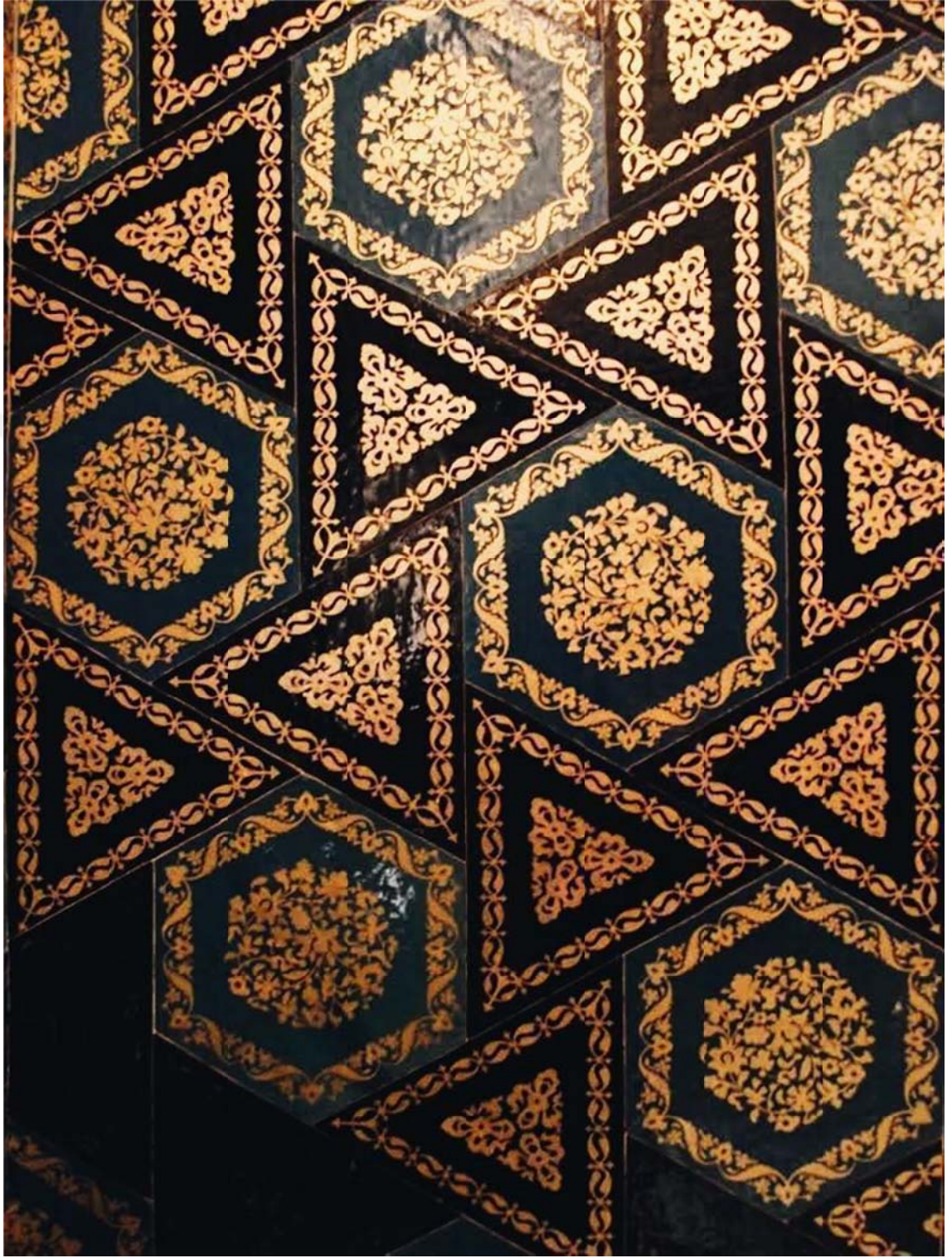
³⁰¹ Aydın, s.28.

³⁰² Aydın, s.28.

³⁰³ Demirsar, s.131.



Fotoğraf 38. İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Çinili Köşk, Çeşmeli Oda



Fotoğraf 39. İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Çinili Köşk, Çeşmeli Oda -Çini Detayı-



Tablo 32. *Yaradılış / Mihrap*³⁰⁴ / *Rahlede Oturan Kadın*

Tarihi: 1901³⁰⁵

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 210x108.

Bulunduğu Yer: Özel koleksiyon.

³⁰⁴ <https://tr.pinterest.com/pin/492018328031167950/> (Erişim Tarihi 30.10.2017)

³⁰⁵ Eldem, Osman Hamdi, s.489.

Osman Hamdi Bey'in 1901 yılında yaptığı, oldukça tartışma yaratmış bu tabloda, çinili mihraba arkası dönük, büyük bir rahle³⁰⁶ üzerinde dimdik oturur vaziyette, başı açık bir kadın figürü resmedilmiştir (Tablo 32). Figürün ayaklarının çevresinde ve altında birtakım kitaplar bulunur. Resmin hemen önünde bir buhurdan, mihrabın yanında ise mumuyla birlikte dev bir şamdan yer almaktadır. Edhem Eldem, mihrap önünde, rahleye oturmuş, sarı elbiseli bir kadını, önünde tüten bir buhurdan ve yere savrulmuş -Kur'an'a benzer- kitaplar ile resmeden bu tablonun neden bu kadar dikkat çektiğini anlamının zor olmadığını, zira böyle bir kompozisyonun ister istemez akla din karşıtı bir mesaj getirdiğini söyler³⁰⁷. Buna ek olarak, kimine göre kadın figürünün "hamile olduğu hissini eklendiğini" bu nedenle meselenin iyice derin bir hal aldığını belirtir³⁰⁸. Aynı zamanda, Mustafa Cezar'ın, "Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi" adlı kitabının ilk baskısında yer alıp, ikinci baskısına konmayan bir yorumda, yazarın tablo ile ilgili görüşlerini özetlediğini ekler ve bu görüşe kitabında yer verir: "...Osman Hamdi bey, eserleri arasında en mânalı ve düşündürücü olan bu pek ilginç tablosu ile: aşkın, sevginin mutena yerini, insanlığın büyük değerler verdiği şeyler ortasına genç bir kadın yerleştirmek suretiyle sembolize etmek istermiş görünüyor. Buhurdan ve dumanı ile de duyguların sıcaklığını ve bunun yönünü işaretleyerek mânaya daha da açıklık kazandırmış halde. Zamanına göre hayli cesurca bir sembolizasyon yolu seçilerek işlenişin yanibaşında sanatçının dini konulardaki toleranslı zihniyetini de açığa vuran bu esere, Hamdi Bey'in ne ad taktığını tespit edemedik. Sadece, torunlarından Cemal Bark vasıtası ile resme modellik edenin Ermeni hizmetçinin genç kızı olduğunu öğrenebildik. İnsanlığın en güçlü ve ortak duygusunu, öte yandan erkekler açısından, kadının bu duygular merkezindeki yerini ulvilikler âlemi içinde açıklamaya çalışan bu tabloyu, biz "Mihrab" diye adlandırdık. Bu isimde karar kılarken, mecazi anlamda mihrabın "sevgilinin kaşları" ve "ümit bağlanan yer" anlamına gelişini de hesaba kattık; ama, okuyucularımız belki buna bizimkinden daha da uygun bir ad

³⁰⁶ İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer alır -env.no: 107- Bk. Demirsar, s.119.

³⁰⁷ Eldem, Osman Hamdi, s.489.

³⁰⁸ Eldem, Osman Hamdi, s.489.

bulabileceklerdir,³⁰⁹. Bu yoruma istinaden bir tartışma başlatarak, Mustafa Cezar'ın, bu tabloyu rahatça yorumlayamadığını, yerdeki kitapların Kur'an olabileceği konusunda tek bir söz etmediği gibi, genellikle algılanan mesajı tersine çevirip, genç kadının “*insanlığın büyük değerler verdiği şeyler ortasına*” yerleştirildiğini söyleyerek bu şeyleri ayaklarının altına aldığını söylememiş olduğunu, genellikle din karşıtı olarak algılanan bir mesajı “*dini konulardaki toleranslı zihniyet*” olarak sunmanın da temkinli bir davranış olduğu eklemesini yapar³¹⁰. Yazısının devamında Sezer Tansuğ'un “*Üstelik Avrupa’da hiçbir Oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye, model Ermeni kızını oturtup ayaklarının altına Kur’an-ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir*” sözüne yer vererek, bu görüşün tablo hakkındaki genel hissiyata daha yakın olduğunu kabul etmek gerektiğini söyler³¹¹. Osmanlı bağlamında böyle bir çekinmenin söz konusu olabileceğini düşünmek her ne kadar normal olsa da İstanbul’da eser sergilemeyen bir ressamın oldukça radikal bulunan bu eseri için fazla bir tedbir almasına gerek olmadığı, sanatçının tablosunu yurtdışında sergilenmesi konusunda hiç de çekingen davranmadığı ve hatta 1903’teki Londra sergisinden sonra bu eseri tekrar Batı’da sergilmek için girişimlerde bulunduğu göz önünde tutulduğunda Edhem Eldem’in görüşleri akla daha yatkın gelmektedir³¹².

Tabloda yer alan çinili mihrap, İstanbul’da Çinili Köşk’te bulunan (env. no: 136), 1907 yılında Konya Karaman İbrahim Bey İmareti’nden müzeye getirilen, renkli sır tekniğinde yapılmış olan mihraptır³¹³. Mihrap oldukça gerçekçi resmedilmiştir (Fotoğraf 40-41). Belgin Demirsar Arlı, resmin yapılış tarihi göz önünde bulundurulduğunda, Osman Hamdi Bey’in bu mihrabı İstanbul’a getirilişinden altı yıl önce görmüş olduğunu, mihrabın fotoğrafını çekerek tabloyu bu fotoğraftan resmetmiş olabileceğini söylemektedir³¹⁴. Osman Hamdi Bey’in, atölyesinde, çektiği fotoğraflardan yararlanarak resim yapması bu görüşü destekler niteliktedir. Renkli sır

³⁰⁹ Eldem, Osman Hamdi, ss.489-490.

³¹⁰ Eldem, Osman Hamdi, s.490.

³¹¹ Eldem, Osman Hamdi, s.490.

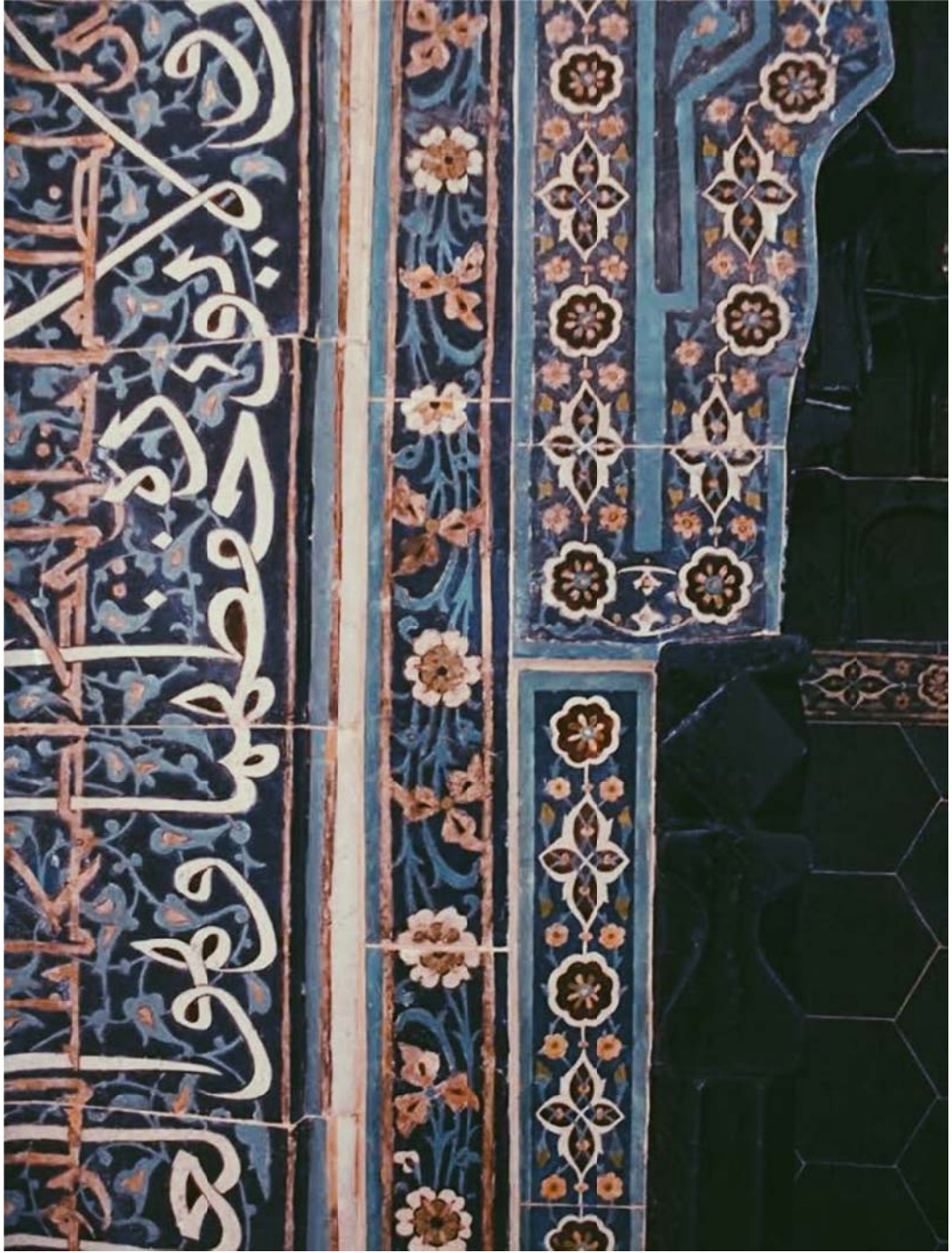
³¹² Eldem, Osman Hamdi, s.493.

³¹³ Demirsar, s.119.

³¹⁴ Demirsar, s.119.

tekniğin-de yapılmış dikkdörtgen nişli ve sekiz sıra mukarnas kavsaralı mihrabın etrafını, yazıtlı kalın bir bordür çevreler. Beyaz, patlıcan moru, firuze, lacivert, yeşil, kahverengi, siyah ve altın yaldız kullanılarak, stilize bitkisel süsleme oluşturulmuştur. Mukarnaslı kavsaranın iç kısmı ise altıgen formda çiniler ile bezenmiştir. 1432 tarihli Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti'ne ait mihrabın, II. Murad tarafından, Karaman'da imaret inşa ettiren Damad İbrâhim Bey'e hediye edilmek üzere İznik ya da Bursa'daki çini ustalarına yaptırılarak Karaman'a yollandığını, ya da bu ustaların birkaçının Konya ve Karaman'daki çini imalâthanelerine yollanarak imaret için çalışmalarına imkân sağlandığını bir hipotez olarak ileri sürölmektedir³¹⁵.

³¹⁵ Aynur Durukan “İbrâhim Bey İmareti ve Kümbeti”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, C. 21, İstanbul, 2000, ss.287-290.



Fotoğraf 40. İstanbul Çinili Köşk, Konya Karaman İbrahim Bey İmareti Mihrabı³¹⁶ -
Detay-

³¹⁶ İnceleme Tarihi 14.11.2017.



Fotoğraf 41. İstanbul Çinili Köşk, Konya Karaman İbrahim Bey İmaretı Mihrabı³¹⁷

³¹⁷ İnceleme Tarihi 14.11.2017.



Tablo 33. Haremde³¹⁸.

Tarihi: 1880.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 56x116 cm.

Bulunduğu Yeri: Özel koleksiyon.

³¹⁸ Eldem, Osman Hamdi, s.267.

Osman Hamdi Bey'in bu tablosunda (Tablo 33) çini kaplı bir duvar önünde, farklı duruşlarda dört kadın figürü dikkat çekmektedir. Tablonun sağ üst köşesinde peştemal benzeri birtakım örtülerin kurumak üzere asılı bırakıldığı dikkati çeker. Yer tamamen hasır ile kaplanmıştır. Resmin sol köşesinde ise duvar ve zemin tamamen halı ile kaplanmıştır. Motifleri oldukça göz alıcı bu halılar detaycı bir anlayış ile resmedilmiştir. Porselen ibrik ve ortadaki tombak leğen³¹⁹ dikkat çeken diğer objelerdendir. Mekân yine sanatçının kurguladığı bir mekân olup, fondaki çiniler panolar halinde düzenlenmiştir.

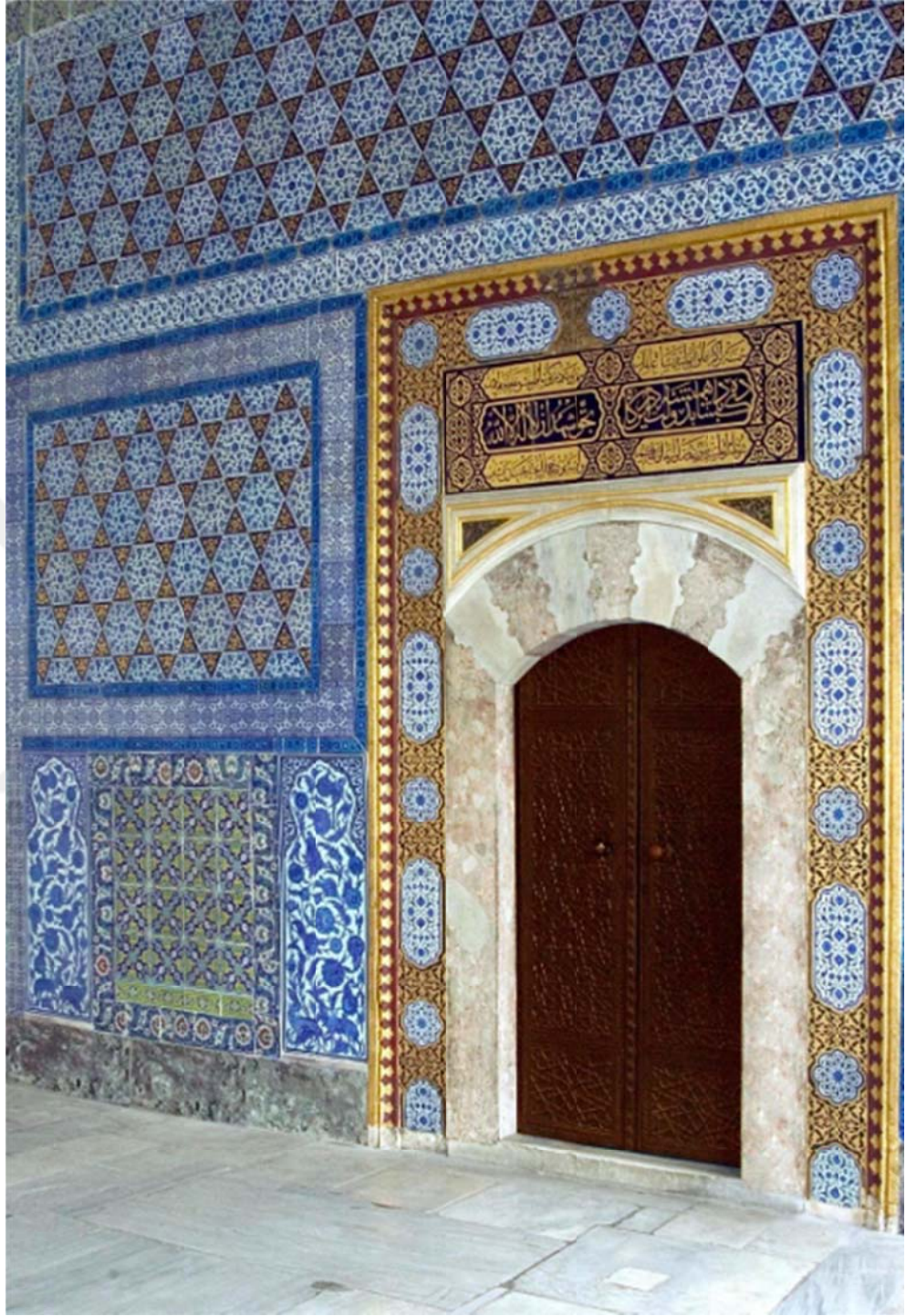
Belgin Demirsar Arlı'ya göre altıgen formlu çiniler, Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde görülen çinilere düzen ve form açısından oldukça benzemektedir (Fotoğraf 42)³²⁰. Fakat beyaz zemin üzerine yapılmış bu çinilerin desenleri biraz farklı gibidir. Ancak kompozisyon düzenlemesi açısından Sünnet Odası örnekleriyle paralellik gösterir. "Rahle Önünde Genç Kadın" (Tablo 33) tablosunda Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephelerinde görülen altın yıldız uygulamasına rastlanmaz iken, Osman Hamdi Bey'in bu eserinde -konturlarda- altın yıldız uygulaması az da olsa seçilebilmektedir.

Ayrıca her iki tabloda da (Tablo 33-34) çinilerin desen olarak benzerleri, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağlı Çinili Köşk'te (env. no: 41/515 ve 41/1121) bulunmaktadır (Fotoğraf 43)³²¹. Rumiler ve pençlerin oluşturduğu bu yüzeyler, motif olarak tablodaki çiniler ile oldukça benzerdir. Fakat Osman Hamdi Bey, hem duvar hem bordür çinilerini stilize etmiş olduğundan çinilerin birebir aynısını bulmak mümkün değildir.

³¹⁹ Demirsar, s.179.

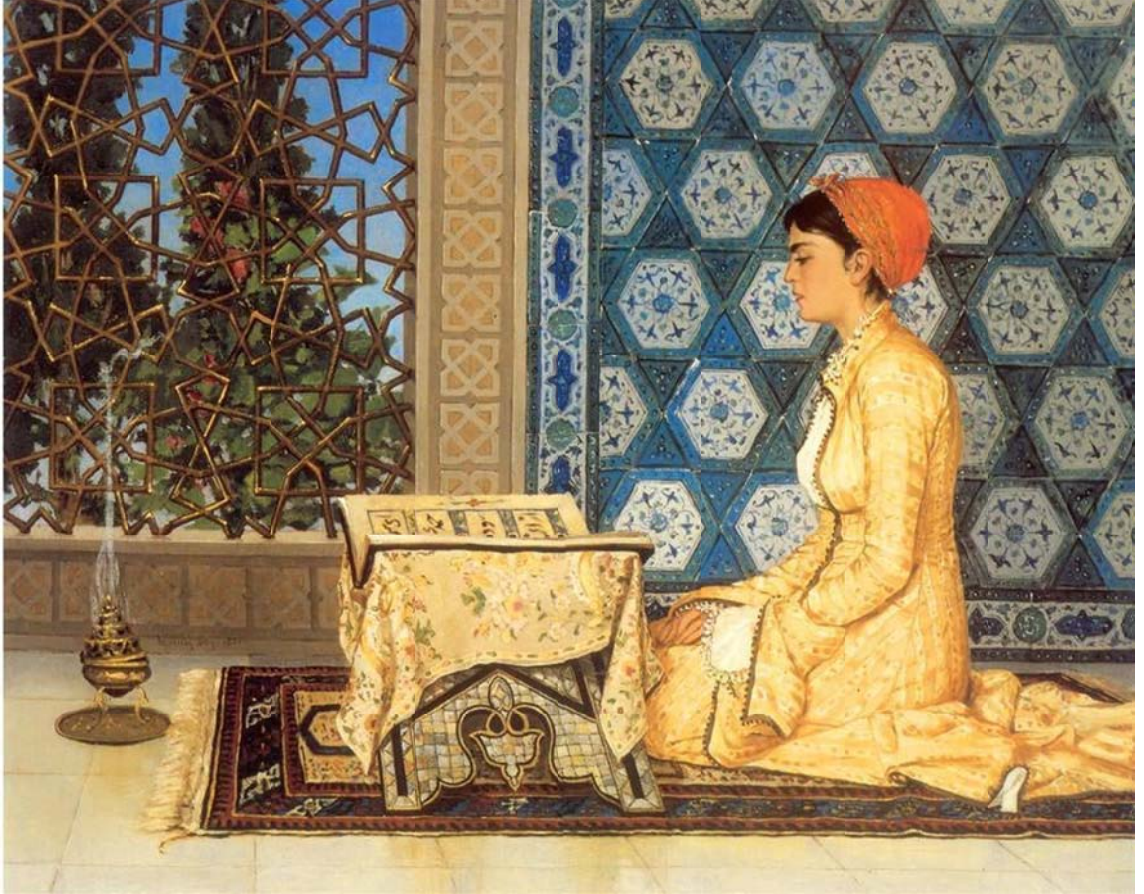
³²⁰ Demirsar, s.179.

³²¹ Demirsar, s.179.



Fotoğraf 42. Topkapı Sarayı Sünnet Odası Dış Cephesi³²²

³²² www.flickr.com (Erişim Tarihi 14.03.2018).



Tablo 34. *Rahle Önünde Genç Kadın*³²³

Tarihi: 1879.

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya.

Boyutu: 21,5x27 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³²³ Eldem, Osman Hamdi, s.268.

Osman Hamdi Bey'in bu eserinde (Tablo 34), sahnenin sol köşesine şebekeli, büyük bir pencere betimi yapılmıştır. Pencerenin ardından ağaçlar ve gökyüzünün bir bölümü görülmektedir. Pencerenin önüne bir buhurdan yerleştirilmiştir. Sahnenin sağ köşesinde ise tamamı çini ile bezenmiş bir duvar bulunmakta, bu duvarın önünde dizleri üzerine oturmuş bir kadın figürü, ellerini dizlerinin üzerine yerleştirmiş önündeki sedef kakmalı rahlede Kur'an-ı Kerim okumaktadır. Kur'an-ı Kerim'in altına serili çiçek motifli (ipek/saten) örtü ile kadın figürünün üzerinde oturduğu kahverengi tonlardaki kilim dikkati çeken detaylardır. Mekân muhtemelen sanatçının kurguladığı bir mekândır. Duvar çinileri, mavi beyaz tekniğinde altıgen formludur ve üzerinde atlamalı olarak yerleştirilmiş hatai ve çiçek (penç) motifleri rumiler ile birbirinden ayrılmıştır. Motifler, ortadaki yıldız çiçekten dışa doğru yayılmaktadır (Fotoğraf 43). Bu desen programı mavi-beyaz çinilerin bir alt grubunu oluşturan ve "Haliç işi" olarak adlandırılan çinilerin özelliklerini yansıtmaktadır. Osman Hamdi Bey, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağlı Çinili Köşk'te 41/515 ve 41/1121 envanter numarası ile sergilenen altıgen formlu çinileri betimlemiştir. Sanatçı çinileri betimlerken kurgusallıktan uzak durmuş, çinileri aslına uygun şekilde resmetmiştir. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in resimlerinin belge niteliği taşıdığı rahatlıkla söylenebilir.



Fotoğraf 43. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Çinili Köşk'te Yer Alan, -env. no. 41/515 ve 41/1121 olan- Altıgen Formlu Çiniler



Tablo 35. *Kavuklu Genç*³²⁴

Tarihi: 1879.

Tekniği: Sébah et Joaillier Fotoğraf Arşivinden, Cam Negatif.

Boyutu: 24x18 cm.

Bulunduğu Yer: İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, no.8077.

³²⁴ Eldem, Osman Hamdi, s.262.

Tabloda, (Tablo 35) basık kemerli bir giriş ve bu girişin hemen yanında elinde kılıç tutan, kavuklu bir erkek figürü resmedilmiştir. Edhem Eldem'e göre eli değnekli ve kapı bekleyen figür, harem bekçisi görüntüsü vermesi dolayısıyla muhtemelen bir akağadır³²⁵ ve bu nedenle harem göndermesi tabloya hâkimdir³²⁶. Ahşap, -simetrik-geometrik düzenlemeli kapı kanadının önü boş bırakılmış, figür sağ yana doğru kaydırılmıştır. Figürün yaslandığı duvar, belli bir yüksekliğe kadar çini ile bezenmiştir ve üzerinde büyükçe bir kandil bulunmaktadır. Kapının üzerinde ise Kelime-i tevhid³²⁷ yer alır.

Belgin Demirsar Arlı, tabloda yer alan kandilin, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki (env. no: 154 olan) Memlük işi pirinç kandil olduğunu, kitabenin ise Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan II. Mahmud tarafından yazılmış bir levha ile oldukça benzer olduğunu belirtir³²⁸. Çini pano ise Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde yer alır. Bir vazodan çıkan kıvrım dallar ve stilize çiçek motiflerinden oluşan kompozisyon 17. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Fotoğraf 14)³²⁹. Tablodaki çiniler aslına uygun şekilde tasvir edilmiştir.

³²⁵ Osmanlı sarayında hizmet eden hadım ağalara verilen unvandır. Ülkü, Altındağ, “Dârüssaâde”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:9, İstanbul, 1994, ss.1-3.

³²⁶ Eldem, Osman Hamdi, s.262.

³²⁷ Kelime-i tevhidin aslı “lâ ilâhe illallah Muhammedün resûlullah” olup “Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed, Allah'ın elçisidir” şeklinde Türkçeye çevrilmektedir. Bk. Kelpetin Arpaguş, Hatice, “Kelime-i Tevhid”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:25, Ankara, 2002, s.214.

³²⁸ Demirsar, s.43.

³²⁹ Demirsar, s.43.

3.3. Rudolph (Rudolf) Ernst



Tablo 36. Hamam³³⁰ (The Hammam³³¹)

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 48,8x60,9 cm³³².

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon (Alain Lesieutre, Paris).

³³⁰ Demirsar, s.225.

³³¹ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/19th-century-european-art-n09218/lot.42.html> (Erişim Tarihi 13.02.2018).

³³² <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/19th-century-european-art-n09218/lot.42.html> (Erişim Tarihi 13.02.2018).

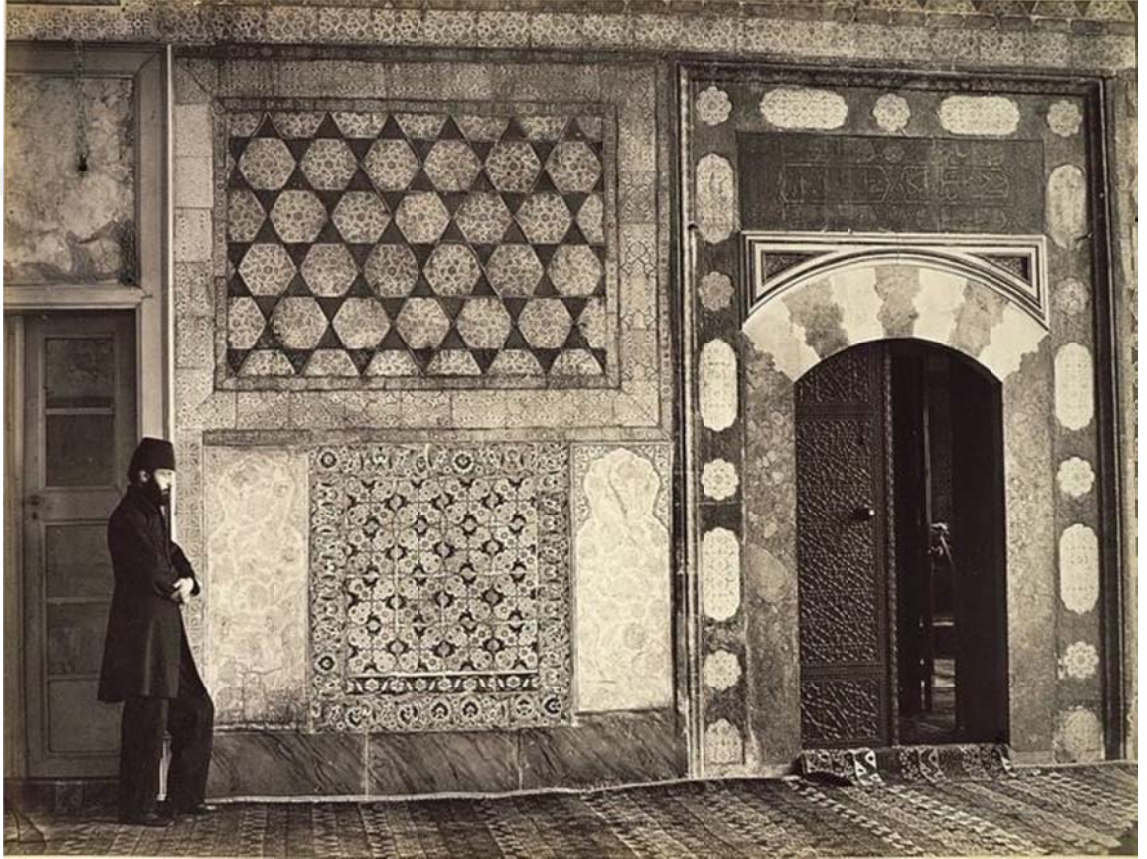
Rudolf Ernst'ün "Hamam" adlı eserinde (Tablo 36) bir iç mekân tasviri ile karşılaşmaktayız. Tablo, hamam sahnesinden ziyade haremün günlük yaşam tasvirlerini akla getirmektedir. Sahnede biri -siyahî- erkek, diğeri ikisi kadın olmak üzere toplam üç adet figür yer almaktadır. Figürler farklı duruşlarda ve hareket halinde tasvir edilmiştir. Birtakım dekoratif objeler ile resim hareketlendirilmiştir. Zemin tamamen hasır ile kaplanmış, kapının önüne ise yolluk serilmiştir. Sahnede betimlenen mekân tamamen hayali olmayıp, Topkapı Sarayı bünyesinde yer alan Sünnet Odası'nın giriş cephesinden izler taşımaktadır. Bu bölümün bezemesi oldukça özenlidir. Özellikle çini süslemeler göz alıcıdır. Mekânda yapılan kapsamlı değişiklikleri göz önünde bulundurduğumuzda, sanatçının, gerçekte var olan bu mekânı kurgulamayı tercih ettiğii söylenebilir. Kapı, -kanatlarının duruşuna kadar- Abdullah Freres'in fotoğrafı ile (Fotoğraf 44) benzer şekilde tasvir edilmiştir. Sedef kakmalı ahşap kapı kanatları geometrik düzendedir. Kapının basık yuvarlak kemerinde Zengi mimarisinde oldukça sık görülen çift renk uygulaması bulunmaktadır (Fotoğraf 45). Kapıyı mermer ve çini malzeme olarak resimleyen sanatçı, mermerlerde, sarı ve yeşil tonlarını tercih etmiştir. Sünnet Odası'nın girişi ile benzer düzenlemededir. Kapı üzerinde yer alan ve net olarak seçilemeyen yazıtta açık yeşil zemin üzerine altın yıldız uygulaması görülmektedir. Söve üzerinde yer alan -taşa kakma- çiniler mavi-beyaz grubundadır. Yer yer rozet düzenlemesinde ele alınmıştır ve yapının girişiyle örtüşmektedir (Fotoğraf 47).

Tabloda kapı girişinin sağına baktığımızda, bu bölümün duvarlarının boş bırakıldığını görüyoruz. Her ne kadar Sünnet Odası'nın giriş cephesi üzerinden bir iç mekân kurgulanmış olsa da kapı girişinin sağında kalan pencere ve çiniler tabloda kendine yer bulamamıştır (Fotoğraf 48). Sanatçı, bu bölüme bir tezgâh ve ocak yerleştirmiştir. Buhardan duvarın rengi kararmış gibi görünmektedir. Siyahî erkek figürü tezgâhın önünde, ayakta durmaktadır. Figür, sol elinde tuttuğii ibriğii bırakmak üzere tasvir edilmiştir. Önünde ise büyük bir testi yer alır. Erkek figürünün ibriğii bıraktığı tezgâh, beyaz ve mavi renkli baklava dilimlerinin yer aldığı, dama tahtası gibi görünen bir bezemeye sahiptir. Bu görüntüsüyle tezgâh, çini mozaik tekniğiiyle bezenmiş izlenimi vermektedir.

Kapı girişinin soluna baktığımızda, üzerine minder yerleştirilmiş ahşap bir sedir, sedirin arkasında ise bahar dalı kompozisyonunda çini bir pano görülmektedir. Bu pano İstanbul Rüstem Paşa Cami'nin son cemaat yerindeki bahar dallı panoyu anımsatır. Merkezde yer alan bahar dallı süslemenin etrafını çevreleyen, yeşil renkli, karo biçimindeki çinilerin üzerinde tam seçilememekle birlikte, rumi motifi ya da kıvrım dallardan oluşan bir süsleme görülmektedir. Sanatçı bu bölümde bir karoyu betimlemeyerek, çini karonun yerini boş bırakmıştır.

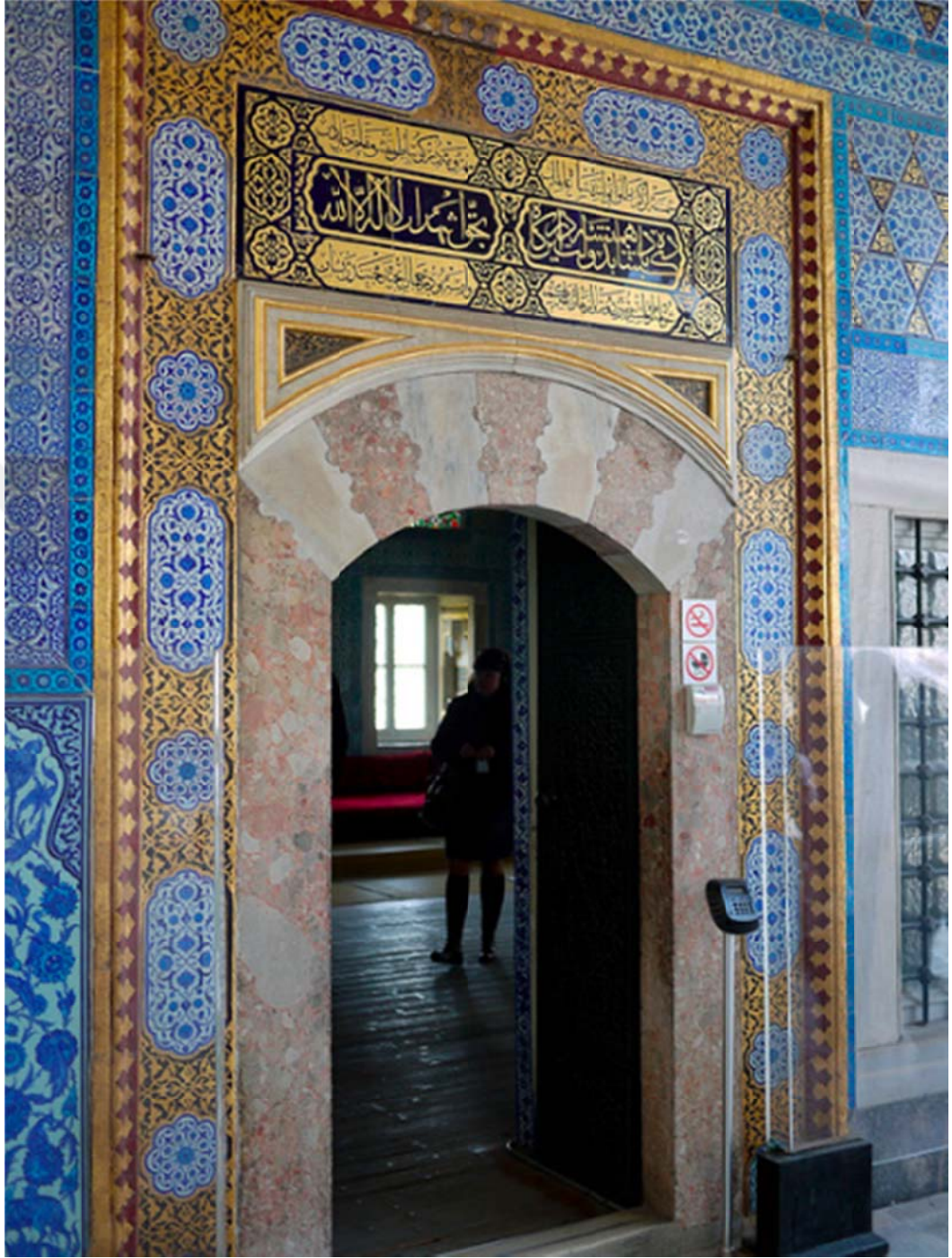
Bu panonun etrafını çevreleyen bordürün çinileri ise yine bitkisel süslemeli olup, motiflerin arasında karanfil motifi kendini göstermektedir. Bu karanfil motifli bordürün yanında bulunan niş ise tamamen kurgusal olup Sünnet Odası'nın cephesinde bu bölüm tamamen çini ile bezenmiştir. Topkapı Sarayı'nın Sünnet Odası'nın kapısında böyle bir niş yoktur. Bu alan çini bezemelidir.

Büyük panonun altı kollu yıldızlar ile oluşturulmuş geometrik süslemesindeki altıgen ve onları çeviren üçgenler küçük boyutlu verilerek daha yoğun bir süsleme meydana getirilmiş, böylece orijinal çinilerde görülmeyen ve mavi renkle belirginleştirilen baklava motifleri ortaya çıkmıştır. Bezeme kırmızı, mavi/yeşil, beyaz ve lacivert renklerde ele alınmıştır. Altıgen çinilerin üzeri detaylandırılmıştır. Sünnet Odası'nın cephesinde, bu altıgen çinilerin içinde bitkisel süsleme yer almaktadır (Fotoğraf 46). Panonun etrafını dolaşan ince bordür tabloda da tasvir edilmiştir ancak üzerinde süsleme yer almamaktadır. Bu bordürün çinileri tek renk sırlı olarak ele alınmıştır. Devamında yer alan kalın bordürde, beyaz zemin üzerine, yeşil renkte rumiler ile stilize bitkisel süsleme meydana getirilmiştir.



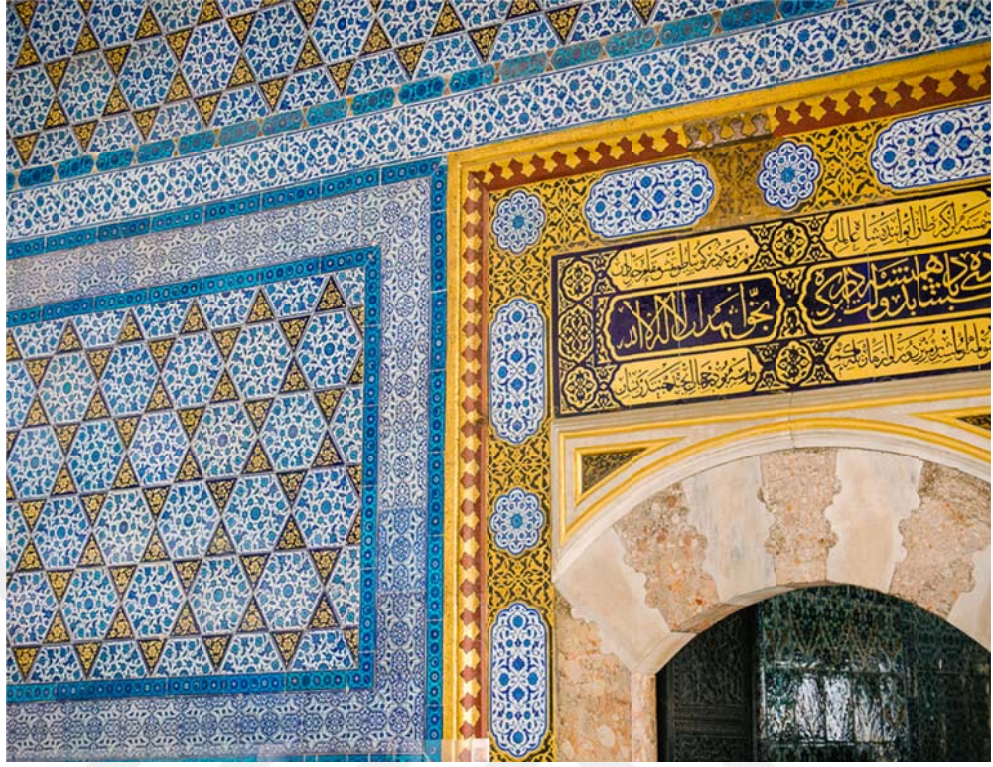
Fotoğraf 44. Topkapı Sarayı Sünnet Odası Cephesi (Abdullah Frères)³³³

³³³<https://www.pinterest.co.uk/pin/421086633893424227/> (Erişim Tarihi 09.02.2018).



Fotoğraf 45. Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi³³⁴

³³⁴<https://www.flickr.com/photos/yuenkay/7518938488/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).

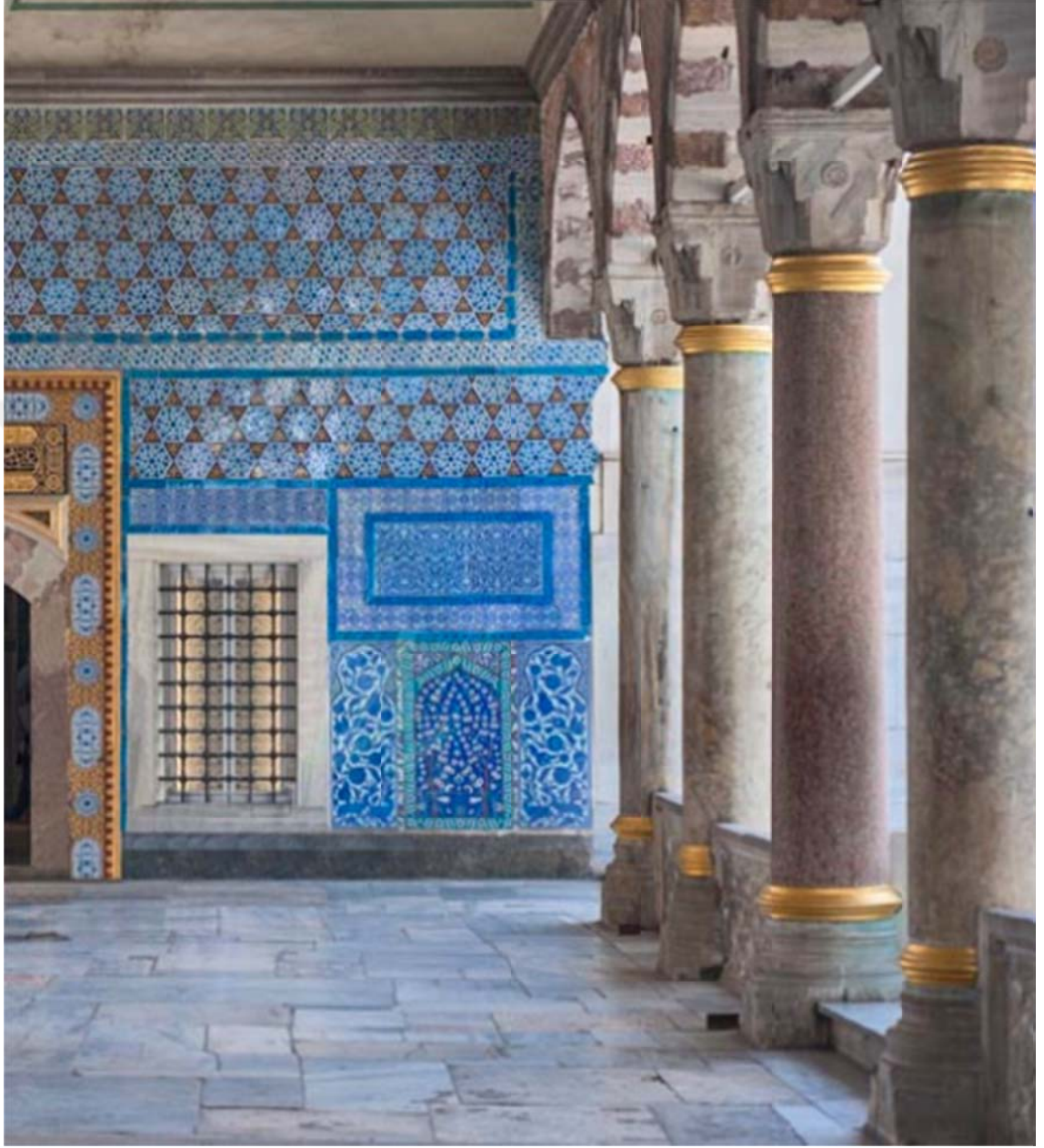


Fotoğraf 46. Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi -Detay-³³⁵



Fotoğraf 47. Topkapı Sarayı, Sünnet Odası'nın Girişi -Detay-³³⁶

³³⁵<https://www.flickr.com/photos/miemo/8250666122/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).



Fotoğraf 48. Topkapı Sarayı, Sünnet Odası -Sağ Tarafda Bulunan Cephe Duvarı-³³⁷

³³⁶<https://www.flickr.com/photos/hdonat/6861509187/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).

³³⁷<https://www.flickr.com/photos/salvatorbarki/7240361692/in/photostream/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).



Tablo 37. *Sultan III. Ahmed Çeşmesi, İstanbul*³³⁸ (*The Fountain Of Ahmed III, Istanbul*)

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 63,5x81,9 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon (Amerika)

³³⁸<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/19th-century-european-art-including-the-orientalist-sale-n08431/lot.186.html> (Erişim Tarihi 13.02.2018).

Sanatçı, Sultan III. Ahmed Çeşmesi'ni (Tablo 37) oldukça titiz bir anlayışla betimlemiştir. Semavi Eyice, bu ihtişamlı çeşmenin yapılışı ile alakalı bilgileri şu sözler ile aktarır: “... Çeşmenin 1141 Ramazında (Nisan 1729) henüz bitmediği, "saf, beyaz ve damarsız" mermerlerin acele olarak gönderilmesi isteğiyle Marmara naibine yollanan bir belgeden öğrenilmektedir. Fakat Sultan III. Ahmed bu muhteşem eserin her bakımdan tamamlandığını göremeden 1730 Eylül'ü sonunda Patrona Halil ayaklanması ile tahtını kaybetmiştir. Çeşmenin mimarının kim olduğu bilinmemektedir³³⁹.”

Eyice, süslemeler ile alakalı olarak da “...Cephelerde yatay şeritler halinde uzanan süsleme arasında ise Türk sanatının mukarnaları, şemseleri görülür. Süslemenin bir kısmı mermer üzerine kabartma şeklinde yapılarak altın varakla yaldızlanmıştır. Diğer bir kısmı ise çinidir. Bunlar teknik kaliteleri bakımından XVI. yüzyılın İznik çinileri ayarında değildirler. Çeşmelerin ayna taşının iki yanına çiçek kabartmaları işlenmiş, Ayasofya'ya bakan esas cephede musluğun üstüne bir madalyon halinde “maşallah” yazılmıştır. Sebillerin altın yaldızlı tunç şebekelerinde lale motifinin tekrarlandığı görülür.”³⁴⁰ bilgisini aktarır.

Çeşme titizlik ile ele alınırken arkadaki cami silüeti -Ayasofya- olduğundan farklı bir biçimde tasvir edilmiştir. Caminin konumunda ve minarelerinde birtakım değişiklikler yapılmıştır. Sanatçı, kalabalık figürlü bir kompozisyon betimi yapmıştır. Figürlerin hepsi farklı duruşta ancak yine de birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Çeşmenin ayna taşının hemen önüne yalaktan su içen, kahverengi bir at betimi yapılmıştır. Tablonun sağında ve solunda yer alan altın yaldızlı şebekelere iki mermer basamakla ulaşılmaktadır. Soldaki şebekenin merdivenlerinde, ikinci basamağa yerleştirilmiş, oturan erkek figürü -muhtemelen- atın su içmesini beklemektedir. Ayna taşının önüne, -ayakta- bir erkek figürü daha betimlenmiş, bu figürün hemen yanına bir eşek tasviri yapılmıştır.

Figür dağılımı diyagonal düzendedir. Figürler orta yaşlı olup, kıyafetleri geleneksel tarzdadır. Tablonun sol yanında gördüğümüz altın yaldızlı şebekenin önü bir

³³⁹ Semavi Eyice, “Ahmed III Çeşmesi”, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989, s.39.

³⁴⁰ Eyice, s.39.

platform ile yerden yükseltilmiştir. Bu taş platformun üzerinde yüzü izleyiciye dönük şekilde ayakta duran yaşlı bir erkek figürü vardır. Tablonun merkezinde, kilim üzerinde, sağ eli dizinde yere -bağdaş kurar biçimde- oturmuş siyahi, yaşlı bir erkek figürü vardır. Kilimin üzerinde ve etrafında birtakım meyveler yer almaktadır. Şebekenin önünde, sol elinde hasır sepet tutan beyaz sakallı figür, kilim üzerindeki muhtemelen meyve satan bu figüre yönelmiş vaziyettedir. Tablonun sol köşesinde ahşap yuvarlak bir tezgâh üzerinde -meyve veya kestane gibi- tartılabilen bir yiyecek bulunmaktadır. Tezgâhın başında elinde terazi ile yiyeceği tartan bir başka erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürün hemen yanında arkası izleyiciye dönük iki figür daha bulunmaktadır. Çocuk figürü sol eli tezgâha uzanmış şekilde betimlenmiştir. Çocuğun yanında yer alan, alışveriş yapan mavi çarşafı kadın figürü muhtemelen çocuğun annesidir.

Çeşmenin saçak kısmının altında yer alan ve çeşmenin tüm cephelerini dolaşan çini bordürler birebir olmasa da aslına oldukça uygun tasvir edilmiştir (Fotoğraf 51). Yeşil tek renk sırlı çini bordür çeşmenin tüm cephelerini dolaşır (Fotoğraf 52). Kalın bordür beyaz zemin üzerine, firûze renkte ele alınmıştır. Kaplan deseni dikkati bu bölüme çekmektedir.



Fotoğraf 49. İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi, Sébah (1867)³⁴¹.

³⁴¹<http://eski.istanbulium.net/post/109020729915/iii-ahmet-cesmesi-pascal-sebah-1867-ortadaki> (Erişim Tarihi 10.03.2018).



Fotoğraf 50. İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi, Sébah³⁴².



Fotoğraf 51. İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi³⁴³.

³⁴²<http://eski.istanbulium.net/post/131283814791/iii-ahmet-cesmesi-pascal-sebah-fotografi> (Erişim Tarihi 10.03.2018).

³⁴³<https://www.flickr.com/photos/rjsnyc/8246101832/in/photostream/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).



Fotoğraf 52. İstanbul Sultan III. Ahmed Çeşmesi -Detay-³⁴⁴.

³⁴⁴<https://www.flickr.com/photos/143664587@N03/35361764135/> (Erişim Tarihi 10.03.2018).



Tablo 38. *Sultan I. Mehmed Türbesi (The Tomb Of Sultan Mehmed I)*³⁴⁵

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 73,6x57,4 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon (İsviçre)

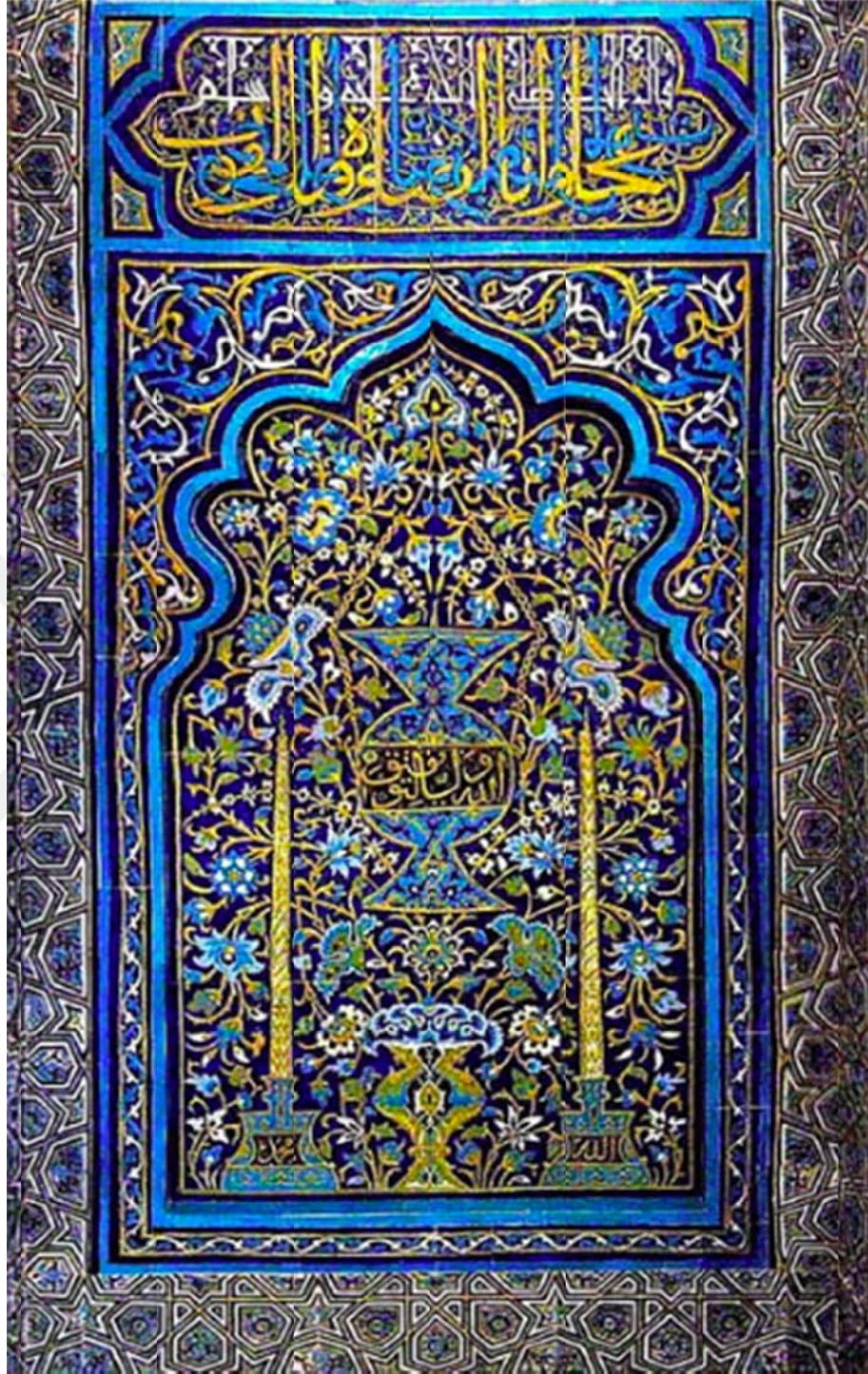
³⁴⁵<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/19th-century-european-art-n09417/lot.59.html>
(Erişim Tarihi 13.02.2018).

Sanatçı bu eserinde Bursa Yeşil Türbe'nin içini betimlemiştir. Oryantalistler tarafından birçok kez betimlenen mekân, bu versiyonda daha kurgusal bir biçimde ele alınmıştır. Mihrap sol tarafa kaydırılmış, pencere kanatları kapalı tasvir edilmiş bu nedenle pencere, kapı hissi uyandırmaktadır. Tabloya ışık yapının orijinalinde kapının olduğu bölümden gelmektedir.

Zemin tamamen tabloya alınmamıştır. Sandukanın platformuna geçilirken ufak bir bölüm gösterilmiştir. Bu bölüm hasır ile kaplıdır. Sadece platformun hemen dibinde küçük bir bölüm hasır ile kaplanmamış, açıkta bırakılmıştır. Bu bölümden zemin döşemesinin firuze renkte olduğu anlaşılmaktadır. Sandukanın yanında, sol elinde bir kitap ile ayakta betimlenmiş yaşlı erkek figürü sağ kolu ile oldukça büyük, sedef kakmalı ahşap bir Kur'an-ı Kerim muhafazasına dayanmıştır. Bu poz akıllara Osman Hamdi Bey tablolarını getirmektedir. Muhafazanın altına serili halı oldukça gösterişlidir. Sol köşede, platformun hemen önünde yine ahşaptan, sedef kakmalı ihtişamlı bir rahle yer almaktadır.

Yapının aslı ile tablodaki çinileri karşılaştırdığımızda; sanatçının, platformun etrafını dolaşan ince bordürü gözden kaçırmadığını ancak firuze tonda tek renk sırlı olarak göstermeyi tercih ettiğini görüyoruz. Ayrıca yapının orijinalinde de olduğu gibi duvarı kaplayan çiniler belli bir yüksekliğe kadar gösterilmiş ve duvarda yer alan şemse motifi etrafındaki altıgen çiniler ile birlikte gösterilmiştir. Fakat renkleri değiştirilmiş, firuze çiniler yeşil tonlarda ele alınmıştır. Şemse motifinin içinde yer alan stilize bitkisel bezeme ise özensiz bir şekilde gösterilmiştir. Duvarda çini süslemeyi başlatan ince bordürün bitkisel süslemesi dikkate alınmamış, bordür yine -firuze- tek renk sırlı ele alınmıştır. Renkli sır tekniğindeki mihrabın içi ise oldukça titiz çalışılmıştır. Kavsara nişinin içinde bir niş daha bulunmaktadır (Fotoğraf 53)³⁴⁶.

³⁴⁶ Gök, s.117.



Fotoğraf 53. Bursa Yeşil Türbe Mihrabından Çini Süsleme Detayı³⁴⁷

³⁴⁷<https://www.flickr.com/photos/148765018@N06/30795305540/> (Erişim Tarihi 13.02.2018).



Tablo 39. *Camiden Ayrılma / Leaving The Mosque*³⁴⁸

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 72x92 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁴⁸<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-century-european-paintings-111101/lot.67.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Rudolf Ernst bu eserinde bir caminin son cemaat yerini mekân olarak kullanmıştır. Sanatçının kompozisyonunda ikisi siyahi olmak üzere üç adet erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden camiden çıkan ikisi oldukça iyi giyimlidir. Elinde baston olan yaşlı figür, yanındaki siyahi figürden destek alarak yürümektedir. Arkalarında görülen cami kapısının ahşap kanatları kapalıdır. İhtişamlı bir halı üzerinde durmaktadırlar. Halının altına hasır serilmiştir. Sırmalı bir kaftan giymiş siyahi figürün sağ elinde bir kitap bulunmakta, sol eli ise belinde durmaktadır. Bu figürü profilden, yanındaki beyaz sakallı figürü ise karşıdan görmekteyiz. Zemin tek bir mermer basamakla yükseltilmiş, basamağın sol tarafına saygıyla eğilmiş siyahi bir başka figür yerleştirilmiştir. Bu figürün diğer figürlerden oldukça farklı, açık yeşil tonlarında sade bir kaftanı vardır.

Mekân, tablonun solunda -son cemaat yerinde- gördüğümüz lacivert zemin üzerine stilize edilmiş, natüralist bir üsluptaki çini pano ile İstanbul Rüstem Paşa Cami'yi hatırlatmaktadır. Rüstem Paşa Cami'nin ana giriş kapısının iki yanında büyük birer çini pano yer alır. Bu panolardan sol tarafta yer alan lacivert zemin üzerine bahar dalı kompozisyonunda yapılmış çini pano muhtemelen sanatçının bu eserine ilham kaynağı olmuştur (Fotoğraf 55). Tablodaki devşirme, damarlı-yeşil mermer sütunların, yapının sütunları ile bir ilgisi yoktur. Tabloda son cemaat yerinin yanlarının açık olduğu net olarak görülmektedir. Kapı oldukça küçük tutulmuştur ve kapı kanatları künde-kârî tekniğini anımsatacak şekilde ele alınmıştır. Geometrik bezemenin içindeki ışıltılar sedef kakma izlenimi uyandırmaktadır. Yapının son cemaat yerindeki temel değişiklik olarak cephe düzeni gösterilebilir. Girişin sol yanında kalan bahar dalı pano aslına uygun şekilde tasvir edilmiştir (Fotoğraf 54). Ancak bu panonun devamındaki büyük pencere ve mihrap tabloda gösterilmemiş, kalın bir çini bordür ile dikdörtgen küçük pencerenin tasvirine geçilmiştir (Fotoğraf 55). Pencerenin üzerinde yer alan yazıt betimlenmemiş bunun yerine o bölge çini ile süslenmiştir. Mavi-beyaz bu süsleme pencerenin etrafını dolaşmaktadır. İnce, stilize bitkisel süslemeli mavi bir bordür ile

bahar dallı panoyu şekil itibariyle anımsatan, ancak renk ve motif olarak tamamen farklı bir başka çini panoyla çini bezeme tamamlanmıştır.



Fotoğraf 54. İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri³⁴⁹

³⁴⁹<http://www.yoldakiizler.com/2015/04/rustem-pasa-camii-cinileri.html> (Erişim Tarihi 10.05.2018).



Fotoğraf 55. İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri³⁵⁰

³⁵⁰<https://www.flickr.com/photos/titters/6156666038/> (Erişim Tarihi 10.05.2018).



Tablo 40. *Rüstem Paşa Camii'nin İçi*³⁵¹

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 92x71 cm.

Bulunduğu Yer: Londra, Mathaf Galerisi.

³⁵¹Demirsar, s.225 (Erişim Tarihi 13.02.2018).

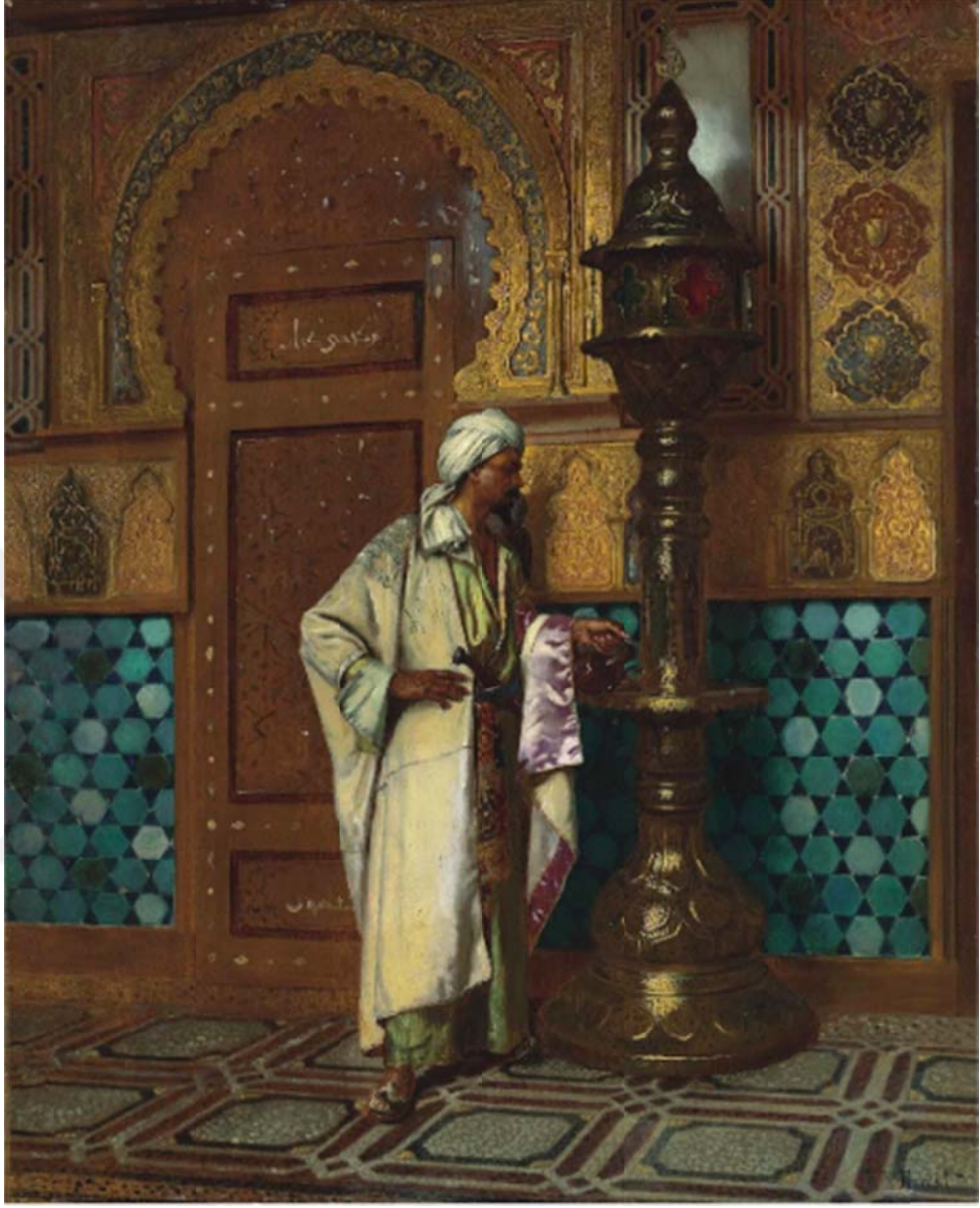
Rudolf Ernst'ün İstanbul Rüstem Paşa Cami'nin içini tasvir ettiği bu eserde üç erkek figürü bulunmaktadır. Mihrabın önünde yer alan erkek figürleri namaz kılmaktadır ve sırtları izleyiciye dönüktür. İki figür de farklı duruşta. Ayakta duran figürün solunda dev bir şamdan yer alır. Tablonun merkezinde -sanatçının resmederken kullandığı açı nedeniyle- vaaz kürsüsü vardır. Kürsünün önünde, ahşap korkuluklu bir platform üzerinde, bağdaş kurarak oturan bir erkek figürü yer alır. Figürün elinde bir kitap - muhtemelen Kur'an-ı Kerim- önünde ise sedef kakmalı ahşap rahle yer alır. Figürün üzerinde oturduğu halı, platformun üzerine dağınık bir şekilde yerleştirilmiş, halının bir bölümü korkuluğun üzerinden aşağı sarkacak şekilde tasvir edilmiştir. Korkuluklar platformu üç yönden çevrelemektedir. Sol tarafta bir ahşabın eksik gösterilmesi, platformun eski ve deforme olduğu hissini uyandırmaktadır. Sedef kakmalı, ahşap vaaz kürsüsünün arkasında yer alan çinilerin bir bölümü duvar asılmış halı ile örtülmüştür. Caminin zemini ise hasır ile kaplıdır. Yapının orijinalinde vaaz kürsüsünün olduğu yerde minber yer almaktadır. Çinilere baktığımızda, sanatçının cami içerisinde gördüğü çinileri tabloda farklı bölümlerde kullanmayı tercih ettiğini görüyoruz. Tabloda, vaaz kürsüsünün arkasındaki duvarda kullanılan firuze/yeşil çinilerin yeri yapıda farklı olup³⁵², çiniler orijinalde beyaz zemin üzerine, kırmızı, lacivert, firuze ve mavi renkler ile oluşturulmuştur. Ancak penç ve karanfillerin simetrik yerleştirilmesi ile oluşturulan stilize bitkisel süsleme tablodaki ile uyumludur (Fotoğraf 56).

³⁵² Yapı restorasyonda olduğundan ve İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü yetkilisi yapının fotoğraflarını vermeyi reddettiğinden çinilerin cami içerisindeki yeri tespit edilememiştir.



Fotoğraf 56. İstanbul Rüstem Paşa Cami Çinileri³⁵³

³⁵³ <https://www.flickr.com/photos/profzucker/11576684365/> (Erişim Tarihi 17.05.2018).



Tablo 41. *Tending the Lamp*³⁵⁴

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 58x47,5 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁵⁴ http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6089090
21.02.2018).

Sanatçı, bu eserini oldukça Doğulu bir tarzda ele almıştır. Tek bir erkek figürünün kullanıldığı bu sade kompozisyon, iç mekândaki yoğun altın yıldız kullanımıyla hareketlendirilmiştir. Sanatçı, tabloda fantezi dünyasını yansıtmıştır. Zihninde hayali bir mekân kurgulayıp kompozisyonu bu kurgu etrafında şekillendirmiştir. Resimde birbirinden farklı kültürlerin mimarilerini bir arada kullanarak eserin zenginleşmesini sağlamıştır. Tabloda, kapı bölümünde -kemerde- Endülüs mimarisinden esintiler görmek mümkündür. Tablonun zemini ise, Bizans sanatında görmeye alışkın olduğumuz -geometrik- opus sectile döşemeyi anımsatmaktadır. Duvarlarda, zeminden belli bir yüksekliğe kadar Osmanlı'da birçok yapıda gördüğümüz, -firûze- tek renk sırlı, altıgen formlu çinilerin, Bursa Yeşil Camii'de olduğu gibi geometrik düzende kullanıldığını görmekteyiz. Siyahi, orta yaşlı erkek figürü yanında bulunan devasa lambaya doğru dönmüş, sol elindeki ibrik yardımıyla -muhtemelen yağ- lambayı yakmak için hazırlık yapmaktadır.



Fotoğraf 57. Bursa Yeşil Camii Çinileri³⁵⁵

³⁵⁵ İnceleme Tarihi 17.05.2018.



Tablo 42. *The Venerated Elder*³⁵⁶

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 92,7x71,1 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁵⁶<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/19th-century-european-art-including-the-orientalist-sale-n08481/lot.180.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Rudolf Ernst, bu eserinde bir caminin iç mekân tasviriyle karşımıza çıkmaktadır (Tablo 42). Tabloda, çini ile bezenmiş bir fil ayağın önünde duran iki erkek figürü görmekteyiz. Camilerde yaygın şekilde görülenin aksine zemin tamamen halı ile kaplanmamış, mavi bordürleri olan kırmızı sade bir halı betimi yapılmıştır.

Çift kanatlı ahşap bir kapıdan üç mermer basamak ile iç mekâna giriş yapılmaktadır. Kapının -izleyiciye göre- sol yanında ahşap, geometrik düzenlemeye sahip maşarabiye teknikli bir kafes bulunmaktadır. Bu bölüm kadınlar mahfili gibi düşünülmüş olabilir.

Kafesin devamında, fil ayağın sol yanından görünen şebeke bölümü altın yaldız ile bezenmiştir. Şebekenin alt bölümünde yine geometrik düzenlemede mermer bir korkuluk göze çarpmaktadır. Korkuluğun hemen önünde sedef kakmalı ahşaptan bir Kur'an-ı Kerim muhâfazası bulunmaktadır.

Kapının ve devamında görülen şebekenin üstünde yine ahşap malzemeden tepelikler bulunmaktadır. Altın yaldızlı bölümün üzerinde ise mukarnas ve çini bezeme görülmektedir. Camların hepsi vitray olarak ele alınmıştır. Fil ayak çift renk taş uygulaması izlenimi verecek şekilde betimlenmiştir. Bu bölümün ortası kalemişi ile süslenmiştir. Belli bir bölüme kadar devam eden kalemişi süslemeyi üç sıra mukarnaslı düzenleme takip eder. Fil ayağın görünen iki yüzü de bu süslemeler haricinde tamamen çini ile bezenmiştir. Ayağın kaide gibi düzenlenmiş bölümü iki sıra düzgün kesme taş ile yapılmıştır.

Tabloda yer alan iki erkek figüründen biri oldukça yaşlı olup, sol elindeki bastondan yürümek için destek almaktadır. Aynı zamanda -sağ eliyle- yanındaki orta yaşlı, siyahî erkek figürüne tutunmaktadır. Sarık takan bu yaşlı figür açık renkli, oldukça sade giyimli iken yanındaki figür koyu renkli, sırma işlemeli ihtişamlı bir kaftan giymektedir. Başında bir takke, sağ elinde ise kalın bir kitap -muhtemelen Kur'an-ı Kerim- bulunmaktadır.

Fil ayağın üzerindeki çini bezeme mavi-beyaz grubundan olup, kıvrım dallar ile oluşturulmuş stilize bitkisel bir kompozisyona sahiptir. Kompozisyonun bitiminde, firûze renkli zemin üzerine lacivert renk ile oluşturulmuş minik bir vazodan çıkan çiçek

demetli bir bordür yer alır. Fil ayağın köşeliklerinde ise -beyaz zemin üzerine mavi renkli- örgü şeklinde bir kompozisyon görülmektedir. Mukarnasın hemen altında, koyu lacivert üzerine beyaz renkle oluşturulmuş bir yazı kuşağı görülmektedir ancak yazı okunaklı değildir.

Benzer bir düzenleme altın yaldızlı şebekenin üzerinde, mukarnas süslemenin hemen altında yer alır. Arada kalan çini bezeme net olmamakla birlikte, beyaz zemin üzerine firûze/yeşil tonlarında bitkisel süslemeye sahiptir. Merkezinde ise iri bir hatayı bulunmaktadır. Çinilerin yeri henüz tespit edilememiştir. Bu nedenle çinilerin kurgusallığı veya orijinal oluşu hakkında kanaate varılamamıştır.





Tablo 43. *Odalisque in Her Boudoir*³⁵⁷.

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 32x23 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁵⁷<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/european-paintings-including-german-austrian-central-european-paintings-and-the-orientalist-sale-108101/lot.135.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

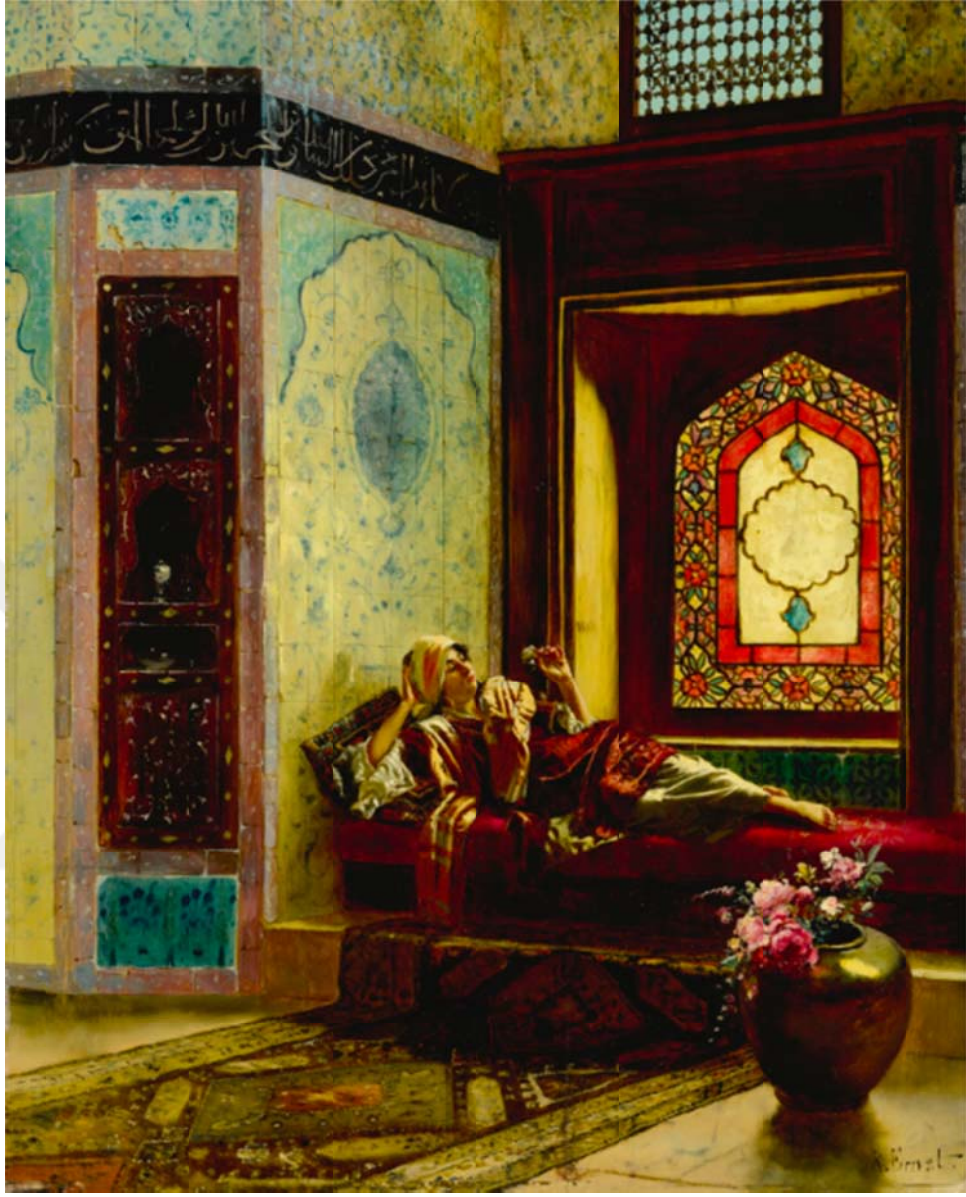
Sanatçı, Odalisque in Her Boudoir adlı eserinde (Tablo 43) sade bir kompozisyon ile karşımıza çıkmaktadır. Resimde üç cephesi çini kaplı bir duvar ve bu duvara arkasını dönmüş, aynada kendi suretini izleyen -profilinden betimlenmiş- çıplak ayaklı bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürünün üzerindeki kaftan oldukça ihtişamlıdır. Erguvan ve açık yeşil tonlarındaki kıyafeti sırma ile süslenmiştir. Figürün üzerindeki takılar da dikkati çeken bir başka unsurdur.

Figürün arkasında, zeminden oldukça yüksekte şebekeli bir pencere görülmektedir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi bünyesinde bu tarz pencerelere rastlanmaktadır. Pencerelerin bu kadar yüksek tutulmasının nedeni meraklı gözleri uzakta tutmaktır. Sanatçı, pencerenin devamını ahşap malzeme olarak ele almıştır. Duvarların tamamı çini ile bezeli iken bu bölümün ahşap görünümünde olması küçük bir dolap olma ihtimalini akla getirmektedir. Dikkatli bakıldığında, ahşabın üzerindeki minik pırıltılardan bu bölümün sedef kakmalı olduğu anlaşılmaktadır.

Resmin sol yanında, sarı/kahve renkli örtülü büyükçe bir masa ve bu masanın üzerinde, yuvarlak formlu -pirinç malzemeyi anımsatan- ayaklı bir ayna yer almaktadır. Masanın bitimine ahşap üzerine sedef kakma, sekizgen bir sehpa betimi yapılmış, üzerine kırmızı hamurlu tek renk -firûze- sırlı bir vazo yerleştirilmiştir. Resimde zemini kaplayan kırmızı halı, renk ve düzen olarak (Tablo 42) ile benzer olsa da halının bordüründeki desen farklılık göstermektedir.

Duvarlar her ne kadar sarı tonlarda görünse de mavi-beyaz grubundan, stilize bitkisel kompozisyonlu çiniler ile bezenmiştir. Köşelerde yeşil renk dikkat çekmektedir. En üstte lacivert zemin üzerine beyaz renkte bir yazı kuşağı yer alır. Ancak bu bordürün çok küçük bir kısmı görülebilmektedir.

Çinilerin ve halının (Tablo 42) ile olan benzerliği sanatçının kurgu yapmadığını, fotoğraftan çalıştığını ya da bu objeleri yerinde gördüğünü düşündürmektedir. Ancak objelerin orijinal yerleri henüz tespit edilemediğinden bu konuda kesin bir yargıya varılamamıştır.



Tablo 44. *Languorous Oriental Lady With A Rose*³⁵⁸

Tarihi: -

Tekniği: Pano üzerine yağlıboya.

Boyutu: 61x49 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁵⁸<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/tableaux-sculptures-dessins-anciens-xix-siecle-pf1709/lot.234.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Sanatçının “Languorous Oriental Lady With A Rose” adlı tablosu (Tablo 44) oldukça zengin bir kompozisyona sahiptir. Tablonun sağ üst kısmında çini ile bezenmiş bir duvarın ortasına hizalanmış şebekeli, küçük bir pencere yer alır. Bu pencereyi ahşap söveli derin bir niş izler. Nişin içerisine ise büyük bir vitray yerleştirilmiştir. Vitrayın merkezinde, salbekleri mavi renkli, büyük bir şemse motifi yer alır. Şemse motifi ince kırmızı bir bordür ile çevrelenmiştir. Bu ince bordürü, siyah, sarı, mavi, yeşil ve kırmızı renkler ile oluşturulmuş -stilize- bitkisel motifli kalın bir bordür izler. Nişin önüne, tek bir mermer basamak ile ulaşılan büyükçe, kırmızı bir sedir yerleştirilmiştir. Niş ile sedirin arasında kalan boşlukta kalın çini bir bordür vardır. Firûze zemin üzerine siyah/lacivert renkli bu bordürün üzerinde penç motifi yer alır.

Sedirin üzerinde, uzanmış, sol elinde tuttuğu gülü izleyen mahzun ve işveli bir kadın figürü bulunmaktadır. Figür, sağ eliyle başının arkasını desteklemektedir. Figürün çini kaplı duvar ile arasında bir minder yer alır. Oldukça ihtişamlı bir halı ile resim iki bölüme ayrılmıştır. Halının sağ tarafına pirinç renkli, içinde pembe bir gül demeti olan büyükçe bir vazo yerleştirilmiştir. Sol tarafı ise boş bırakılmış, bu bölüm çini bordürlerle çevrelenmiş ahşap nişler yardımıyla hareketlendirilmiştir. Nişlerin içine birtakım dekoratif objeler yerleştirilmiştir. Tabloya ışık sol taraftan gelmektedir.

Tabloda kullanılan çinilere baktığımızda sanatçının genel olarak mavi-beyaz grubunu kullanmayı tercih ettiğini görüyoruz. Şebekeli pencerenin iki yanı -yazı kuşağına kadar- bu gruptan çiniler ile bezenmiştir. Daha sonra ince bir çini bordür ile çevrelenmiş -lacivert zemin üzerine sarı/kahve renkli- yazı kuşağına geçilir. Nişin iki yanında aynı çini pano tekrarlanmıştır. Panonun merkezinde mavi renkli iri bir şemse yer alır. İçinde stilize bitkisel süsleme bulunmaktadır. Şemsenin etrafı kıvrım dallar ve çiçek motifleri ile süslenmiştir. Köşelerde firûze renk kullanılmıştır ancak motifler seçilememektedir.

Nişin üzerinde yer alan -iki pano- çini beyaz zemin üzerine mavi renkli ve bitkisel süslemelidir. Nişin altında yer alan çini bordür ise Tablo 42’de fil ayağın kaidesinde yer alan çini bordür ile aynıdır. Bu durum sanatçının çinileri kurgulamadığını düşündürmektedir. Sanatçı bu çinileri ya yerinde görmüş ya da

fotoğraftan çalışmıştır. Ancak çinilerin yeri tespit edilemediğinden konuya açıklık getirilememiştir.



Tablo 45. *Harem Dairesindeki Kadın / Femme dans le harem (Woman In Her Quarters)*³⁵⁹

Tarihi: -

Tekniği: Ahşap üzerine yağlıboya.

Boyutu: 72,3x92,4 cm.

Bulunduğu Yer: Arkas Holding Koleksiyonu³⁶⁰.

Sanatçının, “Harem Dairesindeki Kadın” (Tablo 45) adlı eseri kompozisyonundan ziyade mimari detayları ile dikkati çekmektedir. Sahnenin solunda ajur tekniğinde yapılmış büyük bir pencere şebekesi vardır. Bu şebekenin bitişiğinde yer alan, mavi-beyaz tekniğinde yapılmış, stilize bitkisel kompozisyonlu çini pano oldukça

³⁵⁹<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/european-paintings-including-german-austrian-central-european-paintings-and-the-orientalist-sale-108101/lot.111.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

³⁶⁰<https://www.dailysabah.com/arts-culture/2018/10/13/1001-nights-inspires-multidisciplinary-exhibit-in-izmir> (Erişim Tarihi 19.10.2018).

göz alıcıdır. Tablonun merkezinde yer alan vitraylar ve mermer kaplamalar, iki ayrı bölüm algısı yaratmış ve mekâna derinlik kazandırmıştır.

Mermer ve ahşap şebekeli duvarın alt kısmında yuvarlak kemerli nişler ile bir sıra oluşturulmuştur. Nişlerin içleri farklı renkler ile vurgulanmış ve yuvarlak kemerlerin üzerine oturduğu ayaklar detaylandırılmıştır.

Tablonun sol köşesinde mermer bir havuz bulunmaktadır. Havuzun sağında buhurdan olduğunu düşündüğümüz metal bir obje yer alır.

Mekânın etrafını dolaşan yeşil minderli sedirin üzerine ihtişamlı bir halı yerleştirilmiştir. Minderin alt kısmında yeşil renkli, stilize bitkisel kompozisyonlu çiniler yer alır. Önünde ise bir çift takunya vardır. Sedirin üzerinde, uzanmış, dalgın bakışlı bir kadın figürü, hasırın üzerinde ayaklarını altına toplamış şekilde oturan halayık figürüne tırnaklarını yaptırmaktadır. Figürün üzerindeki değerli kumaşlar ve erguvan rengindeki peştemal dikkati çeker. Halayığın önünde ahşaptan küçük bir sandık ve mavi-beyaz grubuna ait bir gülâbdan³⁶¹ bulunmaktadır. Tabloya, ışık, uzanmış figürün arkasından gelir ve resmin sol yanına ışık huzmesi olarak düşer.

Mimari açıdan oldukça zengin olan bu iç mekân tasvirinin kurgusu ve sahnede yer alan çini panonun düzenlemesi Tablo 44'ü anımsatır.

Sanatçının bu panoyu tekrar tekrar kullanması, bezemeyi kurgulamadığını, çinilerin orijinalini yerinde gördüğünü ya da çinileri fotoğraftan çalıştığını düşündürmektedir. Ancak çinilerin yeri tespit edilemediğinden konuya açıklık getirilememiştir.

³⁶¹ Gül suyu serpmek için kullanılan geniş karınlı, uzun boyunlu, dar ağızlı bir kap türüdür. Üzlifat, Özgümiş, "Gülâbdan", TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:14, İstanbul, 1996, s.227.

3.4. Stanisław (Stanislaus von) Chlebowski



Tablo 46. *Dua Zamani / Prayertime*³⁶²

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 65,5x50,2 cm.

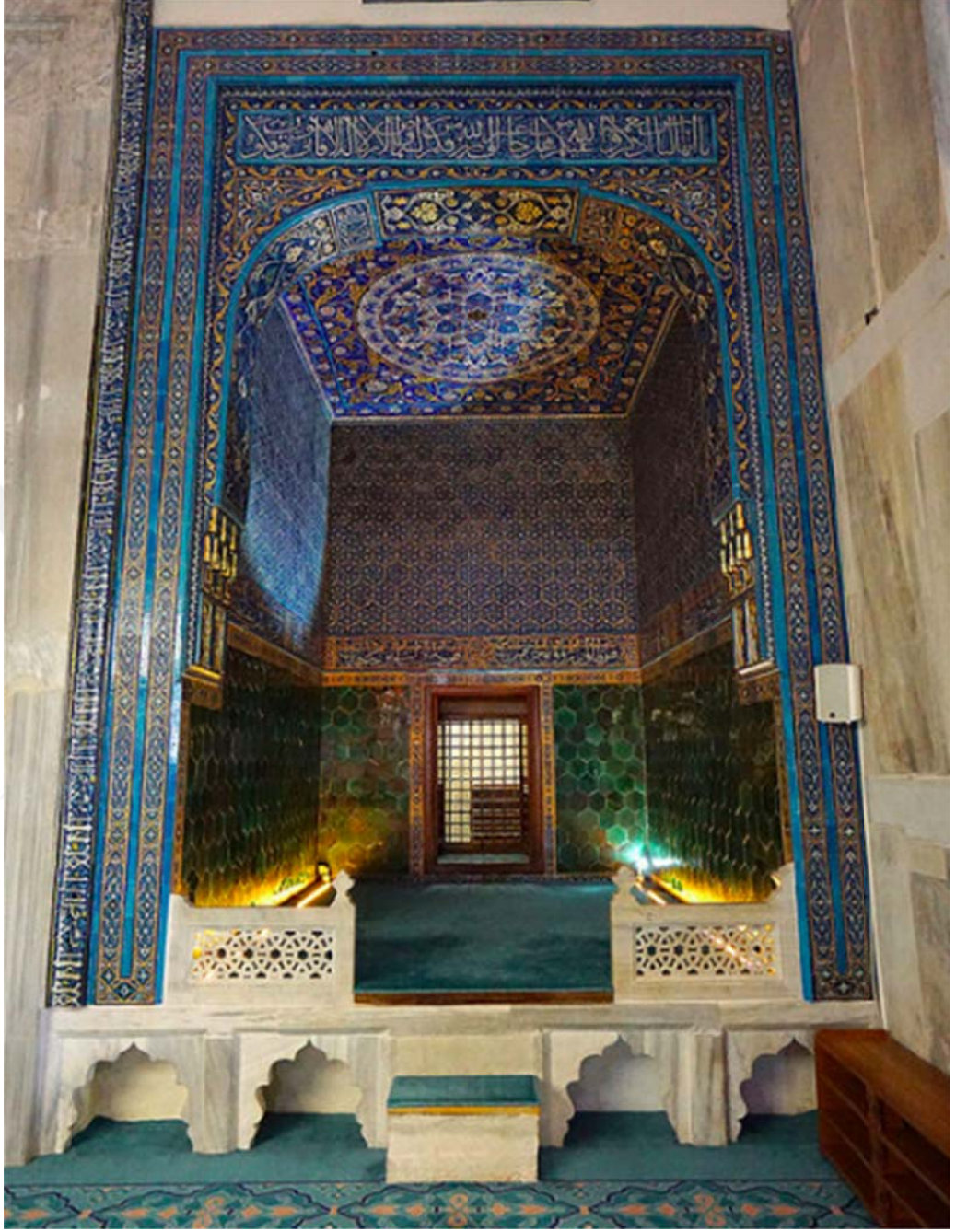
Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁶²<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/19th-century-european-paintings-includingbrgerman-austrian-hungarian-slavic-paintingsbrthe-orientalist-sale-andbrthe-scandinavian-sale-105101/lot.97.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Sanatçı “Prayertime” adlı eserinde (Tablo 46), Bursa Yeşil Camii’nin -sağ- müezzin mahfilinin tasvirini yapmıştır. Mahfilin mermerden, ajur tekniğinde yapılmış, geometrik düzenlemeli korkuluk şebekesinin önünde iki erkek figürü yer alır. Ayakta duran, çıplak ayaklı, orta yaşlı figürün elinde Kur’an-ı Kerim bulunmaktadır. Oldukça sade giyimli bu figürün kırmızı renkli sarıği dikkati çekmektedir. Figürün solunda yer alan duvar mermer kaplamadır. Yapının orijinalinde bu bölümde eyvan yer alır ve eyvanın duvarları belirli bir yüksekliğe kadar çini ile bezenmiştir. Mahfilin mermer basamağının yanında bulunan nişin önüne, bağdaş kurarak oturmuş yaşlı figür ise başını öne eğmiş, uyur vaziyette betimlenmiştir. Diğer figürde olduğu gibi sade, siyah bir cüppe giymiş bu figürün sarıği ise kırmızı³⁶³ ve beyaz renklerde. Mahfilin ve caminin zemini kırmızı renkli bir halıyla kaplanmıştır. Halının üzerinde servi gibi bitkisel motifler bulunmaktadır. Mahfilin sağ duvarının önüne, ahşap üzerine sedef kakma tekniğinde yapılmış bir Kur’an muhafazası yerleştirilmiştir.

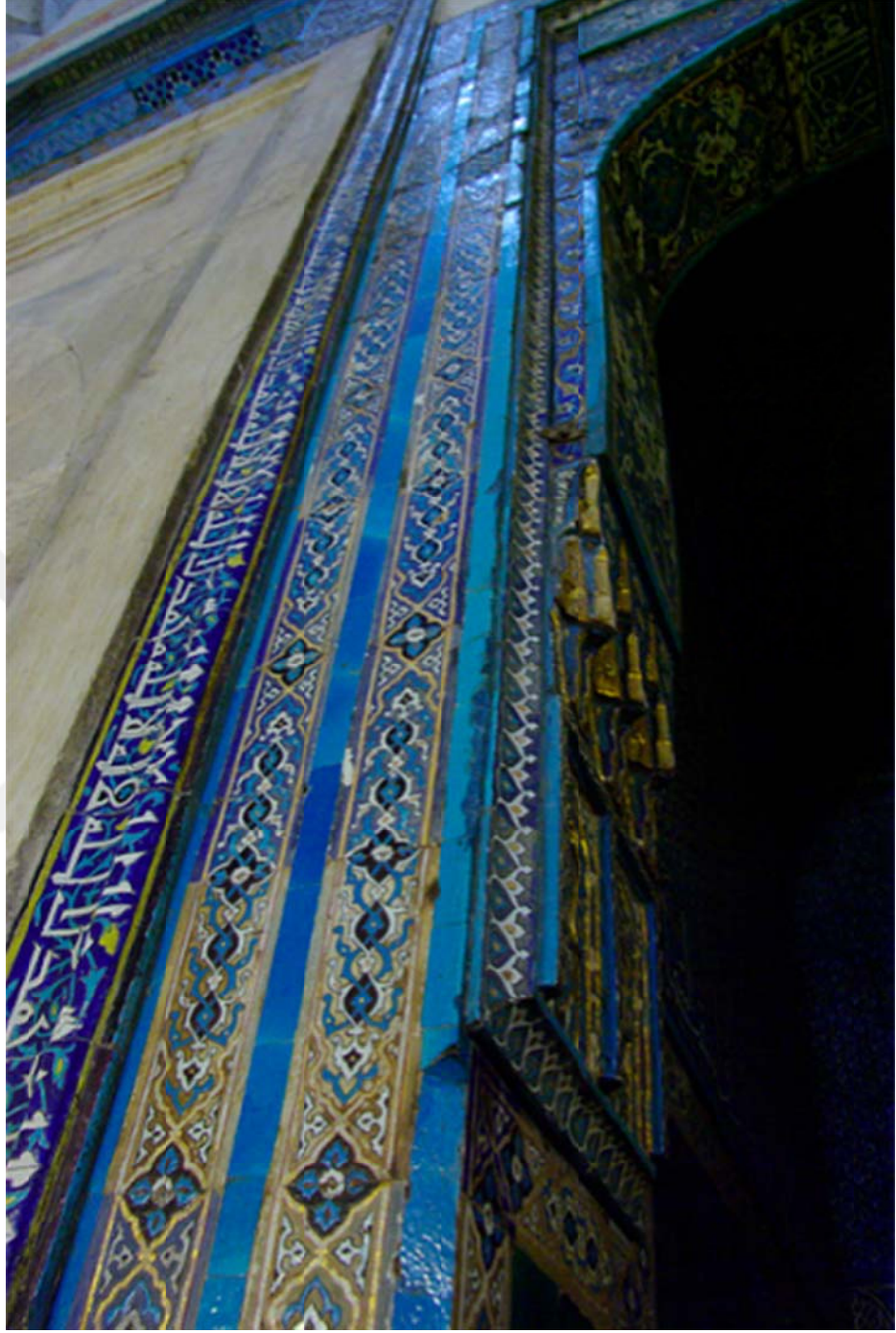
Sanatçı, mahfilin çinilerini orijinaline uygun bir şekilde betimlemiştir (Fotoğraf 58). Tek renk sırlı (yeşil) altıgen çiniler üzerlerindeki altın yaldız süsleme olmaksızın tasvir edilmiştir. Bunun dışında çinilerde çok fazla bir değişiklik yapılmamıştır. Stilize bitkisel süslemeli ince bir bordür ile yazı kuşağına geçiş yapılmıştır. Celi sülüs “*ey kible-i sa’âdet vey ka’ be-i şafâ (Ey mutluluk kiblesi ve ey safâ kâbesi)*” yazısı okunmaktadır. Yazı kuşağının üstündeki çinilerin motifleri tam olarak seçilememektedir (Fotoğraf 59). Mahfilin kemer karnındaki süslemeler -Bursa kemeri- yine aslına uygun şekilde -bitkisel motifli- tasvir edilmiş, mukarnas süsleme detayları titizlikle ele alınmıştır. Mukarnasın altında ise kemer dizisi ile süsleme yapılmıştır. Ayaktaki figürün arkasında bulunan iki bordür yapının orijinalindeki bordür ile birebir aynı olup, firûze renkli -şerit halinde- çiniler ile birbirinden ayrılmıştır. Renkli sır tekniğindeki çinilerde beyaz, altın yaldız, sarı, kobalt mavi, firûze ve yeşil renkler kullanılmıştır.

³⁶³ Ulema, padişahlar, vezirler ve sair devlet memurları, türlü şekillerde daima beyaz dülbend sarık sarmışlardır; muhtelif tarikat şeyhleri tâc yahut sikke adı taşıyan külâhlarına beyaz dülbend, kırmızı, siyah, yeşil ve kara dülbend sarıklar sarmış ve değişen renkler ve sarıkların sarılış tarzı tarikatların alamet-i fârikaları olmuştur. Reşad Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2015, s.206.



Fotoğraf 58. Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili³⁶⁴

³⁶⁴ <https://www.flickr.com> (Erişim Tarihi 08.01.2019).



Fotoğraf 59. Bursa Yeşil Camii Müezzin (Alt Kat) Mahfili'nden Detay ³⁶⁵

³⁶⁵ <https://www.flickr.com> (Erişim Tarihi 08.01.2019).



Tablo 47. *Turkish Lady Praying In The Green Mosque, Bursa / Yeşil Camii'de Dua*

*Eden Türk Kadın*³⁶⁶

Tarihi: 1878

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 56,4x42,5 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁶⁶ <http://www.bridgemanimages.com> (Erişim Tarihi 21.02.2018)

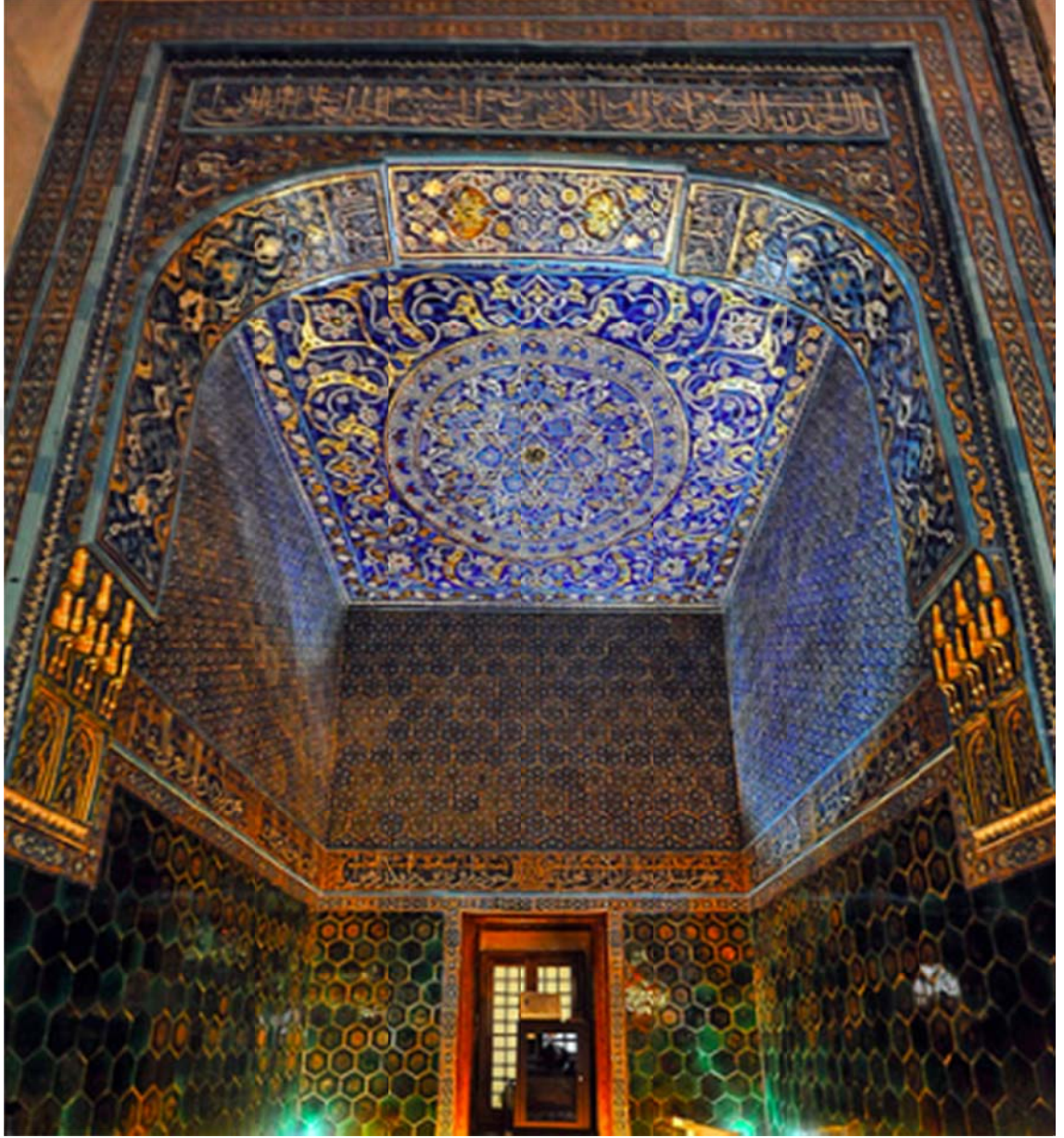
Sanatçı, Turkish Lady Praying In The Green Mosque adlı eserinde (Tablo 47) yine Bursa Yeşil Camii'nin müezzin mahfillerinden birinin betimi ile karşımıza çıkar. Mekânda birtakım değişiklikler yapılmış, müezzin mahfilinin yanında bulunan eyvan bu tabloda da gösterilmemiştir. Eyvanın yerini mermer kaplama bir duvar almış, bu duvarın önüne iki adet figür yerleştirilmiştir.

Mermer duvarın önünde, ayakta duran halayık figürü başını sağa doğru yaslamış, sağ elinde bir çift ayakkabı, sol elinde ise şemsiye ve tavus kuşunun tüylerini anımsatan bir yelpaze taşımaktadır. Halayık figürünün yanında, ellerini göğsünün altında kavuşturmuş küçük bir kız vardır. Sarı/kahve tonlarında giydirilmiş küçük kızın başında beyaz bir örtü bulunmaktadır³⁶⁷. İki figür de çıplak ayaklı tasvir edilmiştir. Seccadenin üzerinde, ellerini açmış dua eder vaziyette tasvir edilen genç kadın sırtma işlemeli, pembe/eflatun tonlarındaki ihtişamlı giysisi ile dikkati üzerine çekmektedir. Figürün şeffaf bir örtünün altından yüz hatları seçilmektedir³⁶⁸.

Bursa kemeri üzerinde yer alan çiniler, orijinaleri ile benzerliğini korurken mahfil içerisinde birtakım değişiklikler yapılmıştır. Tablodaki pencerenin şebekesinde bitkisel ve geometrik kompozisyon bir arada kullanılmıştır. Ayrıca pencere form olarak da yapıdakinden oldukça farklıdır. Tek renk sırlı altıgen çiniler oldukça deforme gözükmektedir. Yazı kuşağının üzerindeki süsleme ise çiniden çok kalemişi süslemeyi anımsatır. Zemin tamamen halıyla kaplanmıştır. Mahfilin ajur tekniğinde yapılmış mermer korkulukları yapının orijinalindeki ile oldukça benzerdir. Mahfile tek mermer basamakla çıkılır. Yeşil Camii'de, müezzin mahfilinin basamağının sağında ve solunda ikişer niş bulunur. Tabloda tek bir niş vardır.

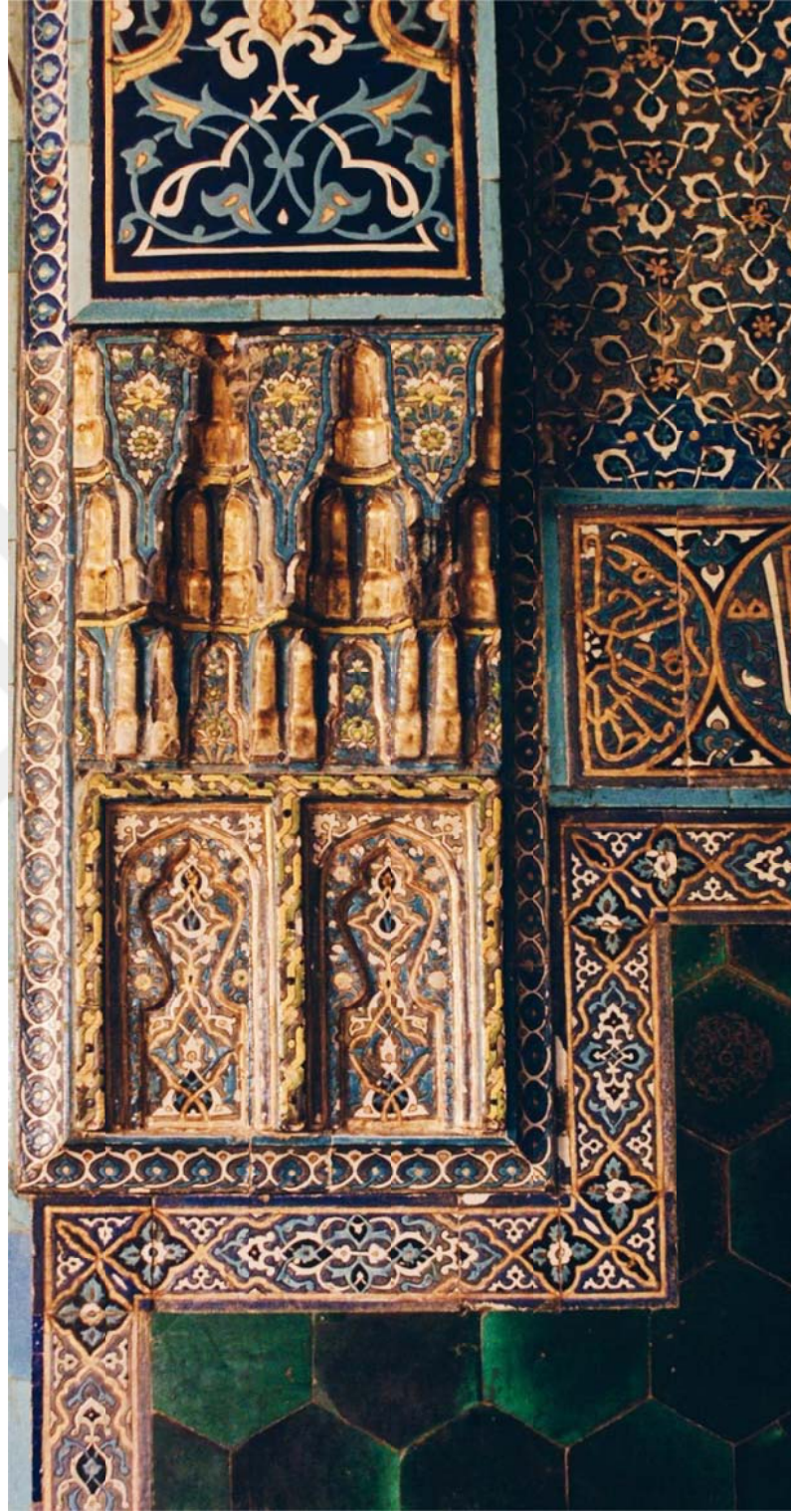
³⁶⁷ Zaman zaman kadınlar sokağa çıkardı. ...Başlarına yuvarlak bir başlık takarlardı. Bu, ipekten ve altın süslemeliydi. Önünde küçük bir düğme olurdu. Bunun üstüne iyi cins muslinden ya da basmadan beyaz bir eşarp bağlarlar, bu eşarpla sırtlarını da örterlerdi. Bk. Metin And, **16. Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam**, YKY, İstanbul, 2015, s.177.

³⁶⁸ Kadınlar yarı saydam bir peçe takarak yüzlerini sakarlardı. Bk. And, s.178.



Fotoğraf 60. Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili³⁶⁹

³⁶⁹ <https://www.flickr.com> (Erişim Tarihi 08.01.2019).



Fotoğraf 61. Bursa Yeşil Camii Alt Kat Mahfili'nden Detay



Tablo 48. *Timur'un Esiri Sultan Bayezid / Sultan Bayezid Prisoned by Timur*³⁷⁰

Tarihi: 1878.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 27,5x44 cm.

Bulunduğu Yer: Lviv National Art Gallery.

³⁷⁰ <http://www.bridgemanimages.com> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Sanatçı bu eserinde (Tablo 48), Ankara Savaşı (1402) sonrasında Timur (1370-1405) tarafından esir alınan Yıldırım Bayezid'i (1389-1403) resmetmiştir. Tabloda Timur'un ve Bayezid'in olduğu bölüm aydınlık tutularak dikkat bu bölüme çekilmiştir.

Çini ile bezenmiş bir duvarın ortasında, Bursa kemerli, ahşap söveli derin bir niş yer alır. Nişin içinde eski bir döşek bulunmaktadır. I. Bayezid'in figürü bu döşegin üzerinde doğrulurken resmedilmiştir. Ayakları turuncu ince bir kumaşla örtülmüştür. Üzerinde kürklü bir yelek ve pejmürde bir kaftan, başında ise beyaz bir sarık vardır. Silahsızdır. Oldukça bitkin, hatta depresif gözükmektedir. Sol yanında ahşap üzerine sedef kakma tekniğinde yapılmış rahle ve sehpa yer alır. Sehpanın üzerinde ise bir ibrik/sürahi ve küçük bir kâse/bardak vardır. Yer yer dökülmüş -taş- zeminin bir bölümü eski bir hasır ile kaplanmıştır.

Hasırın önünde ayakta duran, siyah sakallı figür ise Timur'dur. Üzerinde otantik bir kaftan vardır. Sol eliyle kemerini, sağ eliyle bastonunu³⁷¹ tutmaktadır. Timur mağrur bir duruş sergilemektedir. Bayezid'in aksine Timur silahlıdır. Belindeki kılıç dikkati çekmektedir. Hemen arkasında iki askeri Timur'u izlemektedir. Figürlerin sağ yanında büyük bir küp yer alır. Çift kanatlı ahşap kapı iki erkek figürü tarafından tutulmaktadır. Arkalarında, basamakları inmeye hazırlanan dört erkek figürü görülür.

Bu iç mekân resminin mimarisi oldukça zengindir. I. Bayezid tasvirinin yer aldığı nişin içi oyma tekniğinde olup, bir dizi mukarnas ile süslenmiştir. Yeşil, sarı ve kahve tonların hâkim olduğu bu bölümde yer alan kûfi yazı okunaksızdır. Nişin bulunduğu duvar belirli bir yüksekliğe kadar tek renk sırlı -yeşil- altıgen çiniler ile bezenmiştir. Bu çiniler, motif olarak Yeşil Camii müezzin mahfilinin kemeri üzerinde yer alan çinileri andıran bordür çinileriyle (Fotoğraf 59) sonlandırılmıştır. Bu bordürün üzerinde firuze renkli zemin üzerine beyaz renk ile yapılmış -sülüs- yazı kuşağı yer alır.

Yazı kuşağının üzerinde firûze/yeşil renkler ile oluşturulmuş palmetli bir bordür yer alır. Bu bordürü -yine aynı renklerde yapılmış- kıvrım dallar ile oluşturulmuş stilize bitkisel motifli çiniler izler. Asker figürlerinin arkasında yer alan mukarnas detaylı Türk

³⁷¹ Mücadele döneminde sağ kolu ve bacağı yaralanan Timur, Aksak/Lenk Timur olarak anılmaktadır. Bk. İsmail Aka, "Timur", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:41, Ankara, 2012, ss.173-177.

üçgeni ve üç dilimli -yonca- gotik kemer oldukça titiz bir anlayışla ele alınmıştır. Kemerin ortasında palmet şeklinde madalyon yer alır. Taş süsleme detayları oldukça inceliklidir. Akşehir’de günümüze ulaşamayan bir Selçuklu sarayı³⁷² olduğu bilinmektedir³⁷³. Gönül Öney, inşaat sırasında kurulan geçici atölyelerde çalışan gezici ustaların çini imalatı yaptığını, birbirlerine yakın tarihli saraylarda benzer çiniler üretildiğini, kazı buluntuları içerisinde bir çini fırını çubuğu ve sayısız hatalı imalat artığı seramik parçaların da yerel imalat görüşünü doğruladığını ifade etmektedir³⁷⁴. Bu verilerden yola çıkılıp, I. Bayezid’in Akşehir’de esir tutulması ve burada vefat etmesi de göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının bu kayıp yapının çinilerinden ilham almış olduğu akla yatkın gelmektedir. Ancak çinilerin tespiti yapılamadığından konu hakkında kesin bir yargıya varılamamıştır.

³⁷² Akşehir sarayı Sultan Alaeddin Keykubad tarafından Antalya Aspendos ve Alanya İç Kale sarayları ile birlikte dinlenme sarayı ve av köşkü olarak tasarlandığı kanaatindedir. Gönül Öney, “Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı:XIV-1, 2005, (Selçuklu), s.228.

³⁷³ Öney, Selçuklu, s.225.

³⁷⁴ Öney, Selçuklu, s.228.



Tablo 49. *Cami Kapısında Dilenci / Mendicant At The Mosque Door*³⁷⁵

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 43x27 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁷⁵ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/the-orientalist-sale/lot.11.html>
(Erişim Tarihi 21.02.2018).

Eserde (Tablo 49) düzgün kesme taş ile inşa edilmiş bir yapı cephesi görmekteyiz. Taçkapının solunda yer alan pencere açıklığının önüne yaşlı bir dilenci figürü yerleştirilmiştir. Gözleri kapalı, ağzı açık şekilde tasvir edilmiştir. Figürün başında kırmızı bir takke vardır. Toprak zemin üzerine, hasırdan, eski bir kilim yerleştirmiş, başını duvara yaslayarak oturmuştur. Kırmızı, sarı ve mavi renklerden oluşmuş bir kaftanı, yeşil bir şalvarı vardır. Önü açık kalmış pejmürde kaftanından teni görülmektedir. Ayakları çıplaktır. Dizleri ile kollarına destek alarak, gümüş renkli bir tası öne doğru uzatır. Figürün sağ yanında bir baston bulunmaktadır. Sol yanında ise bir çift çarık vardır. Çarığın yanında yer alan ve heybeyi andıran obje net olarak seçilememektedir.

Resimde görülen yapı Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'nde sık rastlanan bir cephe/pencere düzenlemesine sahiptir. Taçkapının sol yanındaki yazı kuşağı (taş malzeme) yer yer deforme olmuştur. Resmin odak noktası pencerenin olduğu bölümdür. Dikdörtgen pencerenin alınlığı çini ile bezenmiştir. Pencere şebekesinin arkasında, künde kari tekniğinde yapılmış ahşap pencere kanadı dikkati çekmektedir. Düzenleme olarak Bursa Yeşil Camii taçkapısını anımsatır.

Pencere alınlığındaki çini panonun merkezinde iri bir hatai motifi vardır. Hatainin etrafı palmet ve kıvrım dallar ile süslenmiştir. Firûze zemin üzerine beyaz, sarı, siyah, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmış, kompozisyonun etrafına sarı ve siyah renklerle kontur yapılmıştır. Sağ alt köşedeki çininin bir parçası eksiktir. Sanatçının bu tablosu, kompozisyon olarak, Osman Hamdi Bey'in Arzuhalci adlı tablosunu akla getirir.

Çini panonun yeri tespit edilemediğinden, çininin orijinal mi yoksa kurgu mu olduğu konusuna açıklık getirilememiştir.



Tablo 50. Türk Muhafız / The Turkish Guard³⁷⁶

Tarihi: -

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutu: 49x34,3 cm.

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon.

³⁷⁶<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/19th-century-european-paintings-includingbrgerman-austrian-hungarian-slavic-paintingsbrthe-orientalist-sale-andbrthe-scandinavian-sale-105101/lot.94.html> (Erişim Tarihi 21.02.2018).

Sanatçı bu eserinde (Tablo 50) bir iç mekân tasviri yapmıştır. Tabloda, geometrik düzenlemeli -altı köşeli yıldız- pencere şebekesi önünde adım atarken tasvir edilen bir erkek figürü görmekteyiz. Genç, heybetli ve mağrur duruşlu bu figür, sol profilden resmedilmiştir. Oldukça ihtişamlı bir kıyafeti vardır. Kırmızı, kadifeyi andıran dokulu bir kumaş üzerine sırma işlemeli kaftanı ve beyaz sarığı dikkati çeker. Belinde alaca renkli bir kuşak vardır ve bu kuşağın üzerine altın, tokası değerli taşlarla süslü bir kemer takmaktadır. Sol eli ile sağ omzuna astığı kılıcı kavramaktadır.

Oldukça sade bir kompozisyonu olan bu eserin sol yanında kemerinde çift renk uygulaması olan bir kapı sağ yanında ise büyük bir pencere ve figür vardır. Ahşap kapı kanadı sedef kakma tekniğiyle bezenmiş gibidir. Zemin hasır ile kaplanmış, kapının önüne kırmızı, yeşil, sarı ve beyaz/krem renklerde geometrik kompozisyonlu bir yolluk yerleştirilmiştir. Kapının önünde bir çift çarık dikkati çekmektedir.

Tablodaki çini süslemelere baktığımızda, şebekenin üst ve alt bölümlerinde aynı kompozisyonların tekrarlandığını görmekteyiz. Beyaz zemin üzerine firûze renk ile stilize bitkisel süsleme (hatai, palmet ve rumiler) oluşturulmuştur. Bordürlerde ise firûze zemin üzerine lacivert renk kullanılmıştır. Motifler tam anlamıyla seçilememektedir. Çinilerin yeri tespit edilemediğinden karşılaştırma yapılamamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Anadolu'da ilk örneklerini Anadolu Selçuklu Dönemi süsleme sanatında gördüğümüz çini oldukça uzun bir gelişim çizgisi izlemiştir. Her dönem kendinden önceki dönemlerin üstün vasıflarını devam ettiren çini sanatı yeni teknikler ile zenginleşmiş, renk, kompozisyon ve desen denemeleri ile yüzyıllar boyu adım adım gelişerek Osmanlı sanatında doruğa ulaşmıştır.

Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yıldızlı çini teknikleri Osmanlı dönemi çini sanatında kullanılmaya devam edilmiş, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi'nde ortaya çıkan renkli sır teknikli ve “mavi-beyaz” grubu olarak bilinen sıraltı teknikli çiniler, dönemin Türk çini sanatına kazandırdığı yenilikler olarak literatüre geçmiştir. Klasik Osmanlı Dönemi çini işçiliğinin doruğa ulaştığı bir dönem olmuş, renkleri, desen özellikleri ve teknikleriyle kendine önemli bir yer edinen dönem çinileri sivil ve dini birçok yapının süslemesinde kullanılmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bütün teknikler terk edilmiş sadece sıraltı tekniği kullanılmıştır.

17. yüzyılın ilk yarısından itibaren çini sanatında teknik açıdan bir duraksama ve gerileme başlamış, desenler inceliklerini yitirmiş, renkler solmuş, sırlar parlaklığını kaybetmiş ve yüzeyde çatlaklar oluşmuştur. Beyaz zemin kirliliği ve benekli bir görünüm, siyah konturların yerini ince mavi bir çizgi almıştır. 18. yüzyılda iyice bozulan ekonomi yapılarının yoğun bir şekilde çini ile bezenmesini engellemiş böylece çini üretimi ve kullanımını gün geçtikçe azalmıştır.

19. yüzyılın köklü siyasal ve kültürel değişimleri, İslam dünyasında sanatın bütün alanlarında gelenekten kopuşa yol açarken Avrupa kültürü ve sanatıyla yoğun temas giren Doğulu sanatçılar Avrupa üsluplarına daha açık hale gelerek, özgün yaklaşımlarla kendi geleneklerini analiz etmeye yönelmiştir. Bu etkileşimden Batılılar da nasibini almış, kendilerini iyiden iyiye Doğu egzotizmine kaptırmışlardır. Doğu, kültürü ve sanatı ile tüm Avrupa'yı etkisi altına almış, bu koşullarda Oryantalizm akımının doğması adeta kaçınılmaz olmuştur. Bir düşünce biçimi ve uzmanlık alanı

olarak, Avrupa ve Asya gibi iki büyük kıta arasında oluşan ve değişiklik gösteren, tarihsel ve kültürel ilişkiyi, 19. yüzyılın başlarından itibaren Doğu kültürlerinin ve geleneklerinin incelenmesi ve bu alanlarda uzmanlaşmayı ifade eden Oryantalizm, Batı'daki bilimsel disiplini ve “Şark” olarak adlandırılan bölgenin ideolojik varsayımlarını, çağrıştırdığı imgeleri ve hayali resimleri kapsamı içine alır.

Bu kapsamda üreten katalog sanatçılarımız Osman Hamdi Bey, Jean-Léon Gérôme, Rudolph Ernst ve Stanislaw Chlebowski tanık oldukları sahneleri bir mite ya da metafora dönüştürmeden, öykülerinden bağımsız bir betim gibi sunmayı başararak kendilerinden sıkça söz ettirmişlerdir. Ayrıntılara verdikleri önem onları yerel giysileri ve eşyaları toplamaya sevk etmiş, bunları modellere giydirip eserleri için ambiyans yakalayarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Sanatçılar gerçek birer gezgine dönüşerek Doğu'ya gitmek için bilimsel, askeri, diplomatik, turistik ya da ticari görevler üstlenmiş, böylece Doğu kültürünü inceleme fırsatı bulmuş ve bilgi toplamışlardır. Doğu kültürünün içinden gelip Batı kültürünü yakından tanıma fırsatı bulan bir sanatçı olması sebebiyle Osman Hamdi Bey'i diğer sanatçılardan ayrı tutmak yanlış olmaz. Osman Hamdi'nin, geldiği kültüre ait birikimi dönemin beğenisi doğrultusunda kullandığı aşikârdır. Sanatçı, oldukça doğulu tarzda kıyafetler ve aksesuarlar içinde kendi fotoğraflarını çekirmiş, resim yaparken de çektiği bu fotoğraflardan faydalanmıştır. Beğendiği objeleri tablolarında adeta bir kolaj gibi bir araya toplayan Osman Hamdi'nin üslubundaki titizlik ve detaycılık kurgu tablolarının bile belge niteliği kazanmasına neden olmuştur. Sanatçının detaycı bir anlayışla çoğu eserinde yer verdiği çiniler adeta orijinallerinin bir kopyasıdır. Yapının bütün duvarlarını yerden belirli yüksekliğe kadar kaplayan firûze tek renk sırlı altıgen çiniler, bu çinileri sınırlandıran renkli sır tekniğindeki bordürler, Çelebi Mehmet'in sandukasının çinileri detaylı şekilde tasvir edilmiştir.

Osman Hamdi Bey, tablolarında kullandığı mekânların mimari unsurlarını fazla değiştirmemiş, kompozisyonlarında Doğulu tarzda objelere yer vererek istediği etkiyi yakalamıştır.

Jean-Léon Gérôme, çoğu resminde İstanbul ve Bursa ziyaretleri dönüşünde beraberinde götürdüğü fotoğraflardan yararlanmışır. “Ekber’in Sızısı (Tablo 6)” adlı tablosu bu olguyu destekler niteliktedir. Bursa Yeşil Türbe’nin iç mekânının tasvir edildiği bu eserde özellikle sandukanın çinileri aslına uygunluğu ile dikkati üzerine çekmektedir. Kurgusal kompozisyonları tercih eden sanatçının çinileri tasvir ederken takındığı bu tutum şaşırtıcıdır.

Stanislaw Chlebowski de Doğu kültürünü tanıma gayesi ile seyahat eden bir diğer sanatçımızdır. Oryantalist tarzda birçok eser veren Chlebowski’nin bazı kompozisyonları düzenleme açısından Osman Hamdi Bey tablolarını çağırıştır. Sanatçının tablolarında yer alan çinilerin çoğunun yer tespiti yapılamamıştır. Bu durum kompozisyonlarında kurgu faktörünün ağır basışı ile açıklanabilir.

Bir diğer sanatçımız Rudolph Ernst’ün Osmanlı topraklarını ziyaret edip etmediğine dair kesin bir bilgiye ulaşamamıştır. Sanatçının üslubu bu duruma paralellik gösterircesine kurgusaldır ve eserleri diğer sanatçıların eserlerine göre çok daha Doğulu bir görünüm sergiler. Ernst’ün tablolarında kullanılan çinilerin ve mekânların tespitinin yapılması oldukça zordur. Eserlerinde kullandığı çiniler spesifik değildir.

Sanatçılar dönemin estetik anlayışını gözeterek bir gelir ya da çıkar elde etme arzusu ile hareket etmiş ve bu doğrultuda eserler vermiştir. Bu dönemde alıcı ve sanatçı arasında bir arz-talep ilişkisi olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Katalog bölümünde yer alan sanatçıların eserleri tematik açıdan birbirlerine bağlı olsalar da üslupsal açıdan tamamen birbirlerinden ayrıdır. Bir okul oluşturmazlar. Akımın sanatsal coğrafyası büyük bir çeşitlilik gösterdiğinden ve genel olarak İslam ülkelerini içerdiğinden çok çeşitli “Doğu temsilleri” ile karşılaşmak mümkündür. Ancak İslam ve Arap dünyasının kendine has bir temsil biçiminin olması diğer temsillerden kolaylıkla ayırt edilmesini sağlamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Osmanlı Dönemi'nde, çini üretiminde ana merkez İznik olmuştur. İznik'te üretilen çeşitli renk (firûze, kobalt mavi, mor, siyah, yeşil) ve formlardaki (üçgen, kare, altıgen, dikdörtgen) tek renkli çiniler, en çok Bursa'daki yapılarda kullanılmıştır. Çini mozaik kullanımı azalmış buna karşılık olarak “mavi-beyaz”, “Haliç işi”, “Şam işi” ve “kırmızılı çiniler (Rodos işi)” olarak adlandırılan sıraltı teknikli çiniler üretilmeye başlamış, birçok yapı bu eşsiz çinilerle bezenmiştir.

17. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle ekonomik nedenlerden dolayı İznik çinilerinin kalitesi düşmeye başlamış, yüzyılın sonunda üretim tamamen durmuştur. İznik'teki bütün atölyelerin kapanması, çini ve seramik üretiminde ikinci bir merkez olan Kütahya'nın ön plana çıkmasına neden olmuştur. Kütahya örneklerinin kalitesinin - İznik örneklerine kıyasla- daha düşük olduğu görüşü yaygındır. Ancak, Kütahya üretimi çini ve seramiklerin büyük bölümü İznik örneklerinden ayırt edilemeyecek oranda kalitelidir. 18. yüzyılda oldukça yoğun üretim yapan Kütahya atölyeleri, 19. yüzyılın başlarından itibaren düşüşe geçer ve çeşitli iniş çıkışların ardından 19. yüzyılın sonlarından itibaren tekrar ivme kazanır. Özellikle 17. yüzyılın sonlarından 20. Yüzyıla kadar üretim yapan bir diğer önemli seramik merkezi de Çanakkale'dir. Ancak ağırlığı seramik üretimine verdiği için, ardında çini üretimine ilişkin kayda değer bir veri bırakmamıştır. İstanbul Tekfur Sarayı'nda bir çini atölyesinin kurulması 18. yüzyılın önemli atılımları arasındadır. Ancak bu merkezdeki üretim kısa sürmüştür.

Çini motifleri aslında çok sade unsurların veya birimlerin değişik kombinasyonlarda tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur. Bitkisel bezemede; bir yaprağın ve dandanın, geometrik düzenlemede; bir üçgen, dörtgen veya beşgen birimin ustaca konumlandırılması ile görsel çeşitlilik sağlanmıştır. Tüm bu kompozisyonların aynı merkezden tasarlanmış olması Türk sanatında bir üslup birliği oluşturmuştur. Bu üslup birliği içinde aynı kompozisyon kurgusu ve düzenlenmesinde eser verilmesine rağmen ortaya çıkarılan her eser farklı ve özgün bir kimlik taşır.

Türk sanatında geliştirilmiş dekoratif kompozisyonlar sayısız bir çeşitlilik sunmaktadır. Bununla birlikte dönem dönem belli kurallar içinde tasarlanan şemalar ve

formlar öne çıkmıştır. Ortak bezeme ögesi olan rumiler, kaligrafik unsurlar, geometrik ve soyutlanmış, bitkisel motifler ile oluşturulan bu heyecan verici kompozisyonlar, yalnızca bir ögenin tek başına öne çıkmasını önlemiştir. Kompozisyon düzenlemelerinde oranlar ve denge çok önemlidir. Bu nedenle Türk süslemesinde kompozisyonlar genel itibariyle simetrik olarak tasarlanmış, zaman zaman serbest kompozisyonlar da kullanılmıştır. Bu tasarımların kompozisyon bütünlüğünde ve parçaların birbirine oranlarında mükemmel bir denge kurulmuştur.

Çinilerin bu ahengi çalışmamız kapsamındaki Oryantalist eserlere de yansımıştır. Başlangıçta büyük ölçüde hayali olan Oryantalist konulu resimler Doğu'nun daha yakından tanınması ile daha gerçekçi bir tutumla ele alınmaya başlamıştır. Bunun nedeni, sanatçıların Doğu ülkelerini ziyaret ettikten sonra, bu yerler hakkındaki önyargılarını büyük ölçüde değiştirebilmiş olmasıdır. Ancak bazı Oryantalist resimlerde gerçekçilik sadece gözlemden kaynaklanmaz. Ressamların atölyelerindeki Doğulu tarzda aksesuarların ve fotoğraf sanatının da bu duruma etkisi vardır. Yine yüzyılın sonunda yapılan birçok Oryantalist resimdeki ayrıntılı gerçekçilik, sanatçıların fotoğraftan yararlandığına işaret eder. Pek çok ressam, Doğu gezilerinden ülkelerine dönerken resimlerinde yararlanacakları aksesuarları da beraberlerinde götürmüştür. Örneğin; Jean-Léon Gérôme'un Paris'teki atölyesi tümüyle İslami tarzda döşenmiştir. Gérôme'un, Bursa Yeşil Türbe betimlerinden bu durum açıkça anlaşılmaktadır. Sanatçı aynı zamanda Topkapı Sarayı'nın Harem Dairesi'ni gezmiş ve yapının fotoğrafları üzerinden de çalışmıştır. Gérôme'un "Yılan Oynatıcısı" adlı eserinde yer alan çiniler, Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde, "Altın Yol" olarak bilinen bölümün duvarlarını kaplayan çinilerdir. Sanatçının kompozisyonları kurgusal olsa da eserlerinde yer alan çiniler aslına uygunluğuyla dikkati çekmektedir.

Doğu kültürünü keşfetme amacıyla seyahate çıkan bir diğer Batılı sanatçımız Stanislaw Chlebowski'dir. Oryantalist tarzda eserler veren Chlebowski'nin mekân düzenlemeleri Osman Hamdi Bey'in tablolarını çağrıştırmaktadır. Kurgu anlayışıyla eserler veren sanatçının tablolarında yer alan çinilerin yer tespitinin yapılması bu nedenle pek mümkün olmamıştır.

Katalog sanatçımız Rudolph Ernst ise Osmanlı topraklarını ziyaret etmesine rağmen kurgusal bir anlayış ile eserler vermiş ve diğer sanatçıların aksine kompozisyonlarını oldukça Doğulu bir görünümde ele almıştır. Tablolarında kullanılan çinilerin ve mekânların tespitinin yapılması da bu nedenle oldukça zordur. Eserlerinde kullandığı çinilerin yeri bu nedenle tespit edilememiştir.

Doğu kültürü ile büyüyen ve ilerleyen dönemlerde Batı kültürünü tanıma fırsatı bulan Osman Hamdi Bey, kendi kültürüne ait unsurları -kiyafet, aksesuar gibi- dönemin beğenisi doğrultusunda şekillendirmiş ve eserlerinde kullanmıştır. Çevresinde görüp beğendiği objeleri yardımcı unsur olarak kullanmış zaman zaman da kendini eserlerinde özne olarak kullanmıştır. “Tespah Çeken Mümin” olarak adlandırılan tablosu sanatçının bu tutumuna örnek teşkil eder. Osman Hamdi, bu eser üzerinde çalışırken İstanbul Rüstem Paşa Camii önünde çektiği fotoğraflarından yararlanmıştır. Eserlerinde mekânların mimari unsurlarını fazla değiştirmemiş, çinileri orijinallerine sadık kalarak ele almıştır.

Katalog bölümünde yer alan üç batılı sanatçı; (Jean-Léon Gérôme, Rudolph Ernst, Stanislaw Chlebowski) doğuyu keşfe çıkmalarına ve fotoğraf sanatından yararlanmalarına rağmen eserlerinde kurgusal kompozisyonları tercih etmiş, tablolarında yer alan çinileri kısmen gerçekçi bir tutumla resmetmişlerdir. Osman Hamdi Bey ise tablolarında realizmi ve kurgusallığı dengede tutmayı başarmış, çinileri olduğu gibi ele alarak belgeleme yapmıştır.

KAYNAKLAR DİZİNİ

- Aka, İsmail. “Timur”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 41, Ankara, 2012, ss.173-177.
- Altındağ, Ülkü. “Dârüssaâde”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:9, 1994, İstanbul, ss.1-3.
- And, Metin. **16. Yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam**, YKY, İstanbul, 2015.
- Anılanmert, Beril ve Zeynep Rona. “Çini”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:1, İstanbul, 1997, ss.405-408.
- Anılanmert, Beril. “Sır”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:3, İstanbul, 2008, s.1657.
- Anılanmert, Beril. “Sırça”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:3, İstanbul, 2008, s.1657.
- Arlı, Levent Efe. **İstanbul Sultan Ahmet Camii Çinilerinin Belgelenmesi ve Değerlendirilmesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2018.
- Artuk, İbrahim. “Nişan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:33, İstanbul, 2007, ss.154-156.
- Aydın, Nilüfer. **Çinili Köşk Müzesi**, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yayınları, İstanbul, 2007.
- Azamat, Nihat. “Kalenderiyye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 24, İstanbul, 2001, ss.253-256. (Kalenderiyye)
- Azamat, Nihat. “Melâmet”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 29, Ankara, 2004, ss.24-25. (Melâmet)
- Cezar, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt:2, İstanbul, 1995.
- Çağman, Filiz. “Baba Nakkaş”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:4, İstanbul, 1991, ss.369-370.
- Demiriz, Yıldız. **Osmanlı Mimarisi’nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979.

- Demirsar Arlı, Belgin. **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Toprakbank Yayınları, İstanbul, 2000.
- Demirsar, V. Belgin. **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1058, Ankara, 1989.
- Doğanay, Aziz. “Türk Çini Sanatı”, **İslam Sanatları Tarihi**, TC Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2010.
- Durukan, Aynur. “İbrâhim Bey İmaretî ve Kümbetî”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:21, İstanbul, 2000, ss. 287-290.
- Eldem, Edhem. “Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler...”, **Toplumsal Tarih Dergisi**, Sayı:185, İstanbul, 2009, ss.20-30.
- Eldem, Edhem. **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 3277, İstanbul, 2010.
- Eyice, Semavi. “Ahmed III Çeşmesi”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989, ss.38-39.
- Germaner, Semra. “Osman Hamdi”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, Cilt:3, İstanbul, 1997, ss.1392-1393.
- Gök, Sevinç. **Bursa’daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000.
- Gök, Sevinç. **Kütahya Çini ve Seramikleri 2**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2015.
- Gündüz, Filiz. “Osman Hamdi Bey”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:33, İstanbul, 2007, ss.468-469.
- Hasol, Doğan. **Mimarlık Cep Sözlüğü**, Yem Yayınları, İstanbul, 2012.
- İbrahimgil, Mehmet Zeki. **Ortaöğretim Sanat Tarihi Ders Kitabı**, Koza Yayın, Ankara, 2015.
- İnankur, Zeynep. **Oryantalizm**, Artam Antik A.Ş Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.
- İnankur, Zeynep. “Gérôme, Jean-Léon”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s.672.

- Kaptan, Ömer. “Osman Hamdi Bey’in Tablolarında; Yeşil Camii Yazıları”, **Bursa’da Zaman Dergisi**, Sayı:22, Bursa, 2017, ss.18-23.
- Kelpetin Arpaguş, Hatice. “Kelime-i Tevhid”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:25, Ankara, 2002, ss.214-215.
- Koca, Salim. “Diyâr-ı Rûm’un -Roma Ülkesi = Anadolu- Türkiye Hâline Gelmesinde Türk Kültürü’nün Rolü, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Ankara, 2008.
- Koçu, Reşad Ekrem. **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Lemaire, Gérard-Georges. **The Orient in Western Art**, Könemann, 2001.
- Stephen Little, **...İzmler Sanatı Anlamak**, Yem Yayınları, İstanbul, 2006, s.74.
- Necipoğlu, Gülru. **15. ve 16. yüzyılda Topkapı Sarayı -Mimari Tören ve İktidar-**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- Ocak, Ahmet Yaşar. **Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûflük Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.
- Ögel, Zeynep, **Polonya Sanatında Oryantalizm**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2014, ss.331-333.
- Öney, Gönül. “Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı:XIV-1, 2005.
- Öney, Gönül. **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992.
- Öney, Gönül. **Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.
- Öney, Gönül ve Zehra Çobanlı. **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Özendes, Engin. **Sebah & Joaillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm**, YKY Yayınları, İstanbul, 2004.
- Özgümüş, Üzlifat. “Gülâbdan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 14, İstanbul, 1996, s.227.

- Roberts, Mary. **İstanbul Karşılaşmaları -Osmanlılar, Oryentalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü-**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.
- Said, W. Edward. **Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.
- Turan, Sitare. **Dün Kâşi-Evânî Bugün Çini Sergisi**, Pendik Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2018.
- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. **Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.
- Ürekli, Fatma. "Sanâyi-i Nefise Mektebi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:36, İstanbul, 2009, ss.93-97.
- Williams, Haydn. **18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası TURQUERIE**, YKY Yayınları, İstanbul, 2015.
- Yavaş, Doğan, "Bursa Yeşil Cami'de Yapılan Onarımlar", **Türk Dünyası Araştırmaları** -Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı-, İstanbul, 2009, ss.589-598.
- Yavaş, Doğan. "Muradiye Türbelerinde Çini Tezyinat", **Bursa'da Zaman Dergisi**, Sayı:22, Bursa, 2017, ss.24-27.
- Yavaş, Doğan. "Restorasyon Sonrası Yeşil Cami", **Bursa'da Zaman Dergisi**, Sayı:3, Bursa, 2012, ss.14-19.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. "Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısı 1995-2001", **24. Kazı Sonuçları Toplantısı**, Cilt:1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2003, ss.329-344.
- Yetkin, Şerare. "Çini", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:8, İstanbul, 1993.
- Yetkin, Şerare. **Anadolu'da Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972.

İnternet

Alman Arkeoloji Enstitüsü Dijital Veri Tabanı (<https://arachne.dainst.org>)

Bavarian State Library (<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de>)

Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi (<https://www.istanbulium.net>)
Flickr (<https://www.flickr.com>)
Mustafa Cambaz Fotoğraf Arşivi (<http://www.mustafacambaz.com>)
Salt Araştırma Koleksiyonları (<https://archives.saltresearch.org>)
Sotheby's (<https://www.sothebys.com/en/>)
Staatliche Museen zu Berlin (<https://www.smbdigital.de>)
Pinterest (<https://tr.pinterest.com>)



TEŞEKKÜR

Üzerimde büyük emeği olan, çok sevgili ve değerli danıőman hocam Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'na emeği, desteği, sonsuz anlayışı ve bana olan inancı için gönülden teşekkür ederim.

Araőtırmalarım sırasında yanımda olup bana vakit ayıran, değerli fikirleri ile çalıőmama katkı sağlayan ve bana destek veren sayın hocalarım Doç. Dr. Őakir Çakmak'a, Prof. Dr. Semra Daőçı'ya, Dr. Öğr. Üyesi Hasan Uçar'a, Prof. Dr. Gürcan Polat'a, Doç. Dr. Yasemin Polat'a, Dr. Öğr. Üyesi V. Belgin Demirsar Arlı'ya, Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e, aileme ve arkadaşlarıma teőekkürü bir borç bilirim.



ÖZGEÇMİŞ

17 Haziran 1992 yılında Bursa’da doğdum. 1998-1999 eğitim-öğretim yılında Bursa Dilek Özer İlköğretim Okulu’na başladım ilk ve orta öğrenimimi burada tamamlayarak 2006 yılında mezun oldum. 2006-2007 eğitim öğretim yılında Bursa Hasan Ali Yücel Lisesi’ne başlayarak öğrenimime burada devam ettim ve 2010 yılında liseden mezun oldum. 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’ne başladım. 2013 yılında, İstanbul Üniversitesi’nin yürüttüğü, Dr. Öğr. Üyesi V. Belgin Demirsar Arlı’nın başkanlığında gerçekleştirilen İznik Çini Fırınları Kazısı’na katılarak alan ve envanter çalışmalarında ekip üyesi olarak çalıştım. 2014 yılında ise İstanbul Topkapı Sarayı’nda, Kutsal Emanetler Seksiyonu’nda Müze Gönüllüsü olarak çalıştım. 2015 yılında İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi’nde (HAYEF) Sanat Tarihi’nden Pedagojik Formasyon dersleri almaya başladım. 2016 yılında Formasyon Sertifikası alarak eğitimimi tamamladım. Yine 2016 yılında “Bursa Hünkâr Köşkü” adındaki tezim ile lisans eğitimimi tamamladıktan sonra Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimime başladım. “Osmanlı Çinilerinin Oryantalist Resimlere Yansımaları ve Orijinalleri ile Karşılaştırılması” adlı yüksek lisans tezim üzerine çalışmaktayım.