

İBN HALDUN ÜNİVERSİTESİ  
MEDENİYETLER İTTİFAKI ENSTİTÜSÜ  
MEDENİYET ARAŞTIRMALARI

DOKTORA TEZİ

İMPARATORLUĞUN SONUNDA  
MÜZE VE İSLAM SANATI

EMİNE BETÜL ÇAKIRCA

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MIRIAM COOKE

İSTANBUL, 2023

İBN HALDUN ÜNİVERSİTESİ  
MEDENİYETLER İTTİFAKI ENSTİTÜSÜ  
MEDENİYET ARAŞTIRMALARI

DOKTORA TEZİ

İMPARATORLUĞUN SONUNDA  
MÜZE VE İSLAM SANATI

EMİNE BETÜL ÇAKIRCA

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MIRIAM COOKE

İSTANBUL, 2023

## TEZ ONAY SAYFASI

Bu tez tarafımızca okunmuş olup kapsam ve nitelik açısından, Medeniyet Araştırmaları Ana Bilim Dalı alanında Doktora Derecesini alabilmek için yeterli olduğuna karar verilmiştir.

### Tez Jürisi Üyeleri

Unvan – Ad Soyad	Kanaati	İmza

Bu tezin İbn Haldun Üniversitesi Medeniyetler İttifakı Enstitüsü tarafından konulan tüm standartlara uygun şekilde yazıldığı teyit edilmiştir.

Teslim Tarihi

22.08.2023

Mühür/İmza

## AKADEMİK DÜRÜSTLÜK BEYANI

Bu çalışmada yer alan tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu, söz konusu kurallar ve ilkelerin zorunlu kıldığı çerçevede, çalışmada özgün olmayan tüm bilgi ve belgelere, alıntılama standartlarına uygun olarak referans verilmiş olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Emine Betül ÇAKIRCA

İmza:

X X X X

## ÖZ

### İMPARATORLUĞUN SONUNDA MÜZE VE İSLAM SANATI

Çakırca, Emine Betül

Medeniyet Araştırmaları Doktora Programı

Öğrenci Numarası: 121401002

Open Researcher and Contributor ID (ORC-ID): 0000-0002-6500-9036

Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası: 10568316

Tez/Proje Danışmanı: Prof. Dr. Miriam Cooke

Ağustos 2023, 378 sayfa

Bu tez çalışmasında 19. yüzyıl ikinci yarısından 20. yüzyıl ilk çeyreğine uzanan süreçte Osmanlı Müzeciliği ve İslam sanatı koleksiyonlarının oluştuğu süreç ele alınmıştır. İslam sanatının kavramsallaşmasında ve siyasi bir imge haline gelmesinde Osmanlı müzeciliğinin ve eski eser koruma politikalarının rolü değerlendirilmiştir. Tezin tarihsel bağlamı bu dönemde öne çıkan imparatorluklar arası iktidar ve meşruiyet rekabetidir.

Tezin birinci bölümü olan giriş bölümünde Osmanlı müzeciliğinin başladığı dönemin özelliklerine ve İslam maddi kültürünün iktidarla ilişkisine Osmanlı Saray koleksiyonları bağlamında dikkat çekilmiştir. İkinci bölümde ‘müze’nin tarihçesi ve ‘İslam sanatı’ kavramının ortaya çıkışı ve 19. yüzyılda Avrupa müzelerindeki konumu British Musuem üzerinden değerlendirilmiştir. Üçüncü bölüm, Osmanlı müzesinin kuruluşuna ve eski eser koruma politikalarına ayrılmıştır. Dördüncü bölümde Müze-i Hümayun’da kurulan ilk İslam koleksiyonu ile Evkaf-ı İslamiye Müzesinin kuruluş süreci ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise eski eserlerin imparatorluklar arası rekabetin bir imgesi haline gelerek siyasileşmesi, uzun savaş yıllarında İslam kültür varlıklarının askeri hedef haline gelişi ve koruma politikaları üzerinde durulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Evkaf-ı İslamiye Müzesi, İslam Sanatı, Müze, Müze-i Hümayun

## ABSTRACT

### MUSEUM AND ISLAMIC ART AT THE END OF THE EMPIRE

Çakırca, Emine Betül

PhD in Civilization Studies

Student ID: 121401002

Open Researcher and Contributor ID (ORC-ID): 0000-0002-6500-9036

National Thesis Center Reference Number: 10568316

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Miriam Cooke

August 2023, 378 Pages

In this thesis, the process of Ottoman Museology and the formation of Islamic art collections from the second half of the 19th century to the first quarter of the 20th century is examined. The role of Ottoman museology and antiquities preservation policies in the conceptualization and politicization of Islamic art and its becoming a political image are evaluated. The historical context of the thesis revolves around the competition for power and legitimacy among empires prominent during this period.

The introductory section of the thesis highlights the characteristics of the period when Ottoman museology began and the relationship between Islamic material culture and power, within the context of the Ottoman Palace collections. The second chapter explores the history of the "museum" and the emergence of the concept of "Islamic art," assessing its position in European museums in the 19th century through the lens of the British Museum. The third chapter is dedicated to the establishment of the Ottoman museum and antiquities preservation policies. The fourth chapter covers the establishment of the first Islamic collection at the Ottoman Imperial Museum (Müze-i Hümayun) and the process of founding the Museum of Islamic Foundations (Evkaf-ı İslamiye Müzesi). In the fifth chapter the transformation of antiquities into symbols of inter-imperial competition, their politicization, the conversion of Islamic cultural assets into military targets during prolonged wartime, and preservation policies are emphasized.

**Keywords:** Imperial Museum (Ottoman Museum), Islamic Art, Museum, Museum of Islamic Foundations



## TEŞEKKÜR

Bu çalışmada 1850'lerden 1920'lere uzanan bir dönemde Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda İslam Sanatının bir kavram olarak ortaya çıkışını ve İslam eserlerinin Osmanlı müze koleksiyonlarına dâhil oluşunu inceledim. Araştırmalarım derinleştikçe İslam maddi kültürünün kontrolünün ve büyük bir kısmı vakıf eşyalarından oluşan İslam sanat eserlerinin müzeleşmesinin -görünen sebeplerin ötesinde- imparatorluklar arası iktidar ve meşruiyet rekabet kavşaklarındaki yerini fark ettim. Müze ve İslam koleksiyonları arasındaki ilişkiye olan ilgim esasen 2011 senesinde Newcastle University Museum Studies bölümü için yaptığım British Musuem ve İslam Galerisi üzerine yaptığım yüksek lisans tez çalışmam esnasında başladı. Bu çalışma süresince müzelerde İslam ve İslam sanatının temsilinin ne anlama geldiği, Avrupa müzelerinde İslam koleksiyonlarının konumunun tarihsel olarak hangi ilişkilere işaret ettiği gibi pek çok soruyla yüzleştim. Bu sorular doktora tez konumu belirlememde de yol gösterici oldu.

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde başlayan ve İbni Haldun Üniversitesi'nde devam eden doktora çalışmamın başından itibaren bana inanan Prof. Dr. Miriam Cooke'a gösterdiği teşvik ve rehberlik için teşekkürlerimi sunuyorum. Bu süreçte meselelere bakışımı zenginleştiren ve yapıcı yaklaşımıyla her zaman cesaret ve ilham veren Prof. Tahsin Görgün'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Tezimin son aşamasında kıymetli vaktinden tasarruf ederek bana çokça destek olan, akademik bilgisinin yanı sıra yaşama dair pek çok kıymeti benimle paylaşmaktan çekinmeyen sevgi ve saygı duyduğum hocam Prof. Suraiya Faroqhi'ye sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca Dr. Nagihan Haliloğlu'na ve bana her zaman destek olan çok sevgili Dr. Nihal Özdemir'e de teşekkürlerimi sunuyorum.

İbni Haldun Üniversitesi Medeniyetler İttifakı Enstitüsü müdürü Dr. Vahdettin Işık beyefendiye ve enstitü çalışanlarına, İSAM Kütüphanesi'nin her zaman yardımsever ve nazik çalışanlarına, İstanbul Arkeoloji Müzeleri çalışanlarına teşekkürlerimi sunmak isterim. Çalışmama yaptıkları bilimsel katkı ve gösterdikleri yakın alakadan ötürü Milli Saraylar Başkanlığı yönetimine ve çalışanlarına ayrıca teşekkürü bir borç bilirim.

İngiltere’de yaptığım ERASMUS stajımda birlikte çalıştığım İslam el yazmalarına dair kıymetli programlarına katılmamı sağlayan The Islamic Manuscript Association direktörü ve çalışanlarına, röportaj teklifimi kabul eden ve kıymetli fikirlerini benimle paylaşan Royal Asiatic Society müdiresi Alison Ohta’ya ve V&A Museum küratörlerinden Tim Stanley’e, British Museum Kütüphane ve Arşiv çalışanlarına yardım ve alakalarından ötürü teşekkür ederim.

Ayrıca bu süreçte bana bilgi, birikim ve sevgileri ile destek olan, yapmış olduğumuz tartışmalarla akademik araştırmamın derinliği ve genişliğine katkı sağlayan Doç. Dr. Hilal Kazan hocama, Dr. Mustafa Küçük hocama, çok sevgili arkadaşlarım Rabia Leyla Bozkurt’a, Dr. Lale Uçan’a, Dr.Fulya İbanoğlu’na, Dr. Ferhan Tekinmirza’ya, Hilal Kaplan’a, Emine Serra Demirel’e, çeviri konusunda zorlandığım anlarda desteğini esirgemeyen sevgili Rumeysa Umut ve Üzeyir Karataş’a, mesai arkadaşım Mustafa Uluer’e ve isimlerini burada saymadığım tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunmak isterim. Tezin bilgisayar ortamında bir şekle bürünmesinde ve ilgili teknik meselelerde yardımını esirgemeyen genç arkadaşım M. Talha Çelik’e de teşekkür ederim.

Araştırma ve tez yazım sürecinde sabır ve hoşgörü ile nazımı çeken ve yardımlarını esirgemeyen kardeşlerim Ülkü Zeynep Çakırca, Mustafa Çakırca ve yeğenim Yusuf Kenan Özdoğan’a ve elbette eğitim ve çalışma hayatımın her aşamasında yanımda olan, varlıklarına her zaman şükrettiğim çok sevgili babama ve anneme sonsuz teşekkür ederim.

Emine Betül Çakırca

İSTANBUL, 2023

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
SEMBOLLER VE KISALTMALAR.....	xv
BÖLÜM I GİRİŞ.....	1
BÖLÜM II MODERN MÜZE VE İSLAM KOLEKSİYONLARI.....	21
2.1. Müzenin Tarihi.....	21
2.1.1. Antik Çağlardan Orta Çağlara Müze Fikrinin Jeneolojisi.....	23
2.1.2. Müslüman ve Hristiyan Dünyada Orta Çağlar Bilgi Sistemi.....	26
2.1.3. Rönesans Koleksiyonları: Nadire Kabineleri.....	32
2.1.4. Modern Müzenin Doğuşu.....	41
2.1.4.1. Modernite ve Müze.....	43
2.2. Modern Müzeye Dair Metafor ve Eleştiriler.....	46
2.2.1. Kolonileştirme Mekânı Olarak Müze.....	46
2.2.2. Dinler Mozolesi Olarak Müze.....	48
2.3. İslam Sanatı ve İslam Koleksiyonları.....	50
2.3.1. Yeni Alan Yeni Terminoloji.....	55
2.3.2. 19. Yüzyılda İlk Karşılaşmalar: Evrensel Sergiler.....	61
2.3.3. İslam Sergileri.....	68
2.3.4. İlk İslam Koleksiyonlarının Konumlandırılması ve British Museum Örneği 72	
2.3.4.1. British Museum Koleksiyonlarında İslam Eserleri Konumu.....	78
2.3.4.1.1. Orta Çağ ve İngiliz Eski Eserler Bölümü ( <i>Department of Medieval and British Antiquities</i> ).....	83

2.3.4.1.2.	El Yazmaları Bölümü ( <i>Department of Manuscripts</i> ) (MSS).....	86	
2.3.4.1.3.	Oryantal Basılı Kitaplar ve El Yazmaları Bölümü ( <i>Department of Oriental Printed Books and Manuscripts</i> ).....	87	
2.3.4.1.4.	Madeni Para ve Madalya Bölümü ( <i>Department of Coins and Medals</i> )	89	
2.3.4.1.5.	Baskı ve Çizimler Bölümü ( <i>Department of Print and Drawings</i> )	91	
2.3.5.	Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Sanat Anlayışı ve İslam Sanatı...	94	
<b>BÖLÜM III MÜZE-İ HÜMAYUN VE İMPARATORLUĞUN ESKİ ESERLERİ KORUMA GİRİŞİMİ.....</b>			<b>117</b>
3.1.	Müze-i Hümayun'un Kuruluşu ve Gelişimi.....	117	
3.1.1.	Osmanlı Müzesi'nin Kuruluşu .....	118	
3.1.2.	Müzenin Mekânı .....	120	
3.1.3.	Müzenin Kurucusu .....	126	
3.1.4.	Ahmet Fethi Paşa Dönemi'nde Koleksiyonların Geliştirilmesi.....	129	
3.1.5.	Müzedeki Teşhir-Tanzim ve İlk Ziyaretçiler .....	132	
3.1.6.	Elbise-i Atika ya da Yeniçeri Müzesi .....	138	
3.2.	Ahmet Fethi Paşa'dan Sonra Müze ve Levanten Müdürler .....	141	
3.2.1.	Edward Goold Dönemi (1869-1871).....	148	
3.2.2.	Dethier Dönemi .....	155	
3.2.2.1.	1874 Asar-ı Atika Nizamnamesi .....	157	
3.2.2.2.	Müze Mektebi.....	158	
3.2.2.3.	Müzeyi Taşımak: Harbiye Ambarı'ndan Çinili Köşk'e.....	159	
3.3.	Sultan II. Abdülhamit ve 'Kulları Hamdi' Bey Döneminde Müzecilik	164	
3.3.1.	Osman Hamdi Bey ve Müze-i Hümayun .....	170	
3.3.1.1.	Osman Hamdi Bey'in Müze Müdürlüğüne Seçilmesi.....	172	
3.3.1.2.	Sanayi-i Nefise Mektebi .....	173	
3.3.1.3.	Yeni Müze Binaları .....	174	

3.3.1.4.	Osman Hamdi Bey ve Arkeoloji .....	179
3.3.1.5.	1884 Âsâr-ı Atfika Nizamnamesi .....	183
<b>BÖLÜM IV OSMANLI MÜZELERİNDE İSLAM KOLEKSİYONLARI .....</b>		<b>188</b>
4.1.	Osman Hamdi Bey ve İslam Koleksiyonu .....	188
4.2.	Müze-i Hümayun ve Evkaf-ı Hümayun Nezareti Karşlaşması.....	211
4.3.	Evkaf-ı Hümayun Nezareti ve İslam Eserleri.....	218
4.3.1.	Evkaf-ı Hümayun Nezareti .....	219
4.3.2.	Menkul/Taşınabilir Vakıf Eserlerin İntikali ve Merkezileştirilmesi 222	
4.4.	Bir Meşrutiyet Dönemi Müzesi Olarak Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşu.....	228
4.4.1.	Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşu.....	233
<b>BÖLÜM V EMPERYAL EGEMENLİK VE MEŞRUIYET İMGESİ OLARAK İSLAM KOLEKSİYONLARI .....</b>		<b>255</b>
5.1.	En Çok Kim Hak Ediyor? Antik Eserler ve Emperyal Rekabet .....	256
5.2.	İslam Koleksiyonları ve Emperyal Rekabet .....	269
5.2.1.	Osmanlı-Alman Yakınlaşması ve İslam Eserleri .....	285
5.2.2.	Savaş Dönemlerinde Askeri Hedef Olarak İslam Vakıf Eserleri....	302
5.2.2.1.	Çalmak mı Korumak mı? Medine Eşyası ya da Mukaddes Emanetler Meselesi.....	323
5.2.2.2.	Medine Eşyası'nın Topkapı Sarayı'na Nakli.....	330
5.2.2.2.1.	İşgal Yıllarında Medine Emanetleri .....	337
5.2.2.3.	Şam Evrakı'nın Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne İntikali .....	342
5.2.2.3.1.	Birinci Dünya Savaşı'nda Şam Evrakı'nın İstanbul'a Getirilişi 348	
<b>BÖLÜM VI SONUÇLAR.....</b>		<b>352</b>
<b>REFERANSLAR .....</b>		<b>359</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>		<b>378</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 1703 tarihli bir Acaibu'l-Mahlûkat nüshasında Mi'rac/ Unicorn tasviri ....	29
Şekil 2.2 Konya, Şehir Surlarının Görüntüsü, Léon de Laborde, Voyage de l'Asie Mineure (Paris: Firmin Didot, 1838), 133, pl. LXIII. ....	30
Şekil 2.3 Mısır'dan getirilen su aygırı başının arslanhanede halka gösterilmesi .....	35
Şekil 2.4 Sultan Süleyman ve şehzadesi, Sarayın cüceleriyle birlikte .....	37
Şekil 2.5 Napolyon'un ilk İtalyan seferi sırasında aldığı sanatın ve egzotik hayvanların gelişini gösteren Pierre Gabriel Berthault'un bir gravürü .....	45
Şekil 2.6 Joseph Nash (1809-78) The Great Exhibition: Turkey .....	62
Şekil 2.7 Meisterwerke Muhammedanischer Kunst, Münih 1910.....	71
Şekil 2.8 Tree of Architecture, Banister Fletcher .....	75
Şekil 2.9 Yeşil Kaplumbağa, Babür Hanedanlığı, 17. yüzyıl .....	84
Şekil 2.10 Yeşim Kaplumbağa'nın British Museum Mineral Gallery'de teşhir edildiğini gösteren fotoğraf, 1860, Roger Fenton (1819-1869) .....	85
Şekil 3.1 Topkapı Sarayı Dış Avlusunda yer alan Eski Aya İrini Kilisesi/Cebhane/Harbiye Ambarı .....	121
Şekil 3.2 Esliha-i Atika Koleksiyonu, Aya İrini- II. Abdülhamid Dönemi .....	135
Şekil 3.3 Esliha-i Atika Koleksiyonu, Aya İrini- II. Abdülhamid Dönemi .....	136
Şekil 3.4 Yeniçeri Müzesi .....	138
Şekil 3.5 Sultan Abdülaziz Viyana Arkeoloji Müzesi'nde .....	147
Şekil 3.6 Anton Philip Dethier .....	157
Şekil 3.7 Çinili Köşk .....	162
Şekil 3.8 Yıldız Sarayı'nda Model Silah Müzesi Salonu.....	169
Şekil 3.9 Yeni Müze Binası .....	177
Şekil 3.10 Yeni müze binası önünde Müze-i Hümayun personeli.....	178
Şekil 3.11 Yeni Müze Binası ve Çinili Köşk .....	178
Şekil 3.12 Yeni Müze Binası, üst katta bir galeri .....	179
Şekil 3.13 Osman Hamdi Bey, Nemrut Kazısı, 1883 .....	181
Şekil 4.1 Ressam Çalışırken isimli tablo.....	190
Şekil 4.2 Osman Hamdi Bey, <i>Cami Kapısında</i> .....	192
Şekil 4.3 Osman Hamdi Bey, <i>Halıcı</i> (1888) .....	193
Şekil 4.4 Müze-i Hümayun İslam Sanat Eserleri Bölümü .....	206
Şekil 4.5 Müze-i Hümayun İslam Sanat Eserleri Bölümü .....	206

Şekil 4.6 İslam Koleksiyonu Çinili Köşk'te, 1909 .....	208
Şekil 4.7 Halil Ethem Bey'in Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne Dair Defterinden .....	239
Şekil 4.8 Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Evkaf Müzesi Ziyareti.....	249
Şekil 4.9 Avusturya İmparatoru Şarl'ın Evkaf Müzesi Ziyareti Esnasında Ziyaretçi defterini İmzalaması.....	249
Şekil 4.10 Evkaf-ı İslamiye Müzesi Açılış Günü, 27 Nisan 1914 .....	250
Şekil 4.11 Müzenin bahçesinden bir köşe.....	251
Şekil 4.12 Birinci salondan bir köşe .....	251
Şekil 4.13 Üçüncü salondan bir görünüş .....	252
Şekil 4.14 Dördüncü salona bir bakış .....	252
Şekil 4.15 Mahmud-ı Hayranî (ö. 667)'nin ceviz sandukası .....	253
Şekil 4.16 Mısır memlûklerinden Melik Eşraf'e ait kandil.....	253
Şekil 4.17 Beşinci salondan bir görünüş .....	254
Şekil 4.18 Ceylan derisi üzerine yazılmış on iki asırlık bir Mushaf .....	254
Şekil 5.1 Voyage Pittoresque de la Grèce isimli kitabın iç kapak resmi .....	261
Şekil 5.2 Oriental and Turkish Museum Kataloğu iç kapağı.....	272
Şekil 5.3 II. Wilhelm'in Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne hediye ettiği çelenk .....	286
Şekil 5.4 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın resmi .....	291
Şekil 5.5 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın üzerine yazılan ibarenin sureti.....	291
Şekil 5.6 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın resmi .....	292
Şekil 5.7 Selahaddin Eyyubi Türbesi, eski ve yeni lahitleri yan yana gösteren fotoğraf .....	293
Şekil 5.8 Maşatta Sarayı parçaları Berlin Müzesi'ne yerleştirilirken .....	301
Şekil 5.9 Birinci Lahey Sözleşmesi – 1899 .....	305
Şekil 5.10 Banyabaşı Camii, Sofya .....	309
Şekil 5.11 Uspenski Orta Hisar camiinde eski eserlerin tespit ve kayıt çalışması yaparken .....	314
Şekil 5.12 Uspenski Ortahisar Camii avlusunda arkeolojik çalışmalarda bulunurken .....	315
Şekil 5.13 Fahreddin Paşa'nın Medine'de Menaha Meydanı'nda Mescid-i Nebevi'den Babü's-Selam'a Açtığı Yol.....	337

Şekil 5.14 Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu Tarafından hazırlanan Teberrükat Defteri'nde Medine Emanetlerinin Fotoğrafı.....	340
Şekil 5.15 İstanbul'da Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu Tarafından hazırlanan Teberrükat Defteri - 1.....	341
Şekil 5.16 İstanbul'da Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu Tarafından hazırlanan Teberrükat Defteri - 2.....	341
Şekil 5.17 1893 senesinde Emevi Camii'nde çıkan yangından sonra tamir çalışmaları esnasında alınan fotoğraf.....	342
Şekil 5.18 Kütüb-i Mesihyyenin Almanya Sefareti tarafından ahzı üzerine yapılan sened.....	347
Şekil 5.19 Türk ve İslam Eserleri Müzesi Şam Evrakı Koleksiyonundan Bazı Fragmanlar .....	351

## SEMBOLLER VE KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
bkz.	Bakınız
BM	British Museum
BMCA	British Museum Central Archive
BOA	Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi
ev.	Çeviren
Der.	Derleyen
IAMA	İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi
IRCICA	İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
İBB	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İdib.	Aynı yer
NARA	The National Archives (UK) (Birleşik Krallık Ulusal Arşivleri)
NARA FO	The National Archives Foreign Office
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
V&A	Victoria and Albert
VGMA	Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

# BÖLÜM 1

## GİRİŞ

*Geçmişlerin gelecek nesillere aziz emanetleri olan güzel eserlerin millî terbiyeye, fikri ilerlemeye etkileri medenî milletler nezdinde (düvel-i mütemeddine) tecrübeyle sabittir. Güzel ve nadir eserlerin iyi korunmasına millî hayat derecesinde itina etmişlerdir ki medeni memleketlerin her tarafında kurulmuş müzeler, bu gerçeğin somut delilleridir. Her millet, istikbalini aydınlatmak ve kurmak için mazisini, millî hatıralarını, atalarının irfan ve güzel sanatlara ait eserlerini araştırıp incelemeye mecburdur. Saygı ve sevgiyle çerçevenmiş olan bu araştırma ve inceleme üstün ahlakın gelişmesine, millî terbiyenin olgunlaşmasına hizmet eden önemli etkenlerdendir. Avrupa güzel sanatlarının önemli bir kısmına ilk öğretmeni (muallim-i evveli) olan İslam kavimleri, öyle nefis ve güzel eserler meydana getirmişlerdir ki bunlara araştırıldıkça keremli atalarımızın medeniyet alemindeki yüksek mevkii takdir edilir. Gelecek nesillerin bu kıymetli eserleri muhafaza etmekteki özenleri onları medeniyet ve bilimde kazandıkları mertebelerin derecelerine ölçüdür... (Kutlay, 2014, s. 37)*

1914 senesinde Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin açılışında İhtifalci Mehmed Ziya Bey<sup>1</sup> (1866-1936) tarafından yapıldığı düşünülen bu konuşma, 20. yüzyılın başlarında

---

<sup>1</sup> İhtifalci Mehmed Ziyâ (1866-1936) İstanbul Süleymaniye'de doğmuştur. Tokat Evkaf-ı Hümayun müdürü Osman Vasfi Efendi'dir. Orta öğrenimini Galatasaray Mekteb-i Sultani'sinde tamamlamıştır. Fransızca eğitim veren bu okulda kendi isteğiyle bir sene de İtalyanca dersi almıştır. Üç sene Sanay-i Nefise mektebinde okumuş ve karakalem diploması almıştır. Gümilcine, Edirne, Tekirdağ, Halep, Konya, Bursa, Midilli idâdilerinde ve İstanbul'da Mahmudiye Rüşdiyesi ile Vefa, Numûne-i Terakkî ve Mercan İdâdilerinde muallimlik yapmıştır. II. Meşrutiyet döneminde aldığı bazı önemli memuriyetler arasında İstatistik İdaresi müdürlüğü vardır. 15 Temmuz 1911 senesinde kurulan İstanbul Muhipler Cemiyeti'nin faal üyelerinden birisiydi. Cemiyet bir yandan İstanbul'un tabii güzelliklerini ve tarihi eserlerini tanıtırken diğer yandan bu eserlerin korunması yönünde çalışmalar yapıyordu. Ancak I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından kendiliğinden dağıldı. Müze-i Hümayun Müdürü Halil Ethem Bey'in başvurusu üzerine 30 Mayıs 1917'de kurulan Âsâr-ı Atika Encümeni-i Dâimîsi'ne üye seçildi. Aynı dönemde Meclis-i Kebîr-i Maarif, Maarif Nezareti Telif ve Tercüme Heyeti, Evkâf-ı İslamiye Meclisi, Târih-i Osmânî Encümeni ile vakıf kütüphanelerinin ıslahı, medresetü'l meşâyihin tesisi için kurulan komisyonlarda da üye olarak vazife yaptı. Mehmet Ziya Bey'in "ihtifalci" lakabını almasının

Osmanlı yönetici elitinin ve aydınlarının müzeye ve “İslam sanatı” mirasına nasıl baktığının özeti gibidir.

Peki, bu bakış açısı ne zaman ve nasıl gelişmişti? Müze bir fikir ve kurum olarak, Osmanlıların hayatına ne zaman ve nasıl girmişti? Çoğu vakıf eşyası olan İslam koleksiyonları ne zaman ve hangi saiklerle müzelere intikal etmişti. Bu hareketi meşru kılan tarihsel bağlam neydi?

Günümüzde tanımlanan zaman zaman güncellenen “müze” bir toplama ve saklama pratiği olarak antik çağlara kadar uzanan tarih anlatısının bir parçasıdır.<sup>2</sup> Bu anlatıya göre antik Yunan’dan itibaren modern Avrupa’ya uzanan tarihsel süreçte çoğu zaman gücü ve iktidarı temsil eden sanat eserleri belli mekânlarda toplanmış, kimi zaman halkın görebileceği şekilde teşhir edilmiş kimi zamanda gözlerden uzak tutulmuştur. 18. yüzyıl ortalarından itibaren ortaya çıkan “modern müze” ise yine Batı Avrupa modernizminin bir neticesidir ve 19. yüzyıl boyunca dünyanın hemen her yerinde model alınarak tekrar edilmiştir. Bu anlatıda öne çıkan müze türü ise Louvre ve British Museum gibi evrensel müzelerdir.<sup>3</sup>

Son yıllarda yapılan mukayeseli müzecilik çalışmaları ve post-kolonyal müze eleştirileri modern müze öncesi uygulamaların tüm toplumlarda mevcut olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>4</sup> Ancak 19. yüzyılda Avrupa dışındaki erken modern müze

---

sebebi tarihinin önemli olaylarının ve iz bırakmış kişilerin ölüm yıldönümlerinde ihtifaller düzenlemiş ve konuşmalar yapmış olmasıdır. Türk milletinin üst üste gelen felaketlerin çökerttiği maneviyatının düzelmesi ve halkın kendine güvenini artırması için millî tarihin çeşitli konularını anma törenlerinin faydalı olacağına inanıyordu. Semavi Eyice (2000), “İhtifalci Mehmed Ziya” TDV İslam Ansiklopedisi (21), ss. 559-560.

<sup>2</sup> Uluslararası Müzeler Koseyi’nin (International Council of Museums/ ICOM) son olarak 2022’de açıkladığı “müze” tanımı şöyledir: “A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.” ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Son Erişim 15.08.2023)

<sup>3</sup> Bkz. David Murray (1904) *Museums: Their History and Their Use*, Vol.1. Glasgow: James MacLehose and Sons; John Simmons (2010) “History of Museums”, *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 4th Edition, ss.1812-1823. ; Ali Artun (2006) *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

<sup>4</sup> Günümüzde “evrensel” (universal) veya “ansiklopedik” (encyclopedic) müze terimi, genellikle dünya çapında sanat ve diğer kültürel eser koleksiyonlarına sahip ünlü müzeleri ifade eder; bu müzeler sadece buldukları ulustan değil, dünyanın çeşitli yerlerinden sanat eserlerini ve kültürel nesnelere içerir. Bu terim son zamanlarda kolonyalizmi anımsattığı için daha az tercih edilmektedir ya da temkinli bir şekilde tanımlanmaktadır. Bkz. Geoffrey D. Lewis (2023) “Museum”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/History-museums>, (Son Erişim 19 Ağustos 2023)

uygulamaları hakkında çalışma oldukça azdır. Bunun en önemli sebebi o yüzyılda dünyanın hemen tamamının Avrupalı imparatorluklar tarafından kolonileştirilmesi ve bu ülkelerdeki müzelerin Batılı uzmanlar tarafından kurulup geliştirilmesidir.

Dönemin tek bağımsız Müslüman imparatorluğu olan Osmanlı imparatorluğu ise modern müze kurumunu model olarak almış ancak koleksiyon politikası ve yorumlama noktasında kendine has birtakım özellikler ortaya koymuştur. Müze kurumunun Batılı bir kurum olduğunu kabul etmekle birlikte eski eserleri korumaya yönelik müze benzeri uygulamaların Osmanlı tarihinde yeri olduğuna dair bir söylem de yine bu dönem Osmanlı aydınları tarafından zaman zaman dile getirilmiştir.<sup>5</sup>

Bu tez çalışmasında 19. yüzyılda Osmanlı Müzeciliği ve İslam sanatı koleksiyonlarının oluştuğu süreci inceliyorum. 19. yüzyıl oryantalizmi, evrensel sergiler, sanat tarihi çalışmaları ve uluslararası sanat pazarının etkisiyle yeni bir değer ve anlam kazanan İslam sanatının kavramsallaşmasında<sup>6</sup> ve imparatorluklar arası iktidar ve meşruiyet rekabetinde bir imge haline gelmesinde Batı müzeciliği kadar Osmanlı müzeciliğinin ve eski eser koruma politikalarının da rolü olduğunu öne sürüyorum.

İslam sanatının ne olduğu sorusu, İslam sanatının bir kavram olarak ortaya çıktığı 19. yüzyıl ikinci yarısından bu yana tartışılmaya devam etmektedir. Bu tartışmalarda belki de en çok belirsizlik yaratan şey “İslam sanatı” teriminin başındaki “İslam” ibaresidir. İslam sanatı dini bir sanat mıdır? İslam’da dini seküler ayrımı var mıdır? Bir eseri İslam sanatı yapan şey onu yapan sanatkârın kimliği midir, eserin yaratıldığı coğrafya mıdır? Bu ve benzeri sorular günümüzde hala sanat tarihçilerini meşgul eden sorulardır.<sup>7</sup> Alanda belki de en az sorgulanan şey ise İslam sanatının bir kavram olarak hangi tarihsel bağlamda ve nasıl ortaya çıktığıdır.

---

<sup>5</sup> Bkz. Fatih Andı (1996) Bir Osmanlı Bürokratının Avrupa İzlenimleri, İstanbul: Kitapevi, s. 9-10; Ahmet Süreyya (H.1336) “Evkaf-ı İslamiye Müzesi”, İslam Mecmuası 4 (56), ss. 116-118.

<sup>6</sup> Bkz. Stephen Vernoit (2000) “Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting”, Discovering Islamic Art :Scholars, Collectors and Collections 1850-1950, ss.1-61.

<sup>7</sup> Londra’da Whitechapel Gallery’de 1908 senesinde açılan serginin katalogunun giriş bölümünde İslam sanatının ne olduğuna dair erken değerlendirmelerinden biri yapılmıştır. Bkz. Muhammadan Art and Life in Turkey, Persia, Egypt, Morocco, and India: Autumn Exhibition (1908) London: Whitechapel Art Gallery; Yakın zamanlarda yapılmış bir çalışma için bkz. M.K.Wendy Shaw (2019) What is ‘Islamic’ Art ? Between Religion and Perception, Cambridge: Cambridge University Press.

Müze ve İslam sanatı ilişkisine dair literatür çok sınırlıdır. Ancak, ilginç bir şekilde, talihsiz 11 Eylül olayından sonra müzelerin İslam galerilerine artan ilgi ile birlikte müze ve İslam sanatı koleksiyonları arasındaki ilişki yeni bir perspektiften değerlendirilmeye başlanmıştır (Roxburgh, 2000, s. 369).<sup>8</sup> Bu süreçte dünyanın önemli müzeleri İslam galerilerini yenilemiş ve teşhirdeki koleksiyonları zenginleştirmiştir. Bunu yaparken sanat tarihi alanındaki yeni yaklaşımlar ve post-kolonyal müze eleştirilerini dikkate almışlardır. Konuyla ilgili düzenlenen sempozyumlar ve yayınlar alana yeni bir heyecan getirmiştir. Yine de İslam sanatının tarihi ve İslam koleksiyonlarının müzelerde nasıl konumlandırıldığı ve yorumlandığı konuları Batı müzeleri zaviyesinden değerlendirilmiştir.

Öte yandan, Türkiye'de de İslam sanatı ve müzeler konusunda benzer bir tek merkezli yaklaşım söz konusudur. Türkiye'de Osmanlı/Türk Müzecilik tarih yazımı, imparatorluğun ilk müzesi olan Müze-i Hümayun'un ve onun öncesindeki arkeolojik koleksiyonlarının tarihine odaklanmıştır.<sup>9</sup> 1880'lerde oluşmaya başlayan Müze-i Hümayun'un İslam koleksiyonu ve Birinci Dünya Savaşı öncesinde kurulan Evkaf-ı İslamiye Müzesi kuruluşu çok az sayıda çalışmanın konusu olmuştur. Bu çalışma ile Osmanlı müzeciliğinin 19. ve 20. yüzyıllarda İslam sanatının kavramsallaşmasında ve İslami vakıf eserlerinin müzeleştirilmesindeki rolünü, 19. yüzyılın imparatorluklar arası egemenlik ve meşruiyet rekabeti bağlamında analiz etmeyi ve alana katkıda bulunmayı amaçlıyorum.

2015 senesinde teslim ettiğim doktora tez önerisi daha geniş bir alanı kapsıyordu. 1850'lerden 1920'lere uzanan bir dönemde Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda İslam sanatının bir kavram olarak ortaya çıkışını ve İslam eserlerinin müze koleksiyonlarına dâhil oluşunu mukayeseli bir şekilde değerlendirmeyi planlıyordum. Batı dünyasını temsilen, Britanya İmparatorluğunu ve British Museum'u seçmiştim. Zira dönemin en güçlü devletlerinden olan Britanya İmparatorluğu büyük bir Müslüman nüfusu barındıran kolonilere sahipti.

British Museum'un İslam eserlerine yönelik politikalarına karşılık Osmanlı İmparatorluğu'nda Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ni incelemeyi planladım. Osmanlı

---

<sup>8</sup> Roxburgh bu yeni yaklaşımı neo-oryantalizm olarak değerlendirmektedir.

<sup>9</sup> Türkiye'de müze tarihine dair literatür için bkz. Cengiz, H. (2010). İstanbul Müzeleri Literatürü. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 8(16), s. 277-232.

İmparatorluğu, Avrupa dâhil olmak üzere üç kıtada topraklara sahip dönemin tek bağımsız Müslüman devletiydi. İçinde bulunduğu tüm zor şartlara rağmen, hilafet makamını elinde bulunduruyordu ve dünya Müslümanları üzerinde önemli bir nüfuza sahipti. Geç imparatorluk döneminde dahi, imparatorluklar arası mecrada Müslümanları ilgilendiren meselelere müdahale edebiliyordu. 19. yüzyıl boyunca modernleşme hareketlerini devam ettiren ve yirminci yüzyılın başında Meşrutî sistemi kabul eden bir İslam devleti, Batılıların kolonyalist idaresi altında yaşayan Müslümanların takdirini topluyordu. Ulaşımın gelişmesi ve basın-yayın faaliyetlerinin hızlanması ile Müslümanlar arasında odak noktası İstanbul olan büyük bir ağ meydana gelmişti. Bu durum kolonyalist imparatorluklar için bir tehdit oluşturuyordu. Bu esnada İslam eserlerinin sembolik değeri de yeni bir boyut kazanmıştı.

Araştırmalarım derinleştikçe iki müze arasında mukayese yapma fikrinden uzaklaştım. Araştırmalarımın ağırlık merkezi Osmanlı'ya doğru kaydı. Bu değişikliğin sebeplerinden birisi British Museum ile Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kuruluş şartları, koleksiyonları ve konseptleri birbirinden çok farklı olmasıydı. British Museum eğer bir Osmanlı Müzesi ile mukayese edilecekse bu ilk Osmanlı Müzesi olan Müze-i Hümayun olmalıydı. Ancak tez çalışmamın ilk yıllarında Müze-i Hümayun İslam koleksiyonu ile ilgili kaynaklara ulaşmakta yaşadığım zorluk bu mukayeseye izin vermemişti. Diğer yandan Osmanlı Müzesi 1889'da henüz küçük de olsa spesifik bir İslam koleksiyonu ve galerisi kurmuş iken British Museum'da İslam eserlerine ayrılmış özel bir bölüm yoktu. British Museum'un İslam koleksiyonunun müzenin çok farklı koleksiyonlarına farklı isimler altında dağıldığını ve özel bir İslam koleksiyonunun bulunmadığını British Museum arşivinde yaptığım araştırmadan sonra fark ettim.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce kurulmuş olan Evkaf-ı İslamiye Müzesi ise tümüyle İslam sanatına adanmış bir müzeydi. Müzenin İslam sanatına yaklaşımı, 1860'lara kadar Orta Çağ öncesi arkeoloji koleksiyonlarına odaklanmış olan British Museum yerine İngiltere'deki endüstriyel tasarımı iyileştirmek adına tüm dünyanın dekoratif sanat eserlerine talip olan ve İslam eserlerini de toplayan South Kensington Müzesi'ne (V&A Müzesi) benzliyordu. South Kensington Müzesi, "decorative art" konseptiyle Avrupa için bir model olmuştu (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 23). Araştırmalarım sırasında Evkaf-

1 İslamiye Müzesi'nin kuruluşu esnasında South Kensington Müzesi'ne ilgi gösterdiğini keşfettim. Ancak kuruluş aşamasında dönemin siyasi ve entelektüel ortamı nedeniyle İngiliz uzmanlarla değil Friedrich Sarre (1865-1945) gibi Alman şarkiyatçı ve müzecilerle iş birliği yapılmıştı.<sup>10</sup> Bununla birlikte, Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kurulmasının nedeni sadece sanatsal endişeler değildi. Bu müze, ekonomik ve askeri sebeplerle kaybolmaya yüz tutmuş İslam vakıf eserlerini ve İslam sanatını korumak için dönemin yönetici ve aydınları tarafından geliştirilen bir acil eylem planı gibiydi.<sup>11</sup>

Çalışmamın ilerleyen dönemlerinde karşılaştığım ikinci zorluk ise iki imparatorluğun İslam eserlerine yönelik politikalarını mukayese etmek istediğimde ortaya çıktı. Osmanlı ve Britanya imparatorluklarını müzecilik ve İslam eserleri bağlamında mukayese ederken sahneye sürekli olarak diğer aktörler dâhil oluyordu. Almanya, Fransa, Rusya gibi Müslüman dünyada kolonisi bulunan yahut kültürel nüfuz alanı sağlamaya çalışan dönemin diğer büyük güçleri de İslam maddi kültürü ve yüksek sanatı üzerinde hak iddia etmeye başlamıştı. Bu durum Osmanlı ve Britanya İmparatorluklarının İslam sanatı ve koleksiyonlarına yönelik politikalarını diğer aktörleri dâhil etmeden mukayese etmeyi zorlaştırıyor ve çalışmanın sınırlarını aşıyordu.

Nihayetinde, kıymetli hocam Prof. Miriam Cooke'a da danışarak iki müze arasında mukayeseli bir çalışma yapma fikrinden uzaklaştım. İmparatorluklar arası müze ve koleksiyon hareketlerini göz ardı etmemek kaydıyla çalışmamın odağını Osmanlı müzeciliğine ve çoğu vakıf kökenli İslam sanat eserlerinin müzeleşmesi sürecine kaydurdum.

---

<sup>10</sup> Freidrich Sarre'nin Evkaf-ı İslamiye Müzesi hakkındaki makalesi, kendisinin bu müzenin kuruluş çalışmalarına yakından şahit olduğunu da göstermektedir. Bkz. F. Sarre (1920) "Das Ewkaf Museum in Konstantinopel", Der neue Orient, no.8, ss.136-137; Freidrich Sarre hakkında bkz. Semavi Eyice (2009) " Sarre, Friedrich" TDV İslam Ansiklopedisi, C.36, ss.165-166.

<sup>11</sup> Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne dair açıldığı dönemde fazla bir çalışma yapılmamıştır. İlk kataloğundaki 1939 senesinde yayımlanabilmiştir. Bunun da ötesinde müzenin kurucu komisyonunun koleksiyonu oluştururken nasıl bir politika izledikleri ve nelere öncelik verdiklerine dair kayıtların bulunabileceği arşiv malzemesine de rastlanmamıştır. Ancak eserler arasındaki sayı, malzeme, kronoloji noktasında bir uyum ve bütünlükten ziyade hırsızlık ya da bakımsızlık sebebi ile risk altında bulunan ya da müzeye intikalinin uygun görülen eserlerin bir araya toplandığı anlaşılır. Bkz. Türk ve İslam Eserleri Rehberi (1939) İstanbul: Devlet Matbaası.

Bu çalışma esnasında “İslam sanatı” adı altında koleksiyonu bulunan Müze-i Hümayun ve Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin koleksiyonlarına eser bazında odaklanmak yerine bu eserlerin orijinal bağlamlarından ayrılarak “İslam sanatı” adı altında müzeleştirilmelerinde etkili olan şartlara daha yakından baktım. Öncelikle İslam sanatı konusunda Avrupa’da yaşanan gelişmelere ve bunların eşzamanlı şekilde Osmanlı’ya yansımalarını incelemeye başladım. Ancak araştırmalarım ilerledikçe konu giderek siyasi ve askeri bir boyut kazanmaya başladı. Başta ummadığım bir şekilde tez çalışmamın önemli bir kısmı, koleksiyonlarının büyük bir kısmı arkeolojik eserlerden oluşan Müze-i Hümayun’un kuruluş ve gelişmesi sürecine, İslam maddi kültürünün imparatorluklar arası rekabette bir siyasi imge haline gelişi ve hırsızlıklar ve fiziksel şartların olumsuzluğu ile savaşlar sebebi ile risk altında bulunan İslam vakıf eşyalarının müzelere intikaline odaklanmıştır.

Bu sırada tezin isminin değişmesi gündeme gelmiştir. Ancak, “İmparatorluğun Sonunda Müze ve İslam Sanatı” başlığının tüm bu değişmelerin ardından halen tezin içeriği ile uyumlu olduğu tez izleme jürisindeki kıymetli hocalarım tarafından kabul edilmiştir. “İmparatorluğun sonu” ibaresi hem Osmanlı imparatorluğunun son dönemine hem de Birinci Dünya Savaşı ile birlikte sona eren imparatorluklar yüzyılına işaret etmektedir. “Müze ve İslam Sanatı” ise bu dönemde kurumsallaşan Osmanlı müzeciliğine ve kavramsallaşan İslam sanatının müze koleksiyonları ile olan ilişkisine işaret etmektedir.

### ***Bir Tanzimat Kurumu olarak Osmanlı Müzesi:***

Geç Osmanlı dönemi resmi tarihte üç ana kısımda ele alınır. Bunlar Tanzimat dönemi (1839-1876), II. Abdülhamit dönemi (1876-1909) ve II. Meşrutiyet (1908-1922) dönemleridir. Bu çalışmanın da sınırlarını belirleyen bu 83 senelik tarih aralığında üç devri birbirinden kesin çizgilerle ayırmak zordur. Dönemler arasındaki süreklilikler müze bağlamında da kendisini göstermiştir. Bu süreçte iç içe geçen modernleşme ve batılılaşma, medeniyet ve terakki söylemi<sup>12</sup> (Şirin, 2014, s. 109-120) ile imparatorluğu

---

<sup>12</sup> Çetinsaya, G. (2020). Kalemîye’den Mülkiye’ye Tanzimat Zihniyeti. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - 1: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi (s. 55). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Avrupa imparatorluklar ailesinin bir üyesi olarak görme ve bunun tersine döndüğü anlarda bu konumu yeniden kazanma siyaseti başından itibaren müzecilik politikalarını belirleyen unsurlar olmuştur. Yine Tanzimat'la birlikte başlayan imparatorluğun tüm unsurlarını imparatorluğun bekası ve bütünlüğü için tek bir ortak kimlik altında toplama ideali yani Osmanlılık fikri de eski eserleri koruma ve temsil politikalarına yansımıştır.<sup>13</sup> Diğer yandan, Osmanlı teşkilat sistemindeki merkezileşme politikası, eski eserleri koruma ve müzecilik bağlamında İslam eserlerine yönelik yaklaşımı da etkileyecektir. Nitekim bu dönemde vakıf eserlerinin sorumluluğu vakıf sisteminde yaşanan sorunlara çözüm getirmek amacı ile kurulan ve vakıfları tek çatı altında toplayan Evkaf-ı Hümayun Nezaretine verilmiştir. Ancak, ileride de izah edileceği üzere 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren vakıf mallarının çeşitli sebeplerle müzelere intikali peyderpey gerçekleşecektir.

Tanzimat projesinin yürütücüleri olan ve hemen hepsi bürokrasiden yetişen devlet adamları 1830'lu yıllardan 1870'li yıllara uzanan süreç içerisinde birbirini takip eden üç nesilden oluşuyordu.<sup>14</sup> Bu yönetici sınıfın mensuplarının zihin yapıları, dünya görüşleri, siyasi düşünceleri, aldıkları eğitimler farklılıklar göstermesine rağmen devletin iç ve dış sıkıntıları karşısında yapılması gerekenler hakkında genellikle aynı fikirler etrafında toplanmışlardır. Bu fikrin temelinde ise eski usulleri terk etmek yatıyordu. Nitekim Tanzimat Fermanı, “usûl-i atıkayı bütün tağyir ve tecdîd” etmeyi öneriyordu. Elbette bu noktada dinin dokunulmazlığı vardı. Dönemin önde gelen

---

Osmanlı'da Medeniyet kavramının ortaya çıkışı hakkında bkz. Saniye Vatandaş, Celalettin Vatandaş (2023) “19. Yüzyıl Türkiye'sinde 'Medeniyet'in Kavramlaşma Sürecine ve 'Medeniyet'e İlişkin Tutumlar”, HUMANITAS, 11 , ss.412-437.

<sup>13</sup> Osmanlılık fikri ile imparatorluğun eski eser koruma, müzecilik, teşhir ve temsil politikaları arasındaki irtibata dair doğrudan bir çalışma olmamakla birlikte M.K. Wendy Shaw ve Ahmet Ersoy'un çalışmaları bu konularda ufuk açıcudur. Bkz. M.K. Wendy Shaw (2004) Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, İstanbul: İletişim Yayınları; Ahmet Ersoy (2016)“Crafts, Ornament, and the Discourse of Cultural Survival in the Late Ottoman Empire”, The Journals of Decorative and Propoganda Arts (28) ss.44-68.

<sup>14</sup> Tanzimat Dönemi'ne damgasını vuran devlet adamları arasında Mustafa Reşid Paşa (1800-1858), Sadık Rıfat Paşa (1807-1858), Mustafa Sami Paşa (ö.1851), Âli Paşa (1815-11871), Fuad Paşa (1815-1869), Münif Paşa (1828-1910), Safvet Paşa 81814-1883), Sadullah Paşa (1838-1891), Mustafa Fâzıl Paşa (1830-1875), Halil Şerif Paşa (1832-1879), Mahmut Nedim Paşa (1832-1879), Mahmut Nedim Paşa (1818-1883), Mithat Paşa (1822-1884) sayılabilir. Osmanlı müzeciliği konusunda, evrensel sergilerde imparatorluğun temsili ve Osmanlı sanat anlayışının şekillenmesinde önemli katkısı olan İbrahim Edhem Paşa'nın ismi pek zikredilmez. Bunun sebebi kendisinin dönemin siyasi hayatında daha sakin bir çizgide ilerlemesi olabilir. Ancak Osmanlı müzecilik tarih yazımında da kendisinden çok az bahsedilmesi ilginçtir. Kaldı ki kendisi Osmanlı Müzeciliğinin en önemli aktörü Osman Hamdi Bey'in babasıdır. Sadrazamlıktan büyükelçiliğe kadar çeşitli devlet görevlerinde bulunmuştur. İbrahim Edhem Paşa hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Salih Erol (2021) XIX. Yüzyıl Osmanlı Devlet Adamlarından İbrahim Edhem Paşa, Ankara: TTK.

isimlerinden Fuat ve Âli Paşalar, eski usulleri terk ederek ıslahat yapmanın amacını “İslam devletini ve Müslümanları kurtarmak” olarak ifade ediyorlardı. Bu konuda yapılması gereken fedakârlıklar yapılacaktı. Aksi takdirde en büyük İslam devletinin varlığı tehlikeye girecek ve İslam milleti de istiklalini kaybedecektir. Dolayısıyla devletin durumunu “yüzyılın gereklerine elden geldiğince eriştirmek” farzdan öte bir zorunluluktur (Çetinsaya, 2020, s. 55) (Akarlı, 1978, s. 12). Çağın gereklerinden birisi de imparatorluğun şanına layık bir müze tesis edilmesiydi. Devrin önde gelen devlet adamları ikinci bölümde de değinileceği üzere ilk Osmanlı müzesinin tesis ve gelişiminde aktif rol oynayacaklardır.

Tanzimat döneminde güçlenen bürokrasi çevresinde yeni bir aydın tipi de ortaya çıkmıştır. Osmanlı tarihçisi İlber Ortaylı, Tanzimat döneminde Osmanlıların yeni bir kendilik bilinci geliştirdiklerini söylerken haklıydı (Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, 1995). Bir yandan geleneksel eğitimden henüz kopmamış ancak Avrupa’yı gören yahut görenlerle birlikte oturup kalkan, fikirlerini özellikle basın yoluyla topluma duyurmaya çalışan bu nesil, kendisinin dışındaki dünyaya son derece ilgiliydi. Gezip gördüğü yerleri anlatan yazılar kaleme alıyor, dil öğrenip çeviriler yapıyordu. Batı’da yayınlanan Oryantalist araştırmacı ve akademisyenlerin çalışmaları da İslam tarihinin farklı safhalarını hatırlamalarına ve İslam’ın gelişmeye engel olduğunu iddia eden Ernest Renan gibi oryantalistlere karşı bir söylem geliştirmelerine yardımcı oldu. Mesela Tanzimat döneminde, Osmanlı yöneticileri ve aydınları Endülüs’ü İslam Medeniyeti bağlamında yeniden keşfettiler. Ziya Paşa’nın 1859-60 ve 1863-64 tarihlerinde iki cüz halinde Fransızcadan tercüme ettiği Endülüs Tarihi ile bu ilgi daha da artmıştır.<sup>15</sup> Ziya Paşa, sadece tercümeyle yetinmeyerek eserin farklı yerlerinde pek çok ilave ve yorumlarda bulunarak eseri adeta kendine mal etmişti. Endülüs tarihinde yaşanan başarıları Müslümanların medeniyette ulaştıkları yüksek seviyeyi ispat etmek için kullanıyordu. Endülüs sultanlarının cami, mektep, kütüphane ve hastane gibi imar faaliyetleri “ehl-i İslamın dahi medeniyet ve insaniyette neye muktedir olduğunu” tüm dünyaya gösteriyordu (Elhajhamed, 2018, s. 106). Tanzimat dönemi her ne kadar modernleşme ve batılılaşma kavramları ile birlikte anılsa da doğu dillerinden de çok sayıda çevirinin yapıldığı bir dönem oldu. Medeniyetin ne olduğunun çokça tartışıldığı

---

<sup>15</sup> İbrahim Edhem Paşa’nın Viardot’dan tercüme etmeye başladığı ancak tamamlayamadığı Endülüs Tarihi Ziya Paşa tarafından yeni baştan tercüme edilmiştir. Bkz. Abdullah Uçman (2013) “Ziyâ Paşa”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.44, ss.475-479, burada s. 479; Ziya Paşa (H.1297) Endülüs Tarihi, Dersaadet:Karabet ve Kasbar Matbaası.

bir dönemde İbn-i Haldun'un Mukaddimesi'nin Türkçeye tercüme edilen eserler arasında olması bu bağlamda dikkate değer bir gelişmedir.<sup>16</sup> Diğer yandan Osmanlı aydınları ortak bazı yeni konular etrafında hemfikir oluyorlardı. 'Osmanlı kimliği', 'vatan sevgisi', 'hürriyet' gibi kavramlar üzerinde düşünmeye başlayan aydınlar, siyasetten edebiyata kadar sonraki nesiller üzerinde iz bırakmıştır. Artık birbirinden farklı çevreler imparatorluğun geleceği hakkında konuşuyor, çağa nasıl ayak uyduracağına dair projeler geliştiriyor, sanatı ve kültürü tartışıp himaye ediyordu.<sup>17</sup>

Yönetici ve aydın zümrenin hemen tüm mensupları medeniyet ve terakki konularına dair fikir sahibiydi. Batı'nın medeniyette ilerlemiş olduğunu kabul ediyor fakat bu medeniyetin hangi yönlerinin alınması gerektiği hususunda hemfikir olamıyordu. Artık "düvel-i mütemeddine" olarak isimlendirdikleri Avrupa devletlerinde gördükleri Batı'da gördükleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nda da bulunması gerektiğine inandıkları kurumlardan birisi müzeydi. Kaldı ki o sıralarda Avrupalılar ilim ve sanat adına Osmanlı topraklarından götürdükleri sayısız eserle müzelerini lebalep doldurmuşlardı. Bu eserler neden mükemmel bir Osmanlı müzesine taşınması?<sup>18</sup>

Batılı bir kurumu Osmanlılaştırmak ve ilk örneğini Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezinde, Topkapı Sarayı'nın sınırları içinde kurmak ne anlama geliyordu? Resmi yazışmalara bakıldığında, Osmanlı yöneticilerinin müze kurarken iki konuyu özellikle hedefledikleri anlaşılır. Birincisi, bir müddetten beri yaratmaya çalıştıkları modern ve medeni imparatorluk imajını güçlendirmek, ikincisi ise Batılı hasımlarının Osmanlı hâkimiyetindeki topraklarda yürüttükleri arkeolojik faaliyetlerin önünü almaktı. Zira 19. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı toprakları arkeolojik faaliyet ve sanat eseri toplama bağlamında da emperyal rekabet alanı haline gelmişti (Bahrani, Çelik, & Eldem, Ara Nağme: Osman Hamdi ile Ernest Renan, 2011, s. 16). Osmanlı yöneticileri bu rekabete karşı cevap vermenin yollarını arıyordu. Görece geç bir koleksiyon olan

---

<sup>16</sup> Mukaddime'nin Osmanlı döneminde Türkçe çevirisi hakkında bkz. Yıldırım, Y. (2006). Mukaddime'nin Osmanlı Dönemi Türkçe Tercümesi. *Divân İlmî Araştırmalar*(21), s. 17-33.

<sup>17</sup> Bkz. İlber Ortaylı (2015) *Batılılaşma Yolunda*, İstanbul: İnkılap Kitabevi; Başak Katrancı Kasalı (2014) "Tanzimat Fermanı'ndan Cumhuriyet'e Kültür ve Sanat Hareketleri", *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.1, ss. 118-128.

<sup>18</sup> BOA, İ.MSM, 17/387, H.18.02.1262 (M.15 Şubat 1846); BOA, İ.MVL., 550/24685, H.22.11.1282 (M.8 Nisan 1866); İ.ŞD., 11/547, H.04.10.1285.

İslam sanatı koleksiyonun kuruluşu da bu zemin üzerinde yükselen bir müzecilik anlayışının neticesiydi.

Antik çağlardan bu yana krallar, imparatorlar ya da sultanlar güç ve iktidarlarının temsili olarak bilhassa yeni ele geçirdikleri yerlerdeki kıymetli eserleri saraylarına götürmüşlerdir. Hatta modern öncesi dönemde ganimet toplama/yağma için savaşı kazanan tarafın askerleri için bir haktı. Böylelikle asker savaşmaya motive edilebilirdi. Ganimet ya da yağmaya bakışta meydana gelen değişim 19. yüzyıl başlarında kendisini gösterir. Avrupa tarih ve sanat eserlerini ganimet olarak ülkesine götüren Napolyon'a Viyana Kongresi (1814-15) kararı olarak uygulanan yaptırım bu konudaki erken uluslararası tepkilerden birisi olarak kabul edilebilir.<sup>19</sup>

Öte yandan Osmanlı topraklarındaki arkeolojik eserlerin ya da vakıf eşyalarının sanki ganimet toplar gibi bir hız ve oranda Avrupa'ya taşınması Osmanlılar tarafından egemenliğinin ihlali gibi algılanmasına yol açacaktır. Bu konuda imparatorluk bazı önlemler almak zorunda kalmıştır. Bu önlemlerden birisi olarak müze kurmak simgesel bir anlam da taşıyordu. Böylelikle varisi olduğu tüm medeniyetlere ait eserlerin kıymetini bilen, toprak bütünlüğü ve egemenliğini koruyan modern bir imparatorluk olduğunu gösteriyordu (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 75).

Esasen Osmanlılar için de yüksek sanatın ve tarihi eserlerin , gücü ve iktidarı temsil etmesi yeni bir durum değildi. Sanatın iktidarla ilişkisini Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'nda çalışmaya başladıktan sonra daha yakından gözlemleme imkânı buldum. Bilhassa 2019-2020 arasında Topkapı Sarayı Müzesi depolarında yaptığımız envanter çalışması sırasında gördüklerimiz Saray/iktidar ve sanat ilişkisinin boyutlarını ortaya koyuyordu. Zira bir saray-müzeyi diğer müzelerden farklı kılan şeylerden birisi, koleksiyonlarının kendi öz koleksiyonları olmasıdır. Dolayısıyla eserler ya da eşyalar bağlamlarından tam anlamıyla kopmamıştır. Ait oldukları dünyaya ve zamana dair temsil güçleri diğer müze koleksiyonlarına nazaran yüksektir. Hala eski sahiplerinin güç ve iktidarını hatırlatırlar.

---

<sup>19</sup> Napolyon'un İtalya'daki sanat eserlerine yönelik yağma hareketi hakkında bkz. Cynthia Saltzman (2021) Plunder: Napoleon's Theft of Veronese's Feast, London: Thames&Hudson

Saray koleksiyonlarından *Kutsal Emanetler* koleksiyonu hem dini hem de siyasi otoriteyi ve iktidarın meşruiyetini temsil etmektedir. 16. yüzyıl başlarından itibaren Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen ve zamanla büyüyen koleksiyon, on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde sadece Müslüman devletlerin değil Müslüman kolonileri bulunan Hıristiyan Avrupa devletlerinin de ilgisini çekmeye başlamıştı. Bilhassa Osmanlı ile Britanya arasındaki Pan-İslamist rekabetin zaman zaman konusu olan mukaddes emanetler, Cumhuriyet döneminde ise her ne kadar bir müze koleksiyonuna dönüşmüş ise de manevi ve siyasi gücünü korumaya devam etmiştir.

Osmanlı Sarayında sadece Hz. Peygamber ve sahabeye ait eşya değil, mukaddes mekânlarla temas etmiş hemen her şey hürmet görüyor ve saklamaya değer bulunuyordu. Envanter çalışmasında görev aldığım *Avadancılar Koleksiyonu*<sup>20</sup> bu geleneğin bir kanıtı gibidir.

Avadancılar koleksiyonunda ağırlıklı olarak mukaddes topraklardan ve imparatorluğun belli başlı dini mekanlarından getirilen tekstil temelli eşyayı içermektedir. Koleksiyon, farklı dönemlere ait Kâbe örtüleri, Hz. Peygamberin kabrinin bulunduğu Ravza-i Şerif'in kapılarında yahut sandukalarda kullanılmış olan yazı ve tezyini motifler işlenmiş farklı ebatlarda örtüler, Surre Alayları'nın en önemli unsuru olan mahmel-i şerifin<sup>21</sup> (ya da mahmil) süslenmesi için kullanılmış örtüler, diğer peygamberlere ve din büyüklerine ait sanduka örtüleri (puşide), destimaller<sup>22</sup>, kara ve deniz kuvvetlerine ait sancaklar gibi nesnelere oluşmaktadır. Bu koleksiyonu diğerlerinden ayıran özelliklerin başında ise buradaki nesnelere çoğunun kullanılıp eskidikten sonra Saray koleksiyonlarına dahil olmalarıydı. Koleksiyonun büyük kısmı, yenisiyle değiştirildiği için saklanmak üzere yerinden alınmış eski örtülerden oluşuyordu. Sanduka örtülerinin birçoğunun üzerine etiket görevi yapan kâğıt ya da küçük bir tekstil parçası dikilmişti. Bu etiketlerde puşidenin kimin sandukasına ait olduğu yazılıydı. Koleksiyonda çok sayıda bohça ve ne olarak

<sup>20</sup> Bu koleksiyon 2020 senesinde Kutsal Emanetler Koleksiyonu'na dahil edilmiştir.

<sup>21</sup> Mekke ve Medine'ye, sürre namıyla gönderilen hediye ve paraların yüklendiği vasıta. Mahmel-i şerif hakkında bkz. Ş. Tufan Buzpınar (2009) "Surre", TDV İslam Ansiklopedisi, C.37, ss. 567-569.

<sup>22</sup> Kelime anlamı itibarıyla el silecek bez, elbezi, yağlık, mendil anlamlarına gelen destimal, terim olarak Ramazan ayının on beşinde yapılan Hırka-i Saadet ziyareti sırasında bizzat padişah tarafından dağıtılan Hırka-i Saadet'e sürülmüş mendil büyüklüğündeki tülbentin adıdır. "Destimal"ın Osmanlı kültüründeki ve Hırka-i Saadet ziyareti esnasındaki yeri hakkında bkz. Nergiz Demir Solak, Yunus Berkli (2021) "Türk-İslam Kültüründeki Destimal Geleneği ile Hıristiyan İnancındaki Kutsal Mendil İkonografisinin Karşılaştırılması", Sanat Tarihi Dergisi (31), ss.741-771.

kullanıldığı tam olarak bilinmeyen kumaş parçalarının yanı sıra, Kâbe ya da Mescid-i Nebevi'den getirilmiş olan yarısı kullanılmış mum, süpürge gibi eşyalar da vardır.<sup>23</sup>

Eserleri yakından inceledikçe hemen hepsinin temsil gücü yüksek objeler oldukları anlaşılır. Osmanlı yönetimi, merkezden uzak yerlerde de hem İslam mirasına sahip çıktığını hem de buna hizmet ettiğini tebaasına ve diğer Müslüman ülkelere gösteriyor, iktidarını görünür kılıyordu. Kâbe'nin dört tarafını dolanan Kâbe örtülerinin<sup>24</sup> kuşak kısımlarına Osmanlı sultanlarının isimlerinin uzaktan okunabilecek büyüklükte yazılması, baskıdan pek de hoşlanmayan Mekke ve Medine yerel yönetimine bir mesaj niteliğinde değil miydi? Elbette aynı mesajı dünyanın dört bir yanından gelip hac vazifesini ifa eden diğer Müslümanlar da alıyorlardı. Zaten hilafet hangi İslam devletinin elindeyse Kâbe ve Mescid-i Haram'ın bakım ve onarımı, ışıklandırılması, süslenip kokulandırılması gibi Kâbe örtüsünün her yıl yenilenmesi de hilafeti elinde bulunduran İslam devletine ait bir şeref ve sorumluluktan (Farouqhi, 2008, s. 113-115) (Atalar, 2015, s. 136-138). Bu hem bir hak hem de vazifeydi. Bu örtülerin eskidikten sonra kendi hallerine bırakılmak yahut herhangi bir yerde depolanmak yerine İstanbul'daki Topkapı Sarayı'na getirilmesi ve hürmet gösterilmesi de iktidarın meşruiyetini güçlendiren mesajlar içeriyordu.

Anlaşılan o ki, 19. yüzyıla gelindiğinde, İmparatorluğun uzak yerlerine ve kutsal topraklara kıymetli hediyeler göndermek suretiyle iktidarı görünür kılmak, sanat eserlerini ve mukaddesat atfedilen eşyayı saklayıp korumak, imar faaliyetlerinde bulunmak gibi uygulamalar Osmanlılar için yeni bir durum değildi. Ancak on dokuzuncu yüzyıla kadar bu hususta rakipleri İran ve Hindistan gibi diğer güçlü Müslüman devletleri yöneten hanedanlardı.<sup>25</sup> Peki ne olmuştu da bu yüzyılda dini ve

---

<sup>23</sup> Avadancılar Koleksiyonunun yayınlanmış bir kataloğu olmamakla birlikte Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler Koleksiyonu ve Mukaddes örtülere dair yayınlarda burada sözü geçen eserlere dair bazı görsel ve açıklamalara yer verilmiştir. Bkz. Hülya Tezcan (2017) Kutsal Mekanlarda Kutsal Örtüler. Topkapı Sarayı'ndan Örneklerle Kâbe Örtüleri, İstanbul:Masa; Kemal Çığ (1966) Mukaddes Emanetler, Ankara: Turizm ve Tanıtma Bakanlığı; Erdem Yücel (1982) Topkapı Sarayı Müzesi'nde Hırka-i Saadet ve Mukaddes Emanetler, çev. Mine Özpınar, Ahmet Anlatan, Ankara: Yapı Kredi Bankası; Hilmi Aydın (2004) Hırka-i Saadet Dairesi ve Mukaddes Emanetler, İstanbul: Kaynak Kitaplığı.

<sup>24</sup> Kâbe Örtüsü hakkında bkz. Hülya Tezcan (2017) Kutsal Mekanlarda Kutsal Örtüler: Topkapı Sarayı'ndan Örneklerle Kâbe Örtüleri, İstanbul: Masa Yayınevi.

<sup>25</sup> Mekke ve Medine'de erken dönem Osmanlı İmar faaliyetleri ve iktidarın görünür kılınması hakkında bkz. Zekeriya Kurşun (2017) "Hac ve İktidar: Haremeyn'de Erken Dönem Osmanlı İmar Faaliyetleri", FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S.9, ss.281-311.

siyasi temsil gücü yüksek olan İslam eserleri Osmanlı ile Hristiyan Avrupalı devletler arasındaki rekabetin bir parçası haline gelivermişti?

Osmanlı müzeciliği ve eski eser koruma politikaları her ne kadar imparatorluğun son yıllarına kadar Tanzimat dönemi özelliklerini taşımaya devam etmişse de 33 sene süren II. Abdülhamit dönemi ve akabinde II. Meşrutiyet dönemi iç ve dış siyasetinden etkilenmiştir. Bu değişimi gösteren en önemli husus İslam vakıf eserlerinin müzeleştirilmesidir. Tanzimat döneminde Osman-İslam mirası müzelerde teşhir etme ihtiyacı duyulmamış iken II. Abdülhamit döneminde Osman Hamdi müdürlüğü sırasında Müze-i Hümayun'da İslam sanatı koleksiyonu ve galerisi kurulmuştur. Bu dönemde günlük hayatın bir parçası olan nesnelere bir yandan belli bir düşünce dünyasına işaret eden, felsefesi olan ve tarihe ışık tutan bilgi kaynağı haline gelirken diğer yandan iç ve dış siyasette iktidar ve meşruiyet imgesi haline gelmiştir.<sup>26</sup> Diğer yandan bu eserlerin fiziksel anlamda bozulmaları, hırsızlıklarla ortadan kaybolmaları ve bu eserleri üretecek sanatkâr ve ustaların artık nadir yetişmesi sebebiyle özel korumaya (hüsn-i muhafaza)<sup>27</sup> muhtaç bir miras olarak görülmeye başlanmıştır.

Geç imparatorluk döneminde, Osmanlı seçkinleri kendi sanatlarını yeni bir gözle görmeye başlamışlardı. Bir yandan Avrupa ile olan ilişkileri sayesinde kendi sanatlarını yeni bir bağlama oturtuyorlar diğer yandan Avrupa'nın ilgisinin illegal boyutlarda olması sebebiyle korumacı bir tavır takınıyorlardı. Bu tutum İslam eserlerinin siyasileşmesine yol açacaktı.

İkinci Meşrutiyet dönemine gelindiğinde ise 1880'lerin ortalarından itibaren devam eden İslami vakıf eserlerinin müzeleştirme süreci hızlanmıştır. Evkaf-ı Hümayun Nezareti de taşınabilir vakıf eserlerinin müze bağlamında yönetilmesi hususunda

---

<sup>26</sup> Osmanlı-İslam maddi kültürün İktidar imgesi haline gelmesi konusunda bkz. Selim Deringil (2002) İktidarın Sembolleri ve İdeoloji, II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) , çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: YKY ; Selim Deringil (2007) Simgeden Millete, çev. Saliha Nilüfer, Emre Gürbüz, Uğur Peçe, İstanbul: İletişim Yayınları.

<sup>27</sup> Geç Osmanlı döneminde taşınabilir ve taşınmaz eski eserlerin modern manada korunması bağlamında resmi yazışmalarda sıklıkla "hüsn-i muhafaza" tabiri kullanılmıştır. Örnek kullanım için bkz. BOA, Y.MTV., 26/3, H. 07.07.1304 (Ayasofya Camii'ne yabancı ziyaretçiler tarafından zarar verildiğinin duyulması üzerine Evkaf-ı Hümayun Nezareti tarafından 1887 senesinde hazırlanan talimatname metni. Madde 3- "... Cami-i Şerif'in hüsnüne ve letafetine hâlel verecek bu gibi şeylerin vuku' u katiyyen caiz olmayacağı gibi duvar ve direklerle yazı yazmak ve çizgi çizmek ve resim yapmak dahi hâlât-ı menu'adan ve züvvâr tarafından bu gibi haller vuku'a getirilmesine meydan verilmemek hademenin üss-i esas-ı vezâifinden olmağla ve emâkin-i mukaddese derunlarında bulunan bu misüllu âsâr-ı atıka ve kütüb-i mevkufe ve emânât-ı sairenin hüsn-i muhafazası dahi hademenin muhavvel-i uhde-i emanetleri olarak...)

inisiyatifi ele almıştır. Bu dönemde ayrıca kültürel ve sanatsal hayatı yönlendiren yeni muhafazakâr bir sınıfın öne çıktığı görülür. Bu yeni kültür ve sanat koruyucuları siyasi görüşlerinde farklılık gösterse de imparatorluğun kültürel ve sanatsal mirasını korumakla kalmayıp "canlandırmak" (ihya) konusunda birleşmişlerdir. Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin açılış konuşmasında İhtifalci Mehmed Ziya Bey'in belirttiği gibi, İslam sanatı artık geçmişin iyi günlerini, Müslümanlar tarafından kurulan yüksek medeniyeti temsil ediyordur. Onları korumak ve üretimlerinde kullanılan sanat ve teknikleri unutulmaktan kurtarmak, Müslümanlar için milli bir görevdir. Medeniyette ilerleme, genç Müslüman nesillerinin atalarının geçmişteki başarılarını araştırması ve öğrenmesiyle mümkün olabilir. İslami sanatlarını canlı tutmak ve geliştirmek amacıyla kurulan Medresetü'l Hattatin adlı sanat okulunun, Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne bağlanması da bu hedef doğrultusunda atılmış bir adımdır.<sup>28</sup>

Evkaf Müzesi açıldığı sırada imparatorluk arka arkaya çıkan üç savaşın etkisi altındaydı. Balkanlar'daki bağımsızlık hareketleri ve yaşanan toprak kayıpları ile birlikte Osmanlı milliyetçiliği de daralmış ortak Osmanlı kimliği ideali zarar görmüştür. İmparatorluğun elinde kalan kalan Türk ve Arap ağırlıklı nüfusun bugünkü tabirle kültür varlıkları bağlamında ortak noktası İslam maddi kültürü ve sanatıydı. Ancak yaşanan silahlı çatışmalar esnasında söz konusu İslam mirası da bilinçli olarak hedef haline gelmiş ve yıkım ve yağmaya maruz kalmıştı. Neticede Osmanlı yönetiminin korumacı tavrı daha belirgin hale gelecektir. Artık İslam kültür mirası sadece siyasi bir mesele değil aynı zamanda askeri bir meseledir. Geç Osmanlı döneminde İslam eserlerinin müzeleşmesini meşrulaştıran ve hızlandıran en önemli etkenlerden birisi de askeri hedef olma ihtimali yüksek olan İslam vakıf eşyalarının güvenliği için İmparatorluğun başkentine intikali olacaktır. Bu sırada Osmanlı yönetici ve aydınlarının İslam sanatı ve müzeye dair söylemlerinde daha milliyetçi bir dil kullanmaya başladıkları görülür.

---

<sup>28</sup> Medresetü'l Hattatin hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Uğur Derman (2015) Medresetü'l Hattatin Yüz Yaşında, İstanbul: Kubbealtı.

## Yöntem ve Kaynaklar

Bu tez karşılaştırmalı bir sanat tarihi ya da müzecilik çalışması değilse de konu itibari ile zaman zaman Avrupa ve Osmanlı müzeciliği, eski esere yaklaşım ve modern sanat anlayışı arasında bazı mukayeseler yapılmasını zorunlu kılmıştır. Çalışma esnasında hem tarihsel bağlamı ortaya koyabilmek hem de gelişmeleri kronolojik olarak takip edebilmek için birincil kaynaklara başvurulmuştur. Başta Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi olmak üzere, British Museum Merkez Arşivi ve çok sınırlı olmakla birlikte İstanbul Arkeoloji Müzeleri kütüphanesinde bulunan ve henüz tasnif edilmemiş Müze-i Hümayun arşivlerinden<sup>29</sup> istifade edilmiştir. Evkaf-ı İslamiye'nin kuruluş arşivi ise ne yazık ki kayıptır. Ayrıca, birincil kaynaklar arasında Müze-i Hümayun tarafından yayınlanan kataloglar ve rehnümler de Osmanlı müzesinin koleksiyon politikalarını ve onları nasıl yorumladıklarını anlamak açısından yol gösterici olmuştur.<sup>30</sup>

Diğer yandan, 19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren 20. yüzyıl başlarına kadar Avrupa'da İslam sanatı ile ilgili yapılmış sergilerin katalogları, müze katalogları ve diğer ilgili yayınlar incelenmiştir.<sup>31</sup> Osmanlı müzeleri ve İslam eserleri hakkında yapılan yayınlar da birincil kaynaklar arasındadır. Müze-i Hümayun'un İslam koleksiyonu için bir kataloğunun olmaması ve Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin de kataloğunun açıldıktan 25 sene sonra Cumhuriyet döneminde basılabilmiş olması bir eksikliktir. Müze-i Hümayun'nun Çinili Köşk Kısımında teşhir edilen İslam

---

<sup>29</sup> Müze-i Hümayun arşivinin bugüne dek tasnif edilmemiş olması şaşırtıcıdır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri bu arşivin paylaşımı konusunda uzun süre çekimser davranması bu çalışma için de bir süre zaman kaybına yol açmıştır. Araştırmam için gerekli izni aldıktan kısa bir süre sonra da bu arşiv Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'ne devredilmiştir.

<sup>30</sup> Bkz. Rehnüma: Müze-i Hümayûn (H.1319) Konstantiniyye: Mahmûd Bey Matbaası; Müze-i Hümayûn-ı Osmâniye Mahsus Muhtasar Rehnüma (H.1325) İstanbul: Matbaa-i Ahmed ihsan; Müze-i Hümayûn Rehnüma (H.1330) Konstantiniyye: Matbaa-i Ebuzziya; Müze-i Hümayûn Rehnüma (H.1337) İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası; Ahmed Tevhid (H.1321) Müze-i Hümayûn Meskûkat-ı Kadime-i İslamiye Kataloğu; Müze-i Hümayûn Lahud ve Mekabir-i Atika Kataloğu (H.1310) İstanbul: Mihran Matbaası; Müze-i Hümayûn Âsâr-ı Heykeltıraşı Kataloğu: Kadim- Yunan, Roma, Bizans ve Frank Devirleri (1311) İstanbul: Mihran Matbaası; Halil Edhem (Eldem)(H.1334) Müze-i Hümayûn Meskûkat-ı Kadime-i İslamiye: Meskûkat-ı Osmâniye, Konstantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

<sup>31</sup> Avrupa'da erken dönemde yapılmış bazı önemli sergi katalogları için bkz. Robert Murdoch Smith (1876) *Persian Art*, London: Published for the Committee of Council on Education by Chapman and Hall (Printed by Taylor and Co.); 1893 *exposition d'art musulman*, Palais de l'industrie: catalogue officiel (1893) Paris: A. Bellier; *Exposition des Arts Musulmans*, catalogue Descriptif (1903) Paris: Société française d'Imprimerie et de Librairie; *Muhammadan Art and Life in Turkey, Persia, Egypt, Morocco, and India: autumn Exhibition* (1908) London: Whitechapel Art Gallery; F. Sarre, F.R. Martin (ed) (1910) *Die Ausstellung von Meisterwerke muhammedanischer Kunst*, Munich: F. Bruckmann.

koleksiyonuna dair Halil Edhem Bey'in "Müze-i Hümayun"<sup>32</sup> başlıklı makalesi ve 1938 senesinde Ernst Kühnel tarafından hazırlanan "Çinili Köşk'te Türk ve İslam Eserleri" isimli çalışmaları önemlidir. Ernst Kühnel tarafından yazılan eser daha evvel Halil Edhem Bey tarafından başlatılan *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler* isimli kitap projesinin üçüncü kitabıdır.<sup>33</sup>

İslam sanatı ve müze ilişkisine dair ikincil kaynaklar çoğunlukla 2000'li yılların başlarında artış göstermiştir. Bu hareketlenme ile birlikte akademik çalışmalar, sempozyumlar, geçici sergilerde de artış görülmüştür. Bu bağlamda yapılan çalışmalardan birisi 1910'da Münih'te düzenlenen *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* isimli serginin 100. yıl dönümü münasebetiyle 2010 senesinde yayınlanan *After 1000 Years* isimli kitaptır.<sup>34</sup> Bir diğeri ise 2013'te yayımlanan *Islamic Art And Museums*<sup>35</sup> isimli çalışmadır. İki kitapta da yer alan makaleler 19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren yapılan İslam sanatı çalışmaları, İslam koleksiyonları ve sergileri üzerine eleştirel yaklaşımları itibarıyla önemlidir.

Stephen Vernoit'in makaleleri de İslam koleksiyonlarının oluşumunda etkili aktörleri ve tarihsel arka planı vermesi bakımından önemlidir. Ancak söz konusu çalışmalar Batı'daki gelişmeler üzerine odaklanmış, İslam dünyasındaki özellikle Osmanlı'daki İslam koleksiyonları ve müzeciliğine çok sınırlı şekilde değinmiştir (Vernoit, *The Rise of Islamic Archeology*, 1997, s. 1-10).

Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ni (Bu günkü adı Türk ve İslam Eserleri Müzesi)<sup>36</sup> dünya çapındaki İslam galerilerini yeniden düzenleme hareketine katılmış müzenin kuruluşunun yüzüncü yılına yetiyecek şekilde bir restorasyon çalışması yapılmıştır. Restorasyon sonra açılış konferansı ve hazırlanan *Türk ve İslam Eserleri Müzesi 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra* isimli kitapta müzenin gelişimine dair önemli makaleler ve

---

<sup>32</sup> Halil Ethem (1895) "Müze-i Hümayun" Tercüman-ı Hakikat, Servet-i Fünun Girit Özel Sayısı, ss.104-107.

<sup>33</sup> Ernest Kühnel (1938) *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler III: Çinili Köşkte Türk ve İslam Eserleri Koleksiyonu*, Leipzig:Walter de Gruyter ve Şürekâsı.

<sup>34</sup> Andrea Lerner, Avinoam Shalem (ed) (2010) *After One Hundred Years, The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered*, Leiden: Brill.

<sup>35</sup> Benoît Junod, Georges Khalil, Gerhard Wolf, Stefen Weber (2013) *Islamic Art and the Museums: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First century*, London: Saqi Books.

<sup>36</sup> Cumhuriyetin ilanı ve Evkaf Nezareti'nin lağvedilmesinin ardından Maarif Vekaleti'ne bağlanan Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin ismi 1924 senesinde "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" olarak değiştirilmiştir. Bkz. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi* (2002) İstanbul: Akbank, s. 25

görseller yer almaktadır (Kutlay, 2014). Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin daha önceki yıllarda yayınladığı kitaplar da müze tarihçesi ve müze koleksiyonlarındaki eserlerin kökenleri hakkında önemli bilgiler içermektedir.<sup>37</sup>

Bu konuda düzenlenen bir diğer çalışma ise Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Fatih sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi tarafından düzenlenen sempozyumdur. Sempozyumda yer alan bildiriler *Evkaf-ı İslamiye Müzesinin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri (Panel 27 Mayıs 2014)* başlığı altında kitaplaştırılmıştır.<sup>38</sup> Bu sempozyum bildirimleri arasında dönemin Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Daire Başkanı Adnan Tüzen'in "Arşiv Belgelerinde Evkaf-ı İslamiye Müzesi" isimli bildirisini bazı önemli arşiv malzemesini ve müzenin kuruluşunda tutulan Envanter defterinin suretini paylaşması açısından önemlidir.

Esasen hem Osmanlı Müzesini hem de Evkaf Müzesini yeni bir bakış açısı ile yorumlayan ilk isim Wendy M.K. Shaw olmuştur. Wendy Shaw'ın Osmanlı müze tarih yazınında bir dönüm noktası sayılabilecek *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleşmesi* (2004) isimli kitabında Müze-i Hümayun İslam galerisi ile Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kuruluşunu ve ne anlama geldiğini yorumlamıştır.

M.K Wendy Shaw'ın Osmanlı sanatı ve müzeciliğine dair makalelerinde de İslam eserlerinin müzeleşme süreçleri ve etkileyen unsurlar konu edilmiştir. Bunlar arasında *The Islam in Islamic Art History: Secularism and Public Discourse* (2012), *Trav(ei)ls of Secularism: Islam in Museums from the Ottoman Empire to the Turkish Republic* (2002)<sup>39</sup> ve "Islamic Art in Islamic Lands: Museums and Architectural Revivalism" (2017)<sup>40</sup> isimli makaleleri sayılabilir. İslam topraklarında, maddi kültürün

---

<sup>37</sup> Cem Kerametli, Zahir Güvemli (1974) Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul: Ak Yayınları; Nazan Ölçer ve diğerleri (haz.) (2002) Türk ve İslam Eserleri Müzesi İstanbul: Akbank; Seracettin Şahin (2009) Türk ve İslam Eserleri Müzesi: Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam, İstanbul: Kaynak Yayınları.

<sup>38</sup> Suzan Bayraktaroğlu (haz.) (2014) Evkaf-ı İslamiye Müzesinin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri (Panel 27 Mayıs 2014), Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

<sup>39</sup> M.K. Wendy Shaw (2002) "Trav(ei)ls of Secularism: Islam in Museums from the Ottoman Empire to the Turkish Republic", Derek Peterson, Darren Walhof (ed) *The Invention of Religion* içinde, ss. 133-155

<sup>40</sup> M.K. Wendy Shaw (2017) "Islamic Art in Islamic Lands: Museums and Architectural Revivalism", Finbar Barry Flood, Gülru Necipoğlu (ed) *A Companion to Islamic Art and Architecture Vol 2*, ss. 1150-1171. , Hoboken: Wiley Blackwell.

kavramlaşmasını ve ardından “İslam” kelimesi ile isimlendirilmesini 19. yüzyıl Avrupa uygulamalarının karmaşık bir şekilde benimsendiğini ortaya koyduğunu ileri sürer. Ayrıca dini pratikle irtibatlı eserlerin müzelere dâhil edilmesinin sanat tarihini sekülerleşmesinden ziyade modern idari merkezileşme ile ilgili olduğunu düşünür.

Mustafa Göleç ise Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin açıldığı dönemde müzecilik çalışmalarından ziyade politik yönden tartışıldığını, müzeye bu yönde ideolojik bir anlam yüklendiğini ortaya koymuştur. Göleç’in çalışmasında dikkat çektiği önemli hususlardan birisi de Birinci Dünya Savaşı esnasında bazı kıymetli vakıf eserlerinin İstanbul’a nakledilmesidir. (Göleç, Siyaset, İdeoloji ve Müzecilik: II. Meşrutiyet’te Evkaf-ı İslamiye Müzesi, 2014, s. 141-160)

Müze-i Hümayun’da kurulan ilk İslam Koleksiyonu ve Evkaf-ı İslamiye Müzesi’ne dair yakın dönem çalışmalardan bir diğeri Osmanlı tarihçisi Edhem Eldem tarafından yayımlanmıştır. Osman Hamdi Bey üzerine çok önemli çalışmaları bulunan Edhem Eldem, “The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts” (2016)<sup>41</sup> isimli makalesinde Evkaf Müzesi’nin kuruluş çalışmalarının yapıldığı döneme ait önemli bir belge paylaşmıştır. Müze-i Osmani müdürü Halil Ethem Bey’in şahsi notlarından yola çıkılarak yapılan bu çalışma, Osman Hamdi Beyin Müze-i Hümayun’daki ilk İslam koleksiyonuna dair de önemli detayları ilk olarak literatüre kazandırmıştır.

Osmanlı müzelerindeki İslam koleksiyonlarının oluşma süreci hakkında yapılmış tek tez Müjde Odabaşoğlu tarafından hazırlanan *Perception and Representation of Islamic Art and The Emergence of the Islamic Department in the Müze-i Hümayun (1889-1908)*<sup>42</sup> başlıklı yüksek lisans tezidir. Ancak bu teze Evkaf-ı İslamiye Müzesi dâhil edilmemiştir. Mustafa Göleç (2010) ise *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Tarih Politikaları (1876-1931)*<sup>43</sup> başlıklı doktora tezinde Osmanlı Devleti’nin arkeoloji ve müzecilik yaklaşımına tarih ve politika bağlamında önemli bir yer ayırmıştır.

---

<sup>41</sup> Eldem, E. (2016). The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, The Arts of Quran: Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts içinde ss. 119-139, Washington: Smithsonian Institution.

<sup>42</sup> Odabaşoğlu, M. (2002). Perception and Representation of Islamic Art and The Emergence of the Islamic Department in the Müze-i Hümayun (1889-1908), Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

<sup>43</sup> Göleç, M. (2010). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Tarih Politikaları (1876-1931) Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul.

## **Bölümlerin İçeriği:**

Birinci bölümde “müze”nin tarihçesi değerlendirilmiştir. Modern dönem müze tarih yazınında kökenlerinin antik çağlara dayandırıldığı müze kavramı ve müze kelimesinin işaret ettiği biriktirme ve teşhir pratiklerinin Orta Çağlardan, Rönesans ve modern dönemler uzanan gelişim süreci Avrupa ve Osmanlı merkezinde incelenmiştir. Bu bölümün ikinci kısmı ise “İslam sanatı” kavramının ortaya çıkışı ve İslam koleksiyonlarının oluşum süreci yine Avrupa ve Osmanlı bağlamında değerlendirilmiş, bu dönemde İslam sanatlarının Avrupa müzelerinde nasıl konumlandırıldığı British Museum üzerinden incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü Osmanlı İmparatorluğu’nda müzecilik ve eski eser koruma gelişim süreci kronolojik olarak anlatılmıştır. Bir Tanzimat kurumu olarak müzenin Osmanlı yöneticileri için ne anlama geldiği, Avrupa’nın arkeoloji alanındaki hegemonyası karşısında nasıl bir tutum sergiledikleri değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, Osmanlı müzelerinde İslam koleksiyonlarının ortaya çıkışı konu edilmiştir. II. Abdülhamit döneminin müze müdürü Osman Hamdi Bey zamanında kurulan ilk İslam koleksiyonunun kuruluşunda etkili olan husulara değinilmiştir. Bu koleksiyonun genel itibariyle vakıf eşyalarından oluşması nedeniyle Müze-i Hümayun ile Evkaf Nezareti arasındaki karşılaşma ve nihayetinde Evkaf Nezareti’nin kendi müzesini açmasının ne anlama geldiği ortaya konulmuştur.

Çalışmanın dördüncü yani son bölümünde geniş bir çerçevede İslam koleksiyonlarının bilhassa 19. yüzyıl sonlarından itibaren imparatorluklar arasında artan egemenlik ve meşruiyet rekabetinde bir imge haline geldiği ve siyasileştiği ileri sürülmüştür. Bölümün ilk kısmında Avrupa ve Osmanlı arasında İslam öncesi arkeolojik miras üzerindeki hak elde etme yarışı ele alınmıştır. Bölümün son kısmında imparatorluklar arası silahlı çatışmalar esnasında Osmanlı imparatorluğunun askeri hedef haline gelen İslam koleksiyonlarını uluslararası hukuk zemininde koruma mücadelesi ve nihayetinde vakıf malı olan bu koleksiyonları güvenli alana taşımaya yer verilmiştir.

## BÖLÜM 2

### MODERN MÜZE VE İSLAM KOLEKSİYONLARI

*Medeniyetler ve müzeler konusundan biraz haberdar olan herkes, dünyaya hükmeden Batı Medeniyetinin bütün bilgisinin arkasında müzelerin yattığını ve bu müzeleri yapan hakiki koleksiyoncuların ilk parçalarını toplarken, çoğu zaman yaptıkları şeyin nereye varacağını hiç düşünmediklerini bilir. Bu hakiki ilk koleksiyoncular daha sonra sergilenip, sınıflanıp katalogları yapılacak (ilk kataloglar, ilk ansiklopedilerdir) büyük koleksiyonlarının ilk parçaları ellerine geçtiği zaman onları çoğunlukla hiç fark etmemişlerdir bile.<sup>44</sup>*

#### 2.1. Müzenin Tarihi

Osmanlı Müzesinin kurucusu Ahmet Fethi Paşa'nın (1801-1858) Paris büyükelçiliği (1838-39) esnasında maiyetinde bulunan Mustafa Sami Efendi, Avrupa Risalesi isimli eserinde Roma'da ziyaret ettiği "müze dedikleri bir tasvirhanede nice sayısız nadide tasvirler ve hayretle seyreder. Avrupalılar nazarında her biri birer hazine kıymetinde pek çok şaşkınlık uyandırıcı nadir eserler" (Andı, Bir Osmanlı Bürokratının Avrupa İzlenimleri, 1996, s. 9) gördüğünden bahseder. Avrupa'da antikanın nasıl itibara şayan olduğunu belirttiikten sonra, İstanbul'daki dikili taş ve benzeri şeyler ile Ayasofya Camii'nde bulunan kanatlı iki melek resminin ve yine bu cami-i şerifin diğer

<sup>44</sup> Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, s.81.

mahallerinde bulunan resimlerin fetihten bu yana tahrif edilmediğini, “Ebu’l feth ve’l-Megâzî Sultan Muhammed Hân-ı Gâzî”nin eskiden nasıllarsa o şekilde korunduklarını vurgular. Mustafa Sami Efendi’nin buradan çıkardığı sonuç “eskiden” İslam toplumunda da bu gibi inceliklerin bulunduğu ve antikanın muteber olduğunun anlaşıldığıdır (Andı, Bir Osmanlı Bürokratinin Avrupa İzlenimleri, 1996, s. 10).

Mustafa Sami Efendi Avrupa’ya gittiğinde British Museum<sup>45</sup> halka açılalı yaklaşık 80 yıl, Louvre Museum<sup>46</sup> açılalı da 45 yıl olmuştu. Dolayısıyla o esnada müze, Avrupa için de kadim bir kurum değildi. Nitekim Mustafa Sami Efendi’nin sır kâtipliğini yaptığı Ahmed Fethi Paşa, yukarıdaki satırların yazılması üzerinden on sene geçmeden İstanbul’da ilk Osmanlı müzesini (1845-46) önceden var olan koleksiyonlarla kuracaktı.

Ancak modern müzenin kendisi gibi tarihi de Batı merkezli olarak kurgulanmıştır. Müze hem kelime anlamı ile hem de modern bir kurum olması itibariyle Batı Avrupa merkezli medeniyet anlatısının bir parçasıdır. 20. yüzyılın son çeyreğine kadar baskınlığını koruyan bu anlayışa göre müze fikri, biriktirme (collecting) ve kıymetli nesnelere koruma pratikleri Batı kültürüne ait ayırt edici birer meşgaledir ve bu kültürün icadıdır. Christina Kreps bu anlayışa karşı çıkararak neredeyse tüm kültürlerin özel kıymeti olan nesnelere sakladığı ve birçoğunun bunları depolamak için özel yapılar ve muhafazaları için de yöntemler geliştirdiğine dikkat çekmektedir (Kreps, 2003, s. 1). Günümüzde en temel müzecilik pratiklerinden olan toplama, koruma, seyir imkânı sunma gibi teknik işlevlerinin yanı sıra nesnelere iktidar imgesi olarak kullanılması gibi hususlar da antik çağlardan itibaren hemen her kültürde farklı bağlam ve şekillerde var olagelmiştir.

Öte yandan modern müzenin kurumsal anlamda 18. yüzyıl Avrupası’nda ortaya çıkmış olduğu gerçeği görmezden gelinemez. Müze bu anlamda Batı modernizminin bir sonucudur. Hatta Donald Preziosi’ye göre modernlik, “müzenin en büyük eseri ve kurgusudur.” (Preziosi, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, 1989, s. 270). Preziosi, batı modernitesi ile müze arasında ontolojik bir bağ kurar.

---

<sup>45</sup> British Museum 1753’te kurulmuş, halka 1759’da açılmıştır.

<sup>46</sup> Louvre Müzesi 1793’te açılmıştır.

Bu bağlamda, İnsanlığa ait kadim koruma ve teşhir pratiklerinin Batı merkezli tarih anlatısına eklenmesi şaşırtıcı değildir. C. Kreps Batılı bilim adamları ve müzecilerinin Batılı olmayan müzecilik ve küratoryal uygulamalarını gözden kaçırmalarını bir körlük durumu olarak görür. Bu körlük sadece müzeleri ve müzeciliği benzersiz bir biçimde Batılı olarak gören bir ideolojinin değil aynı zamanda müzecilik ve kültürel mirasın korunmasına yönelik Batılı sistemlerin üstünlüğüne inanan bir inancın yansımasıdır. Bu körlük sadece Batılılarda değil batı merkezli düşünen “öteki”lerde de görülür (Kreps, 2003, s. 1).

Bu yaklaşımı bir mesele haline getiren şey, söz konusu anlatının günümüze kadar uzanan evrensel bazı neticeleri olmasıdır. Bu çalışmayı ilgilendiren yönü ise hemen her kültüre ait tarih ve sanat değeri olan eserlerin bağamlarından kopararak Batı müzelerinde –çeşitli yollarla- toplanmasına meşruiyet kazandırması ve çeşitli kültürlerde erozyona yol açan bu eylemin bir iktidar imgesi haline gelmesidir.

Müze tarih yazımında bir diğer problem ise analizci ve eleştirel bir yaklaşımın 20. yüzyılın sonlarına kadar yeterince kendisine alan bulamamış olmasıdır. Geleneksel tarihçilik anlayışı ile bazı tarihçiler müze tarihi konusunda kronolojik ve pozitif bir gelişme sürecini tarif eden ansiklopedik bir yaklaşım sergilerken bazı tarihçiler de bütün koleksiyonları ve koleksiyonları aynı zaviyeden değerlendirerek eleştirel analize uzak durmuşlardır. Koleksiyonun olduğu dönemin şartlarını, kişilerin koleksiyon tutkularını tetikleyen unsurları ya da koleksiyonun hangi tercihler doğrultusunda olduğu gibi hususları görmezden gelmişlerdir (Hooper Greenhill, 1992, s. 22).

### **2.1.1. Antik Çağlardan Orta Çağlara Müze Fikrinin Jeneolojisi**

‘Müze’ kelimesi bugünkü anlamını her ne kadar 18. yüzyıl ikinci yarısında kazanmış olsa da etimolojik olarak kökleri eski Yunancada “müzlerin evi” manasına gelen “mouseion” kelimesine uzanmaktadır. Zeus ile hafıza tanrıçası Mnemosyne’in kızları olan dokuz “müz”ü her birisi edebiyatı bilim ve sanatı temsil eden ilham tanrıçalarıdır. Müzlerin hepsi birden “Remeberances” olarak da anılmıştır. Dolayısıyla Batı dillerindeki “akıl-zihin” (mind), “müz” (muse) ve “hafıza” (memory) kelimeleri

kavramsal olduğu kadar etimolojik olarak da birbirleri ile ilişkilendirilebilirler. Herodot'un *Tarih*'ini oluşturan dokuz kitabın her birisinin bir "müz" ismi ile adlandırılmış olması da ayrıca manidardır (Crook, 1972, s. 19).

Antik dönemlerde, aynı zamanda bir hazine (thesaurus) görevi gören tapınaklara da mouseion denilmiştir. Buralarda tanrılara sunulan adaklar sayesinde biriken eşyalar, müze tarih yazımında ilk koleksiyonlar olarak değerlendirilmektedir (Bazin, 1967, s. 14-15).

Antik Yunan'da sergileme hususunda bazı erken uygulamaların bilgisi günümüze ulaşmıştır. Atina akropolünde tören alanlarında ve alanlara giden yol üzerinde heykellerin sergilendiği bilinmektedir. Ayrıca Akrapol girişinde ahşap tablalar (pina) üzerindeki resimlerin (pinake) korunup sergilendiği "pinakothekai" 19. yüzyıl Münih müzelerinin bazılarının "pinakotek" olarak isimlendirilmesinde etkili olmuştur (Artun, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*, 2006, s. 19-20).

Mouseion, zirvesine Helenistik dönemde Bergama ve İskenderiye koleksiyonları ile ulaşmıştır. Bilhassa İskenderiye Museionu ve Kütüphanesi adeta ilk evrensel projedir. Milattan önce 280'de Ptolemaios I. Stoter Atinalı filozof Demetrius'un yardımıyla İskenderiye'de kurulan Kütüphane akıl almaz bir çabanın ürünüdür. Gelip geçen gemilerdeki kitaplar yağmalanmış, civar ülkelerden istinsah edilmek üzere kitaplar istenmiş ve bunların kimilerine el konulmuştur. Nihayetinde kütüphane beş yüz bin rulodan oluşan bir koleksiyona sahip olmuştur. Çok sayıda memurun çalıştığı Mouseion'nun bahçesinde ise yüzlerce değişik ağaç diktirilerek ilk "arbutarium" meydana getirilmiştir (Yaraş, 1995, s. 20).

Roma dönemine gelindiğinde ise ilk zamanlar tarıma dönük ve dünyayı zapta kararlı savaşı bu kavmin devraldığı Helen mirasını hemen idrak edememiş olmalıdır. Ne var ki Helenlerden miras alınan koleksiyonculuk ve teşhir geleneği Roma'yı da üç kıtadan yağmaladığı eserler ile dev bir "treasarus house"a çevirmiştir. Zira bir zaman sonra Roma'nın asker liderleri Yunan sanatını keşfetmiş ve bilhassa savaş ganimetlerinden oluşan zengin koleksiyonlar meydana getirmişlerdir. Böylece hemen her zengin evinde kütüphane, resim galerisi, heykel ve bronzlardan oluşan bir koleksiyon meydana gelmiştir. Ele geçirilemeyen eserlerin de bir kopyası yaptırıldığına bakılırsa

bunun askeri güç ve zenginlik gösterisi olduğu ve bu eserlere sahip olmanın bir sosyal statü ve yatırım aracı haline geldiği anlaşılır (Yaraş, 1995, s. 20).

Öte yandan, doğada bulunan hayret uyandırıcı, merak konusu nesnelere de Yunan ve Roma dönemlerinde çeşitli sebeplerle ilgi görmüştür ve tapınaklarda muhafaza edilmişlerdir. David Murray bugün “curiosity” olarak adlandırılan bu nesnelere bilimsel ilgiyle değil ancak az bulunur veya acayiplikleri nedeniyle toplandıklarını ifade etmiştir (Murray, 1904, s. 5). Esasen bu ilgi Orta Çağlar boyunca devam edecek ve Rönesans dönemi nadire kabinelerinin temelini oluşturacaktır. Ancak yüzyıllar içerisinde nadir nesnelere biriktirilme sebepleri değişikliğe uğrayacaktır.

Müze tarih yazımında, müzenin kökenleri Antik Yunan ve Roma’da arandığı gibi kutsal kitapta yer alan peygamberlere dair kıssalar ve bazı diğer hikâyelere de dayandırılmıştır. İnsanın eşyalara isim verme, biriktirme ve nihayetinde tasnif etme gibi eylemleri Âdem, Nuh ve Süleyman peygamberlerin hikâyeleri ile yorumlanmıştır. David Murray (1904) Nuh Peygamber’in gemisini en mükemmel bir tabiat müzesi olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda ilk koleksiyoncu Nuh peygamberdir. Ancak eşyaya isimlerini veren Âdem’dir<sup>47</sup>. Buna göre insan, biriktirmeden evvel isim vermiş ardından sınıflandırmıştır. Süleyman peygamberin de bir nadire koleksiyonu (collection of curiosities) vardır ve yine müze tarihçileri Kral Hezekiyah’ın da Babil kralına ait paha biçilmez nesnelere kendi müzesine taşıdığından emindir. Nuh peygamberin sakal kılı dokuzuncu yüzyılda Corbi’de gösterilmiştir. Murray, bu objelerden bazılarının kendi zamanına ulaştığını ve Collin de Plancy (1793-1881) tarafından sıkıcı ve akıldışı bir şekilde kataloglandığından bahsetmektedir (Murray, 1904, s. 5).

Avrupa’da Hristiyanlığın yayılmasından sonra din büyüklerine ve kutsal kitapta ismi geçen geçen kişilere ait olduğu düşünülen rölikler önemli birer koleksiyon ve teşhir nesnelere olacaktır.

---

<sup>47</sup> İslam inancına göre Hz. Âdem şeylere isim veren değildir. İsimler ona Allah tarafından öğretilmiştir. Bakara Suresi 31. ayet-i kerimesi: “Ve Âdem’e bütün isimleri öğretti. Sonra bunları meleklerle gösterip ‘Sözünüzde doğru iseniz şunların isimlerini bana söyleyin’ dedi.”  
<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/38/31-33-ayet-tefsiri>

### 2.1.2. Müslüman ve Hristiyan Dünyada Orta Çağlar Bilgi Sistemi

Milattan sonra 7. yüzyılda Helen ve Roma kültür havzasında beklenmedik ve akıl almaz bir hızla yayılacak olan yeni bir dönüştürücü güç ortaya çıkacaktır. Bu çağa damgasını vuranlar, 634 yılından itibaren Arabistan'ın dışına fetihlerle çıkan ve karşılaştığı kültürlerle birleşmekten çekinmeyen ancak güçlü bir dini motivasyonla bu kültürlerle kendi rengini verip yeni bir epistemoloji yaratan Müslümanlar olacaktır. Yukarıda bahsi geçen antik Yunan, Helen ve Roma mirasının büyük bir kısmı –hem coğrafya hem de bilim, kültür ve sanat anlamında- hızla Müslüman olan nüfus sayesinde İslamlaşmaya başlamıştır. İslam devletinin Dört Halife devrinin hemen ardından saltanata dönen yönetim biçimi ve fetihler sayesinde sanat için harcama yapabilen zengin bir sınıf oluşmuştur. Çok erken tarihlerden itibaren bu yeni İslam dünyasında mimariden taşınabilir günlük nesnelere kadar sanatlı eserler ortaya konulduğunu günümüz İslam koleksiyonlarından biliyoruz. Erken dönem eserlerde Roma ve İran gibi karşılaşılan güçlü medeniyetlerin birikimleri baskındır. Ancak zamanla, İslam sanatı olarak niteleyebildiğimiz bazı temel unsurlar öne çıkmaya başlayacaktır.<sup>48</sup> Koleksiyon bağlamında taşınabilir sanat eserlerine dönmek gerekirse, mesela, Kur'an-ı Kerim'in karşılaşılan kültürlerin de etkisiyle en güzel şekilde yazılıp ciltlendiğini ve bunun için önemli bütçeler ayrıldığı anlaşılmaktadır. Bu sayede İslam kitap sanatlarının geliştiği de bilinmektedir. Kitaba olan olağanüstü ilgi, Müslümanların en erken sanat koleksiyonlarının kitaplardan oluştuğunu söyleme cesaretini bize verebilir. Zira İslam dünyasında gelişen vakıf kütüphaneciliği, bireysel koleksiyonların bağışlanması yoluyla başlamış ve gelişmiştir. Bu koleksiyonlar kuruluş amacı ve yerine göre kimi zaman tüm halka, kimi zaman bir kurumun mensuplarının kullanımına açıktır. Bilhassa Osmanlı vakıf kütüphaneleri, erken dönemlerden itibaren geliştirdikleri koleksiyon yönetimi (eser koruma pratikleri, erişim vs.) ve okuyucu ilişkileri bakımından müzenin öncüleri olarak da görülebilir.<sup>49</sup>

Ancak Müslümanlar herhalde ilk olarak Hazret-i peygambere ait olan şeyleri toplayıp saklamaya başlamışlardı. Sonradan teberrukat ya da emanat-ı mukaddese veya mübareke olarak adlandırılacak olan bu nesnelere bazen hazret-i peygamberin

<sup>48</sup> Bkz. Oleg Grabar (1998) İslam Sanatının Oluşumu, çev. Nuran Yavuz, İstanbul: YKY

<sup>49</sup> Osmanlı vakıf kütüphaneleri ve koleksiyon yönetim prensipleri hakkında detaylı bilgi için bkz. İsmail Erünsal (2015) Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik, İstanbul: Timaş Yay.

sakalından bir parça, bazen bir savaş esnasında kırılan dişi, bazen hırka ve sandalet gibi giyim eşyalarıdır. Bu nesnelere sanat açısından değil Hz. Peygambere olan sevginin bir tezahürü olarak biriktirilmiştir. Zaman geçtikçe Hz. Peygamberin zamanında yaşamış kişilere ait nesnelere de bu koleksiyonlara dâhil olmuştur. Başlangıçta bu kıymetli ve mübarek sayılan nesnelere herhangi birisine sahip olanlar bunu evlatlarına miras olarak bırakmaktaydı. Zaman içerisinde varis bulunmaması yahut birden fazla varis bulunup da paylaşılmaması durumunda bu kıymetli emanetler devlet hazinesine geçmeye başlamıştır (Bozkurt, 2020, s. 108-111). Böylelikle halifeliği elinde bulduran İslam devleti kıymetli bir koleksiyona sahip olmuştur. 1517 senesinde Osmanlı Sultanı I. Selim'in Mısır'ı fethi ile Memluk devleti yıkılmış, o güne kadar Abbasi soyundan gelenlerin elinde bulunan hilafet makamı da son Abbasi halifesi Mısır'da yaşadığı için Osmanlı sultanına geçmiştir. Bu iktidar devrinin en sembolik ifadesini ise halifede bulunan mukaddes eşyaların Osmanlı Sultanı tarafından İstanbul'a götürülmesi olmuştur. Tarihi ve dini bakımdan son derece kıymetli olan Mukaddes Emanetler, İslam devletleri için bir iktidar sembolü haline gelirken zamanla sanat değeri de kazanmıştır. Zira dış etkenlerden zarar görmelerini önlemek için yaptırılan mahfazaları, sevgi ve hürmetin bir nişanesi olarak, son derece sanatlı ve kıymetli taşlarla süslenmiştir. Osmanlı Sarayında, başta hazret-i Peygamberin hırkası (Hırka-i Saadet) olmak üzere diğer mukaddes emanetlere bir kesim tarafından belli ritüeller eşliğinde ziyaret edilebildiği bilinmektedir.

İslam felsefesinde “hayal gücünün ve güzelin doğası hayret ve haz ile ilgili düşüncelere güçlü bir şekilde yansımış” olduğunu ifade eden Jamal J. Elias (Elias, 2016, s. 25) felsefe, teoloji ve edebi estetik arasındaki ortak noktalardan birisinin hayrete verilen önem ve onun ortaya çıkışı olduğunu ileri sürer. Hayreti bilgelige ulaştıran bir ilk basamak olarak tanımlayan bir yaklaşım Farabi ve İbni Sina gibi filozofların yanı sıra İslam dünyasındaki sanatkarlar tarafından da kabul edilmiştir. “Hayret, İslam estetiğinde sadece arzu edilen bir karşılık/tepki olarak kalmaz; hayret bilginin başlangıç noktasıdır, bu nedenle de amaçlanan ve teşvik edilendir. Mükemmel bir hat yazısının en önemli estetik niteliklerinden biri olarak da geçerliliği kabul edilmiştir”. Mucizeler ve olağanüstü halleri konusunda ise yine hayretle birlikte gelen bir tefekkür söz konusudur. İbn-i Sina bu konuyu tartışırken bilgelerin gizemli ve olağanüstü şeyleri ilahî alâmetler olarak anladıklarını belirtir. Burada kullandığı kelime “ibret” tir. “Belki de bütün bu yaratış teşebbüsü Allah'ın maksadını kavramaya

hizmet edecek, hayretin ve seyrin bir objesi anlamına da gelebilecektir... Hiçbir şey bir arif tarafından seyredilen bu ilahi alametler kadar hizmet etmeyebilir.” (Elias, 2016, s. 29-30)

Bu bağlamda Orta Çağ İslam dünyasında hayreti, tefekkür ve ibreti belki de en çok teşvik eden eserler coğrafya ve seyahat kitaplarıydı. Bu gibi eserlere “Acâibu’l-Büldân”, “Acâibu’l-Hind”, “Acâibu’l-Mahlûkat” gibi isimler verilmiş olması dikkat çekicidir. “Acâib” kelimesi burada “hârikalar, görülmemiş ve duyulmamış garip şeyler” anlamına gelmektedir (Kut, 1988, s. 315-317). Bu eserlerden bir kısmı sadece seyahat ve coğrafya kitabı olmayıp bazı “acâib” ve mitolojik bilgileri, doğal fenomenleri de ihtiva etmektedir. Kendi türü içinde en çok beğenilen, en çok tercümesi ve istinsahı yapılan eser ise Coğrafyacı Kazvinî’ye (ö.1283) ait olan Acâibu’l- Mahlûkât ve Garaibu’l-Mevcûdât (Tuhaf Yaratıklar ve Acaib Varlıklar) isimli eserdir. Kazvinî eserini hazırlarken Câhiz’in Kitâbu’l-Hayevân isimli eseri ile Aristo’nun Historia Animalium isimli eserinin Arapça tercümesi olan Kitâbu’l Hayevân’la birlikte yirmi kadar eserden istifade ettiğini belirtmiştir. Eserin birinci mukaddimesinde acâibin izahı, ikincisinde mahlûkatın taksimi, üçüncüsünde garîb kelimesinin manaları, dördüncüsünde ise mevcûdatın taksimi yapılmıştır. Dört mukaddimededen sonra gelen ilk makalede ise ulviyyât (ayüstü âlemi) ile ilgili bilgiler yer alır. Bunlar feleklerin hakikati, şekilleri, hareketleri; yedi felek, sabit felekleri, burçlar; felekü’l eflak; gök sakinleri (dört büyük melek ile münker ve nekir); zamanla ilgili kavramlar gibi konulardır. İkinci makale süfliyyât (ayaltı âlemi) hakkındadır. Anâsır-ı erbaa, ateş küresi, hava küresi ve su ile ilgili acâibler, arz küresi ve diğer bazı fasıllar bu makalede islenmiştir. Eserin geri kalan kısmında ise denizler, adalar, kuyular, madenlerin terkibi, nebatlar, ağaçlar, hayvanlar, insaınar, cinler, devler, kuşlar ve sürüngenler bulunmaktadır. Hâtîme kısmında denizlerin ve karaların acâibinden bahsedilmiştir. Acâibu’l-Mahlûkat’ın Türkçe tercümeleri yapılmıştır. Bilinen en erken Türkçe tercüme 15. yüzyıldan öncesine tarihlenmektedir zira esere yapılan ilaveler incelendiğinde eserin İstanbul’un fethinden evvel tercüme edildiği anlaşılmıştır (Kut, 1988, s. 315-317). Topkapı Sarayı kütüphanesinde de eserin minyatürlü yazmaları bulunmaktadır. Görsel algı noktasında minyatürlü nüshalar hayreti bilhassa teşvik etmektedir. Nakkaşlar çizdikleri birbirinden ilginç tasvirlerle kitabın okuyucu/izleyici üzerindeki etkisini daha da artırarak müellifin amacına hizmet etmişlerdir. Zira Kazvinî gençlerin acaib kavramını anladıklarını ancak çabuk

sıkıldıklarını ve bunun insanî olduğunu, kâmil kimselerin ise gördükleri şeylere hayret etmeye devam ettiklerini söyler. Kazvinî'ye göre "harikulade bir nesneyi görmekle oluşan şaşkınlık, insanı onun altında yatan sebebi düşünmeye yönlendirir ve böylece Allah'a daha çok yaklaştırmaya ve O'na dair daha derin bir anlayış geliştirmeye sebep olur." (Elias, 2016, s. 30)



**Şekil 2.1 1703 tarihli bir Acaibu'l-Mahlûkat nüshasında Mi'rac/ Unicorn tasviri**

Kaynak: Staatsbibliothek zu Berlin Ms. Or. Fol. 2562, f.431a

İnsan yapımı harikalar genellikle tarihî ve sanatsal eserlerde zikredilir. Savaş ganimetlerinde yahut eşraf arasında gidip gelen hediyelerde rastlanan bu gibi harikaları tanımlamak ya da en azından listelemek, belgelemenin önemli bir yönünü oluşturmuştur. Bunların şaşkınlık ve hayret nesnelere olma işlevlerinin yanı sıra insan hayatının geçiciliğine dair uyarıcı olma gibi bir işlevleri de vardır (Elias, 2016, s. 31). Orta Çağ İslam dünyasında Mısır piramitleri mükemmel harikalar olarak görülmüştür. Jamal Elias, dünyadaki harikaları ziyaret etmeyi, bütün mütedeyyin Müslümanların yükümlülüğü olarak gördüğünü aktarır. Nitekim bu gibi harikaları görüp hayranlık duymak onlara verilmiş bir içgüdüdür. El-İdrisî, "müşahede ve incelemeye (muayene) değer bir objenin, bireysel seyrin uyarıcı gücüyle incelenmesi ile hiçbir şeyin kıyaslanamayacağına inanır. Piramitler hakkındaki kitabının bir bölümünü, bütünüyle fantastik olanın seyri konusuna hasretmiştir. O, mucizevi ve hayret verici şeyler ile

ilgilenmeyi, sadece eğlence ve sansasyonel hikayeler elde etmek için bir araç olarak görmez; çok uzun zaman önce göçmüş, güçlerinin bir sembolü olarak muhteşem abideleri inşa etmede yetkin güçlü ve büyük servetlere sahip hükümdarların görselleştirilmesi yoluyla, bireylerin ciddi yükümlülüklerle teşvik edilmesi fırsatı olarak da değerlendirir. Çünkü hükümdarların kibirleri, geride ibret olarak bıraktıkları şeyler ile cezalandırılmıştır. Taşlar sadece onların silinip kaybolmuş ihtişamlarına şahitlik etmek için geride kalmıştır.” (Elias, 2016, s. 31)

Tarihi eserlerin Orta Çağ'da kamuya açık en özgün tasarımlarından birisi Anadolu Selçukluları tarafından gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet döneminin en önemli sanat tarihçilerinden olan Semavi Eyice (1922-2018), Osmanlı müzeciliğinden bahsederken antikite teşhir pratiğinin bilinen en erken örneğinin Konya şehri etrafındaki surlara asılan heykeller olduğunu belirtir. Anadolu Selçukluları civarda buldukları dekoratif eski taşları ve heykelleri şehir duvarlarına asmışlardı. Bu duvar yazık ki zaman içerisinde yok olmuştur. Leon de Laborde'un (1807-1869) *Voyages en Asie Mineure et en Syrie* (1837) isimli seyahat kitabındaki gravüründen başka bir görseli de bulunmamaktadır (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 21).



**Şekil 2.2 Konya, Şehir Surlarının Görüntüsü, Léon de Laborde, Voyage de l'Asie Mineure (Paris: Firmin Didot, 1838), 133, pl. LXIII.**

Kaynak: Yalman, S. (2012) Ala Al-Din Kayqubad Illuminated: A Rum Seljuq Sultan As Cosmic Ruler. *Muqarnas*, s. 152.

İslam dünyası gibi geç antik felsefenin etkisi altında kalan ancak sert bir skolastik düşünce içerisinde yoğrulmuş Orta Çağ Hristiyan Avrupa'sında ise kutsal nesnelerin yanı sıra ilginç ve haz veren şeyleri toplama fikri Haçlı Seferleri ile oluşmaya başlamıştır. Latinler IV. Haçlı Seferi (1204) bahanesi ile Konstantinopol'ü istila ettiklerinde bazı eserleri yağmalayıp Avrupa'ya götürmüşlerdi. Mesela, Paris'te vitrayları, heykel ve resimleriyle daha ziyade müzeye benzeyen Saint Chapelle, Fransa Kralı IX. Louis'in İsa'ya ait olduğu kabul edilen dikenli tel ile haç parçasını Konstantinopol'ü istila eden Latin kralından satın alması üzerine 1242-1248 yılları arasında inşa edilmiştir (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 22).

Orta Çağ Hristiyan dünyasında da hayret uyandıran mucizevi şeylere ilgi yüksektir ancak görselliğe şüpheyle bakılmaktaydı. Kadim dönemden kalan eserler Paganizmi hatırlattığı için dışlanıyordu. Birçok kilise ve manastırın rölikler, el yazmaları ve birtakım nadire/merak nesnelere (curiosities) oluşan hazineleri bulunmaktaydı. Ayrıca din adamları ve prenslerin de azizlere (saints) ait rölikleri biriktirdikleri bilinmektedir. Bu gibi kutsal nesnelerin yanı sıra dini temalı tablolar, heykeller ve çeşitli tezyinat ile okuma bilmeyen halk için kutsal kitabın yerini almıştır. Ancak sanat eserinin estetik değerinin ölçütü taşıdıkları dinî önemle orantılıydı. Bu hayret verici kutsal imalar taşıyan nesnelere ve sanatlı eserler saray ve bilhassa kilise için iktidar kaynağıydı (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarih'in Görselleştirilmesi, 2004, s. 8).

Orta Çağ'da şaşkınlık yaratan nadir eserler genellikle çok uzak diyarlardan, seyyahlar tarafından hediye olarak getirilmekteydi. Bilhassa kutsal sayılan nesnelere savaş zamanı olduğu kadar barış zamanlarında da toplum hayatında önemli bir yere sahipti. Bazı şaşkınlık ve hayret uyandırıcı ilginç nesnelere dini anlamlar yüklenerek kilise veya saray tarafından halka gösterilmesi bu nesnelerin dikkat çekmek ve saygınlığı arttırmak gibi işlevleri olduğunu göstermektedir. Dev kaplumbağa bağaları, antedulivan kemikler (Tufan'dan öncesine ait ya da çok eski), Yunus Peygamberi yuttuğuna inanılan balinanın kemikleri yahut Filistin'den Lion dükü Henry'nin mitolojik ejderhanın pençesi diyerek getirdiği antilop boynuzu, dev kemikleri, fildişleri, kutsal topraklardan getirildiği söylenen balina dişleri- ki esasen Baltık denizinde kıyıya vuran bir balınaya ait dişlerdi- gibi nadirattan merak, şaşkınlık ve

hayranlık uyandıran nesnelere Kilise ve manastırlarda yahut halka açık bazı önemli noktalarda teşhir edilmekteydi (Murray, 1904, s. 9). Upper Alsace'deki Ensisheim Kilisesi'nde 1492 senesinde düşen 118 kilo ağırlığında bir meteor parçası dahi bulunmaktaydı. İmparator Maximilian, meteorun düşmesinden kısa bir süre sonra kiliseye gelerek meteordan bir parçayı kendisi için almıştı. Charlemagne'nın kadeh olarak kullandığı boynuz ve çatal ise bugün bir Katedral müzesi olan Hildesheim'in hazinelerinde gösteriliyor. Yine Pers Kralı Aoron'un 807 senesinde Charlamagne'a ejderha pençesi hediye etmesi, İskoçya Kralı David tarafından Abbey'e denizayısı yahut hipotatam dişleri sunulması (Murray, 1904, s. 12) bu gibi nesnelere krallar arasında hediye olacak kadar değerli ve ilgi çekici olduğunun bir göstergesidir. Abbasi devletinin başı ve halife Harun Reşid'in de Charlamagne'a gönderdiği hayret ve hayranlık uyandıran hediyeleri Batı kaynaklarında zikredilmektedir. Bunlar arasında kutsiyet atfedilen rölikler olmasa da şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı hediyeler olan Fil ve Saat zikredilebilir. (Karakuş, 2017, s. 475)

Bu gibi nesnelere satın alma yahut hediye yoluyla biriktirilmesinde dindarlığın ve batıl inançların etkisi açıktır ancak bu biriktirme eylemi zamanla bir biriktirme zevkini de harekete geçirmiş olmalıdır. Bu sayede sayısız ilginç nesne ve sanat eseri varlığını günümüze kadar devam ettirmiştir. David Murray 1904 senesinde yazdığı kitabında, yabancı kiliselerin pek çoğunda hala antik dönemin en ince örneklerinin bulunduğunu ve müzelerde hayranlıkla seyredilen güzel ve kıymetli pek çok objenin de bir zamanlar kiliselere ait olduğunu ifade etmektedir (Murray, 1904, s. 12).

### **2.1.3. Rönesans Koleksiyonları: Nadire Kabineleri**

Eileen Hooper-Greenhill son dönem müze tarih yazıcılığında etki yaratmış olan *Museums and Shaping of Knowledge* isimli kitabında müze tarihini dönemlendirmek için Foucault'un epistemelerini takip etmiş ve Rönesans, Klasik ve Modern şeklindeki ayrımı müze tarihine uyarlamıştır. Buna göre, modern batı müzesinin soy kütüğü Rönesans döneminden başlamaktadır. Hooper-Greenhill, her dönemin kendine has bir bilgi sistemi olduğunu ve müze tarihinin de bu zaviyeden incelenip sınıflandırılmasını önerir (Hooper Greenhill, 1992, s. 21).

Foucault'un Rönesans epistemesine göre bu dönem -yenidünyanın keşfinin de etkisi ile- dünyayı anlamak için evrensel bilgiye ulaşma arzusunun ortaya çıktığı bir dönemdir. Hümanizmin yükseldiği bu dönemde inançlar artık tamamen teolojik vasfını yitirmiş ancak, bilim de henüz tam hâkimiyet kazanmış değildir. Bilgi, objeler arasındaki gizli ilişkilerin keşfiyle elde edilir. Bu ilişkilerin tanımlanmasıyla insan, bir yaratıcıya, makro kozmosun/Tanrının bir mikro kozmosuna dönüşür (Hooper Greenhill, 1992, s. 22). Bu dönemde Orta Çağ saray ve kilise koleksiyonculuğunda da bir dönüşüm yaşanır. Yeni dünyanın keşfiyle buralardan Avrupa'ya getirilen acayip hayvanlar, bitkileri ve yerlilere ait maddi kültür de bu dönüşümde etkili olmuştur. "Sanki dünya sadece topraklarıyla değil, imgeleriyle de fethedilmek istenmektedir." (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 25) Artık koleksiyonlar saray ve çevresi ile kilisenin iktidar gösterisinden ve kutsal ikonografisinden farklı anlamlar yaratırlar. Rönesans koleksiyonlarının yeni mecrası nadire kabineleridir. Nadire kabineleri hemen her şeye açıktır. Bitkilerden mumyalanmış el, kol gibi insan bedeni kalıntılara, değerli taşlardan heykellere ve tablolara kadar hemen her şey bu koleksiyonlara girmeye hak kazanabilirdi (Bazin, 1967, s. 129-130). Bu koleksiyonlar adeta tüm insanlık bilgisinin bir mikro kozmosunu barındırıyor ve sınırlı kişiye teşhir ediyordu (Garwood, 2014, s. 11).

Orta Çağ hazinelerinden sonra nadire koleksiyonlarının paradigmasını oluşturan girişim 14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyıl başlarında Fransa'da V. Kral Charles'ın (1338-1380) kardeşi Duc de Berry'ye (1338-1416) ait *estudes*'dir. İtalya'da *studioli*, Almanya'da ise *kunstkammer* veya *wunderkammer* adını alan kabineler 17. yüzyıla yaklaşırken Avrupa'da artık iyice yayılmıştır.

Daha dikkate değer nadire kabineleri arasında, Habsburg İmparatoru II. Rudolf (1576-1612) tarafından Prag'da oluşturulan geniş *Kunstkammer*'i vardı.<sup>50</sup> Şu anda Stockholme'da bulunan Alhambra vazosunun yanı sıra, elinde bulunan eşyalar arasında Osmanlılardan ele geçirilen silahlar ve diğer ganimetler ile İslam kitap sanatlarından örnekler bulunuyordu. Fransa'nın en meşhur ve uzun süre hüküm süren ve Roi-Soleil (Güneş Kralı) olarak anılan kralı XIV. Louis (1643-1715) de

---

<sup>50</sup> II. Rudolf'un koleksiyonlarını sadece tefekkür sığınağı değil aynı zamanda emperyal ihtişamının bir ifadesi ve iktidar iddialarının bir sembolü olarak gören yaklaşım için bkz. Thomas Dacosta Kaufmann, "Remarks on the Collections of Rudolf II: The *Kunstkammer* as a Form of Representatio", *Art Journal*, Vol.38, No.1 (Autumn 1978), ss.22-28.

koleksiyonunda Timurlu bir yeşim kâse bulunuyordu. Ancak kâsenin üzerindeki Farsça ayetler envantere “Çin yazısı olarak” tanımlanmıştı. (Vernoit, Islamic Art in the West Categories of Collecting, 2017, s. 1175)

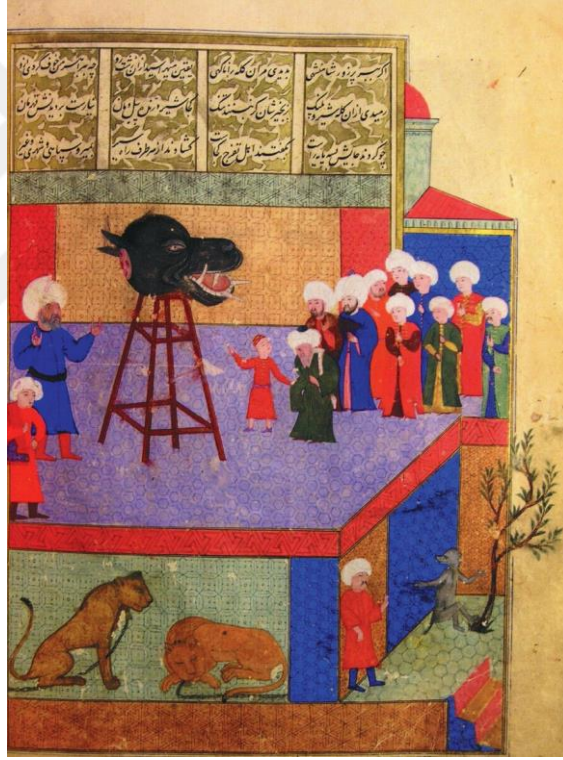
Nadire koleksiyonlarını meydana getirenlerin, imparatorlardan eczacılara kadar birbirinden epey farklı kişiler olduğunu belirten Ali Artun, bu sebeple nadire kabinelerinin özel bir çağ, ülke veya toplumsal çevreyle özdeşleştirilmesinin anlamlı olmadığını öne sürer (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 30). Bu bağlamda Rönesans Avrupa Sarayları koleksiyonları ile onların çağdaşı olan Topkapı Sarayı arasında bazı önemli benzerliklerin izlerini sürmek yeni bir bakış açısı sağlayabilir. Nitekim 15. ve 16. yüzyılın en muazzam nadire koleksiyonları Saray koleksiyonlarıdır.

Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi en önemli müzecilerinden birisi olan Halil Ethem (1861-1938) Birinci Türk Tarih Kongresi’nde “Müzeler” başlığıyla yaptığı konuşmasında, Saray koleksiyonları bahsinde “O zamanlar saltanat ve ihtişam göstergesi olarak her hükümdarın ve her prensin mutlaka bir ‘nadireler salonu’ bulunurdu” der. Bu ifadeyle Topkapı Sarayı hazineleri ile Avrupa’daki nadire kabineleri arasında ilişki kurmuştur (Halil Ethem, Müzeler, 1932, s. 532-536). Zira “Topkapı Sarayı koleksiyonları gerek sahip olduğu nadireler gerek bilişsel yapısı gerekse işlevi ve himaye düzeni bakımından Avrupa’daki diğer imparatorluk koleksiyonlarıyla ilkesel bir ayrılık göstermez.” (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 17). Her şeyiyle mükemmelliğe erişmiş bir Rönesans nadire kabinesinde bulunması gereken belli başlı kategorilerin hemen hepsinin karşılığı Topkapı Sarayında mevcuttur. Sözü geçen bu kategorilerin başlıcaları, *naturalia*, *artificialia*, *scientificai mirabilia* ve *bibliotheca*’dır.

Dört yüzyıldan daha fazla bir süre Osmanlı sultanlarının hem ev ve aile hayatlarını devam ettirdikleri hem de devleti yönettikleri merkez olarak hizmet veren Topkapı Sarayında yüzyıllar içerisinde -satın alma, hediye, müsadere yahut ganimet yoluyla- binlerce paha biçilmez ve nadide nesnelere oluşan koleksiyonlar meydana gelmiştir.

Rönesans nadire kabinelerinin *naturalia* bölümünü meydana getiren botanik ve zoolojik nesnelere olan devekuşu yumurtası, fildişi, gergedan boynuzları, bağalar ve hatta en paha biçilmez nesnelere birisi olarak görülen “*unicorn*” Osmanlı sarayında

da bulunmaktaydı. Kanuni'nin sadrazamı İbrahim Paşa Venedik Senatosu'ndan istediği "unicorn" iki devletin dostluk nişanesi olarak, törenle sultana sunulmuştur. Yine aynı dönemde, kabuğuyla birlikte dev bir kaplumbağanın ve bir balina iskeletinin de Top Kapısı'na zincirle asılarak teşhir edildiği bilinmektedir (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 17). Öte yandan, saraya ait vahşi hayvanlar Aziz İoannes Kilisesi'nin mahzenlerine yerleştirilmiş ve buraya Arslanhane adı verilmiştir. İlginç olan kilisenin üst katlarınının da saray nakkaşhanesine tahsis edilmiş olmasıdır.<sup>51</sup> Evliya Çelebi (d.1020/1611) Seyahatnamesi'nde nakkaşhane, "Arslanhâne'nin üst tabakaları kat kat kârgir-binâ hücrelerdir ki cemî'nakkaşân-ı üstâdân kârhânedede sâkinlerdir" şeklinde geçmektedir. (Eyice, Arslanhane, 1991, s. 403-404)



**Şekil 2.3 Mısır'dan getirilen su aygırı başının arslanhane halka gösterilmesi**

Kaynak: Seyit Lokman, Şehname-i Selim Han, 1581

<sup>51</sup> Bkz. Selman Can (2004) "Arslanhane Üzerine Yeni Bilgiler", İstanbul Üniversitesi 550. Yıl Uluslararası Bizans ve Osmanlı Sempozyumu (XV. Yüzyıl), 30-31 Mayıs 2003, Sümer Atasoy (ed.) İstanbul, ss.359-364.

*Naturalia* olarak düşünebileceğimiz Saray bahçesinde ise nadir bitkiler, kuş çeşitleri, ceylan, tavşan, tilki, koyun, keçi ve Hint ineği gibi hayvanlar bulunmaktadır.

Osmanlı sarayının sanat ve zanaat eserleri yönünden oldukça zengin olduğu aşikârdır. Nadire Koleksiyonu bağlamında *artificialia*'ya ait nesnelere olarak değerlendirebileceğimiz bu koleksiyonda Yunan ve Bizans heykellerinden, Avrupalı sanatçılara ait tablolara, Hint, İran ve Türk minyatürlerinden, değerli taşlarla yapılmış çeşitli eşyalara uzanan uzun bir liste yapılabilir. Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Topkapı Sarayı Hazine Koğuşu, aslında “büyük hükümdarın yaşadığı ve ilginç Yunan, Roma heykellerinin toplandığı, Rönesans ressamlarına ait portre ve resimlerin saklandığı ve muazzam Çin porselenleri koleksiyonunun duvarları süslediği yerdir. Büyük hükümdarın ölümünden sonra buradaki bazı eserlerin sağa sola dağıldığı anlaşılmaktadır. II. Bayezid devrinde saraydan çıkartıldığı anlaşılan bir takım klasik heykeller ve Rönesans portreleri haricinde, hemen bütün eşya şaşılacak bir titizlik ve güvenlikle muhafaza edilmiştir.” (Bayraktar & Delibaş, 2010, s. 11).

Sarayın bahçesinde kalan ve cami ya da mescide çevrilmeyen Aya İrini Kilisesi, fethin ardından cephanelik olarak kullanılmış, Sarayın belki de en zengin koleksiyonlarından birisi olan Silah koleksiyonu burada meydana gelmiştir. Ancak, bu mekân Bizans İmparatorluğu'ndan devralınan Hristiyan röliklerini barındırmaya da devam etmiştir. Wendy Shaw, Hristiyanlığa ait kutsal emanetlerin Aya İrini Kilisesi'nde muhafaza edilmesinin sembolik anlamına dikkat çekmektedir: “Bu gün Topkapı Sarayı Müzesi'nin Hazine bölümünde<sup>52</sup> teşhir edilen, Vaftizci Yahya'nın altın kılıf içinde saklanan kaval kemiği ile kafatası kemiği gibi Bizans'tan Osmanlı yönetimine geçmeleriyle birlikte dinsel egemenlik kadar askeri egemenliğinde simgesi haline gelen kutsal emanetler, hem Hristiyan müminlerin gözünde dinsel açıdan taşıdıkları önemi koruyorlar hem de hanedan tarafından sahiplenilmelerinden ötürü imparatorluk içerisindeki dinsel iktidar hiyerarşisini simgeliyorlardı.” (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 21)

Osmanlı Sarayı'nın manevi bakımdan en kıymetli koleksiyonu ise İslam dünyasına ait mukaddes emanetler koleksiyonudur. Hırka-i Saadet Dairesi'nde muhafaza edilen bu emanetler daha önce de değinildiği gibi hilafetin Osmanlı hanedanına geçmesiyle

---

<sup>52</sup> Günümüzde Mukaddes Emanetler galerisinde sergilenmektedir.

birlikte Mısır'dan getirilmiştir. İmparatorluğun son gününe kadar genişlemeye devam eden bu koleksiyon özel günlerde sultan ve saray mensupları tarafından belli bir ritüel eşliğinde ziyaret edilmiştir.

*Scientifica* koleksiyonunda ise saat, pusula, usturlap gibi fennî aletler bulunmaktadır. Mustafa Sâfi Zübdetü't-Tevarih isimli kitabında Avusturya İmparatoru tarafından hediye edilen devasa bir saati Sultan III. Mehmed'in zaman zaman ziyaret edip incelediğinden bahsetmektedir. İngiltere Kraliçesi'nin de III. Mehmed'e bir org saat hediye gönderdiği bilinmektedir. (Sakaoğlu, 2002, s. 404)

*Mirabilia* ise cüceler, hilkat garibeleri ve canavarların bulunduğu koleksiyondur. Farklı bedenler de iktidar sembolü olarak Osmanlı sarayındaki yerlerini almışlardır (Dikici, 2014, s. 16-25).



**Şekil 2.4 Sultan Süleyman ve şehzadesi, Sarayın cüceleriyle birlikte**

Kaynak: Talikizade, Şemâinâme-i Al-i Osman, 1590

*Bibliotheca* ise kitapların, harita ve mimari çizimlerin, cetvellerin, listelerin ve diğer pek çok kâğıt yahut papirüs temelli eserlerin toplandığı koleksiyondur. Zengin bir

kütüphane dünyaya hükmetme iradesini ve bilginin iktidarını ortaya koyar.<sup>53</sup> Osmanlı, İran, Arap, Hint ve diğer tüm İslam coğrafyasından olduğu kadar Müslüman olmayan dünyadan gelen binlerce kitap, Saray kütüphanesinde bir araya gelmiştir. Sadece bilgi açısından değil dönemlerinin yüksek sanatlarını ve aynı zamanda cilt, kâğıt, boya, mürekkep gibi unsurların yapım teknikleriyle teknolojiyi de yansıtır. Kütüphanede, Bizans Kütüphanesinden kalan el yazmaların yanı sıra Yunanca, Latince, Ermenice, Süryanice ve İtalyanca gibi dillerde yazılmış el yazmaları da bulunmaktadır. Bu sebeple saray kütüphanesi Batılı seyyahların oldukça ilgisini çekmiştir. Kütüphanede -en azından ilk yıllarında- kitapların dışında Hristiyanlığa ait bazı rölikler bulunduğunu ise Tezkîreci Sehi'nin (ö.1548) *Heşt Bihişt* isimli eserinde aktardığı bir olaydan anlıyoruz. Buna göre Molla Lütfi'nin hafız-ı kütüblüğü sırasında bir gün kütüphaneye gelen Fatih Sultan Mehmed ile arasında ilginç bir konuşma geçmiştir. Tezkîreci Sehi'nin ifadelerine göre Sultan Mehmed Molla Lütfiye hitabla “şol kitabı alıver” diye emretmiştir. Kitap yüksekçe bir yerde olduğundan Molla lütfi önünde yerde duran bir mermer parçasının üzerine çıkmış. Ancak Sultan Mehmed merhum bundan rahatsız olmuş ve “hay neyledün ol taş İsa Aleyhisselam mevlididür, o taş üstüne doğmuşdur” demiştir. Bunun üzerine hafız-ı kütüb bir söz etmeyip hizmet ile meşgul iken kitaplar üstüne örtülmüş gayet köhne bir bez parçası görür. Bezi güveler yemiş, delik delik tir ve üstü kapkara toz olmuştur. Nazik bir şekilde parmaklarının ucuyla edep ve ihtiram ile bezi getirip “getürüb i'zâz u ikram uslubunda Sultan Mehmed'i-in oturduğu yirde dizi üstüne kor”. Bunun üzerine Sultan Mehmed huzursuz olur. Molla Lütfi ise “Bu bez İsa Peygamberin bişigi bezidür” şeklinde cevap vermiştir (Erünsal, Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik, 2015, s. 96-97).

Mükellef birer proto-müze olma özelliği taşıyan Saraylar, sanatın himaye ve kontrolünde de önemli rol oynamışlardır. Osmanlı Sarayı'nın bu anlamda yüksek sanatın takdir edildiği ve üretildiği bir mekân olarak, sanatkârlar için bir cazibe merkezi olduğu bilinmektedir. Osmanlı'da ehl-i hiref adındaki sanatkârlar teşkilatı, Fatih Sultan Mehmet devrinden itibaren kurulmaya başlamıştır. Örgüte bağlı olan sanatkâr sayısı 16. yüzyılda 600 ile 900 arasında değişmiştir. Osmanlı'da sanatkârlar hakkında eser kaleme alanlardan birisi olan Mustafa Ali ise bu sayıyı 2000 olarak verir.

---

<sup>53</sup> Topkapı Sarayı Kütüphanesi hakkında bkz. Zeynep Çelik [Atbaş], “Saray Kütüphanesi”, Topkapı Sarayı, İstanbul 1999, s. 346-365; İsmet Binark, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Kütüphane Koleksiyonları ile İstanbul Kütüphaneleri Hakkında Yerli Yabancı Kaynaklar Bibliyografyası”, vd, XIII (1981), s. 717-743.

Osmanlı Sarayı, bilhassa Kanuni döneminde Venedik ve Floransa’da da görüldüğü gibi, himaye sistemini dışarıdaki düşünce ve sanat dünyasına doğru genişletmiştir. Sarayda ise ehl-i hiref teşkilatının yanı sıra Enderun mektebinin varlığı önemlidir. Saray koleksiyonları ve kütüphanenin yanı başında gelişen bu Saray mektebi sayesinde yüzyıllar boyunca çok sayıda âlim ve sanatkâr yetişmiştir.<sup>54</sup>

Topkapı Sarayı koleksiyonları, kadim zamanlardan beri olduğu gibi hükümdarın gücünün sembolüdür. Osmanlı Sarayındaki bu egemenlik sembolizmi sadece koleksiyonların bileşiminde değil mimarlıkta da kendisini gösterir.<sup>55</sup> Mesela, Saray kompleksine peyderpey dâhil olan köşkler arasında Fatih Köşkü ya da Hazine olarak bilinen yapı, tarihsel evrimi açısından ilginçtir. Mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli Enderun Hazinesi’nin bulunduğu Fatih Köşkü’nün genel olarak simgesel işlevi bulunan bir “wunderkammer”e, değerli ve ilginç eşyalar deposuna dönüştüğünü söyler. Köşkün duvarlarını dolduran ve sergileme işlevi gören niş/göz bulunması gibi mimari unsurlardan hareketle, Fatih Köşkü’nün bu özel işleve, yani ilginç ve değerli eşyaları depolama amacına uygun bir mekân elde etmek için inşa edildiğini ileri sürmektedir. Köşk’ün Batı’daki “wunderkammer”, “Schatskammer”, “Kuriositätenkabinett” gibi isimlerle anılan yapı ya da mekân türleriyle biçimsel olmasa da işlevsel benzerlikleri vardır (Tanyeli, 1990, s. 152). Burada muhafaza edilen Hazine eşyaları arasında gayr-i İslami rölikler, binlerce el yazması ve erken Avrupa matbu kitap, eski giysiler, değerli ganimetler bulunmaktadır. 1505 tarihli “defter-i mevcudât-ı hizâne-i âmire-i enderûni” inanılmaz bir eşya listesini günümüze ulaştırmıştır. Deftere göre o yıllarda hazinede paradan başka, “değerli taşlar, kaftanlar, kuşaklar, yastık ve minderler, çeşitli kumaşlar, hançer, kılıç ve bıçaklar, kılıç kabzaları, porselenler (fagfurî), bakır gümüş eşya, hokkalar, çorap ve papuçlar, halı ve seccadeler, kürkler, nakkaş kâğıtları, haritalar, zırhlar, usturlaplar, ‘altı kıt’a gebr tasvirleri (altı parça Hristiyan tasvirleri), bir münakkaş deve kuşu yumurtası, pirinçten bir zirâ-i mimarî ve bir sandık dolusu kârname (mimarî projeler)” muhafaza ediliyordu. Tanyeli’ye göre bu liste “hem bir ganimet deposunu hem bir kasayı hem de alelade bir ayniyat ambarını çağrıştırmaktadır”, geç dönemlerde ise artık bir proto-müzeeye dönüşmüştür. Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa’nın (1769-1849) hediye ettiği bir

<sup>54</sup> Ehl-i Hiref Teşkilatı için bkz, Hilal Kazan (2007) *XV. Ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Himayesi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

<sup>55</sup> Bu konuda ayrıca bkz. Necipoğlu, G. (2011). 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar. İstanbul: YKY.

zürafa dahi ölünce, doldurulup Hazine'ye yerleştirilmiştir (Tanyeli, 1990, s. 155). Ancak Hazine'nin tam anlamıyla Batı'daki nadire kabineleri gibi olmadığı, başka simgesel işlevlerinin de bulunduğu açıktır. Mesela, sultanların tahta çıktıktan sonra burayı ziyaret ettiği bilinmektedir (Artan, 2018, s. 104).

Abdülmecid dönemine (1839-1861) dek Fatih Köşkü'ndeki Enderun hazinesi sadece sultanın ziyaretine açıktır. Ziyaret esnasında Sultan odaları yalnız geçerdi. Sultan İkinci Mahmud'un Hazineyi H.8 Şevval 123/M. 22 Ağustos 1817'de ziyaretini kayda geçmiştir. “Onun anlatımı sayesinde bu ziyaretin nasıl bir simgesel içerik taşıdığı az çok kavranabilmektedir. İlyas Ağa Sultanın, birinci gözde (odada) korunan Al-i Osman tasvirlerini incelediğini, böylelikle onlarla hembezm (aynı grubun üyesi) olduğunu yazmaktadır.” (Tanyeli, 1990, s. 155). Hazine'nin simgesel işlevinin de bu olduğunu ve Sultanın atalarının başarıları ve kişilikleriyle bir anlamda yüz yüze getirildiğini söyleyen Uğur Tanyeli Şehname, Süleymanname, Selimname gibi büyük sultanların başarılarını tasvir eden kitapların gerçek bir kütüphane yerine Hazine'de bulunuşunu da bu simgesel işleve bağlar.<sup>56</sup>

Enderun Hazinesi'nin düzenli bir şekilde temizlik ve kontrolü yapıldığı, ancak burada korunan değerli eşyaların sayımının nadiren gerçekleştiği bilinmektedir. Haine-i Hümayûn'da bulunan değerli eşyalara dair en eski kayıtlar Sultan II. Bayezid (1481-1512) dönemine ait hazine defterleridir. 1680 yılı Hazine Defterini inceleyen Tülay Artan, söz konusu defterde mevcut eşyaların çeşitlerine göre listelendiğini, hazineye giren yeni eşyaların ise kronolojik olarak deftere işlendiğini tespit etmiştir. Artan, defterde ilk olarak Mushaf-ı şerifler ile padişahlara atalarından kalan merasim kıyafetleri, kürkler, sorguç, kemer ve kuşak, teşbih, küpe, gibi murassa takılar; silah, zırh ve at takımlarının kaydedilmiş olmasını, Osmanlı Devleti'nin hâkimiyet ve saltanat alametlerinin sembolik bir ifadesi olarak değerlendirir. Diğer yandan “geçmiş zamanlarda ehl-i hiref üyelerine ısmarlanmış olan sanatkârane eserlerin gündelik ve gösterişli sergilenmelerinin yanı sıra, sarayın sadece sultana açık bir bölümünde toplanarak muhafaza edilmeleri (ve belki sergilenmeleri) Osmanlı kadimciliğine olduğu kadar sultanların “acaib ve garaibe” duydukları tutkuya da işaret eder. Geçmişin adı bilinen sanatçıları ve bânileri sultanlar ile de ilişkilendirilmeleri, bu

---

<sup>56</sup> Idib.

değerli malzemeden yapılmış eserlere bir de antika değeri eklemiş olmalı.”dır. (Artan, 2018, s. 97)

İlk bakışta karmakarışık duran, aslında kendi düzensizliği içinde bir düzene sahip olan bu erken modern dönem koleksiyonları, yaratıcıları için anlam yüklü idi. Nesnelerin seçiminde belli bir sıra gözetilmezdi, bilakis acaib ve garaip, nadir ve aykırı olmaları makbuldür. Kabinelerde bilginin kaynağı, nadireler arasında kurulan gizemli ilişkilerdir. Bu koleksiyonlar, onlarla yalnız kalıp tefekkür etme, nesnelere arasındaki gizli ilişkileri okuyabilme imkânı ve ayrıcalığına sahip olanların anlayabileceği bir dil oluşturur. Osmanlı sultanları için de imparatorluk/saray koleksiyonlarının muhafaza edildikleri köşkler ve diğer özel mekânlar bir tür inziva imkânı sunarlar (Artan, 2018, s. 95).

#### **2.1.4. Modern Müzenin Doğuşu**

Batı Avrupa’da Aydınlanma Çağı boyunca bilimsel gelişmelerin etkisiyle tabiat algısı da kademeli olarak değişmiştir. Aydınlanma, entelektüeller tarafından gerçekleştirilen bir hareketti. Bu entelektüeller, toplumu gelenek ve inanç yerine bilimsel yöntemlerle akli kullanacak şekilde değiştirmeyi amaçlamışlardı. Bu süreçte Batı merakı (Western Curiosity) harikalar ve mucizelerden geçerek akdedilebilir makul şeylere doğru yönelmiştir. Bilimsel buluşlarla tabiatın sırlarını ortaya çıkarırken, insan da Tanrıya duyduğu hayranlığı önce tabiata sonra da kendisine yöneltmiştir. Böylelikle tabiat, insanın üstünlüğünü göstermek için bir araç haline gelecektir.<sup>57</sup>

Nadire kabinelerinin kafa karıştırıcı ve sistemsiz olma eğiliminde oluşu ve eksiklikleri taksonomilerinin önüne geçiyordu. 18. yüzyıla gelindiğinde, bu tür koleksiyonların düzensiz oldukları ve bir kataloğa ihtiyaç duyulduğu sıklıkla tekrarlanıyordu (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1181). Düzenlemeye duyulan ihtiyaç sınıflandırma sistemlerinin ortaya çıkmasına yol açtı.<sup>58</sup> İcat edilen sınıflandırma sistemi tecrübenin her yönüne uygulanacak şekilde uyarlandı. Bu

---

<sup>57</sup> Aydınlanma döneminde Nadire kabinelerinden modern müzeye geçiş hakkında bkz. Nihal Fırat Özdemir (2021) *Yeni Bilginin Dolaşım Araçları: 17. Yüzyıl İngilteresi’nde Yeni Bilginin Kamusallaşması*, Ketebe Yayınları, s.65-70.

<sup>58</sup> Linnaeus’un taksonomi sistemine göre Üç Âlem vardır: Hayvan, Bitki ve Mineral Alemi. Bunlar da Takımlar, Cinsler ve Türler olmak üzere üçe bölünmüştür.

sınıflama sistemi, yakınlık, benzerlik ve sınır gibi (limit) illüzyonlara yol açtı. Karmaşıklık ve aykırılık reddedildi. Hooper-Green Hill, Foucault'un "klasik episteme" olarak adlandırıldığı bu düşünce biçiminin o dönemde hızla uzmanlaşan koleksiyonlar üzerindeki etkisi analiz etmiştir (Hooper Greenhill, 1992, s. 15).

Bu dönemde henüz halka açılmamış ve profesyonel toplulukların ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla koleksiyonlar oluşturulmuştur. Akademik çalışmalar için, tabiat tarihi ve sanat koleksiyonları birbirinden ayrılmış ve her bir tür kendisine has sergileme kuralları ve iletişim yöntemleri geliştirmiştir. Rasyonalizm ve düzen üzerine yoğunlaşan ilgi, koleksiyonlar için de yeni öncelikler yaratmıştır. Nadire Koleksiyonlarının aksine, ansiklopedik yaklaşımı benimsenmiştir (Cuno, 2013, s. 11). Yeni koleksiyon düzeninde "tipik" olan doğanın kanunlarının temsilcisi olarak değer kazanmıştır. Nadir olan ise, sınıflandırma sistemi ile uyuşmayan bir kuralsızlık, anomali olarak görülmüş ve reddedilmiştir. Bu dönemde heykellerin kırık ve eksik kısımları onarılmış ve tümlenmişti. Tablolar, bağlamı göz önünde bulundurulmadan standart ölçülere uygun olacak şekilde kesilmiştir. O dönemde inşa ve icat edilen kategoriler, tabiatın kesin ve fiziksel dünyanın hakikati olarak görülmüştür (Hooper Greenhill, 1992, s. 20).

Aydınlanmanın entelektüel ilerlemeye olan inanca, bilimsel araştırmaya, paylaşılan bilgiye ve bilginin kategorize edilmesine bağlı olması gibi, tarihe ilginin artması da el yazmaları, tarihi eserler, ilginç eserler ve antik eserlerden elde edilen bilgilerin analiz edilmesine bağlıydı. Bireyler, ulusal sadakat duygusuyla veya ekonomik teşviklerle koleksiyonlarını yeni depolara<sup>59</sup> (müze ve kütüphanelere) bağışlamak için cesaretlendirildiler. Koleksiyonların yaratılması, 1744'te Sotheby's, 1760'ta Colnaghi's, 1766'da Christie's, 1793'te Bonham's ve 1796'da Philipp's müzayede

---

<sup>59</sup> Koleksiyonculuk pratiği çok eskilere dayanmakla birlikte "museum" (müze) kelimesi botanikçi ve bahçıvan olan John Tradescant (1570-1683) ve oğlunun Ashmolean Müzesi'nin (1683) temelini oluşturan göz kamaştırıcı "nadir eser koleksiyonu" için kullanılabildiği gibi 18. yüzyıl sonlarına dek koleksiyon ya da nesnelerin sergilendiği bir mekân anlamında kullanılmamıştır. Samule Johnson'un İngiliz Dili Sözlüğü'nün 1836 senesi baskısında müzeler artık "repositories of curiosities" olarak tanımlanmıştır. Bkz. Christine Garwood (2014) *Museums in Britain History*, Shire Publication: Oxford, s.7.

evlerinin kurulması ile kolaylaştırıldı. Bu gelişmelerle birlikte kataloglama işleri de hızlanmıştır (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017).

Tasnif ve teşhir faaliyetlerinin doğrusal ve ilerlemeci ideolojiyi benimsediği bu dönemde otoriter bir yorumlama ve değerlendirme sunan kanon/ standart oluşturuldu ve modern evrensel batı müzelerinin temel ideolojisine zemin hazırlanmış oldu.

#### **2.1.4.1. Modernite ve Müze**

Foucault, geç 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl epistemelerini “modern episteme” olarak isimlendirmiş ve epistemenin özünün metafor ve disiplin ile yakalandığını öne sürmüştür (Hooper Greenhill, 1992, s. 176). Modern dönem Fransız devrimi ve Napolyon’un yükselmesi ile ortaya çıkan modern episteme ile çelişen ve çatışan hedefleri içinde barındırmaktadır. Bir yandan elitist kurumların sonu görülmeye ve demokratik kültür şekillenmeye başlamıştır. Diğer yandan, hâkimiyet kurma ve boyun eğdirme yolunda yeni oluşumlar ve ikili karşıtlıklar meydana gelmiştir. Gücü elinde tutmaya devam eden karar vericiler ile dışarıdaki pasif gözlemciler arasında net sınırlar oluşturulmuştur. Modern müzede ürünü olduğu çağın özelliklerini taşır. Linda Nochlin müzenin aynı anda hem elitist bir dinin mabedi hem de demokratik bir eğitim aracı olarak daha başlangıcından itibaren şizofreni ile malul olduğunu düşünür (Nochlin, 2006, s. 12).

Avrupa Modern düşüncesinin temel önermelerinden birisi Aydınlanma düşüncesinin kurucu bir ögesi olarak gelişen ve modern düşünürlerle insanlığın toplum yararına çevrelerini manipüle etme ve sömürme yeteneğine inanç sağlayan bir “ilerleme” fikridir. Modernitenin belirli bir özü varsa, o da sürekli iyileşme yoluyla rasyonel ilerlemeye olan inançtır. Büyümeye olan bu inanç, bilginin tüm yönlerinde ilerleme için güvenli bir model sağlamıştır. Her adımda ahlaki ve politik gelişmenin eşlik ettiği bilim ve teknolojinin sınırsız ilerlemesi olasılığı, Batı düşüncesi üzerinde önemli bir hâkimiyet kurmuştur. Aydınlanma öncesi mitsel/batıl inanç kalıplarından 19. yüzyılın müze teşhirleriyle sembolize edilmesi gereken, modernitenin rasyonel yaşam dünyasına sığıncısı da yine bu inanç sağlamıştır. Müze teşhirleri ve diğer gösterilerin de ilerleme fikrine katkıda buldukları muhakkaktır (Walsh, 1992, s. 7-8).

Modern düşüncenin ayrılmaz bir parçası olan dünyanın “gerçekliklerinin” potansiyel olarak bilinebilir olduğu fikrine bağlı olarak “eğer onu doğru bir şekilde tasvir edip temsil edebilirsek, dünya kontrol edilebilir ve rasyonel olarak düzenlenebilir” şeklinde bir anlayış gelişmiştir. Bir anlam ifade etmesi için özellikle geçmişin temsilinin düzenlenmesi gerekiyordu. İnsanların gelişmiş zaman ve ilerleme bilinci, modern tarih anlayışıyla birleştiğinde, modern ilerleme fikri ve insanlığın temsil edilmesiyle yakından ilgilenmiş olan müzelerin vitrinlerine yansımış ve tekrarlanmıştır. Müzeler gibi vitrinleri de uzaklaştırılmış, mesafeli, eleştirilemez ve aynı zamanda yapay bir bağlamdır. Müzeler bir bakıma zamanı ‘dondurmaya’ çalışır ve neredeyse ziyaretçinin geri çekilip ‘önlerindeki geçmiş’ düşünmesine izin verir. Bu, bakışın gücü, gözlemlene, anlamlandırma, düzenleme ve böylece kontrol etme yeteneğidir (Walsh, 1992, s. 30-32).

Kevin Walsh modern müzenin geçmişi tanımlama ve kontrol etme gücünü şöyle açıklamıştır:

*Zaman modern çağa kadar büyük ölçüde fethedilmemiş bir sınırdı. Tıpkı sokak aydınlatmasının gecenin sınırlarını fethetmesine izin vermesi ve telgrafın hızlı iletişim sağlaması gibi; müze teşhiri, tarih üzerinde kontrole izin vermiştir. Müze teşhiri, otoriter bir şekilde üretilmiş ve genellikle sorgulanmaz olan geçmiş ilerlemenin bir temsilidir. Otoritesiyle zaman ve mekân üzerinde bir hâkimiyeti ima eden, kendisi de yaratılmış bir geçmiştir. (Walsh, 1992, s. 32)*

İlerlemeci tarih anlayışına gömülü 19. ve 20. yüzyıl Avrupa müzeleri aynı zamanda evrenselci bir bağlamda düzenlenmişti. Evrensel müzeler, tabiat ve insanlığı aynı anda yan yana temsil ediyorlardı. Evrensel müzeler, kolonyalizmin sağladığı imkânlar ve arkeolojik çalışmaların genişlemesi ile tüm dünyayı temsil eden eserlerle kısa zamanda dolacaktır.

Stephen Vernoit Evrensel müze fikrinin, Aydınlanma idealizminin ulusal açgözlülükle kaynaştığı Avrupa yaratımı olduğunu ileri sürer. Bazı durumlarda eski kraliyet koleksiyonlarına dayanan evrensel müzeler, kolonyal satın almalar (ya da yağma), özel koleksiyonların da dâhil edilmesi ve gelişmekte olan sanat ve eski eser pazarından satın almalar yolu ile genişletilmiştir (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1176).

Evrensel sınıflandırmanın zirvesinde modernliğin vatani Fransa yer alır. Louvre bu görkemi cisimleştiren bir anıttır (Artun, Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Küratör, 2006). Napolyon, Avrupa’da işgal ettiği yerlerdeki eserleri yağmaladığında, bu varlıkları tutabilmek ve kullanabilmek için geniş bir hiyerarşi kurulmuştu. Louvre’u o güne kadar ki en zengin koleksiyon yapmak için toplanan nesnelere kıymetini tespit etmek, belgelemek, nesnelere tamir etmek için uzmanlaşan bir küratör, arşivci, konservatör topluluğu oluştu. Bu topluluk sanki bir ordu idaresi gibi organize oldu. Carol Duncon, evrensel müzeyi eski Roma’daki savaş ganimeti teşhirine benzetmektedir. Zafer geçitlerinde Roma’nın bir ucundan diğerine gezdirilen ganimetler, genelde hayırsever varlıklı Romalılar tarafından halka bağışlanıyor ve halka açık yerlerde teşhir ediliyordu. İlk dönemlerinde Louvre, Roma’nın teşhir geleneğini bilinçli bir şekilde çağrıştırıyordu (Duncan & Wallach, Evrensel Müze, 2006, s. 59).



**Şekil 2.5 Napolyon'un ilk İtalyan seferi sırasında aldığı sanatın ve egzotik hayvanların gelişini gösteren Pierre Gabriel Berthault'un bir gravürü**

Kaynak: France'24, 'Glory of arms and art': Napoleonic plunder and the birth of national museums, 07.25.2021, <https://www.france24.com/en/europe/20210507-glory-of-arms-and-art-napoleonic-plunder-and-the-birth-of-national-museums> (Son Erişim: 11.08.2023)

Bu modeli takip eden müzeler, büyük bir güce sahip oldular. Müze müdürü ve küratörler neyin önemli olduğu ve neyin olmadığını değerlendiren ve karar veren kişilerdi. Ziyaretçinin ancak hâkim güce teslim olarak bilgiyi almasına müsaade edildi. Müze, mimarisi ile de özel olanın sınırını çizdi, çalışanlar için özel mekânlar yaratarak müzecilerin yaptıkları işi hem fiziksel olarak hem de mecazen bakışlardan gizledi (Hooper Greenhill, 1992, s. 176).

Tabiatı ve tüm insanlığı aynı çatı altında Batıyı merkeze alan ilerlemeci tarih anlayışına göre belli bir hiyerarşi içerisinde sunan erken dönem evrensel müzeleri, ilerleyen dönemlerde bazı ihtisaslaşmalara yöneldiler. İçlerinden tabiat, etnografya bilim ve uygulamalı sanat müzeleri çıktı, ancak her birisinin evrenselci ve ilerlemeci anlatıları post-kolonyal dönemlere kadar devam etti.

## **2.2. Modern Müzeye Dair Metafor ve Eleştiriler**

Ortaya çıktığı andan itibaren uzun süre hakikatin temsilcisi olarak görülen Modern Müzeye dair eleştiriler ancak Post-Kolonyal dönemde dile getirilmeye başlanmıştır. Bilhassa 1990'lerden itibaren modern müze eleştirileri bazı metaforlar üzerinden yapılmaktadır. Müze bazen bir kolonileştirme mekânı, bazen mabet/kutsal mekân, bazen bir mozole/mezarlık olarak değerlendirilir.

### **2.2.1. Kolonileştirme Mekânı Olarak Müze**

Evrensel müzeler günümüzde en çok kolonyalizmle olan irtibatları yüzünden eleştirilmektedir. Müzelerin bir kolonileştirme mekânı olarak kurgulanmış olduğu sıklıkla dile getirilir. Post-kolonyal çalışmalarla birlikte emperyalist ve ataerkil yapıların kültürü nasıl etkilediği ve etkilemeye devam ettiğini inceleyen çoğu yorumcu müzeleri insanları tanımlamak için sınıflandırma ile uğraşan kolonileştirme mekânı olarak görmüştür.

Mignolo, gelişme paradigmasının Büyük Britanya ve Fransa'nın sömürgecilik anlayışı ve ABD'nin modernlik düşüncesiyle şekillendiğini yazar. Buna göre yabancılar

Hristiyanlaştırılmalı, ilkeller uygarlaştırılmalı, doğulular Batılılaştırılmalı ve gelişmemiş olanlar geliştirilmeli, modernleştirilmelidir (Özpinar, 2016, s. 23).

Bilginin kolonize edilmesi noktasından meseleye bakan Walter Mignolo, Avrupa 16. yüzyılda altın ve gümüş çıkararak ve 17. yüzyılda Karayip çiftliklerini sömürerek ve büyük ölçüde köle ticareti ile nasıl para biriktirdiyse aynı zamanda anlam da biriktirmişti. Müzeler ve üniversiteler, anlam birikimi ve bilginin ve varlıkların sömürgeciliğinin üretimi için iki önemli kurumdu (Mignolo, 2011, s. 374).

19. ve 20. yüzyıl kolonyalist imparatorlukları, imparatorluk kurucularının -kâşifler, misyonerler ve bilim insanları, politik ve askeri liderler- kolonileştirenle kolonileşmiş nüfuslar arasında “biz/onlar”, “aynı/başka” ayrımı yapmaya uğraştıkları vurgulanmaktadır. Bu açıdan, farklılıkları görmezden gelmek, ırkçılık ve ayrımcılık yapmak doğal olmayıp çaba gerektiriyordu (Burbank & Cooper, 2011, s. 13). Bu çabanın yansıdığı yerlerden birisi de evrensel müzelerdi.

Ivan Karp ve S.D. Lavine, müze sergilerini, “ben” ve “öteki” imajlarını sunan ayrıcalıklı arenalar olarak tarif ederler (Karp & Lavine, 1991, s. 15). Batılı olmayan objelerden oluşan koleksiyonlar şekillendirilirken müzeler, sömürülenden ziyade sömürgecinin değer sistemini ortaya koymaktadır. Müzeler ırkların, etnisitenin ve cinsiyetin evrimsel bir hiyerarşisini sunarlar. Sömürgeci emperyal gücü yani self/ben beyaz erkek vatandaş “öteki” nin karşısında konumlanır. Susan Pearce, müzelerde anlam yaratma süreçlerini hala etkileyen “ben/biz” ve “öteki” karşıtlığı dair modernist Avrupa zihniyetini analiz ettiği makalesinde bu karşıtlığı gösteren bir tablo oluşturmuştur (Pearce, 1997, s. 16-18):

<b>‘Us’</b>	<b>‘Other’</b>
Christian	Heathen
Classical	Barbarian
Men	Women/Animals
White	Black
Reason	Magic
Knowledge	Ignorance

Morality	Amorality
Progress	Static
Culture	Nature

Susan Pearce, tüm bu karşıtlıklar içerisinde Müslüman Arapları, “biz” ve “öteki” arasındaki bu büyük ayırmda kendisine en yakın “öteki” olarak gösterdiğini ifade etmiştir. Batı Avrupa’da Araplar her zaman Avrupalı olmayan diğer “ötekiler”den farklı görülmüştü. Müslüman dünya ile Avrupa tarih boyunca bilhassa savaş ve ticaret yolu ile birbirlerine aşınaydılar. Batılı kaşifler, tüccarlar, misyonerler, sömürgeciler ve antropologlar yoluyla İslam dünyasını anlamaya çalışmak Avrupa için kompleks meselelerden birisi olmuştur (Pearce, 1997, s. 18).

### 2.2.2. Dinler Mozolesi Olarak Müze

Adorno müzelik olma durumunu müze ve mozole kelimeleri arasındaki ses benzerliğine işaret ederek eleştirir:

*‘Müzelik’ ifadesinin Almancada nahoş bir tınısı vardır. İzleyicinin artık canlı muamelesi etmediği, ölmekte olan nesnelere tanınlar. Hâlihazırdaki bir ihtiyaçtan değil de daha çok tarihe gösterilen itibardan ötürü muhafaza ediliyor bu nesnelere. Müze ile mozole arasında, salt fonetik olmanın ötesine geçen bir bağ vardır. Müzeler sanat eserlerinin özel aile mezarlıkları gibidir. Kültürün nötralizasyonuna şahitlik ederler. Sanat hazineleri orada defnedilmiştir... (Adorno, 2013, s. 186)*

Modern müze, dünyaya hükmetme ve düzen yaratma yanılsamasıyla yakından ilişkili olduğu kadar sekülerleşme ile de yakından ilişkilidir (Munucciani, 2013, s. 11).

18. yüzyıl ikinci yarısında Avrupa’da ortaya çıkan ve hızla yayılan modern müze kolonyalizmin de yardımıyla dünyanın dört bir yanında çoğu zaman legal olmayan yollarla Avrupa’ya yığılan maddi kültürü çatısı altında toplamış, sınıflandırmış ve teşhir etmiştir. Bu süreç nesnelere yeni anlamların yüklendiği ve yeni bir dünya tarihinin yazıldığı sürece işaret etmektedir. Öte yandan bu nesnelere ekseriyeti orijin

itibariyle geldikleri toplumların kutsallarını temsil eden din kökenli sanat ve zanaat eserlerinden meydana geliyordu. Modern ve seküler bir kurum olan müze sözü geçen bu objeleri dini ve kutsal bağlamlarından ayırarak ısrarla estetik ve tarihsel bağlamları üzerinden sınıflandırıp ve sergiliyordu. Bu sekülerleştirme işlemi sadece farklı toplumların kutsallarına değil Avrupa'daki kiliselerden getirilen eserlere de uygulanıyordu. Haftanın belli gün ve saatlerinde müzeye erişimi olan ziyaretçiler ise müze ve küratörlerinin gözünde eğitilmesi gereken adeta birer tabula-rasa idi. Müze onlara evren ve yurttaşlık hakkında hakikati sunarken bir yandan da din konusunda yeni bir anlayışı empoze ediyordu. Bu hem Avrupa 'Büyük Anlatısı'nın hem de sekülerizmin zaferiydi. Söz konusu büyük anlatıya göre modern Batı uygarlığı dışında kalan her şey misyonunu yerine getirdikten sonra tarihin derinliklerine gömülmüştü; buna dinler ve kutsalları da dâhildi. Müzeler tüm bu dinlerin defnedildiği birer mozoleydi artık.

Diğer yandan bağlamlarından koparılarak müzeye getirilen nesnelere böylece daha iyi muhafaza ve takdir edildikleri, nesnelere müzelerde yeniden doğdukları düşünülür. Bu bağlamda, Müze vitrinlerinin cam tabuta benzetildiğini söyleyen Michelle Henning bu benzetmeyi tuhaf bulur. Bu benzetme müzeyi ölümle ve aynı anda ölüleri uyandırma olasılığıyla ilişkilendirir. Hikâyedeki cam tabut fantezisi, camın içine kapatılan beden sonsuza dek ölü değildir, sadece hayatı askıya alır. Müze nesnelere bir şekilde canlı olduğu iması tuhaftır. Nesnelere büyüleri uyandırma fantezisi bir bakıma müzenin onlara koyduğu kısıtlamaları kaldırarak izleyici için onları daha canlı ve iletişim kurulabilir kılmak anlamına geliyor. Ancak bu aynı zamanda sahip olma fantezisi. Beklenti, müze nesnesinin itaatkâr olmasıdır, tıpkı Pamuk Prenses'in uyandırdığında olduğu gibi (Henning, 2006, s. 5-6).

Müzeler modern çağın mabetleri olarak da adlandırılırlar. Seküler bir mekân olarak dini koleksiyonlarını bağlamlarından koparıp sekülerleştirmesine karşın mimarisinde dahi Antik Yunan tapınak mimarisini ya da mezarları kendisine model almıştır. İlk müze binaları genel anlamda geleneksel tören anıtlarıyla aynı temel özellikleri taşır. Müzenin amacı ideolojiktir ve ziyaretçisine toplumun en yüce değerlerini aşılacaktır. Fiziksel açıdan çarpıcı ve anıtsal görünümü, müzenin önemine işaret eder (Duncan & Wallach, Evrensel Müze, 2006, s. 54). Ziyaretçisinden de belli ritüellere ve kurallara uymasını bekler. Ziyaretçi müzeye girdiğinde tıpkı bir mabetteymişçesine haşyet

duygusunu hisseder. Ziyaretçi saygılı ve sesiz olmalıdır tıpkı bir mabede giren mümin gibi. Fakat vitrinde gördüğü dini kökenli nesnelere dahi birebir ilişki kurmasını önleyen, etiketler ve paneller müzenin kurduğu yeni bağlamı güçlendirir.

### 2.3. İslam Sanatı ve İslam Koleksiyonları

Günümüzde genel olarak “İslam sanatı” başlığı altında toplanan nesnelere, malzeme, tür ve köken açısından geniş bir yelpazeyi ifade etmektedir. Yüzyıllar boyunca İslam sanat eserleri hem kraliyet koleksiyonlarını hem de özel koleksiyonları, genellikle hediyeleşme, ticaret ya da savaşta ganimet olarak el koyma yöntemi ile zenginleştirmeye devam etmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise İslam eserleri eski doğal akışının dışında yeni yöntemlerle müze koleksiyonlarına dahil olmuşlardır. Akademi ve sanat alanında şarkiyatçıların çalışmaları, sanat pazarının ve müzecilerin artan ilgisi, İslam arkeolojisinin ilk adımlarının atılması, siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel yönden savunmasız kalmış olan Müslüman dünyanın maddi kültürünün çoğu zaman pek de hukuki olmayan yollarla Avrupa’ya götürülmesini teşvik etmiştir (Adahl & Ahlund, 2000, s. 11). Günümüzde İslam sanatı, dünyanın hemen her yerindeki koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Batı müzelerinin koleksiyonlarına İslam eserlerinin dâhil edilmesi İslam sanatı kavramının ortaya çıkması ve İslam sanat tarihi çalışmalarının başlaması ile karşılıklı ilişki içerisinde. <sup>60</sup> Bu bölümün amacı İslam sanatının ne olduğu sorusuna cevap aramaktan ziyade 19. yüzyılda “İslam sanatı” kavramının müze ve sergileme bağlamında nasıl ortaya çıktığı, hangi terimlerle ifade edildiğini ve sanat tarihinde nasıl konumlandırıldığını incelemektir.

Modern bir disiplin olarak “Sanat tarihi”nin tarihi 16. yüzyılın ilk yarısına kadar uzatılır. Bazıları tarafından ilk sanat tarihçisi olarak nitelendirilen İtalyan ressam, tarihçi ve mimar olarak tanınan Giorgio Vasari (1511-1574), sanatçıların hayatları ile ilgili araştırmalar yapmış ve 1550’de yayınladığı *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Bkz. Oleg Grabar (2013) “The Role of Museum in the Study and Knowledge of Islamic Art” , B.Junod, G. Khalil, S. Weber, G. Wolf (ed) Islamic Art and Museums, ss. 17-27. London: Saqi Books.

<sup>61</sup> Vasari’nin eserinden yaklaşık 37 sene sonra (H.995) Âlî Mustafa Efendi (ö.1008/1600) hat ve diğer kitap sanatlarına dair eserini kaleme almıştır. Eserde kitap sanatlarının yanı sıra Acem ve Anadolu

isimli eserinde “üslup” kavramı ve “büyük-küçük sanatlar” ayrımını tartışmaya açmıştır (Yiğit, 2017, s. 222). Fakat sanat tarihinin bir alan olarak şekillenmeye başlaması ve nesnelerin geçmiş toplumların tarihi anlamak için bir araç haline gelmesi sanat tarihinin babası olarak kabul edilen Alman sanat tarihçi J.J. Winckelmann’ın (1717-1768) çalışmaları ile başlamıştır. Bilimsel arkeolojinin de kurucusu olarak görülen Winckelmann’ın 1764 senesinde yayınladığı *Geschichte der Kunst des Altertums (Antik Sanat Tarihi)* modern sanat tarihinin temel belgelerinden birisidir. Yunan, Greko-Romen ve Roma sanatı arasındaki farkı ilk kez dile getiren Winckelmann’a göre sanatın özü Yunan ülküsünde yatmaktaydı (Gombrich, 1981, s. 3).

Diğer yandan 19. yüzyılda Almanya’da ortaya çıkan modern tarih çalışmaları neticesinde tarihçiler sadece politik ve kurumsal alanda değil daha geniş bir alanda çok yönlü çalışmalar yapabileceklerini fark etmişlerdi. Böylece çok çeşitli konulara, farklı kültürlerle eğildiler. Bu yeni eğilim yeni ve farklı bilgi türlerinde, yeni malzemelere ihtiyaç duyulmasına yol açtı. Bu süreçte sanat ve mimari eserler yeni bir veri kaynağı olarak değerlendirilmeye başlamıştır (Vernoi, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1177).

G.W.F. Hegel’in (1770-1831) tarihin kronolojik hiyerarşisine dair görüşü akademik bir disiplin olarak şekillenmeye başladığı andan itibaren sanat tarihi anlatısına nüfuz etmiştir. Hegel’in, tarihi kronolojik olarak Sembolik, Klasik ve Romantik olmak üzere üç büyük zamanda ele aldığı görüşü, medeniyetlerin zaman içerisinde Doğu’dan Batıya, primitiften moderne doğru zaman içerisinde aşamalı olarak ilerleyerek tarihin gelişmesine katkıda bulduklarını iddia etmektedir. Tarih ve sanat tarihi yazını etkileyen bu görüş “ilerleme” ve “gelişme” fikirleri üzerine inşa edilmiştir. Buna göre tarih, çizgisel dikey bir zamansallığı ifade eder. Tarih disiplininde her dönemin ve her gelişmenin bir öncekinden daha iyi olduğu kabul edilir. Dünya tarihine adapte edilen bu anlayış, toplumların ve medeniyetlerin tarihini de bu kronolojik hiyerarşiye göre

---

hattatları hakkında bilgi verilmektedir. Mukaddimesinden öğrendiğimize göre müellif bu eseri yazarken elli hattat hakkında bilgi veren Farsça Risale-i Kutbiyye isimli eserden, hattat Abdullah Kırîmî’nin verdiği sözlü bilgilerden, Ali Şîr Nevaî’nin Mecâlisü’n-nefais’inden, Devletşah Tezkiresi ve Sâm Mirza’nın Tuhfe-i Sâmî isimli eserlerinden istifade etmiştir. Bkz. Mustafa Âli (2013) *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, Mügan Cumbur (ed), Büyüyenay Yayınları.

düzenler. Hegelci bakış açısı sanatın da zaman içerisinde ilerlediğini ve geliştiğini önerir.

Sanat tarihçisi Ernst Gombrich, Hegel'in Winckelmann'dan üç ana düşünceyi kendi düşünce yapısına kattığını gözlemlemiştir. İlk olarak sanatın tanrısal yüceliğine olan inançtır. Hegel tüm sanat eserlerinde aşkın değerlerin belirtisini görmüştür. İkinci devraldığı düşünce ise bir insan topluluğuna, bir ulusa yüklenen rol anlamına gelen tarihsel kolektivizmdir. Nitekim Winckelmann'a göre Yunan sanatı usta bireylerin değil Yunan ruhunun ifadesi ya da yansımasıdır. Son olarak Hegel, sanat bağlamında tarihsel determinizm düşüncesini Winckelmann'dan devralmıştır. Yunan sanatının aşamaları, üslup gelişimi, soylu ve sade aşamasından geçip Winckelmann'ın "güzel üslup" dediği aşamaya varmış ve kaçınılmaz olarak kendini duyuşal zevklere vererek çökmeye başlamıştır. Dolayısıyla Yunan sanatı kendi içinde kendi çöküşünün tohumlarını taşımasını açıklayan bir gerekircilikle karşı karşıya kalmıştır. Elbette söz konusu "gerekircilik" Winckelmann'ın Yunan sanatını taklit yolu ile sanatın altın çağına dönme çağrısı ile çelişir (Gombrich, 1981, s. 3).

19. yüzyılda Almanya tarihçileri bu bakış açısını sanat tarihi anlatılarında ortak bir yöntem ve yaklaşım haline getirmiştir. Buna göre "Batı" dışındaki tüm toplumların kültürel ve estetik değerleri ancak Batı'ninkine benzediği ölçüde medenidir. Aksi takdirde "ilkel" veya "gelişmemiş" olarak etiketlenirler (Özpınar, 2016, s. 23).

Almanya'da akademik anlamda 1840'larda başlayan sanat tarihi çalışmaları Avrupa genelinde ve kolonilerde akademik kurumsallaşmasını farklı koşullarda ve gerekçelerle gerçekleştirdi. Felsefe, filoloji, edebiyat, arkeoloji, fizik bilimleri, uzmanlık veya sanat eleştiri yöntemleriyle çeşitli şekillerde ittifak kurdu veya bunlara göre şekillendi. Genel ilgi alanı nedensellik oldu ve sanat eserlerini doğası gereği kanıtsal olarak değerlendirdi. Bir sanat eserinin orijinal zamanını, yerini ve üretim koşullarını yansıtan, simgesel veya genel olarak temsil ettiği varsayımı tarafından yönlendirildi. Her türden sanat nesnesi, bir çağın, ulusun, kişinin veya halkın karakteri için önemli, genellikle benzersiz açıklayıcı kanıtlar sağlayan tarihsel belge statüsüne sahip oldu. Nesnenin kazandığı bir diğer tarihsel anlam ise belirli bir zaman ve yerde birbirleri ile ilişki içerisinde olan sosyal, kültürel, politik, ekonomik, felsefi veya dini güçleri içermesiydi (Preziosi, Art History: Making Visible Legible, 2009, s. 8-9).

Batı Avrupa dillerindeki sanat (art) kelimesi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince “ars” ve Yunanca “techne” kelimelerinden üretilmiştir. Ancak, iki bin yıldır insanın beceri ve zarafetle ortaya koyduğu şeyleri ifade eden “sanat” kavramında 18. yüzyılda bölünmeler yaşanmıştır. Sanat kavramı güzel sanatlar kategorisi (resim, heykel, mimarlık, şiir, müzik vs.) ve bunun karşısında zanaatkarlık ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, popüler şarkıcılık vs.) olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Shiner, 2004, s. 4). Avrupa’da ortaya çıkan “güzel sanatlar” kavramı, önemli tabloların ulusal koleksiyonlarının oluşturulması ile desteklenecektir. Güzel sanatların en üst basamağına yerleştirilen, Batı medeniyetinin alamet-i farikası “resim” sanatı, bir zamandır şekillenen evrimci tarih görüşünü teyit ediyordu. Bilimsel perspektifin kazanılması, ışık gölgesi ve gerçeğe benzerlik, kültürel ilerlemenin ölçütleri olarak yorumlanıyordu. Aydınlanma döneminde Aydınlanma ile ortaya çıkan birçok şey gibi Batı güzel sanatlar anlayışının da -ki daha sonra “güzel” (fine) sıfatı da terkedilecekti- evrensel olduğuna inanıldı.

Güzel sanatların karşısında daha ziyade zanaatkârlığı temsilen “uygulamalı sanatlar”, “dekoratif sanatlar” ve “endüstriyel sanatlar” gibi birbiri yerine kullanılabilen yeni terimler üretildi. Bu terimlerin ifade ettiği alan sanatsal boyuttan yoksun olduğu düşünülen faydacı eserler için ayrılmıştı. İslam eserleri 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren genellikle bu terimlerle etiketlenecektir (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1176).

İngiliz sanat eğitmeni ve endüstriyel sanat kitapları yazarı Prof. Walter Smith (1836-1886) 1875 senesinde *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition/Volum II Industrial Art*<sup>62</sup> için hazırladığı katalogta “Endüstriyel Sanat” (İndüstriyel Art)’ın ne kadar büyük ve kapsamlı bir ayırım olduğuna işaret ediyordu. Medeniyetin iki temel unsuru olan Endüstri ve Sanat. “Endüstri”, salt mekanik, el emeğine, “sanat” ise doğa tarafından öğrenilmeyen bir şeye işaret etmekteydi. Bu idealin kavranışı insanı vahşilik seviyesinin üzerine çıkarıyordu. Walter Smith, eski zamanlarda sanatın Liberal ve Köle (Servile) olmak üzere iki büyük bölüme ayrıldığını, ikincisinin bugün mekanik denilen şeye aşağı yukarı eşdeğer olduğunu ve

---

<sup>62</sup> Walter Smith (1875) *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition/Volume II Industrial Art*, Gebbie&Barrie, Philadelphia, s.3.

uygulamaları kölelere havale edildiği için bu ismi aldığını söylemiştir. Dilbilgisi, diyalektik, retorik, müzik, aritmetik, geometri ve astronomiyi içeren liberal sanatlar ise sadece özgür insanlar tarafından uygulanıyordu. Hâlbuki dünya şu anda dünya farklı bir bölümlene yapıyordu. “Güzel sanatlar” derken şiir, müzik, heykel, resim mimari kastediliyordu. W. Smith, “kendi başına yalnızca bedensel ihtiyacı karşılayan bir eşyaya, onu hoş ve güzel gösteren, göze çekici gelen, zihnin ihtiyaçlarına hizmet eden bir süsleme eklendiğinde onu hemen “güzel sanatlar” ile “salt mekanik uygulama” arasındaki “endüstriyel sanat” olarak bilinen o büyük orta alana yerleştiririz” diyerek iki sanat türü arasındaki farkı tarif etmiştir (Smith, 1875, s. 4). Endüstriyel sanatlar her iş dalını kapsayabilir. Sanatın sanayiye uygulanması, tüm üretim dallarını etkilemekle beraber ana ifadesini bazı özel alanlarda bulmuştur; tekstil dekorasyonunda, gobleni dantel ve nakış yapımında, dekoratif baskıda, ciltçilikte, mobilyalarda, döşemelerde, kartonpiyerlerde, demir çelik ve bakır imalatında ve özellikle mangalcılıkta, mücevher gibi kıymetli madenlerin ve taklitlerinin işlenmesinde ve cam ve seramik, çömlek üretiminde.

W. Smith sözlerine tarihsel sanat ya da “sanatın hala din olduğu” günlerde yapılan o mükemmel imalat örnekleri konusunda ne kadar eğitimsiz olursa olsun herkesin endüstriyel sanatı anlamasına ilişkin bazı kurallardan bahsederek devam etmektedir. Endüstriyel sanatın bir nesnesinin takdir edilmesi için diğer tüm sanayi kollarında olduğu gibi burada da ilk yapılacak şey nesnenin ne amaçla yapıldığına bakmaktır. Bu aynı zamanda bir sağduyu egzersizidir. Eğer bir şey kullanılmak içinse -mesela bir kürek- süslemesinin güzelliği üzerinde durarak gözlerin muhakemeyi dağıtmasına izin verilmemelidir. Faydacı bir bakış açısıyla bakılmalıdır. Soru şu olmalıdır: kullanımını gerçekleştiriyor mu? Öte yandan nesne eğer broş gibi bir süs nesnesi ise, tasarım ve süsleme konuları birincil öneme sahiptir. Hem kürek hem de broşta, işçiliğin kalitesi bir sonraki husustur. İyi, dürüst kaliteli bir iş mi, yoksa yapmacık mı? Ve her ikisinde de her türlü süslemenin uygulanmasında, kullanım amacının ötesinde gösterilen zevk ve beceri, üçüncü ve son husustur. Bir nesne, sade olacak kadar iyi tasarımdan yoksunsa, kötü bir iştir; kullanışsız veya kullanılmayacak kadar süslemelerle doluysa, kötü iştir. Beden hizmet eden fayda ile zihni tatmin eden güzelliği birleştiren ikisi arasındaki memnun edici orta yol gerçek sanatı oluşturur (Smith, 1875, s. 6-7). Kataloğun içeriğinde anlaşıldığına göre sergiye çok sayıda koleksiyoncu katılmış ve birbirinden farklı etiketlerle birçok İslam eseri de sergilenmiştir. Batılı sanat

eleştirmenlerinin ve müzecilerinin Müslüman kültürün ve sanatının tarihsel ilerlemesini keşfettiği ve koleksiyon politikalarını geliştirmeye başladı bağlam bu idi.

### 2.3.1. Yeni Alan Yeni Terminoloji

19. yüzyıl ortalarına kadar İslam sanatı çalışmalarının ilk izlerine bibliyografların, paleografların, Orta Çağ tarihçilerinin, mimari teorisyenlerinin, sanat tarihçilerinin ve uygulamalı sanatlarla ilgilenenlerin yorumlarında çoğu zaman gelişi güzel rastlanabilir. Ancak 1850'lerden itibaren İslam medeniyetine olan ilginin artması ve tarihçilerin çalışmaları ile İslam sanatı araştırmaları yeni bir boyut kazanmaya başlamıştır. Bu tarihlerden itibaren 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında yapılacak sanat tarihi çalışmaları ve sanat koleksiyonculuğu için daha sağlam bir zemin ve daha tutarlı bir faaliyet alanı sağlanmış olacaktır.<sup>63</sup>

19. yüzyıl İslam sanatı ve koleksiyonları üzerine önemli çalışmaları bulunan Stephen Vernoit, İslam sanat tarihi araştırmalarının, İslam nesnelere edinilmesi ve bunların Batı topraklarında yer değiştirmeleri ile yakın ilişki içerisinde olduğuna işaret eder. Ancak bu el değiştirme içerisinde bağlamlarından koparılan nesnelere kökeni ve anlamlarında kayıplar ve değişiklikler yaşanmıştır. Batı'da hem bireysel hem de kurumsal düzeydeki estetik, ekonomik ya da ideolojik değerler bu nesnelere yorumlanmasını etkilemiştir (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1178).

İslam nesnelere transferi, İslam sanatı konusunda günümüzde hala devam eden bazı meselelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu meselelerden birisi terminoloji ve tanım sorunudur. Reinhart Koselleck'in *Kavramlar Tarihi* isimli kitabında belirttiği gibi, kavramları ve tarihlerini araştırmak, tarihi anlamının asgari ön koşullarından biridir (Koselleck, 2009, s. 9-10). Kavramların anlamlarının ve biçimlerinin nasıl değiştiğini izlemek, geçmiş olduğu kadar kendi zamanımızı da anlamamıza yardımcı olacaktır. Batı Avrupa'da ve İslam dünyasında İslam Sanatı çalışmalarının ve müze

---

<sup>63</sup> Bkz. Benjamin C. Fortna (2006) "An Historical Introduction to the Nineteenth Century: Trends and Influences", Doris Behren-Abousseif, Stephen Vernoit (ed), *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism* içinde, ss. 1-18, Leiden: Brill

koleksiyonlarının bu günkü pozisyonun değerlendirebilmek için de geçmişte ortaya çıkan kavram ve terimleri daha iyi anlamaya ihtiyacımız olduğu muhakkaktır.

Avrupa’da Müslüman dünyayı tanımlamak için dine gönderme yapan “Saracenic”, “Mohammedan”, “Musulman” gibi terimler yahut ulusa işaret eden “Türk”, “İran”; “Hint” gibi sıfatlar ya da hanedan isimlerini öne çıkaran “Abbasi”, “Emevi”, “Osmanlı”, “Mughal” gibi isimler kullanılmıştır. Avrupa’da 1850’ler ile 1910’lar arasında düzenlenen geçici sergi isimleri bu terimlerin İslam sanatını sınıflamak için nasıl kullanıldığına dair ilk anda bir fikir verebilir. Bu dönemde Avrupa’da düzenlenen belli başlı sergiler şunlardır:

**1876-** *Exhibition of Persian Art*, South Kensington Museum, Londra

**1880-** Oriental Pile carpets, Viyana

**1885-** Persian and Arab Art- Burlington Fine Arts Club, Londra

**1893-** Exposition d’art Musulman, Paris.

**1903-** Exposition des Arts Musulman, Union Centrale des Arts Decoratifs, Paris

**1907-** Exhibition of the Faience of Persia and Near East, Burlington Fine Arts Club.

**1908-** Muhammedan Art and Life: Turkey, Persia, Egypt, Morocco and India, White Chapel Gallery, Londra

**1910-** Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadanischer Kunst, Münih<sup>64</sup>

Avrupa’da özel sergilerde “sanat” olarak teşhire layık bulunan İslam sanatı, artık kavramsallık kazanmış ve ait olduğu medeniyet ya da kültürü temsil eden, estetik ve düşünsel bir tartışma konusu haline gelmişti (Godain, 2011, s. 121). Bu noktada İslam sanatına yönelik iki yaklaşım söz konusuydu. Biri “Muhammedî sanat” (Muhammedan art)<sup>65</sup> ya da “Müslüman sanatı” (Musulman art) gibi terimleri kullanan

---

<sup>64</sup> Bu dönemde yapılmış sergiler için bkz. Vernoit, S. (2000). *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting. Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections 1850-1950* (s. 18-22). London: Tauris.

<sup>65</sup> Muhammedan ve Muhammedanism kavramlarının eleştirisi hakkında bkz. Onur Bilge Kura (2010) *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s.10-13. O.B. Kura, bu

evrenselci (ve Pan-İslamist), diğeri “İran sanatı”, “Türk sanatı” gibi terimleri kullanan ulusçu yaklaşımdı. Her ikisi de özcüydü ve aynı Oryantalist madalyonun iki yüzünü oluşturuyordu (Necipoğlu, The Concept of Islamic Art: Inherited Discourse and New Approaches, 2013, s. 60). Günümüzde en yaygın kullanılan ve hala tartışılan ve bir takım şaibeli imalar içeren “İslam Sanatı” (Islamic Art) teriminin kullanılması için ise biraz daha beklemek gerekiyordu, evrensellik bakımından ifade ettiği şey “Muhammedan art” ya da “Musulman art” ile aynıydı.

Bu konuda 1893'teki Paris “Premiere Exposition d'art musulman” ilk defa kullandığı başlık ile “Müslüman sanatı” (d'art musulman) terimini tartışmaya açmıştı. Sergi küratörü aynı zamanda Cezayir'deki yeni kurulan Cezayir Eski Eserler ve Müslüman Sanatı Müzesi'nin de müdürü olan George Marye, bu konuyla ilgili olarak “Bu ünvan (d'art musulman) itirazsız kabul edilmedi. Koleksiyonerler eski alışkanlıkları bozan bu unvandan şikâyet ettiler. Bir oylama düzenlenseydi, yerleşmiş ve dar bir terim olan 'Arap sanatı' muhtemelen galip gelirdi” demişti. Daha sonra prestijli Collège de France'da Arapça profesörü olacak olan Paul Casanova, bu yeniliğin destekçilerinden biriydi, ancak yanılıcı dinî yorumlara karşı uyarıda bulundu: "Yalnızca," diye yazmıştı 1894'te, "buna dikkat çekmek için izin istiyorum." 'Müslüman sanatı' kelimeleri yeterince açık değil. "Müslüman Milletlerin Sanatı" ifadesinin kısaltması olarak düşünölmelidir, çünkü çok az örnek dışında dinî fikir üzerinde hiçbir iz bırakmamıştır." (Labrusse, 2017, s. 1207)

1910 senesine gelindiğinde İslam sanat tarihi çalışmaları da ve teşhirinde bir dönüm noktası kabul edilen Münih Sergisi'nin küratörleri Freidrich Sarre (1865-1945) ve Fredik Robert Martin (1868-1933) sergi kataloğunda “Muhammedan” ya da “Muhamedanisch” terimini sanat bağlamında şöyle açıklıyorlardı:

*‘Muhammedi’ (Muhammadan/Muhammadanischer) veya ‘İslamî’ (Islamic) sanat terimi, bu sanatın birliğinin dinî karakterini vurguladığı ölçüde uygun bir terimdir. Ancak yanlış anlamalara mahal vermemek için, ‘Arap’ sanatı terimi genel anlamda artık kullanılmamaktadır, ancak bu grupları ‘Pers’ ve*

---

kavramın Voltaire, Kant ve Hegel gibi Avrupa düşüncesini kalıcı biçimde etkileyen aydınlanmacı yazar ve filozoflar tarafında yaygınlaştırıldığını söyler.

*'Mağribî' (Kuzey Afrika ve İspanya) sanatından ayırmak için Orta İslam sanatını (Mısır, Suriye, Anadolu) ifade etmektedir. Elbette, katı bir üç bölümlü ayırım mümkün değildir. Çünkü değişen siyasi gerçekliklerle birlikte bir ekolün diğerine olan etkileri ileri geri değişmiştir.* (Shalem & Lermer, 2010, s. 8)

Avinoam Shalem, "Muhammedanisch" sıfatının bu şekilde kullanımının İslam dünyasının sanatlarını, peygamberi Muhammed ile ilişkilendirerek tanımlamanın belirli bir bilimsel anlayışına işaret ettiği şeklinde yorumlar. Bu yaklaşım Hristiyan sıfatının, İsa'nın dinî öğretilerinden esinlenmiş sanata atıfta bulunurken kullanılmasıyla benzerlik göstermektedir. Doğu'nun sanatına eşit gibi görünen bu muamele, İslam sanatının algısında bir değişimi vurgulamaktadır. Artık İslam sanatını ırkla ilişkilendiren, yani Arap, Fars, Türk veya Serazen sanatı olarak tanımlamayan bir yaklaşımdır. Dolayısıyla "Muhammadan/Muhammedanisch" teriminin kullanımı, İslam dünyasının çeşitlilik içindeki sanatlarında bir birlik hissi önermeyi amaçlamaktadır (Shalem & Lermer, 2010, s. 8).

Post-kolonyal dönemde genelleştirmeci ya da özcü yaklaşımlara yönelik eleştiriler, bir şemsiye terim olan "İslam sanatı ve İslam mimarisi" terimlerini de kapsamaktadır. Bu terimlerde örtük olarak uzun yıllara dayanan sorun, şüpheli bir evrenselcilik sorunudur. Bu sorun, çok geniş ve çok mezhepli ve çok milletli bir coğrafyanın sanatını ve mimarisini din veya dini kültürün ortak paydasında açıklama eğilimidir. Diğer yanda da 19. yüzyıl Oryantalizminin bir başka mirası vardır. Bu miras, modern öncesi İslam yönetim yapılarının çok ırklı karakterini maskeleyen Arap, Mağribî, Fars, Türk, Hint gibi etno-ırksal kategoriler tarafından belirlenen ekollerdir. Bu ekoller bölgesel çeşitliliği hesaba katma konusunda evrenselci yaklaşımla eşit derecede sorunludur.<sup>66</sup>

Her iki yaklaşımı da kapsayan İslam sanat tarihi kanonu ve terminolojisi 19. yüzyıl sonlarından itibaren Avrupa merkezci bir anlayış ile şekillenmiştir. Nassar Rabbat,

---

<sup>66</sup> Günümüzde "İslam Sanatı" teriminin problemleri ve sağladığı imkanlara dair tartışma için bkz. Wendy M.K. Shaw, "The Islam in Islamic Art History: Secularism and Public Discourse", Journal of Art Historiography (6) June 2012, ss.1-34. "İslam sanatı" terimine dair diğer eleştirel yaklaşım için bkz. Sibel Bozdoğan, Gülru Necipoğlu, İçi İçe Geçmiş Söylemler: "Diyar-ı Rum" Mimarlığı Tarih Yazımındaki Oryantalist ve Milliyetçi Mirasların Sorgulanması

“What is Islamic art Anyway?” isimli makalesinde Batı’da bu alanda kullanılan ilk terimlerin birbirleri ile tutarsızlığını ve etiketlediği şeyi tam manasıyla ifade edememesini kendilerine yabancı bir konu üzerine çalışmalarına bağlamaktadır (Rabbat, 2012, s. 2). Doğuya macera, iş, din ziyaret gibi sebeplerle seyahat eden mimarlar, sanatçılar ve ressamlar yeni çalışmaya başladıkları İslam mimarisini Batı’ya tanıtmak için etkileyici kataloglar hazırlamaya başladılar. Ancak üzerinde çalıştıkları anlayacak ve konumlandıracak bir modele sahip olmadıklarından “Saracenic”, “Mohammedan”, “Moorish” ve tabii ki “Oriental” gibi Avrupa kökenli çeşitli terimlerle alanda hareket ettiler. Sanat tarihçisi Oleg Grabar ise İslam sanatının pek de kolay tanımlanamayan bir kavram olmasına işaret eden bu genellemeci terimlerin kullanım sebebini insanların bölgeye, iklime veya ulusa dair çeşitliliklerin ötesinde “İslami” (Islamic) formlar bulunduğuna ikna olmaları ile açıklar (Grabar, 1983, s. 4). Böylece İslam’ın -ki o da o kadar homojen bir şekilde tanımlanamıyordu- resmi bir ifadesi olacak ve onu temsil edecek bir İslam sanatı ve mimarisi tarihi disiplini için sahne hazırlanmıştır.

Oleg Grabar, Batı’da İslam sanat tarihi çalışmalarını etkileyen -dolayısıyla koleksiyonlara da yön veren- birbiri ile iç içe geçmiş dört önemli Batılı tecrübeyi öne çıkarır (Grabar, 1983, s. 1-14). Bunlar, Oryantalizm, seyahat, kolonyalizm ve koleksiyonculuktur. Bu dört tecrübeyi birbirinden ayrı değerlendirmek ise neredeyse imkânsızdır.

İslam sanatına dair çalışmaların artmasında itici güçlerden birisi Avrupa kolonyalizmi idi. Nitekim İslam sanatı ve tarihine yönelik ilginin artışı, Avrupa kolonyalist imparatorluklarının genişlediği ana rastlar ve onunla bütünleşir. Müslüman coğrafyadan eser edinimini ve kaynaklara ulaşımı kolaylaştırmıştır. Yine bu sayede Doğu çalışmalarına ilişkin çeşitli topluluklar kurulmuştur. İlk olarak 1784 senesinde Hindistan’da Asiatic Society of Bengal’in kurulmasının ardından 1800’de Arapça ve Farsça metinlerin çevirisi için Kalküta’da Fort William College kurulmuş ve önemli eserleri Batı dillerine kazandırmıştır. 1795’te Paris’te Ecole des Langues Orientales vivantes, 1798’de Kahire’de Institute Egyptien, 1810’da Asiatic Society of St. Petersburg, 1822’de Paris’te Societe Asiatique, 1823’te Londra’da Royal Asiatic Society, 1845’te Deutsche Morgenländische Gessellschaft’ın kurulması ile bu hareket

devam etmiştir (Vernoit, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000, s. 2).

İlk oryantalistler daha ziyade linguistik, edebiyat ve tarihle ilgileniyor olsalar da maddi kültüre olan ilgileri giderek artıyordu. Bu dönemde Endülüs ve El-Hamra yeniden keşfedilmesi bu ilgiyi artıran etkenlerden birisi olmuştu (Vernoit, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000, s. 1180). Mısır’da Mehmet Ali Paşa’nın modernleşme hareketlerine eşlik edecek olan Avrupalı mimar ve mühendisler de Kahire’ye dair çizimler ve topladıkları materyallerle yüzyılın ikinci yarısında yapılacak olan çalışmalara öncülük ettiler.<sup>67</sup> Aynı şekilde Fransa’nın Cezayir’i işgali esnasında orduyla birlikte hareket eden bazı sanatçılar ve araştırmacılar Cezayir’deki yapıları ve diğer eserleri incelemişlerdi. İlerleyen zamanlarda Jean Gerome (1824-1904)<sup>68</sup> gibi oryantalist ressamın doğuya dair resimleri, daha sonra fotoğrafın kullanılmaya başlaması sanat ve mimari çalışmalarını için yeni ufuklar açmıştı.

Oryantalist sanatçıların tüketicilerine edebi kurguları palmiye ağaçları, develer, zalim savaşçılar, gizli avlularda cömertçe sergilenen lüks eşyalar gibi bir takım görsel imgelerle iç içe geçiren ve tekrar eden kalıpların üzerine inşa edilmiş büyük bir ana-anlatı olan bir “Doğu” imgesi sunuyordu (Labrusse, 2017, s. 1197-1198). Ancak Oryantalist resimler Edward Said’in belirttiği gibi sadece ideolojik çarpıtmalar içermiyordu. Gerçekçi üslubuyla tasvir ettiği mekâna dair farklı unsurları betimlemesiyle önemli bir görsel bilgiyi de çağdaşlarına aktarmışlardı. Doğal güzellikler ve bitki örtüsü, etnik zenginlik, antik yahut İslam şehirlerinin yapısı ve buralardaki tarihi eserler gibi birçok konuya dair bilgilerdir bunlar (Germaner, 2007, s. 302). Doğulu insanın günlük yaşamını betimleyen resimlere yerleştirilen nesnelere, aktarılan bu görsel bilginin önemli unsurlarından birisiydi. Oryantalist resimlerde yer almayı hak eden nesnelere, nelerin İslam sanatı olacağını ve müze koleksiyonlarında İslam ya da Doğu namına nelerin bulunması gerektiğini belirleyen etkenlerden birisi olmuş gibi görünüyor.

---

<sup>67</sup> 19. yüzyılda Mısır’da eski eserler ve müzecilik çalışmaları hakkında bkz. Donald Malcolm Reid (2002) *Whose Pharaohs?: Archeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, University of California Press.

<sup>68</sup> Jean Gerome hakkında bkz. Edhem Eldem (2010) *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, s. 245-249.

### 2.3.2. 19. Yüzyılda İlk Karşılaşmalar: Evrensel Sergiler

19. yüzyıl ortalarından itibaren tasarım ve motif analizine eğilimin artması da İslam sanatı ve mimarisi çalışmalarında etkisini göstermiştir. Bu bağlamda İslam “el sanatları” ile ilk önemli karşılaşmalar 1851’den itibaren Avrupa’nın önemli şehirlerinde düzenlenen evrensel/uluslararası sergilerde gerçekleşmiştir.

Tüm dünyayı mikro kozmos ölçeğinde temsil eden evrensel sergiler, bir yandan Batı sınai ve teknolojik ilerlemesinin ürünlerini kutluyor diğer yandan bütün insanlığın deneyimlerini gözler önüne seriyordu (Çelik, Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, 2004, s. 2). Bu sergilerde dünyanın pek çok yerinden gelen çok çeşitli ürünler ulusal kökenlerine göre kendilerine tahsis edilmiş pavyonlarda sergilendiler.<sup>69</sup> Bu sergiler, Avrupalı olmayan el sanatlarının ve ürünlerin estetik ve ticari kalitesi hakkında bir farkındalık yaratmıştır (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 14-18). Aynı zamanda sanat ve mimarinin ulusal üsluplar olarak sınıflandırılmasını da teşvik etmiştir. Dolayısıyla uluslararası sergilerin etkileri sergi fuar alanlarının çok ötesine ulaşmıştır.

Eric Hobsbawm’ın haklı olarak “Batının kendini alkışladığı yeni ve büyük ayınlar” olarak tarif ettiği evrensel sergiler bir yandan da Batı dışı ülkelere, kendilerinin de hala oyunun içinde olduklarını söyleme imkânı sağlıyorlardı. Başta Avrupalı kolonyalist devletlerin ve sömürgelerinin hammadde ve sanayii ürünlerinin pazarlanmasına yönelik düzenlenen evrensel sergiler teknoloji ve üretim açısından bir tarafın ağır şekilde baskın olduğu ancak kültür ve sanat bağlamında etkileşimin karşılıklı olduğu ortamları sundular (Tekdemir, 2018, s. 321). Her ne kadar Batı’nın “ekonomik ve siyasal üstünlüğü koruma isteği aynı zamanda boyunduruk altındaki insanları daha iyi tanımayı gerekli kılmış” ve “Batı dünyası sanayi devrimini yerkürenin geri kalanına ihraç ederken, bir yandan da diğer kültürlerle ilişkin bilgiyi ithal etmeye başlamış”

---

<sup>69</sup> Ana sergi salonu dışında her millet için ayrı bir pavyon kurulması ilk olarak 1867 Paris Sergisi’nde gerçekleşmiştir. Bkz. Zeynep Çelik (2004) Şarkın *Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s.2.

(Çelik, Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, 2004) ise de evrensel fuarlar Batı dışı toplumların da Batıyı ve kendisi gibi dışarıdan gelenleri tanımalarını, yeni bir iletişim ağına dahil olmuş bir şekilde evlerine dönmelerini sağlamıştır.

İlk uluslararası sergi olan *Great Exhibition* 1851’de Londra’daki sergi için inşa edilen Crystal Palace’da yapılmıştır. Sergi alanının büyük bir kısmı Britanya ve kolonilerine ayrılmıştı. Fuarda yakın geçmişte Osmanlı ülkesi olan Cezayir fuarda Fransa sömürgesi olarak temsil edildi. Osmanlı İmparatorluğu ise Mısır ve Tunus dâhil olmak üzere ülke genelinden getirilen tarım ürünleri ve el sanatları ile fuarda yerini aldı. Osmanlı’nın sergiye katılmaktaki amacı 24 Zilkade 1266 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinde neşredilen bir hükümet bildirisinden anlaşıldığı kadarıyla “ülke topraklarının verimliliğini göstermek, Osmanlı tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, Padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği gayreti ortaya koymaktı.” (Önsoy, 1983, s. 195)



**Şekil 2.6 Joseph Nash (1809-78) The Great Exhibition: Turkey**

Kaynak: Dickinson, Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, London, 1852

1855'te Exposition Universelle Paris'te düzenlendi. Cezayir Fransa kolonisi olarak katılırken Hindistan da Britanya kolonisi olarak katıldı. Osmanlı İmparatorluğu yine Mısır ve Tunus valilikleri ile birlikte sergide temsil edildi.

1867'de Paris'te düzenlenen *Exposition Universelle* öncekilere nazaran çok daha büyük bir sergiydi. Bu sergide ilk defa ulusal pavyonlar inşa edildi. İstanbul ve Kahire, Batı'nın İslam'a ilişkilendirildiği bir imaj olan, alışılmışın dışında bir şehir dokusuyla temsil edildi. Mısır-Osmanlı kompleksinin yakınında Tunus ve Fas'ı temsil eden başka bir İslam bölümü vardı (Odabaşoğlu, 2002, s. 32). Bu serginin en önemli yanı Osmanlı padişahı Sultan Abdülaziz, Hidiv İsmail ve Tunus Bey'i Muhammet el-Sadık'ın da iştirak etmesidir. Üçüncü bölümde değinildiği gibi Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati Osmanlı tarihinde bir ilkti ve Osmanlı İmparatorluğu'nda eski eserleri koruma ve müzecilik anlamında da uzun vadeli sonuçları olmuştu.

*Vienna Weltasstellung* 1873 senesinde düzenlendi. Bu sergi özellikle Osmanlı İmparatorluğunun uluslararası sanat ve mimari literatürüne yaptığı katkı açısından önemlidir. Sergi münasebetiyle gelecekte Osmanlı müzeciliğine damgasını vuracak olan Osman Hamdi Bey, Marie de Launey ve Osmanlı'nın meşhur fotoğrafçılarından Pascal Sebah ile birlikte *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873*<sup>70</sup> isimli kitabı hazırlamıştır. Marie de Launey ayrıca Osmanlı mimari tarihi çalışmalarında önemli bir adım olan *l'architecture ottomane* (Usul-i Mimari-i Osmani)<sup>71</sup> isimli kitabı hazırlamıştır. Müze-i Hümayun müdürü Philipp Anton Dethier ise *Le Bosphore et Constantiople* kitabı ile sergiye katkıda bulunmuştur.

Paris'te düzenlenen en büyük sergi ise 1900 *Exposition Universelle* idi. 39 milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Sergide Cezayir'in yanı sıra, 1881 senesinde Fransa tarafından işgal edilen Tunus da ayrı bir pavyonda temsil edilmiştir. Rue de Caire (Kahire Sokağı) tasarımı serginin iz bırakan temsillerinden birisi olmuştur (Çelik, Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, 2004). Bu sergi

---

<sup>70</sup> Elbise-i Osmaniyye. 1999 senesinde Sabancı Üniversitesi tarafından latin harfleriyle "1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbise-i Osmaniyye" başlığı ile yeniden yayımlanmıştır.

<sup>71</sup> Usul-i Mimari-i Osmani Latin harfleri ile 2010 senesinde Çamlıca Basım Yayım tarafından yeniden yayımlanmıştır.

sırasında bazı Mısır paşalarının kendileri özel bir pavyon talepleri Osmanlı Devleti'nin Paris Osmanlı Sefiri tarafından tepkiyle karşılanmış ve müdahale edilmiştir.<sup>72</sup>

1851 sergisi başta olmak üzere evrensel sergiler aynı zamanda “arts and crafts movement” ve benzeri sanat -zanaat hareketlerinin başlamasını da teşvik etmiştir. “Arts and crafts” hareketi Britanya’da tasarım ve dekorasyonda reform yapma girişiminden doğmuştur. Sanayi devriminin ardından fabrika ve makine ürünlerinin tasarım ve malzeme standartlarındaki düşüşe bir tepki olan bu hareketin ilk habercilerinden birisi Owen Jones’tur (1809-1874).

Owen Jones, sanat alanında belki de 19. yüzyılın en etkili kitaplarından birisi olan *The Grammar of Ornament* (1856) isimli ilham veren eserini hazırlarken 1851 sergisinden etkilenmiştir. Tasarımda görevli olduğu bu sergi esnasında tüm dünya sanatlarını ve motifleri bir arada görme imkânı yakalamıştı. Bu sebeple kitabında süsleme ve güzellik alanına yönelik kapsamlı evrensel bir yaklaşım vardı. Kitabın önsözüne katkıda bulunan Jean-Paul Midant Jones’un en ilkelden en gelişmiş aşamalara kadar evrensel tarihin bir özetini kapsayan, süsleme üzerine bilimsel nitelikli ilk pratik ansiklopediyi yaratmak olan ilk tutkusuna sadık kaldığını yazmıştı (Jones, 2006, s. 4-6).

“Arabian Ornament, from Cairo” başlıklı sekizinci bölümde “Muhammed’in dini Doğu’da böyle şaşırtıcı bir hızla yayıldığına, yeni bir medeniyetin artan ihtiyaçları doğal olarak yeni bir sanat tarzının oluşmasına yol açtı” diyordu (Jones, 2006, s. 81). Burada “yeni bir medeniyet” ve “yeni bir sanat tarzı” ifadelerini kullanması dikkat çekicidir. Jones, bu yeni medeniyeti oluşturan farklı kültürlerin arasında bir mukayese de yapmıştır. Mesela “Turkish Ornament”ı değerlendirirken “bir halkın sanatı, aynı dine mensup, ancak doğal karakter ve farklı olan bir başkası tarafından benimsendiğinde, ödünç alan insanların seleflerinden daha aşağı olduğu tüm bu niteliklerde bir eksik bulmayı beklemeliyiz” (Jones, 2006, s. 90) diyerek Arap ve İran sanatından etkilenen Türk sanatının onlardan daha zayıf olduğunu iddia etmiştir. Esasen bu görüş yani sonradan geleni daha gerilemiş ve zayıf olarak etiketlemek ilerlemeci Batı anlatısı ile çelişiyordu. Sözü 1851 Great Exhibition’a getiren Jones,

---

<sup>72</sup> BOA, Y.PRK.EŞA, 35/60, H.09.01.1318 (9 Mayıs 1900).

“1851’deki Great Exhibition’da Türklerin ürettikleri şeyler sergiye katılan diğer tüm Müslüman milletler arasında en az mükemmel olanı”dır diyerek Türkleri Müslüman ülke sanatları arasında yaptığı hiyerarşide alt sıraya yerleştirmiştir (Jones, 2006, s. 91).

19. yüzyıl ortalarından itibaren sanat tarihi eleştirmenlerinin ırkçı teorilerin etkisi altında kalması İslam sanatının kendi içerisinde hiyerarşik bir dizilime uğramasına neden oldu. Bu teorilerin propagandasını yapanlar Joseph Arthur Gobineau ve Ernest Renan gibi Osmanlı aydınları tarafından da tanınan isimlerdi. Gobineau’nun “*Irkların Eşitsizliği Üzerine Bir Deneme*” (An Essay on Inequality of the Human Races) (1855) başlıklı makalesiyle beyaz ırkın üstünlüğü iddiasında bulundu. Buna göre beyaz ırkın dahil olduğu Hint-Avrupa ile Sami ırkları birbirinden farklı. İrksal karakterler taşıyorlardı. Hint-Avrupa ırkı Sami ırkından üstündü (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 1181).

Bu yaklaşım Avrupa’da İslam sanat tarihinin sınıflandırılması üzerinde de etki etmiştir. İran/Pers ırkı Hint-Avrupa veya Aryan ailesine dahil edildiği için İran’ın Müslüman dünyasının sanatında temel ilham kaynağı olduğu fikri yaygın bir şekilde kabul görmüştür. Bu fikre göre eğer İran Avrupa’yı takip ederse gelecekte kültürel başarıya ulaşma potansiyeline sahiptir. Diğer yandan Sami ırkına mensup Araplar ise Orta Çağ’larda verimli bir medeniyet kurmalarına rağmen ilerleme çizgisinin en yüksek noktasına çıkabilecek kabiliyetten yoksundurlar (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 1181).

Owen Jones’un da yaptığı gibi bu ırksal hiyerarşide en düşük seviyede olanlar ise Türklerdir. İskoçya doğumlu mimarlık tarihçisi James Ferguson (1808-1886) *The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and popular Account of the Different Styles of Architecture Prevealing in All Ages and Countries* (1855)<sup>73</sup> isimli kitabının önsözünde Türkler hakkında: “İslam inancını benimseyen tüm insanlar arasında kesinlikle en katı, en az rafine ve dolayısıyla bu inanca tabi diğer tüm ülkelerde bulduğumuz böyle bir sanatı geliştirme konusunda en az yetenekli olanlar onlardı ve hala da öyleler. Konstantinopolis daha erken bir çağda Arapların ya da

---

<sup>73</sup> James Ferguson (1855) *The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevealing in all Ages and Countries*, Murray: London.

İranlıların eline geçmiş olsaydı, içerdiği mimari modeller ve sanat hazineleri eskisinden çok daha iyi hesaba katılırdı...” diyordu. Ona göre Hristiyan sanatını çürüme sebeplerinden birisi de Türklerdi. Hristiyan sanatın çürümesinin çok hızlı olduğunu ve Avrupa'nın Türklerin eline geçtiği en ücra bir köşesinde dahi hissedildiğini yazmıştı (Ferguson, 1855, s. 10-11).

Avrupa ile coğrafi yakınlık ve tanışıklığa rağmen Fransız ve İngiliz Şarkiyatçı söyleminde genel olarak “Türklerin sanatsal duyarlılık ve dehadan yoksun olduklarına dair söylem baskındı.<sup>74</sup> Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması sırasında ve Batı sömürge hırslarının doruğunda üretilmiş olan İslam sanatı ve mimarisine dair metinlerde “Türk hanedanlarına ait anıtlar ve diğer eserler, genellikle pek çok Avrupalı oryantalist için ‘göçebe Türkler’ tarafından ele geçirilmeden evvel “gerçek Müslüman medeniyeti”nin üstün “yerleşik” mimarisini temsil eden İran ve Araplardan daha düşük statüdedir (Bozdoğan & Necipoğlu, *Entangled Discourses: Scrutinizing Orientalist and Nationalist Legacies in the Architectural Historiography of the "Lands of Rum"*, 2007, s. 3).

Ferguson'un bu yaklaşımı Avrupa'da uzun yüzyıllar kök salmış olan Türk korkusu ya da Türk antipatisinden mi yoksa Osmanlı coğrafyasında Türk/İslam sanat ve mimarisine dair yeterince inceleme yapılmamış olmasından mı ileri geliyordu? Bu sorunun cevabı başka bir çalışmanın konusu olabilir. Ancak burada tekrar hatırlamak gerekir Ferguson'un çalışması, Avrupa'da *Turquerie* olarak anılan Türk modasından kısa bir süre sonra yapılmıştır. Bu dönemde Türk sanatlarına ve ürünlerine karşı büyük bir ilgi vardı. Tuqeire gibi moda akımları Fetih çağında Osmanlılara ya da Türklere karşı Avrupa kamuoyunda yerleşmiş olan korkuyu yumuşamasında rol oynamıştı.<sup>75</sup> Avrupa'nın sınırlarının hemen gerisinde ilk karşılaştığı “ötekiler” olan Müslüman “Türkler” ile ticaret, savaş ve diğer yollarla irtibat halinde olmasına rağmen her zaman onların gündelik hayatı ve maddi kültürüne dair bitmeyen bir merakları olduğu bilinmektedir.

---

<sup>74</sup> Türklerin sanat konusunda kötü olduğu söylemine karşı eleştirel yaklaşım için bkz. Muqarnas, Cilt 24, *History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum”*, Gülru Necipoğlu (ed) içindeki makaleler, 2007.

<sup>75</sup> *Turquerie* hakkında bkz. Haydn Williams (2015) *Turquerie: 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası*, çev. Nurettin Elhüseyni, YKY.

Evrensel sergiler sayesinde modern dünyanın kültürel çoğulculuğuyla tanışmak ve geri dönüşü olmayan bir biçimde kaybolmuş olduğuna inanılan estetik bir birlikle yeniden bağlantı kurmaya çalışmak için ortaya çıkan sanat hareketlerinde İslam sanatlarına karşı artan sempati de rol oynamıştır. Bu süreçte Doğu'yu Batı'nın arzularını yansıtan, tutku ve dizginsiz hayal ürünü olarak sunan basmakalıp Oryantalist vizyonun ötesinde İslam sanatlarını rasyonel ve evrensel bilginin kaynağı olarak ortaya çıkararak yeni bir yaklaşım geliştirecekti. Remi Labrusse bu yaklaşımı bir "İslamofil" olarak değerlendirir: "Diğer bağlamlarda, "Japonizm" gibi terimler "Sinofili" gibi kelimeler, 18. veya 19. yüzyılın belirli Avrupa kültürel eğilimlerini ayırmak için uydurulmuştur. Bu durumda Oryantalist beğenin tam tersi bir tür Batılı "İslamofili"den söz edilebilir". Esasen anti-Oryantalist izlenim veren İslamofilide de İslam sanatları üzerine teorik tarihsel ve pragmatik söylemlerin odak noktası, coğrafi ve kültürel olarak belirsiz olsa da hala "İslam" dedikleri şeydi. Remi Labrusse, "Arap, "İran", "Mağribî" sanatı ve benzeri etnik nitelendirmelerin hiçbir zaman tamamen gözden düşmediğini, ancak giderek daha fazla sorgulandığını belirtir (Labrusse, 2017, s. 1206). Nitekim 20. yüzyılın sonunda geçerlilik kazanacak olan terim "Müslüman Sanatı" ya da daha ileride "İslam Sanatı" olacaktır.

1851 Londra Sergisinin bir diğer sonucu da benzerlerinin ilk örneği olan South Kensington Museum'un kurulması olmuştur. Günümüzde Victoria and Albert Museum olarak bilinen South Kensington Museum, British Museum'dan yaklaşık yüz yıl sonra, 1852'de kurulmuştur. Diğer evrensel müzelere göre daha pratik bir hedefi vardır. Sıfırdan yaratılan Müze koleksiyonları, üretimle uğraşanlara model sağlayacak ve müşterilerinin zevklerini eğitmeye yardımcı olacak iyi tasarım örneklerini içerecekti. Konsept yeniydi ve uygulanması, uygulamalı sanata adanmış yeni bir müze türü yarattı. Endüstriyel tasarıma yönelik süsleme ve dekorasyon fikirleri için bir havuz sağlamak üzere kurulan Müze, gözle görülür bir başarıya imza attı. Avrupa'nın geri kalanı için sahada bir model haline geldi. Farklı ülkelerde, Viyana'daki Museum für Kunst und Industrie (Handelmuuseum) (1864) gibi uygulamalı sanatlara odaklanan yeni müzelerin kurulmasına öncülük etti. Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi (1877), Berlin'deki Kunstgewerbemuseum (1867). Bu şehirleri ise Budapeşte, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Kassel, Kiel, Leipzig izledi.

Diğer yandan Avrupa'da İslam sanatı alanında bir uzmanlık oluşmaya başladığı görülür. Bu gelişmenin aynı zamanda ticari galerilerin yükselişi ve nihayetinde burjuva toplumundaki yeni zenginlikle ilişkisi olduğu muhakkaktır. Bu süreçte bir kısım nesnelere lüks statüsünde sunulması güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar (el sanatları) hakkındaki önyargıların yıkımına yardımcı olmuştur. Uzmanlık ve sanat ticaretinin kesişmesi, en iyi parçaların peşinden koşma eğilimini getirdi. Bu sırada İslam sanat tacirleri öne çıkmıştır. Avrupalı satıcıların dışında özellikle İstanbul, Kahire ve Tahran'da İslam coğrafyasını ve kültürünü tanıyan Dikran G. Kelekyan (1868-1951), Hago Kevorkian (1872-1962) ve Kirkor Minasyan (1874-1944) gibi Ermeni tüccarlar faaliyet gösteriyordu. İslam eserlerinin ticari değeri arttıkça elde edilmesi için daha fazla çaba harcanmaya başlamıştı. Arkeoloji bağlamında görmezden gelinen İslam arkeolojisi de bu sırada hız kazanmıştır.

Uluslararası ya da evrensel sergilerin etkileri sergi fuar alalarının çok ötesine ulaşmıştır.<sup>76</sup> Birbirinden farklı ürünler ve sanat eserleri her biri ait olduğu ülkenin adını taşıyan teşhir alanlarında sergilenmiştir. Bu tasnif aynı zamanda sanata ve mimariye ulusal yaklaşımı ve modern kimlik inşasını da teşvik etmiş olmalıdır. Sergiler aynı zamanda Müslüman devletlerin de hem Batılı izleyici ile tanıştıkları yerlerdi. Böylece hem de kendilerini temsil etmeyi ve aynı zamanda kendilerine onların gözünden bakmayı öğrendiler.

### 2.3.3. İslam Sergileri

İlk İslam sanatı sergileri kamu kurumları ve özel koleksiyonerler tarafından organize edilen ve özellikle din, milliyet veya kullanılan malzemeye göre sınıflandırma üzerine düzenlenmiştir. Batıda İslam sanatının bir disiplin olma yolundaki ilk çalışmaların ve yayınların yapılması ile çakışır (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1180).

---

<sup>76</sup> Uluslararası evrensel sergileri İslam kültürlerinin temsili, mimari ve kimlik inşası açısından etkilerinin değerlendirilmesi için bkz. Zeynep Çelik (2004) *Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

İlk özel sergi 1876 senesinde Londra'da South Kensington Museum'da düzenlenen *Exhibition of Persian Art* oldu. 1885 senesinde Burlington Fine Arts Club'ın birçok koleksiyonerin katılımı ile düzenlediği *The Exhibition of Persian and Arab Art* ise İran sanatı bu sefer Arap sanatı ile yanyana getirmiştir. 600'den fazla parçanın yer aldığı sergide İngiltere'de en çok ilgi gören İslam eserlerinden seramiklere yer verilmiştir. Sergide ironik bir biçimde eserlerin çoğu Türk kökenli olmasına rağmen "Türk" kelimesi sadece iki yerde geçmiştir (Wallis, 1885, s. 27).

1891 senesinde Viyana'da *Oriental Carpet* sergisi düzenlenirken, 1893 senesinde Paris'te düzenlenen *Exposition d'Art Musulman* isimli sergi "Müslüman Sanatı" terimini kullanması bakımından önemlidir. Fransız Oryantalist ressamlar derneğinin düzenlediği bu sergide gerçek İslam eserlerinin hemen yakınlarında resim ve çizimler sergilenmiştir. Böylece izleyicinin gerçek nesnelerin oryantalist resim ve çizimlerdeki egzotik kullanımlarını anında kabul etmeleri sağlanmış olmalıdır (Labrusse, 2017, s. 1199). 1903 senesinde yine *Exposition des Arts Musulman* isimli bir başka sergi düzenlenmiştir. Geniş bir yelpazede İslam eseri sergide teşhir edilmiştir. Diğer taraftan, Fransa sömürgesi Cezayir'de bir başka İslam sergisi *Exposition d'art Musulman* ismi ile düzenlenmiştir. 1907'de yine Paris'te dekoratif sanatlar müzesi Musee des Arts Decoratifs'te minyatür ve tekstil eserleri sergilenmiştir. Artık çoğu koleksiyoner İslam el yazmalarını, resimlerini (minyatür) ve tekstil ürünlerini dünyanın *de luxe* parçaları olarak kabul ediyordu. 1907'de bir diğer sergi Londra'da *Exhibition of Fabience of Persia and the Nearer East* isimli sergi yine Burlington Fine Art club tarafından ziyaretçiyle buluşturulmuştur. Stephen Vernoit, o dönemde Londra'da Hint sanatının yeniden değerlendiriliyor olmasına rağmen İslam sanatına olan ilginin Paris'e göre daha sönük olduğunu ileri sürmüştür (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1181). Ancak, 1908 senesinde Londra'da genelde alanda çalışanların gözden kaçırdığı önemli bir sergi düzenlenmiştir. Whitechapel Gallery'de<sup>77</sup> *Muhammadan Art and Life in Turkey, Persia, Egypt, Morocco, and India (23 October-6 December 1908)* ismiyle düzenlenen ve açılışı Ramazan ayının 27. gününe denk getirilen serginin kataloğunun iç kapağında Besmele hem Arapça hem de İngilizce olarak verilmiştir. Giriş metni ise şu cümleyle başlar:

---

<sup>77</sup> Whitechapel Gallery Londra'da halka açık bir sanat galerisidir. Londra'daki geçici sergiler için kamu tarafından finanse edilen ilk galerilerden biri olarak 1901'de açılmıştır. Bkz. <https://www.whitechapelgallery.org/about/history/> (Son Erişim: 20.08.2023)

Müslümanların (Muhammedans) tarihini, edebiyatını ve sanatını akıllıca değerlendirmek için dinleri hakkında bir şeyler bilmek gerekir.” Metnin devamında Müslüman olmanın şartları, Müslümanların vazifeleri, hoşgörü konusundaki tavırları, Hz. Muhammed’in hayatı ve İslamiyet’in yayılışı, İslam hukuku gibi konularda pozitif bir üslupta bilgi verilmiştir. İslam’ın yayıldığı coğrafyayı sıraladıktan sonra İslam’ın bir dünya dini olduğunu iddia ettiğini ve günümüzde bu dinin mensupları insan ırkının yedide birine tekabül etmektedir denilerek giriş bölümü tamamlanmıştır (Committee, 1908, s. 1-3).

Serginin açılışında ilginç isimler olduğunu da bir Osmanlı arşiv belgesinden öğreniyoruz. 5 Ekim 1908 tarihinde Hariciye Nezareti’ne bildirildiğine göre Londra Sefiri Rıfat Paşa, İngiltere’deki Müslüman Hintlilerin önde gelenlerinden olan Emir Ali’nin haber vermesi üzerine White Chapell Gallery direktöründen sergiye davet mektubu almıştır.<sup>78</sup> Ayrıca Britanya eski Hariciye Nazırı Lord Lansdowne da serginin davetlileri arasındadır ve açılışta yaptığı konuşma esnasında Osmanlı Devleti hakkında da olumlu sözler etmiştir. Osmanlı’nın Londra Sefareti’nden Hariciye Nezareti’ne gönderilen 23 Ekim 1908 tarihli yazıda “Londra’da Sanayi-i İslamiye Meşheri’nin resm-i küşadın münasebetiyle sabık Hariciye Nazırı Lord Lansdowne’nun lehimize olan nutkunun alkışlandığı” belirtilmektedir.<sup>79</sup>

20. yüzyılın ilk yıllarında düzenlenen bir diğer çok önemli sergi ise Münih’te 1910 senesinde *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* (İslam Sanatının Şaheserleri) 1910 senesinde düzenlenmiştir. Osmanlı Devleti’nin de önemli eserlerle katıldığı bu sergi, İslam sanatı anlayışı ve sergilenme yöntemlerinde milat kabul edilir (Shalem & Lermer, 2010). Sergide Almanya, Avusturya-Macaristan, Belçika, İngiltere, Fransa, Yunanistan, Hollanda, İtalya, Norveç, İsveç, Türkiye, Mısır ve Amerika’daki müze ve özel koleksiyonlardan eserler bir araya getirilmiştir. Toplanda 3600 eser 80 ayrı salonda sergilenmiştir (Ünlü, 2011, s. 45).

Öncelikle serginin isminde kullanılan *Meisterwerke* kelimesi İslam eserlerini yüksek sanat statüsünde değerlendirildiğini göstermektedir. Serginin tasarımı ve

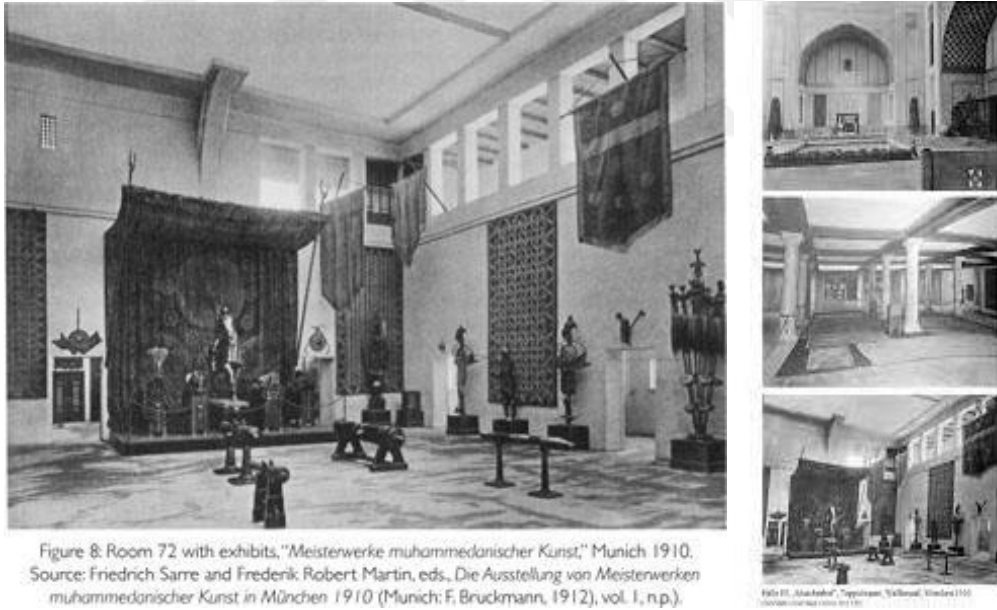
<sup>78</sup> BOA, HR.SFR.3., 583/62, M.05.10.1908.

<sup>79</sup> BOA, HR.ID., 2091/4, M.23.10.1908.; BOA, Y.A.HUS, 525/95, H.29.09.1326.

yorumlanması daha önceki İslam sanatı sergilerine göre daha sade bir dekor içerisinde gerçekleşmiştir.

Eserlerin niteliklerini vurgulamaya yönelik tasarlanmış olan ve eleştirilenler tarafından pek de gösterişli bulunmayan sergi salonları alışıldık “fantastik şark” anlayışından farklıdır. Sergiyi eleştirenlerden bazıları serginin mantıklı bir düzene sahip olmadığını ileri sürmüştür. Eserlerin vitrine yerleştirilmesi ve aydınlatılması ise ayrı bir eleştiri konusu olmuştur. Bu uygulama yüzünden eserlerin görkemini kaybettiği düşünülmüştür (Roxburgh, 2000, s. 27).

Döneminde sergiye dair olumlu eleştirilerde dile getirilmiştir. R. Fry, serginin açılışından yaklaşık üç ay sonra yayınlanan makalesinde, Yunan ve Roma medeniyetlerinden Orta Çağ sanatına yapılan belirsiz sanat tarihi geçişinde, İslam sanatının oynadığı rolün dikkate alınandan çok daha fazla olduğunu ve Münih sergisinin bu noktada çok aydınlatıcı olduğunu yazmıştı (Roxburgh, 2000, s. 27).



## Şekil 2.7 Meisterwerke Muhammedanischer Kunst, Münih 1910

Kaynak: Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München

İslam sanat tarihi çalışmalarında, müzecilik alanında ve sanat pazarında İslam sanatı ile ilgili yaşanan gelişmelerle birlikte İslam sanatı anlayışı ve sergileme yöntemlerinde

bazı değişiklikler yaşanmış ise de evrensel ve ilerlemeci anlatıdaki yeri yakın zamanlara aynı kalmıştır.

#### **2.3.4. İlk İslam Koleksiyonlarının Konumlandırılması ve British Museum Örneği**

Sanat tarihinin bir alt alanı olarak oryantalist araştırmalar, arkeoloji, uzmanlık ve müzeciliğin keşiştiği noktada ortaya çıkışının üzerinden bir asırdan fazla zaman geçmiş olmasına rağmen İslam sanatının ve mimarisinin ana anlatılar içinde nereye konumlandırılacağına dair tartışmalar güncelliğini korumaya devam etmektedir.

İslam sanatının mevcut sanat tarihi hiyerarşisinde nereye konumlandırılacağı sorusu kısmen, 1400 yıllık ve her kıtaya yayılmış çok çeşitli sanatsal üretimi içine almak üzere icad edilmiş bir terimin kendine özgü niteliklerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca daha önce de ifade edildiği gibi “İslam sanatı” bir dini kimlik ile kültürel kimlik arasında sıkışıp kalmış olan bir sıfattır. Batıda şekillenen kanonun başından beri bu problemi çözüme yöntemlerinden birisi onu Orta Çağ’laştırmak olmuş gibi görünüyor. Alanın bir diğer handikabı da 1800’lerden itibaren İslam dünyasında üretilen herhangi bir sanatı ve eseri kapsamamasıdır (Flood, 2007, s. 33). Bunun anlamı İslam medeniyetinin ve sanatının sona erdiğidir. İslam sanat eserleri artık müzeliğ olmuş, ölü ya da donmuş bir medeniyeti temsil etmektedir.

Bazı küçük farklılıklarla birlikte, araştırma metinlerindeki anlatıların çoğu, İslam sanatının tarihinin izini, İslam’ın 7. yüzyıldaki doğuşundan, başkentleri Şam ve Bağdat’ta olan ilk İslami hanedanların yükselişine kadar uzanan doğrusal bir yörünge izlemektedir. Moğolların gelişi ve 1258’de Bağdat’ı yağmalamaları, İslam sanatı anlatısında bir dönüm noktasıdır. Bu kırılma noktasından sonra anlatının odak noktası İran ve Orta Asya’da bölgesel ve bölgeler arası yönetimlerinin ortaya çıkışına kayar. Yaklaşık 1500’den beri -bölgesel olarak üç yönetim- Türkiye’nin Osmanlıları, İran’ın Safevileri ve Hindistan’ın Babürleri- hâkimdir.

Babür devleti, Sepoy İsyanı'nın ardından imparatorun Burma'ya sürgüne gönderildiği 1857'ye kadar ve Osmanlı saltanatı, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından feshedildiği 1922'ye kadar varlığını sürdürmüş olmasına rağmen genellikle 17. yüzyıl ve bazen de 18. yüzyıl sonrası sanatsal üretimleri göz ardı edilmektedir. Dolayısıyla İslam sanat tarihi anlatısına göre İslam tarihi ya da medeniyeti 620 senesinde Medine'de doğmuş, 18. yüzyıl sonlarında sömürge çağının şafağında açıklanamaz bir şekilde batmıştır (Flood, 2007, s. 31-53). İslam sanat tarihinin bir disiplin olarak ortaya çıkışından bu yana genellikle İslam sanatına geçmişte bir değer biçilmiş ve “yaşayan geleneği ve sanatı” anlatıdan dışlanmıştır.

19. yüzyıl ilim adamları ve gezginler İslam sanatının öldüğünü ilan etmişlerdi. Maxime du Camp mesela 1854 senesinde Mısır'a dair gözlemini "Mısır sanatı çöküşte bile değil, artık yok" şeklinde dile getirmiştir. Bazılarına göre ise “bir gülün cüzamlıların ölümcül elinde yapraklarını kaybetmesi gibi “Müslüman topraklarda sanatın öldüğünü düşünüyordu. Finbarr Barry Flood, bu gibi yaklaşımları İslam sanatının cenaze töreni olarak niteler ve disiplin çalışmalarının başlangıcıyla aynı zamana denk geldiğine işaret eder. Mağara resminden itibaren daima doğrusal bir tarzda ilerleyen Avrupa sanatının tersine, modernite İslam sanatının sonunun habercisi olduğu ispata gerek olmadan kabul edilmiştir (Flood, 2007, s. 33).

Donal Preziosi'nin de öne sürdüğü gibi bir sanat nesnesi sanat tarihi tarafından sağlanan bağlam olmadan yorumlanamaz (Preziosi, *Art History: Making Visible Legible*, 2009). Eserin yaratıldığı zamana özgü çeşitli sosyal, kültürel, politik, ekonomik felsefi, dini faktörleri hesaba katarak analiz edilerek yorumcunun eserin motiflerini yeterince anlamasına olanak sağlanır. Bezer bir ilişki sanat tarihi ve müzecilik arasında da mevcuttur. 19. yüzyıl müzeciliğini ve İslam koleksiyonlarının pozisyonunu değerlendirebilmek için İslam sanatlarının sanat tarihi anlatısındaki yerini tespit etmek önemlidir.

İngiliz mimar Banister Fletcher'in önemli etkiler yaratmış olan *A History of Architecture on the Comparative Method for Student, Craftsman, and Amateur*<sup>80</sup> (1895) isimli kitabının her baskısının ön sayfasında görülen ve dünya sanat tarihini

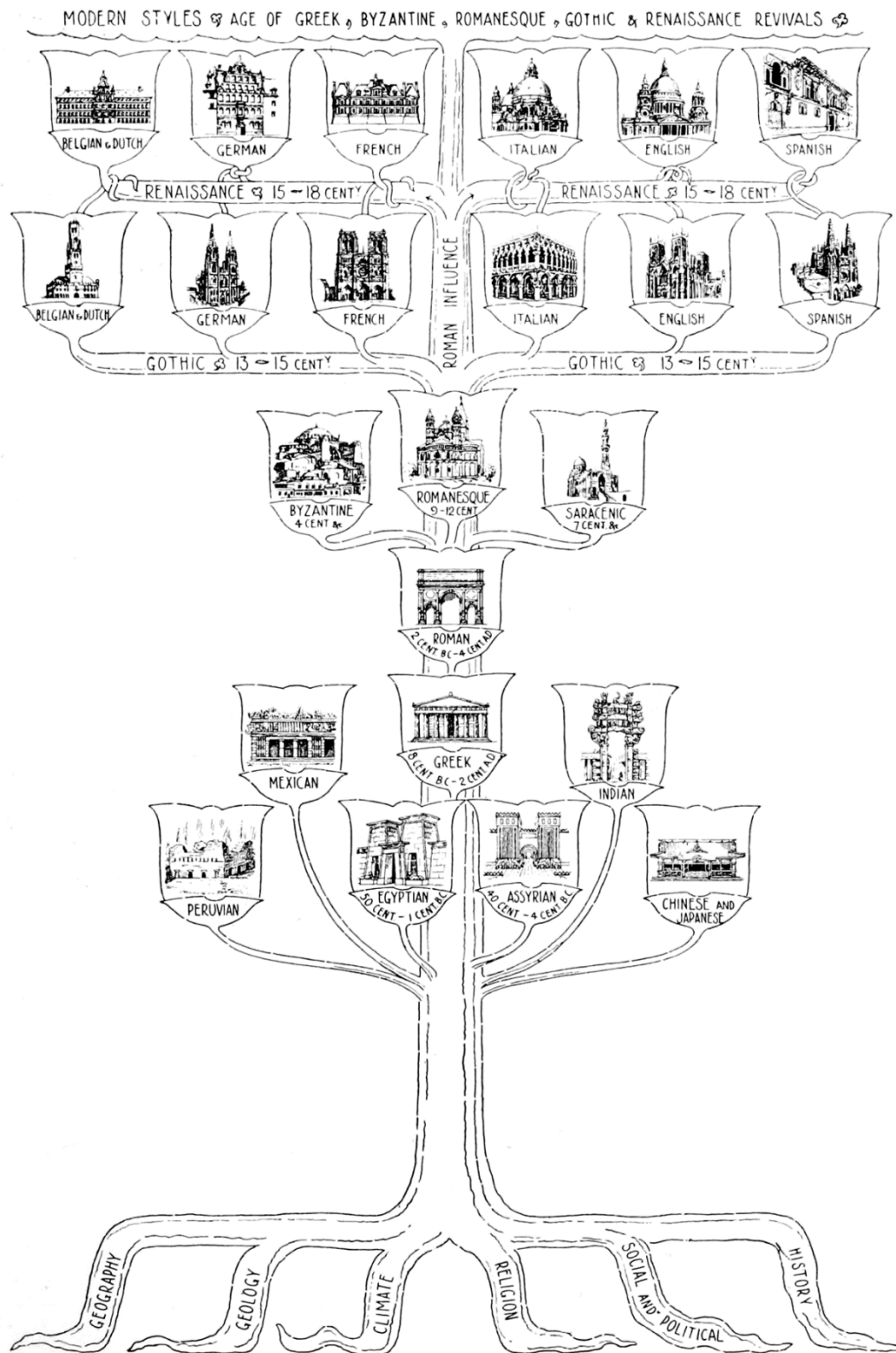
---

<sup>80</sup> Banister Fletcher (1905) *A History of Architecture on the Comparative Method for Student, Craftsman, and Amateur*, 5th edition, London, New York: Charles Scribner's Sons.

ilerlemeci Batı anlatısına göre yorumlayan meşhur “Tree of Architecture” çiziminde (Necipoğlu, The Concept of Islamic Art: Inherited Discourse and New Approaches, 2013, s. 77-75) “Saracenic” olarak adlandırdığı İslam mimarisini Roma ile Romanesk arasında bir yerde Avrupa merkezli bu soyağacının gövdesinden Bizans ile birlikte çıkan ve bir tarihi ve geleceği olmayan bir ölü dala yerleştirmiştir (Flood, 2007, s. 31).

Nassar Rabbat’ a göre bu şema “arsızca ırkçı”dır. Zira ağacın gövdesi ve sağlıklı üst dallarının tamamı Antik Yunan’dan modern Amerika’ya kadar kesintisiz bir Batı üslubu dizisine ayrılmıştı. Diğer tüm kültürlere ait dallar ise ilerlemeye devam etmeyen, çıkmaz dallara yerleştirilmişti (Rabbat, 2012, s. 80).





**Şekil 2.8 Tree of Architecture, Banister Fletcher**

Kaynak: Banister Fletcher (1905) *A History of Architecture on the Comparative Method for Student, Craftsman, and Amateur*, 5th edition, London, New York: Charles Scribner's Sons.

19. yüzyıl ortalarından itibaren İslam sanatının karma ya da özel sergilerde görülmeye başlaması ile müzecilerin ve kütüphanecilerin koleksiyon politikalarında yaşanan değişim arasında bir paralellik vardır. Bu dönemde müze ve kütüphane koleksiyonlarına farklı bağlamlarda dâhil edilen İslam eserleri çoğu zaman küratörler tarafından evrensel sergilerde yahut özel sergilerde tespit edilmiştir. Esasen ilk özel sergiler çoğu zaman müzecilerin teşviki ve mekân sağlaması ile gerçekleşmiştir (Vernoit, *Islamic Art in the West Categories of Collecting*, 2017, s. 1181).

Sanayileşmenin ardından çıkan tasarım bunalımına çözüm bulmak ve üretimde yüksek kalite tasarımı teşvik etmek olan dekoratif sanat müzelerinin (ya da uygulamalı veya endüstriye sanat müzeleri) kurulması ile genel olarak “el sanatları” bağlamında değerlendirilen İslam eserleri müze koleksiyonlarında daha görünür hale gelmiştir. Esasen İslam el tasarım alanında ders aracı olarak kullanılabileceği 1851 senesindeki Londra evrensel sergisinde keşfedilmişti. Ardından açılan dekoratif/uygulamalı ya da endüstriyel sanatlara odaklanan South Kensington Müzesi İslam nesnelere ile de yakından ilgilenmişti. South Kensington Museum bir model olmuştur. South Kensington’ın açılışının ardından Avrupa’nın başka şehirlerinde de dekoratif sanat müzeleri açılmıştır (Crill & Stanley, 2006, s. 14).

Sadece South Kensington Museum gibi dekoratif ya da uygulamalı sanata odaklanan müzeler değil tarihsel bir bağlamda tasarlanan ulusal müzeler de koleksiyonlarındaki İslam eserlerini yeniden hatırladılar. 1851 senesinde British Museum’da çalışmaya başlayan A.W. Franks (1826-1897) neredeyse yarım asır sürecek kariyeri boyunca - her ne kadar özel bir İslam koleksiyonu oluşturmak amacıyla olmasa da- müzedeki İslam eserlerinin sayısını bağış ve satın alma yolu ile bir hayli artırdı. Louvre müzesi de yüzyıl boyunca İslam koleksiyonlarını genişletti, Berlin’de Kaiser Frederich Müzesi’nde İslam bölümü oluşturuldu. İspanya’da da 19. yüzyıl boyunca İslam yapılarına ve maddi kültürüne karşı yeni bir farkındalık oluştu. 1871’de Madrid’de Milli Arkeoloji Müzesi açıldı. Kurtuba’da 1868’de, Seville’de 1879’da arkeoloji müzeleri kuruldu. El-Hamra Sarayı’nın restorasyonu 1862’de başladı ve 1870 ‘de tarihi yapı olduğu ilan edildi (Vernoit, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000, s. 24).

Rusya'nın Orta Asya'daki yayılcı politikasına rağmen doğrudan İslam eserlerinin temsil edildiği bir müze 1917 Devrimi'ne kadar kurulmadı. İlk İslam eserleri ülkedeki en eski müzede toplandı ve Büyük Petro'nun 1874'te kurduğu Kunst Kammer'di ve 1806'da Kremlin Cephaneliğinin müzeye dönüştürülmesinin nedeni oldu. Müze koleksiyonlarında silah, tekstil ve sikkeler bulunuyordu. 1818 senesinde Asiatic Museum of the St. Petersburg, Academy of Science oluşturuldu. Bu müze yazma eserler ve meskûkat konusunda iddialı bir koleksiyona sahipti (Vernoi, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000, s. 25). Birinci dünya Savaşı sırasında Rus ordusu Trabzon'u işgal ettiğinde şehirdeki İslam yazmaları Rus askerleri ve eski eser uzmanları tarafından toplanacak ve bir kısmı bu müzeye gönderilecekti.<sup>81</sup>

Diğer yandan İngiliz ve Fransız kolonilerinde de siyasi ve kültürel politikaların bir yansıması ve aracı olarak 19. yüzyıl ortalarından itibaren müzeler kuruldu. Cezayir'de bir İslam müzesi kurma fikri 1948 senesinde ortaya çıktı. 1854 senesinde Cezayir'e ait maddi kültür için kalıcı bir sergi düzenlendi. 1897 'de *Antiquites Algeriennes et d'art Musulman* kuruldu. Tunus'ta 1888 senesinde İslam öncesi arkeolojik eserler için bir depo kuruldu. Müzede bir "Arap" koleksiyonu 1899'da oluşturuldu ve 1913 senesinde bu bölüm genişletildi. Fas'ta da önemli şehirlerde çeşitli müzeler kuruldu. Kısmen bağımsızlığını korumaya devam eden Mısır'da bir Arap müzesi kurma fikri 1880'de Hıdiv Tevfik önderliğinde Kahire'de gerçekleşti ancak müzenin kuruluş çalışmalarını yapanlar Batılılardı.<sup>82</sup>

Bağımsızlığını koruyan Osmanlı İmparatorluğu'nda ise İslam sanatı adı altında ilk koleksiyon Müze-i Hümayun'da 1880'lerde oluşturulmaya başladı. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Nisan 1914 senesinde de yine İstanbul'da İslam Vakıf Eserleri Müzesi, Evkaf-ı İslamiye müzesi Evkaf Nezareti tarafından kuruldu.

---

<sup>81</sup> Bkz. Zaitsev Viladimiroviç (2022) "Cephe'deki Osmanlı Yazmaları (St. Petersburg, Kiev ve Moskova Kütüphanelerindeki Trabzon El Yazmaları) OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi 851), s.177.191.

<sup>82</sup> Bkz. Donald Malcolm Reid (2002) *Whose Pharaohs?: Archeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*, University of California Press.

#### 2.3.4.1. British Museum Koleksiyonlarında İslam Eserleri Konumu

British Museum, hekim ve doğabilimci Sir Hans Sloane'un (1660-1753) meşhur koleksiyonunu toplumun faydasına kullanılmak üzere miras bırakması üzerine hükümet tarafından satın alınması 1753 senesinde kurulmuştur. Çekirdek koleksiyona başka bağışlar ve satın almaların ardından nihayetinde 1757 senesinde II. George'un kütüphanesinin de eklenmesi ile 1759 senesinde müze Bloomsbury'deki Montagu House'da halka açılmıştır (Garwood, 2014, s. 16). Başlangıçta girişler belirli günlerde 60 kişi ile sınırlandırılmıştı ve biletler ancak Mütevelli Heyeti'ne başvurmak suretiyle alınabiliyordu. 1830'lardan itibaren yönetmelikler değiştirilmiş ve çalışma saatleri uzatılmıştır. Kademeli olarak müze herkese açık ve ücretsiz hale getirilmiştir. Müze kuruluşundan itibaren koleksiyon ve teşhir politikaları ile hedefinin evrensel hedefinin ise dünyayı düzenlemek ve anlamak olduğu ve bunun açıkça Britanya'nın evrenin emperyal efendisi olduğu algısına hizmet olduğu ileri sürülmektedir (Walsh, 1992, s. 32).

British Museum'un İslam koleksiyonu, Batı Afrika'dan Güneydoğu Asya'ya uzanan İslam dünyasında 7. yüzyıldan günümüze kadar üretilmiş maddi kültürün geniş ve çeşitli bir yelpazesini sunar. 250 yıldan fazla bir sürede meydana getirilen yüz binden fazla nesne, özel koleksiyonerler, küratörler ve diğer kuruluşlar tarafından yapılan bağışlar, arkeolojik ve antropolojik saha araştırmaları veya stratejik satın alımlar yoluyla müzenin çeşitli koleksiyonlarına dâhil edilmiştir. Ansiklopedik olma iddiası taşımayan koleksiyon, İslam sanatının tanınmış şaheserleri, günlük eşyalar, madeni paralar, arkeoloji, etnografya, mimari öğeler, kitap sanatları ve çağdaş sanat dâhil olmak üzere birinden farklı eserlerden oluşmuştur (Akbarnia, Porter, & Suleman, 2012, s. 32).

İslam dünyasına ait ilk nesnelere, Sir Hans Sloane'un (1660-1753)'te ölümü üzerine ulusa miras bıraktığı British Museum'un kurucu koleksiyonunun bir parçasıydı. Sloane, insanlığın hikâyesini anlatmak için her kültürden malzeme toplayan bir doktordur. Koleksiyonu yaklaşık yetmiş bin nesneden oluşuyordu. Bunların içinde İslami eser grubuna girecek olan İran'dan birkaç eser, özellikle üzerinde Arapça dualar bulunan tılsım/muska grubu dikkat çekicidir. Ayrıca 17. yüzyıldan kalma, İran'ın sosyal dokusunu yansıtan bir kıyafet albümü, Safevî hükümdarı Şah Sultan Hüseyin'in

(H.1694-1722) adının yazılı olduğu bir usturlap da bunlar arasında sayılabilir (Akbaria, Porter, & Suleman, 2012, s. 33-34).

Müzenin İslam koleksiyonu esasen müzenin kuruluşundan yaklaşık bir asır sonra, yeni kurulan British and Medieval Antiquities and Ethnography bölümünde şekillenmeye başlayacaktır.

Bir koleksiyonu kapsamlı bir şekilde değerlendirmek için küratörün ya da 19. yüzyılda British Museum'daki ismi ile koleksiyon muhafızının (Keeper) rolünü de iyi anlamak gerekir. 19. yüzyıl Britanya müzeleri kolonyalizmin sağladığı imkânlar ile çok hareketli bir dönem geçirdiler. Küratörler, müze koleksiyonlarında bir bütünlük sağlamak adına sürekli alım yapılmasını ya da özel koleksiyonların kendi müzelerine bağış yapmalarını sağlamak için çalıştılar. Diğer yandan dört bir yandan müzelere akan eserleri tanımladılar ve tasnif ettiler. Bütün bunlar müzelerin koleksiyon ve teşhir politikalarının küratör merkezli olmasını sağladı. Onların uzmanlığında gelişen tasnif ve tanımlama bir hakikat olarak yakın zamanlara kadar müze envanterlerinde kayıtlı kalmıştır.

1851-1897 yılları arasında British Museum'un koleksiyonları, tarih öncesi, İslam dünyası ve İngiliz Orta Çağ antikaları gibi daha önce ihmal edilmiş alanlara doğru genişlemiştir. Bu minvalde "İngiliz ve Orta Çağ Eski Eserleri Bölümü" (British and Medieval Antiquities and Ethnography) ancak 1866 yılında, Orta Çağ sanat eserlerinin incelenmesinin arkeolojinin bir dalı olarak kesin bir yer tutmasından yaklaşık yirmi yıl sonra ortaya çıkmıştır (British Museum, 1907, s. 6). Bu gelişme genellikle bir adamın enerjisi ve takıntısından kaynaklandığı ifade edilir: Augustus Wollaston Franks (1826-1897). İslam koleksiyonları konusunda 1990'lara kadar pek hatırlanmayan bu isim, müzecilik ve İslam sanatı koleksiyonlarında yaşanan hareketlenme ile birlikte yeniden hatırlanmış gibi görünüyor.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> A.W.Franks hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Marjorie Caygill and John Cherry (eds) (1997) *A.W.Franks: Nineteenth Century Collecting and the British Museum*, Trustees of British Museum; Franks'in İslam eserleri ile ilişkisi için bkz. Rachel Ward (1997) "Islamism is not Easy Matter". *A.W.Franks: Nineteenth Century Collecting and the British Museum* içinde, ss.272-285.

İsviçre, Cenevre doğumlu Franks'ın British Musuem'daki uzun kariyeri 1851 senesinde Eski Eserler Bölümü'ne (Department of Antiquities) asistan olarak atanmasıyla başlamıştır. 1866 senesinde kurulan İngiliz ve Orta Çağ Eski Eserler ve Etnografya Bölümü'nün (Departmen of British and Medieval Antiquities and Ethnography) ilk sorumlusu (Keeper) olmuş ve hayatının sonuna kadar bu vazifeyi sürdürmüştür (1866-1896). Gerek dikkatli eser satın alımlarıyla gerek kendi değerli ve geniş koleksiyonunu bağışlayarak Müzenin koleksiyonlarını zenginleştirmiştir. Franks, ayrıca 1860'ların sonlarından itibaren Müzenin etnografik ve arkeolojik koleksiyonlarının gelişimine de büyük katkı sağlayan Christy koleksiyonu ve Christy Fund'un Mütevelli Heyeti'nde yer aldı. British Museum'a sunulan nesnelere satın almak için hem Christy Fonunu hem de kendi parasını kullandığı bilinmektedir (British Museum, 2021).

British Musuem'un Mütevelli Heyeti'nde de birçok koleksiyoncu yer alıyordu. Bu kişiler Franks'ın de teşviki ile koleksiyonlarını British Museum'a bağışlamışlardır. Bu grup içerisinde İtalyan ve İspanyol çömlekleri, Rus emayeleri ve Venedik camının yanı sıra İslam dünyasından gelen silah, zırh, seramikleri, kakma metal işleri de toplayan John Henderson (1792-1878) dikkat çeken isimlerdendi. Bir diğer önemli isim Charles Drury Edward Fortnum'un (1820-1899), Müzeye verdiği önemli eserlerden birisi Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra mabedi arazisinde bulunan ve bu mabedin 1550 senesinde Osmanlılar tarafından yenilediği dönemle ilişkilendirilen bir Osmanlı İznik Çini lambadır (Diri Apaydın, 2019, s. 142).

Franks'ın çabaları ile 1893 senesinde yaklaşık 600 parça kaliteli İslam seramikleri içeren ve çok beğenilen Godman Koleksiyonu da Müze tarafından satın alınmıştır. Müze Mütevellisinde görevli olan Godman'ın koleksiyonunun amacı "Müslüman çömlekçilerinin eserlerini içeren seramik sanatının bu dalını gösteren sanatsal ve tarihi bir seri yapmaktı." (Ward, 'Islamism, not an easy matter', 1997, s. 278). Godman'ın koleksiyon kızının ölümünün ardından Müzeye intikal etti ve 1989 senesinde British Museum'da açılacak olan John Addis Gallery of the Islamic World'un ana katalizörlerinden birisi oldu (Akbarnia, Porter, & Suleman, 2012, s. 36).

Franks, Biritish Museum da bulunan "bir avuç" esere İslam dünyasından üç binden fazla eser eklemiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi bunların çoğu kendisinden ya da

arkadaşlarından gelen kişisel hediye ve bağışlardı (Ward, 'Islamism, not an easy matter', 1997, s. 272). Rachel Ward yine de bilinçli bir “İslam koleksiyonu” yaratma konusunda Franks’e itibar etmenin yanlış olacağı uyarısında bulunur. Nitekim Franks, İslam sanatında bir otorite değildi ve Müslüman ülkelere hiç seyahat etmemişti, Müslümanların kullandığı dillerden hiç birisini bilmiyordu. İslam kültürü, tarihi ve dini hakkında yüzeysel bilgiye sahipti. Franks’i İslam camı, seramik, metal işçiliği, fildişi ve diğer sanatlardan örnekler aramaya iten şey, İslam medeniyeti ve sanatı tasvir etmek değil dekoratif sanatların “daha mükemmel bir sınıflandırmasını” yapmaktı (Ward, 'Islamism, not an easy matter', 1997, s. 272).

Ancak Müze’nin diğer bazı koleksiyon sorumluları onu bu konuda desteklemediler. Müze Kütüphanesinin (günümüzde British Library) sorumlusu olduğu için aynı zamanda Müze müdürü konumuna da yükselen Panizzi, Orta Çağ koleksiyonlarına şiddetle karşıydı. Panizzi bu koleksiyonların Yeni kurulan South Kensington Museum’a devredilmesi gerektiğine inanıyordu. Bir müddet sonra Hükümet de Franks’in yönetimi altındaki koleksiyonların South Kensington Müzesine nakledilmesini ve Müze müdürlüğüne de Franks’in getirilmesini planladı. Ancak Franks bu plana karşıydı ve yazdığı bir raporda niçin karşı olduğunu açıkladı. Franks’in başlıca argümanı British Museum'un, Uzak Doğu, Afrika, Amerika, Okyanusya ve Avrupa ile Orta Doğu'nun Post-Klasik dönemlerini içermeden, insanın maddi üretimlerinin geniş bir karşılaştırmalı şeması olan evrensel bir koleksiyon olamayacağıydı (Ward, Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum, 2000, s. 109). Bu aynı zamanda evrensel müzenin de tanımıydı. Rapordaki İkinci argüman ise müze yönetimi açısından daha ikna edici olmuş olabilir. Franks, “Böyle bir ayırımın özel koleksiyoncuları, koleksiyonlarının bölünüp farklı kurumlara gönderilmesini istemeyecekleri için koleksiyonlarını müzeye miras bırakmaktan da caydıracağını” iddia etti.<sup>84</sup>

Nihayetinde Franks hayatının sonuna kadar British Museum’daki pozisyonunu korumuştur. Franks, yalnızca kendi türünde iyi olan değil, aynı zamanda üzerlerinde bir tarih, sanatçının adı veya ait oldukları sanat dallarına ilişkin belge niteliğinde bazı ilginç tarihsel çağrışımlar bulunan nesnelerin peşine düşmüştü. Bununla birlikte,

---

<sup>84</sup> Idib.

Franks tarafından toplanan nesnelere ile South Kensington Müzesi tarafından toplananlar arasında önemli ölçüde örtüşme vardı. Bu durum iki müze arasında bir rekabete de yol açıyordu. Koleksiyon arasındaki en gözle görülür fark, British Museum'daki tekstil ve mobilya eksikliğiydi.

İngiliz ve Orta Çağ Eski Eserler ve Etnoğrafya Bölümü'nün A.W. Franks'den sonra gelen sorumlusu Charles H. Read'in de belirttiği gibi iki müzenin satın alma ilkeleri arasında bir fark bulunmasına rağmen bazı koleksiyonlarındaki örtüşme kaçınılmazdır. South Kensington Museum, ülkedeki endüstriyel sanatı geliştirmek umudu ile sanat objeleri toplamak için yola çıkmıştı. Dolayısıyla arkeolojik veya tarihi olanı dışlıyordu. Diğer yandan, bir sanat koleksiyonu daha çok sanatsal nesnelere ile sınırlı iken bir arkeolojik koleksiyon kendisini "sanatsal olmayan" nesnelere ile sınırlamıyordu. Bir arkeoloji müzesinde bulunacak örneklerin, "medeniyetin ilerlediği çizgileri göstermeye hizmet ettiği sürece, sanatsal değeri olabilir veya olmayabilir"di. Ancak bunlar güzel şeyler olarak değil, kültürün aşamalarını gösteren belgeler olarak toplanmaktaydı. Bu nedenle British Museum, Orta Çağ ve geç dönem sanatının tam bir temsilinden çok, klasik ve modern zamanların kültürü arasındaki boşluğu doldurmayı amaçlamıştı. Önceliği olan nesnelere tarihsel yönleri öne çıksa da bu koleksiyon sanatsal nesnelere dahil etmeden tamamlanamazdı. Bu sebeple birçok kez South Kensington Musuem ile British Museum aynı nesnelere peşine düşmüştür. Çünkü, "aynı çağa ve ülkeye ait güzel ve salt yararlı şeylerin her yerde sistematik olarak birbirinden ayrı tutulması arzu edilir bir şey değildir."<sup>85</sup>

Franks koleksiyonlardaki eserleri kronoloji, malzeme, yöntem bağlamında hiyerarşik düzenlemesini yapmak ve bu zincirdeki boşlukları doldurmak için son derece tutkuluydu. Franks'in bütüncül yaklaşımının kendisinden sonra da devam ettiği anlaşılıyor.

British Museum'un kuruluşundan itibaren 19. yüzyıl boyunca gelişen bölümleri ve koleksiyonlarına dair raporları incelendiğinde, İslam eserlerinin nasıl kategorize

---

<sup>85</sup> British Museum. (1907). A Guide to the Medieval Room and to the Specimens of Mediaeval and Later Times in the Gold Ornament Room: With Fourteen Plates and a Hundred and Ninety-Four Illustrations. London: British Museum Press.

edildiği, nasıl isimlendirildiği ve Müze koleksiyonlarında hangi bağlamda yer aldığına dair genel bir tablo ortaya çıkmaktadır:

British Museum arşiv kayıtlarından anladığımız kadarı ile ondokuzuncu yüzyılda İslam dünyasına ait eserler belli başlı üç bölümde toplanmıştır:

- Department of Medieval and British Antiquities and Ethnography-
- Department of Coins and Medals
- Department of Manuscripts (MSS)
- Department of Oriental Printed Books and Manuscripts.
- Department of Prints and Drawings

Bu bölümlerin müze mütevellisine sundukları raporlarda alım yaptıkları ve almayı teklif ettikleri objelerin listesi sıklıkla verilmiştir.

#### **2.3.4.1.1. Orta Çağ ve İngiliz Eski Eserler Bölümü (*Department of Medieval and British Antiquities*)**

Bu bölüm British Museum'un günümüz İslam koleksiyonunun tamamına yakınının toplandığı bölümdür. Yaklaşık 50 sene British Museum ve Orta Çağ koleksiyonları için çalışmış olan Augustus W. Franks müzenin günümüz İslam koleksiyonlarının temelini ve çalışma hayatı boyunca önemli sayıda eser alımı yapmıştır. Ancak British Museum arşiv kayıtlarında alınan eserlerin "İslam sanatı" bağlamında alındığını işaret eden ibarelere sayılı yerde rastlanmaktadır. İslam dünyasından alınan ve tarihsel ve sanatsal bağlamda değerlendirilen objelerden birisi 1980'lerde kurulmuş olan John Addis Islamic Gallery'de de uzun süre sergilenmiş olan ve çağdaş ziyaretçinin tanıdığı Yeşim taşından yapılmış bir kaplumbağa figürüdür.<sup>86</sup> 6 Temmuz 1887 tarihli bir raporda A.W. Franks'ın bu eseri Tabiat Tarihi Bölümü'nden aldığı belirtilmektedir:

---

<sup>86</sup> Bir su kaplumbağası figürü olan bu eser, 1803 senesinde Hindistan'ın kuzeyindeki Allahabad'daki Babür kalesindeki mühendislik çalışmaları sırasında tesadüfen bir su sarnıcının dibinde bulunmuştur. Hem malzeme hem de oymacılık tekniği açısından son derece kıymetlidir. Babür Sultanı Cihangir'in saray bahçelerini süslediği düşünülen su kaplumbağası bulunduktan sonra Bengal mühendislerinden Korgeneral Alexandder Kyd tarafından İngiltere'ye getirilmiştir. Nihayetinde Kyd'in bir akrabası olan

*... Mr Franks has also received from the Natural History Branch the jade tortoise found in the River Jumma together with(?) the marble table on which it was exhibited...*<sup>87</sup>

Bu rapordan da anlaşıldığı üzere bahsi geçen eser bir müddet “Natural History Mineral Gallery”de sergilenmişti. Franks’in eseri fark etmesi ve kendi bölümüne aldırması ile birlikte bu eser yapıldığı malzemeden ötürü bir doğa objesi olmaktan çıkıp bir tarih ve sanat eserine dönüşmüştür.



**Şekil 2.9 Yeşil Kaplumbağa, Babür Hanedanlığı, 17. yüzyıl**

Kaynak: British Museum Central Archive:

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613262068>

---

James Mairne aracılığıyla Thomas Wilkonson tarafından 1830 tarihinde British Museum’a bağışlanmıştır.

<sup>87</sup> BMCA, 1887, Department of Medieval and British Antiquities and Ethnography



**Şekil 2.10 Yeşim Kaplumbağa'nın British Museum Mineral Gallery'de teşhir edildiğini gösteren fotoğraf, 1860, Roger Fenton (1819-1869)**

Kaynak: British Museum Central Archive

Bir diğer İslam eseri alımına dair rapor 5 Haziran 1887 tarihine aittir. A.W.Franks bir Müslüman sultan adına yapılmış dikkat çekici bir ibrik satın aldığını bildirmektedir. İbrik türünün en iyi örneklerinden biridir (*one of the finest known specimen of the kind*) ve eğer ayaklarının hepsi aynı kondisyonda olsa idi çok daha yüksek bir fiyata ödenmesi gereken bir eserdir.<sup>88</sup>

Bu rapordan anlaşıldığı gibi A.W. Franks satın aldığı eserlerin tarihi ve estetik değerlerini aynı anda gözetiyordu. Diğer yandan raporda “sanat” kelimesinin kullanılmadığına dikkat çekmek gerekir.

<sup>88</sup> British Museum Central Archive. (1887). Department of Medieval and British Antiquities and Ethnography. London: British Museum Central Archive.

### 2.3.4.1.2. El Yazmaları Bölümü (*Department of Manuscripts*) (MSS)

El yazmaları belki de Batı'da oluşan İslam koleksiyonlarının çekirdeğini oluşturmuştur. Orta Çağ'dan bu yana İslam dünyasından Avrupa'ya götürülen yazma eserlerden haberdarız (Yıldız, 1992). British Museum da başından itibaren el yazma koleksiyonunu genişletirken İslam yazmalarını oldukça önemsemiştir. El yazmaları bölümünde eserlerin nasıl tasnif edildiğini ve bir sene boyunca ne oranda alım yapıldığını gösteren 1867 senesi Doğu yazmalarına dair yıllık rapor önemli bilgiler içeriyor:

*“Dr Bien has the honour of informing the Trustees that during the year ended 31<sup>st</sup> Dec 1867 the following progress has been made in the work connected with the collection of Oriental MSS:*

...

#### Acquisition:

*The following addition have been made to the Collection of Oriental MSS:*

<i>by Purchase</i>	<i>56</i>
<i>by Donations</i>	<i>16</i>
<i>Total</i>	<i>72</i>

*Which with regard to language may be specified (?)As follows:*

<i>Arabic</i>	<i>19</i>
<i>Hebrew</i>	<i>17</i>
<i>Turkish</i>	<i>11</i>
<i>Sanscrit&amp; Nepalese?</i>	<i>11</i>
<i>Persian</i>	<i>9</i>
<i>Japanese</i>	<i>2</i>
<i>Coptic</i>	<i>1</i>
<i>Hindustani</i>	<i>1</i>

*The acquisition which appear to deserve a special notice are the following:*

*Six volumes of “Tarikh al- Islam” an important historical work of the 14<sup>th</sup> century; a contemporary transcript from the author’s autograph.*

*Tarikh.. Baihaki, a contemporary history of Mahmud of Ghaznee, the first Muhammedan conqueror of India.*

*An Arabic papayrus dated A.H. 133 (A.D.750), ... of the earliest monument of Arabic writing. ... ”.*

Bu kayıta Yazma Eserler Bölümü’nde yazmaların Doğu Yazma Eserler Koleksiyonu (Collection of Oriental Manuscripts) başlığı altında dillere göre sınıflandırıldığı anlaşılıyor. Bunun yanı sıra “Muhammedan” teriminin kullanıldığını da görüyoruz. Gazneli Mahmut’un hayatına dair eserden bahsederken Hindistan’ın ilk Muhammedî (Müslüman) fatihi olduğu vurgulanıyordu.

#### **2.3.4.1.3. Oryantal Basılı Kitaplar ve El Yazmaları Bölümü (*Department of Oriental Printed Books and Manuscripts*)**

El Yazmaları Bölümü’nde Doğu Yazmaları Koleksiyonu (Collection of Oriental Manuscripts) başlığı altında toplanan yazmalar için yeni bir bölüm kurulmuştur. Yeni bölümün adının geçtiği en erken tarihli belge Mayıs 1907 ‘de hazırlanan Araştırmacı Salonu Yönetmeliğidir.

Bu bölümünde yeni olan şey Doğu’ya ait matbu kitapların da artık bu başlık altında toplanıyor olmasıdır. Bunun yanında bölüm koleksiyonun içeriğini görmek için bazı alım raporlarına bakılabilir:

*“Mr Barnett has the honour to recommend to the Trustees the purchase from Stanley Steele, Esq., of 38 Upper Berkeley Street, W., of the following boos and mss.:*

1. *A collection of printed books and mss in Chinese and Korean comprising about 150 vols., and including an extensive series of biographies of Chinese literati in Chinese, Korean stories, itineraries, etc. offered for £15.0.0*

*Also from Mr David Fetto, c/o Messrs Selim Homsey&Co., 37 St Mary Axe, E.C., of the followings mss.:*

1. *Asas al-Balaghah, Zamakhshari's great lexicon; vol.1. copied A.H. 722 (A.D.1322). 4. Arabic.*
2. *Fakhr al-Din Bazi's commentary on the Koran, Suras 1,2,4-10. 2 vols. Vol.1, xivth century; vol.2,A.H.1093(A.D.1682). Fol. &4. Arabic.*
3. *A commentary by Ibn Ya'kub al-Maghribi on Kazwini's Arabic grammar; written for Sultan Muh, Isma'il al-Maghribi. Copied A.H.1146(A.D.1735). 8. no other copy is on record. Arabic.*
4. *Khalil b. Ishak's compendium of Malili law, with copious commentary by Ahmad b. Muh.al—Dardair. Xvith century. 8. no copy of the commentary is on record. Arabic.*
5. *A commentary by Ibn Firishtah on Al-Masafi's manual of Hanafi law. Copied A.H.1055 (A.D.1645). 8. Arabic".<sup>89</sup>*

Bu şekilde devam eden listede toplam 14 kitap ismi verilmiştir.

Bu kitap listesinde de görüleceği üzere buradaki "Oriental" tabiri Kore ve İslam yazmalarını aynı koleksiyon içinde buluşturacak şekilde kullanılıyordu. Ancak bir yazmayı Oriental yapan şeyin ne olduğunu tespit etmek kolay bir iş değildir. İspanya kaynaklı olduğu anlaşılan bir eseri Department of Manuscripts- Yazmalar Bölümü için alınırken, yine İspanya kaynaklı başka eserleri bu sefer Oriental Printed Books and Manuscripts- Doğu Baskı Kitap ve Yazmalar bölümüne alabiliyordu.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> BMCA, Department of Oriental Printed Books and Manuscripts, 01.05.1913.

<sup>90</sup> BMCA, Department of Manuscripts, 2<sup>nd</sup> day of July 1913; Department of Oriental Printed Books and Manuscripts, 01.10.1913.

#### 2.3.4.1.4. Madeni Para ve Madalya Bölümü (Department of Coins and Medals)

Sikkeler ve Madalyalar Bölümü'nün 22 Ocak 1868 'de Müze'nin Mütevellisi'ne sunduğu 1867 senesine ait tarihli raporunda bu bölümün koleksiyonlarının hangi isimler altında sınıflandırıldığını öğreniyoruz:

##### “I- Arrangement

1. *Greek Series: ...*
2. *Roman Series: ...*
3. *Medieval and Modern: ....*
4. *Saxon and English: ...*
5. *Oriental: 24 Turkish Coins have been registered, 24 Turkish Coins have been incorporated, 800 Chinese, Japanese, and ... coins have been examined, and those required for the Medieval Collection have been set aside. 133 rare Bengal Muhammedan Coins, 120 Coins of Nagpur and Hyderabad in the Deccan, 980 Chinese and Japanese Coins of all classess have been examined.*
6. *Gems and ... (?)*:

##### II. Acquisitions

*The following coins and Medals have been added to the National Collection during the past year (1867) ... ”.*<sup>91</sup>

	<i>Gold</i>	<i>Silver</i>	<i>Copper</i>	<i>Total</i>
<i>Greek</i>	26	100	168	294
<i>Roman</i>	3	21	40	64
<i>Medieval&amp;Mode</i>	37	260	89	386
<i>English</i>	4	708	30	742
<i>Oriental</i>	16	53	66	135
<i>Total</i>	86	1142	393	1621

Bu belgede Oriental Series başlığı altında geniş bir coğrafyaya ait objelerin toplandığı anlaşılıyor. Mesela İslam dünyasına ait sikkelerle Japonya ve Çin gibi ait sikkeler

<sup>91</sup> BMCA, Department of Coins and Medals, 22 January 1868.

henüz Oriental başlığı altında bir arada değerlendiriliyor. Ancak bu noktada bazı sorularda ortaya çıkıyor: Türk Sikkesi, Çin Sikkesi, Japon sikkesi tanımlamalarında yazma koleksiyonlarında olduğu gibi kullanılan ölçüt dil mi, milliyet mi yoksa hanedan mıdır? Milliyeti dil üzerinden mi tanımlıyorlar? Bu soruların cevaplandırılması dönemin müzelerinde dünya kültürlerinin ve sanatlarının nasıl algılandığı sorusuna da ışık tutacaktır.

Buna ek olarak mesela Türk sikkесinden bahsederken “Turkish” yerine “Mohammadan” terimini kullanmaması dikkat edilmesi gereken bir diğer husustur. Bu raporda “Bengal Muhammedan Coins” öne çıkan bir diğer terimdir. Milliyet ve din vurgusu bir arada yapılmaktadır.

Bu örneğe benzer şekilde Bölüm Sorumlusu Mr. Poole’un 1 Ekim 1868 tarihli raporunda da “Muhammadan coins of India” tabiri geçmektedir:

*“Mr Poole has the honour to submit to the Trustees a series of thirty-three coins (9 golds, 12 silver, 10 copper and two lead) selected from a large number of coins acquired in India and Spain, and offered to the Museum for selection by .... General G.G.Pearse R.A.C.B*

....

*The selection also includes a gold coin from central Asia imitated from the money of Byzantium of the eighth century.*

*The Muhammedan coins of India comprise a silver piece of Babur, A.H. 932, a coin Ahsan ‘Abad and two coins of ‘Ali Raja of ...(?) all rare.*

*Among other Muhammedan coins are following rarities ‘Ali of Granada, Silver, Sakut of Centa, billou X’ali of the Bani Rasul”.*<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> BMCA, Department of Coins and Medal, 01.10.1868.

#### 2.3.4.1.5. Baskı ve Çizimler Bölümü (*Department of Print and Drawings*)

Müzenin arşiv kayıtlarında koleksiyona ait rapor ve kayıtlarda, yapılan alımların hangisinin Müslüman ülkelerden olduğunu tespit etmeye yarayacak bir kayda rastlamak zordur. Ancak 1913 senesinden itibaren bölümün ismi yazılırken parantez içerisinde “Oriental” kaydı da yer almaya başlamıştır:

*“Mr. Binyon has the honour to recommend to the Trustees that the following purchase be made for the sub-department:*

*From Miss E: Tennyson d'Eyncourt, 24 Cadogan Court, S.W:*

*Twelve Indian paintings, probably all of the eighteenth century, including:-*

*Two portraits of the Mughal School, one of a prince, the other of a youth on a garden terrace; three scenes from romances of the Rajput School, all of unusually fine quality of drawing and colouring; a group of Yogis gathered under trees; a girl musician of the Rajput School; an illustration to a legend (Rajput School) with a girl floating across a river; a lady seated in a landscape, Rajput School; a saint seated by his hermitage with an attendant, and a tiger; a lady sitting under a tree with a servant beside her, showing traces of European influence; and a youth a lady seated on a terrace.*

*These are all desirable specimens, and price is a very moderate one. £40.0.0”.*

Bu belgede “Oriental” ismiden kastedilen şeyin bir alt bölüm (sub-department) olduğunu anlaşılmaktadır. Alımı yapılan Hint sanatına ait eserlerden iki tanesinin *Mughal School*'a (bölgedeki Müslüman ekollerden birisi) ait olduğu ifade ediliyor. Ayrıca belgede direkt olarak “sanat” kelimesini zikredilmemiş fakat “painting”, “portait” gibi terimleri Batı dışında başka bir medeniyete ait eserler için kullanmış ve bu koleksiyonlar için bir bölüm kurulmuştur.

Sonuç olarak 19. yüzyıl British Museum kayıtlarında koleksiyonlara alınan nesnelere için “İslam sanatı” terimi kullanılmazken “Muhammedan”, “Oriental” ve “Turkish”, “Arabic”, “Persian” “Indian” gibi dini ve ulusal kimlikleri ve dilleri ifade eden kelimeler kullanılmıştır.

Buna ek olarak, Victoria and Albert Musuem (eski adı South Kensington Museum) Jameel Gallery küratörlerinden Tim Stanley ise “Islamic Art at the V&A” başlıklı makalesinde 19. yüzyılda Müze’de kullanılan “Alhambresque” ve “Saracenic Art” kavramlarına dikkat çeker.

“İslam Sanatı” teriminin Batı Avrupa müze koleksiyonlarında kullanılması 20. yüzyıl ortalarını bulmuş gibi görünüyor. Uzun bir süre İslam eserlerini ifade edecek ortak bir terim bulunamamış gibidir. Ancak koleksiyon sorumlularının Müze Mütevellisine sundukları raporlarda alınmasını teklif ettikleri eserlerden bahsederken onların tarihi öneminden, türlerinin nadir örnekleri olduklarından ve kıymetlerinden bahsetmeleri bu eserleri alırken neleri öncelendiklerini ve bunları nasıl nitelediklerini de bize gösterir.

Ayrıca Müze’de İslam dünyasına ait eserler genel olarak Orta Çağ bölümünde (Medieval and British Antiquities and Ethnography) toplanırken İslam Sikkeleri Orta Çağ Serisine (Medieval Series) değil Doğu Serisine (Oriental Series) dahil edilmiştir. Aynı şey elyazmaları için de geçerlidir.

“Oriental” kelimesi ise -çokça tartışıldığı gibi- coğrafya ve zaman anlamında problemli bir kavramı ifade eder. Müze kayıtlarında da bu terimin farklı bağlamlarda farklı anlamlar kazandığı anlaşılıyor. Mesela Eski Doğu Eserleri Bölümü (Department of Oriental Antiquities) –İslam öncesi Mısır ve Asur gibi kültürlerle ait eserlerin toplandığı bir bölüm iken Sikkeler ve Madalyalar Bölümünün Doğu Serisi (Department of Coins and Medals Oriental Series), Elyazmaları Bölümü’nün Doğu Koleksiyonu (Department of Manuscripts Oriental Collection) ve Baskı ve Çizim Bölümü’nün Doğu Koleksiyonu. (Department of Prints and Drawings Oriental Collection) İslam, Orta Asya ve Uzakdoğu’ya ait objeler ile koleksiyonlarını oluşturmuşlardır.

İslam dünyasının tarihi, coğrafi büyüklüğü ile kültürel ve etnik çeşitliliği dikkate alındığında, bu dünyaya ait sanatın isimlendirilmesi ve tasnifi oldukça karmaşık bir

meseledir. Bu konuda henüz yeterince çalışmanın yapılmadığı ve koleksiyonların yeni oluştuğu bir dönemde müzede yaşanan uzman eksikliği de bu meselenin sebeplerinden birisi olmalıdır. İslam eserlerinin dilini anlayacak uzman ihtiyacı British Musuem'un ilgili bölümlerinin bazı raporlarında da zikredilmiştir.

Koleksiyonlardaki eserlerin tekniği, dönemi ve ait olduğu hanedanlık bakımından gösterdiği çeşitlilik de işi daha zor bir hale sokmuş olmalıdır. Kaldı ki bu eserler ilk etapta özel olarak oluşturulmuş bir "İslam Koleksiyonu" için de toplanmıyordu. Çünkü bu isimde münferit bir koleksiyon ve galeri henüz kurulmamıştı.

Ayrıca "Mohammedan Art" dini bir sanat mı yoksa seküler bir sanat mı olduğu konusu da netlik kazanmamıştır. Bu sebeple A.W.Franks, British Museum'da İslam koleksiyonlarının alımını hızlanmasına yol açan "Dinler Galerisini" (Religions Gallery) hazırlarken meslektaşına yazdığı mektupta, "İslamlaştırma"nın (Islamism) kolay bir mesele olmadığından yakınması anlaşılabilir bir durumdur. Sir Edward Maundethompson'a yazdığı 8 Temmuz 1893 tarihli mektupta koleksiyonunda 16. yüzyıldan kalma muhteşem bir Kur'an-ı Kerim ve diğer kıymetli eserler olmasına rağmen bunları İslam dini bağlamında yorumlamakta zorlandığı anlaşıyordu (Ward, 'Islamism, not an easy matter', 1997, s. 273):

*İkinci Kuzey Galerisi'nde dinlerin illüstrasyonlarını düzenlerken, İslam'ı temsil etmek için küçük bir sergi yapmanın uygun olacağını düşündüm, bu kolay bir konu değil. Oraya sahip olduğum Ali'nin kılıcıyla çok güzel dokunmuş kutsal bir bayrak yerleştirdim (...) Koleksiyona verdiğimiz dini geçitler için iki metal bayrak tepesi<sup>93</sup> ve Şeyseller cevzine oyulmuş iki adet Derviş kasesi<sup>94</sup> bulunmaktadır. Ayrıca, esas olarak eski koleksiyonlarımızdan seçtiğimiz taş ve diğer muskaların bir seçkisini eklemeyi düşünüyorum. Bununla birlikte Kur'an'ın kaçınılmaz olduğunu düşünüyorum ve bu nedenle Delhi Kraliyet ailesinin bir dalına ait olan ve Bragge Koleksiyonu'ndan gelen sahip olduğum çok güzel bir örneği, Mütevelli Heyeti'ne hediye etme teklifinde bulunuyorum.*

---

<sup>93</sup> Alem

<sup>94</sup> Keşkül

Sonuç olarak, 19. yüzyıl ikinci yarısında diğer büyük Batı müzelerinde olduğu gibi İslam eserleri giderek daha görünür hale gelmeye başlamış ise de İslam sanatının sanat tarihi kanonunda olduğu gibi müzelerdeki konumunda da önemli bir gelişme yaşanmamıştır. Genel olarak A.W.Franks'ın muazzam koleksiyonu British and Medieval Antiquities and Ethnography'de toplandığına bakılırsa İslam dünyasını Avrupa, Asya ve Afrika arasında hem coğrafi hem de kültürel bir tampon bölge ve Antik Çağ'ın sanatsal başarılarını Rönesans ile birleştiren bir köprü olarak görülüyordu.

### 2.3.5. Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Sanat Anlayışı ve İslam Sanatı

*“Tüm sanatlar umranın adetlerinden ve renklerinden ibarettir.”*

*İbn Haldun<sup>95</sup>*

Sanat anlayışı konusunda Avrupa'da modernleşme ile birlikte yaşanan değişiklik Osmanlı düşünce dünyasını da etkilemiştir. Bu etki Tanzimat Dönemi'nin (1839-1876) reform girişimleri ile birlikte hız kazanmıştır. Bu dönemde, Osmanlı yönetici aydınları ile Avrupalı diplomatlar, tüccarlar ya da seyyahlar, sanatçılar gibi Osmanlı ülkesinde bulunan farklı gruplar arasındaki mesafe kısalmıştır. Avrupa'ya talebe olarak giden Osmanlılardan bazıları Avrupa'daki sanat çevreleriyle yakın ilişkiler kurmuş ve bazıları sanat eğitimi almıştır. İmparatorluğun modern eğitim kurumlarından yetişen ve sanatla ilgilenen bir grup da Osmanlı'daki sanat anlayışına ve sanat çevresine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Bu ortamda değişmeye başlayan sanat anlayışı ile birlikte, öteden beri kullanılan gelen kelimeler çok kesin sınırlar olmamakla birlikte yeni anlamlar yüklenecektir. Batıdan gelen yeni teknoloji ve ilimlerle birlikte sanata dair terminolojinin Türkçeleştirilmesi

<sup>95</sup> İbn Haldun (2011) Mukaddime II, Süleyman Uludağ (Haz.), İstanbul: Dergah Yayınları, s.724.

de Tanzimat nesillerinin meselelerinden birisi olmuştur.<sup>96</sup> Sanatın uygulama, teknik ve yeni malzemelerine dair yabancı kelimeler yüzyılın sonuna doğru benimsenmeye başlamakla birlikte, genel olarak “sanat” kavramı yeni bağlamında dahi Batı dillerinde kullanılan terimlerle değil, öteden beri Osmanlı Türkçesinde kullanılan Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan yeni terimlerle ifade edilmiştir.

Bu dönemden itibaren 20. yüzyıl başlarına kadar genellikle “sanâyi” (صنایع) ve çoğulu “sınaât” (صناعات) kelimeleri sanat ve zanaat anlamında kullanılmıştır. Henüz tam anlamıyla sanat ve zanaat ayrımının yaşanmadığı ya da bunlarının tanımlarının yapılmadığı bu dönemde başka kelimelerin de bu anlamda kullanımının devam ettiği görülür. Hüner, marifet, sanat ve ilim kelimeleri ile bu kelimelerin çoğunu kuşatan “fenn” (فن) ve çoğulu “fünun” (فنون) da sanat ve zanaat anlamında kullanılmıştır. Günümüzde kullanıldığı manası ile “sanat” (صنعت) kelimesinin genel kabul görmesi için ise 1928 senesinde Celal Esat Arseven’in 1928 senesinde “Türk Sanatı” isimli kitabını yayınlamasını beklemek gerekecektir (Sürün, Cumhuriyet Öncesi Sanat Tarihi Yaklaşımları (1850-1923 Sanat Tarihi Yayınları Üzerine Bir İnceleme) (Doktora Tezi), 2012, s. 18). Zira bu tarihe kadar “sanat” teriminin birçok meslek dalını ifade etmek için kullanılmasına devam edilmiştir.

Sanâyi/sınaât terimi sanat ve zanaat anlamında kullanılırken, modern sanat anlayışı ile birlikte ortaya çıkan “güzel sanatlar” (fine art/beaux art) kavramının “sanayi-i nefise” terimi ile ifade edilmesi genel kabul görmüştür. Ancak sanayi kelimesinin Batı dillerindeki “endüstri” kelimesi ile de eşanlamlı olarak kullanılması bazı karışıklıklara

---

<sup>96</sup> Namık Kemal (1840-1888) Tasvîr-i Efkâr gazetesinde “Lisân-ı Osmânî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazat Şâmildir” başlığı ile 1866 senesinde yayımlanan makalesinde bir Türk dili sözlüğünün yapılması ve Batı dillerinden Türkçeye giren ilmi ve teknik terimlerin de bu sözlükte belirtilmesi gerektiğine işaret etmiştir. Çağdaşı Ali Suavi de bu hususta kaleme aldığı makalelerde ve *Kamusü’l-Ulûm ve’l-Maarif* ismiyle yayımlamaya başladığı ansiklopedisinde milletlerarası ilim terminolojisinin Batı dillerinden olduğu gibi alınmasına taraftar olduğunu göstermiştir. 1900 senesine gelindiğinde ise Darülfünun’da verilen felsefe dersleri için Fransızca terimlerin Türkçe karşılıklarının bulunması hususu yeniden tartışılmıştır. Zaten bir müddetten beri Rıza Tevfik, Abdullah Cevdet ve *Felsefe Mecmuası* ile *Teceddüd-i İlmî ve Felsefî Kütüphanesi*’nin kurucusu Bahâ Tevfik, Ziya Gökalp ve Subhi Erdem gibi aydınlar bu konuyu tartışmaktadır. Rıza Tevfik’in 1896’dan itibaren yazılarında Fransızca terimlerin Türkçe karşılıklarını bulup parantez içinde vermesi ya da teklif etmesi, Bahâ Tevfik’in *Felsefe Mecmuası*’nda “Felsefe Kamusu” bölümü düzenlemesi ve Fransızcaların karşısında Türkçe terimleri önermesi ve Abdullah Cevdet’in *İçtihad* dergisinde bu terimler konusunda anket düzenlemesi bu yöndeki çabaları göstermektedir. Bkz. Abdullah Uçman (1999) “İstılâhât-ı İlmîye Encümeni”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.19, ss.207-209.

neden olmaktadır. 19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan İslam sanatı kavramını ifade etmek için de kullanılan “sanayi-i nefise-i İslamiye” terimi Osmanlıların İslam sanatını güzel sanatlar statüsünde mi yoksa Avrupa’da sanayileşme sonrasında ortaya çıkan “industrial art” statüsünde mi değerlendirdiklerini anlama noktasında problemlidir.

Türk dilinin lügat sahasında temel eserlerinden sayılan Lehçe-i Osmani’inde (H.1306)<sup>97</sup> Ahmet Vefik Paşa “sınâ’at” kelimesini “Marifetlû işçilik, hırfet” olarak tanımlarken (Kara, 2003, s. 126) Şemseddin Sami, meşhur lügati Kamus-ı Türkî’de kelimenin üç farklı anlamını vermiştir: Birincisi, ihtiyacat-ı beşeriyeden birinin husul ve vücuda getirilmesi için icra oluna amel ki tahsil ile beraber tecrübe, idman ve mümarese ile ve bazen yalnız idman ve mümarese ile öğrenilir. İkincisi, yalnız tahsil ile elde edilmeyip ameliyât ve tecaribe dahi muhtaç olan tebabet, cerrahlık, mühendislik gibi ilm ü fendir. Üçüncü manası ise maharet ve ustalıktır (Şemseddin Sami, H. 1317, s. 833). Ahmet Vefik Paşa, “Sanat” kelimesini “Kâr, marifet, hüner, iş, bir fer’-i hırfet, her şeyde marifet, zinet olarak tanımlarken Şemseddin Sami kelimeyi yine üç farklı anlamını vererek tarif etmiştir: Birincisi, ihtiyacat-ı beşeriyeden birinin imali hususunda mümarese ile öğrenilen icra oluna iş, dülgerlik, kuyumculuk, hakkalık sanatı; İkincisi, ustalık, hüner, marifet ve üçüncüsü de kelimada cinas ve istiare gibi oyuncaklara riayet” anlamındadır (Kara, 2003, s. 126).

Ahmet Vefik Paşa “sanayi-i nefise” tabirini sözlüğüne almamış ancak bunu sanayi maddesinde kelimenin kullanımına örnek olarak vermiştir (Kara, 2003, s. 126), Şemseddin Sami ise sanayi-i nefise’yi: Fransızca “beaux arts “denilen hünerler ki resim, nakr, musiki ve bunlara mümasil marifetlerdir” şeklinde tarif etmiştir. Fransızca- Osmanlı Türkçesi sözlüklerde ise “art”, kelimesi “sanat, fen, sınâ’at kelimeleri ile karşılanırken, “beaux art” terimi fûnun-ı şerife, sanayi-i şerife; hile, hüner, usul, tarz, sanayi-i nefise yani resim, nakr, mimarlık, musiki şeklinde tarif edilmiştir (Şemseddin Sami, H. 1317, s. 833).

---

<sup>97</sup> 1873-1876 yılları arasında hazırlanarak yayınlanmıştır. Ahmet Vefik Paşa 1882’den sonra eseri yeniden geliştirmiş ve yeni bir düzenleme ile ikinci basımını yapmıştır. İkinci baskıda (I-II, İstanbul 1306) Ahmet Vefik Paşa, Batı dillerinden gelip günlük dile yerleşen kelimelere de yer vermiştir. Bkz. Ömer Faruk Akün, “Lehçe-i Osmani”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.27,2003, ss. 127-128.

Esasen İsmail Kara'nın da ifade ettiği gibi yeni sanat kavramının nasıl anlaşılacağı ve hangi terimlerin kullanılacağı konusu, düşünce ve bilim tarihçilerinin bugün de aşamadığı bir konudur (Kara, 2003, s. 126). 19. yüzyılda henüz yaşanmış olan sanat-zanaat bölünmesi ve sanayileşmenin getirdiği yeni sanat tartışmaları birçok terimin birbiri yerine kullanılmasına yol açmıştır. Bu dönemde sanayi, sanat, zanaat, hüner, fen/fünun<sup>98</sup>, hırfet gibi terimler sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılmıştır.

19. yüzyıl sonlarına doğru sanat tarihine dair kaleme alınan kitap başlıklarında da ortak bir terminolojinin kullanılmadığı görülür. Bu eserlerden Mahmud Esad (1856-1918) ve Mehmed Ziya (1866-1930)' ya ait olan kitaplar *Tarih-i Sanayi* ismini taşıırken, Mehmed Vahid Bey'in (1873-1931) tercüme kitabı *Sınaât: Şühhan ile Muhâverât ve Apollo: Tarih-i Umumî-i Sınaât* başlığı ile yayınlanmıştır. Sakızlı Ohannes Efendi ise fün'un kelimesini tercih ederek kitabına *Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali* başlığını vermiştir. Bu yayınların isimlerinde ve içeriklerinde genel olarak ortak bir terminoloji kullanılmamıştır. İçerik olarak ise genel olarak Batı merkezli bir genel sanat tarihi anlatısı görülür. Mahmud Esad *Tarih-i Sanayi* kitabında sanat tarihinin devirleri batı sanat tarihi anlatısı ile paralel ilerler ve Osmanlı'ya dair bir bölüm içermez. "Ezmine-i Atika Sanayii yani Ezmine-i Tarihiyyeden Evvel Sanayi-i Beşer" ile başlayarak ilk çağ (Kurûn-ı Ulâ) başlığı altında Akdeniz çevresindeki kadim medeniyetlere kısaca değinilmiş Mısır sanatına ise geniş yer ayrılmıştır. Ardından Asûr, Babil, Fenike ve Ben-i İsrail, İran, Yunan; Etrüsk ve Roma sanatları anlatılmıştır. Orta Çağ Sanatı (Kurûn-ı Vusta Sanayii) bölümünde Hristiyanlık, Bizans sanatlarının ardından Arap sanatı ele alınır. Burada Arap medeniyetinin tevellüdü, servet ve ihtişam, ziraat, sanayi, ticaret, fünûn, Bizans ve İran nüfuzu, Arap fenn-i mimarisi, başlıca eserler, tasvire dair sanayi ve doğu medeniyetinin Batıya girişi gibi konular ele alınmıştır. Ardından İran, Hint, Çin, Japon, Romen, Gotik sanatları ile Orta Çağ bölümü tamamlanır. Kitapta Yeniçağ ise Devr-i Teceddüd olarak isimlendirilir. Bu çağ için "teceddüd" tabirinin anlamı, edebiyat, sanayi ve ilimde teceddüdün ne anlama geldiği izah edilir, icat ve keşiflere değinilir. Ardından İtalya sanatı ve dönemin önemli sanatkarları hakkında bilgi verilir. Daha sonra Filanderya ve Almanya Sanayii, İtalya zevkinin buraları istilasası, Almanya ressamlığı gibi konular ele alınır. Ve nihayetinde

---

<sup>98</sup> "Fen" terimi Osmanlı coğrafyasında daha ziyade Arapça konuşulan bölgelerde kullanılmıştır. Bu terimin kullanımı için bkz. Adam Mestyan (2011), "Arabic Lexicography and European Aesthetics: The Origin of *Fann*", Muqarnas, Volume XXVIII, Leiden&Boston: Brill, ss. 69-100.

Fransa sanayiinin hali, İspanya ve Hollanda ressamlığı, nakkarlık, fenn-i mimari, nakkaşlık ve diğer sanayi kollarına değinilir.

Son Çağ Sanatı (Kurûn-ı Ahire Sanayii) başlığı altında ise ilimlerin ilerleyişi, çeşitli ilim dalları ele alınmıştır. Bunların arasında tiyatro, roman, gazete, endüstri, nakkarlık (oymacılık), mimari, bahçeler, süsleme sanatları gibi dallar da vardır. Ardından çeşitli ülkelerdeki sanatın vaziyetine değinilir. Bu ülkelerin tamamı Avrupa'da bulunan ülkelerdir. Fransa Sanayiine ayrı bir yer ayrılmıştır. 19. yüzyılda fenlerin ve sanayinin terakkisine dair bölüm sanayi-i nefise, fûnûn ve hîrfet-ziraat-ticaret olmak üzere üç kısma ayrılmıştır. Son çağ bölümü dünyanın mevcut durumu ve o günkü medeniyetin vasıflarını anlatan bir hatime ile son bulur (Sürûn, Cumhuriyet Öncesi Sanat Tarihi Yaklaşımları (1850-1923 Sanat Tarihi Yayınları Üzerine Bir İnceleme) (Doktora Tezi), 2012, s. 20).

Mehmet Ziya Bey (İhtifalci) (1866-1930)'in 1892 senesinde yayınladığı *Tarih-i Sanayi* isimli kitabı ise Osmanlı sanayi ve teknoloji yazınındaki önemli adımlardan birisidir. Çeşitli sanat ve zanaatlar hakkında malumat veren kitap 31 bölümden meydana gelmiştir. Kitapta sanayi, sanat, zanaat gibi kavramlar eş anlamlı terimlerle ifade edildiği görülür. Mehmet Ziya Bey, Avrupa'daki güzel sanatlar ve endüstriyel ya da uygulamalı sanatlar ayrımını da benimsemiştir. Sanatı iki bölümde değerlendirir: "sanayi tarihi iki büyük sınıfa ayrılır ki biri güzel sanatlar, diğeri güzel sanatlar dışındaki sanatlardır. Güzel sanatlar şiir, musiki, resim, heykeltıraşlık ve mimari namlarıyla adlandırılan sanayi olup bunlardan başkaları sanatlar dışındaki sanatlar adetinde dahildir." (Mehmet Ziya, 2018, s. 23)

Mehmet Ziya'ya göre sanat "ilmî bakışa uygun olan maharettir". Sanayinin (sanatın) ilk nasıl ortaya çıktığına vakıf olabilmek için toplumların başlangıcına kadar gidilmelidir. Antik sanayi, zamanımıza kadar tedricen geniş alan yayılan yeni sanayi için güçlü bir esas oluşturmuştur. Daha sonra gelen alimler de antik sanatın mükemmelleşmesi ve ilerlemesi için hizmet etmişler, öncekilerin düşünceden uygulamaya geçiremedikleri şeyleri yapma imkanına ulaşarak sanayinin kuvvetinin armasını sağlamışlardır. Sanayinin çeşitli kısımlarını inceleyecek olursak eski kavimlerin mesela Mısırlıların, Asurluların, Yunanlıların ve Arapların pek çok sanayide hizmetleri geçtiği görülecektir.

Mehmet Ziya da sanayinin/sanatın ait olduğu memleketin kural ve adetlerine tabi olduğu ve onu yansıttığı hususunda Avrupalı sanat tarihçiler ile hem fikridir. Farklı memleketlerde farklı tarzda eserlerin ortaya çıkmasının sebebi de budur. Mehmet Ziya Bey, Sanatların bir olgunlaşma ve bir de çöküş derecesi olduğuna da katılır. Arap mimarisinin bugün dahi hayret veren yüksek sanat ve mimarlık eseri olan yapılarını işaret ederek, zaman içerisinde gerilediğini kabul eder. Akabinde Avrupa medeniyetinin de doğrudan İslam medeniyetinden doğmuş olduğunu bilgi sahiplerinin de kabul ettiğini ileri sürer. Mehmed Ziya Batı sanat tarihinin İslam sanatını ortaçağlaştırma fomülünü bir yere kadar benimsemiş görünür. Zira “Yunanlıların çöküş noktasıyla şimdiki zamanın ilerlemesi arasında bir rabita arayacak olursak o da İslam medeniyetidir” derken İslam medeniyetine biçilen köprü olma rolünden memnun olduğu anlaşılır. Ona göre sanayi tarihinde dikkate alınması gereken şey sanayinin medeniyetle birlikte gitmesidir. Herhangi eski bir eser ayrıntılı tetkikten geçirilecek olursa onda o zamanın ahlakından inançlarından, adetinden, medeniyet derecesinden birçok şeylere tesadüf olunur (Mehmet Ziya, 2018, s. 24).

Tanzimat dönemi devlet adamları ve aydınları tek tip değildi. Ancak onların takıntılı bir şekilde kafa yordukları ortak bir kaygıları vardı o da imparatorluğu içinde bulunduğu zor durumdan çıkarmaktı. Bu ana amaç, farklı yollardan bir dizi çözüm üzerinde değişmiş olarak, çeşitli kesimler arasından dile getiriliyordu (Deringil, 2002, s. 31). Bir kesim yönetici ve aydın bu ideali yerine getirme çabalarında kültür ve sanatı bir araç olarak görmüştü.

Batılı manada medeniyet kavramının ortaya çıkması ve medeni devletler (düvel-i mütemeddine) kulübüne dahil olma ideali, güzel sanatların ve zanaatların yeni bir bağlamda yüceltilmesi ve korunması anlayışını da beraberinde getirdi. Zira sanat (sanayi) medeniyetin bir neticesi ya da deliliydi. Bu bağlamda Osmanlı aydınlarının yaşadığı tek karşılaşma Batı ilerlemeci medeniyet ve sanat anlatısı değildi. 19. yüzyıl ikinci yarısında bir diğer önemli karşılaşma İbn Haldun’un (1332-1406) *Mukaddime*’si ile yaşandı. Esasen 18. yüzyıl ilk yarısında Şeyhülislam Pîrîzade Mehmed Saib Efendi (ö.1749) *Mukaddime*’nin yaklaşık üçte ikisinin Türkçe tercümesini yapmıştı. Geri kalan kısım ise meşhur hukukçu ve tarihçi Ahmet Cevdet Paşa (ö.1895) tarafından tercüme edilecekti. Birinci tercüme hareketi Lale Devri olarak bilinen, tercüme heyetlerinin kurulduğu, Arapça, Farsça ve Yunancadan bazı kitapların çevrildiği bir

döneme rastlaması tesadüf değildir. 1721-1730 yılları arasında yapılan bu tercümenin zamanın ruhuna uygun bir girişim olduğu söylenebilir. Kitabın son kısmının tercümesi de devlet eliyle birçok tercümenin yapıldığı bir kültürel atılım dönemi olan Tanzimat dönemine rastlar. 1851 senesinde kurulan ve Tanzimat döneminde ilimler akademisi görevi gören Encümen-i Dâniş, Tarih-i Cevdet yazımı ile birlikte Mukaddime'nin eksik kalan tercümesini tamamlama görevini de verdiği Ahmet Cevdet Paşa 1859'da tercümesini tamamlamıştır (Yıldırım, 2006, s. 17-19).

Her ne kadar Osmanlı tarihçileri tarafından Mukaddime'nin ne ölçüde fiilen okunduğuna dair bazı tartışmalar var ise de İbn Haldun, Osmanlı devlet adamlarının düşünceleri üzerinde önemli bir etki yaratmıştır (Deringil, 2002, s. 31). Selim Deringil, "İbn Haldun'un, insanın ancak zorlayıcı bir yetkeyle denetim altında tutulabilecek bir vahşi olduğuna ilişkin görüşü ile bu yetkeyi oluşturacak gerekli doğaya (asabiyya) , ancak bazı halkların sahip olduğu şeklindeki görüşü, Osmanlı hanedanının hükümlerini meşrulaştırmaya kısmen hizmet ettiğini" düşünür (Deringil, 2002, s. 31). İbn Haldun'un "asabiye"si burada tartışılmayacak kadar giriftir fakat Mukaddimesi'nde beşinci kitabının önemli bir kısmını sanat bahsine ayırmış olması burada değinilmesi gereken bir konudur.

İbn-i Haldun'a göre sanat, hadarî umran için temel şartlardan birisidir. Sanatlar, umrana bağlıdır ve hadarî umranın ilerlemesiyle kemale ererler. Şehirlerde sanatların temeli ancak, hadarîliğin kök salması ve uzun sürmesine bağlıdır. Sanat, ancak sanata talip olanların sayısı arttıkça gelişir ve mükemmelleşir. Yıkılan şehirlerde sanat eksik kalacaktır (İbni Haldun, 2011, s. 722).

İbn Haldun sanatın kökleşmesinin yalnızca oradaki hadaretin kökleşmesine ve sürenin uzun olmasına bağlıdır. Bunun sebebi şudur: "Tüm sanatlar umranın adetlerinden ve renklerinden ibarettir. Adetler ise daha çok tekrarlar ve uzun süre ile kökleşir. Bu suretle onların rengi sağlamlaşır ve nesiller boyunca kökleşir. Bundan dolayı engin bir hadarete sahip bulunan şehirlerin umranı gerileyip noksanlaştığı zaman umranı yeni olan diğer birtakım şehirlerde bulunmayan söz konusu sanatlarla ilgili eserlerin oralarda hala mevcut olduğunu görmekteyiz. Umranı yeni olan şehirler öbürleri kadar gelişmiş ve ilerlemiş olsalar dahi durum budur. Bunun sebebi bahis konusu umranla ilgili ahvalin üzerinden uzun asırların geçmesi, bu ahvalin elden ele intikal etmesi ve

tekrarlanmasıyla sağlamlaşmış olması; buna karşılık yeni şehirlerdekinin henüz gayesine ulaşmamış bulunmasıdır.”

Sanat, herhangi bir husustaki amelî ve fikrî melekeden ibarettir. Amelî oluşu itibarıyla bedenîdir ve hislerle idrak edilir. Hisler idrak olunan cismani hususların bizzat (ve fiilen) bellenişmesi daha iyi ihata olunmalarını temin eder ve (bu diğer usullerden) daha mükemmeldir. Sanatların bazıları basit (simple) diğer bazıları ise mürekkektir (composite) zaruri ihtiyaçlarla ilgili sanatlar basit, kemali (ve lüks nev'inden olan) ihtiyaçlarla ilgili sanatlar ise mürekkektir. Sanatlar başka bir bakımdan da üç kısma ayrılır. İster zaruri olsun ister olmasın geçime mahsus olan sanatlar, insanın özelliğini teşkil eden düşünceye mahsus olan ilimler ve sanatlar, siyasete (sevk ve idareye) mahsus olan sanatlar; dokumacılık, ipekçilik, marangozluk demircilik ve emsali sanatlar birinci kısma; istinsah ve ciltleme suretiyle kitaplarla alakalı zahmetleri üstlenmek manasına gelen sahhaflık (kitapçılık), musiki şiir ilim talim etmek ve bunun benzeri sanatlar ikinci kısma, askerlik ve emsali şeyler de üçüncü kısma aittir.” (İbni Haldun, 2011, s. 722)

İbn Haldun da tıpkı 19. yüzyıl Avrupalı sanat eleştirmenlerinin yaptığı gibi sanatı en iyi ve en kötü olan toplumlara işaret etmiştir. Ona göre İnsanların sanatlardan en uzak olanları Araplardır. Çünkü bedevîlik onların iliklerine işlemiştir. Hadarî umrandan ve onun getirdiği sanatlardan uzak kalmışlardır. Bunun için Arapların ana vatanlarının ve İslam döneminde fethettikleri yerlerin umumi olarak sanatlar bakımından geri oldukları görülür. Hatta sanatlar buraya diğer mıntikalardan ithal edilmektedir. Arap olmayan Çin, Hind illerine, Türk ve Hristiyan milletlerin topraklarına bakıldığında onlar arasında sanatlar çok çeşitli miktarda bulunur ve öbür milletler bunları onlardan ithal eder (İbni Haldun, 2011, s. 726).

İbn Haldun, Araplar hakkındaki bu fikirlerinden sonra Asr-ı Saadet'te Arap yazısı hakkında fikirlerini izah ederken üslûbunu yumuşatır. Bedevîlikle sanat arasındaki mesafe onların hadariyete olan mesafeleriyle ilgilidir. Artık Arap yazısının daha güzel olması da Arapların hadarete yakın olmalarıyla ilgilidir. İslam'ın başlangıç döneminde Arap yazısı sağlam, işlek ve iyi olma bakımından son haddine ulaşmış değildi. Hatta orta halli bile değildi. Dolayısıyla sahabenin yazdıkları Kur'an yazısı (imla bakımından) iyi ve sağlam değildi daha sonra onların selefleri olan tâbiûn da

teberrüken onları takip etti. Çünkü onlar Allah resulünün sahabesiydi ve insanların en hayırlılarıyla.

Her ne kadar Osmanlı aydınının İbn Haldun Mukaddimesi'nin ne kadar okuduğu tartışmalı bir konu ise de Osmanlı aydınlarının İbn-i Haldun'un Mukaddimesi ile yeniden karşılaşmasıyla Avrupa'nın ilerlemeci sanat tarihi anlatısıyla tanışmasının aynı ana denk gelmesi anlamlıdır. En azından 18. yüzyıl ilk yarısından itibaren modern Avrupa sanat anlayışı ile yer yer kesişen bir sanat anlatısı Osmanlı düşünürleri tarafından okunmaktaydı. Dolayısıyla Avrupa sanat anlayışı Osmanlı düşüncesine girerken kısmen meşru bir zemin bulmuş olmalıdır.

Sanat konusunda hem Avrupa'da hem de imparatorluğun kendi sınırlarında tüm bu gelişmeler Osmanlıların kendilerine dair bir sanat bilinci geliştirmelerinin yolunu da açmıştır. İslam sanatının kavramsallaşması ile ortaya çıkan İslam sanatı (mohammedan art veya musulman art) gibi evrenselci yahut Osmanlı sanatı, Arap sanatı gibi ulusçu terimler, Osmanlı düşünce dünyasında da neredeyse eşzamanlı bir şekilde karşılık bulmuştur.

Akademik bir disiplin olarak İslam sanat tarihi çalışmalarının temellerinin atıldığı 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında İslam dünyasındaki düşünürlerin uykuda olduğu iddiası söz konusudur. Bu dönemde İslam dünyasında yapılan çalışmalar ya Batılılaşmanın etkisinde olduğu ya da “yerli”nin gereksinimlerini karşılamakta başarısız olduğu düşüncesi ile Avrupa merkezli ve milliyetçi etnosentrik anlatılarda çoğu zaman göz ardı edilir (Ersoy, *Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period*, 2007, s. 121). Bunun da ötesinde yakın zamanlara kadar, 19. yüzyılda üretilen İslam sanat eserleri de İslam sanat tarihi ana anlatısından dışlanmıştı (Flood, 2007, s. 1). Tarih çalışmalarında kimi zaman kullanışlı bir kavram olarak tercih edilen “uzun 19. yüzyıl”<sup>99</sup> kavramı da erken 20. yüzyılda Müslüman coğrafyada yapılan İslam sanatı çalışmalarının, müzecilik faaliyetlerinin ve üretilen sanatın alanın dışına itilmesine neden olmaktadır.

---

<sup>99</sup> İslam sanatı ve uzun 19. yüzyıl kavramı için bkz. Benjamin C. Fortna, “A Historical Introduction to the Nineteenth Century: Trends and Influences”, Stephen Vernoit (ed) *Islamic Art in the 19th Century*, ss.1-18.

20. yüzyılın sonlarında İslam sanat tarihi çalışmalarının kökenlerine inme eğiliminin artmasına rağmen 1990'larda yayınlanan İngilizce metinlerde bu yaklaşımın etkileri kendisini göstermeye devam etmiştir. Bu çalışmaların çoğunluğu İslam sanatını da 1800'lerden ileriye taşımamıştır.<sup>100</sup> Bu yaklaşımı eleştiren Finbarr Barry Flood, "sömürgecilik, kapitalizm ve kanonun iç içe geçmiş tarihlerini örtmek yerine, bu durumun alanın oluşturulduğu toplama ve temsil pratiklerine nasıl tezahür ettiği" keşfetmenin gerekliliğine işaret etmiştir (Flood, 2007, s. 44). Bunu yapmanın yöntemlerinden birisi de İslam dünyasında bu alanda yapılan çalışmaları ve aktörleri yeniden hatırlamaktır.

Osmanlıların modern manada İslam sanat tarihine yönelik çalışmaları 19. yüzyıl son çeyreğinde başlamıştır. 1873 Viyana Evrensel Sergisi için Osmanlı yönetiminin himayesinde hazırlanan *Usûl-i Mimari-i Osmanî* isimli kitap önemli bir dönüm noktası olmuştur. Ahmet Ersoy, İslam mimarisi /sanatı üzerine İslamî bağlamdan kaynaklanan içeriden bir söylemin yokluğuna dair süregelen varsayımının aksine, *Usûl-i Mimari-i Osmanî*'nin İslam sanatı ve mimarisinin Batılı oryantalist sınıflandırmasına erken bir yanıt olduğunun altını çizer. *Usûl-i Mimari-i Osmanî*, imparatorluğun 1873 Viyana Dünya Sergisi (Vienne World Fair)'nde kendini temsil etmeye yönelik daha büyük resmi çabanın bir parçasıydı. Kitap, 1873 Sergisi'nin Osmanlı Komisyonunun müdürü olan Ticaret ve Bayındırlık Nazırı İbrahim Edhem Paşa (1818-1893) gözetiminde Sarayla yakın mesleki bağlantıları olan sanatçı, mimar ve bürokratlar tarafından hazırlanmıştır (Ersoy, *Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period*, 2007, s. 117).

Burada Edhem Paşa'nın kimliği de son derece önemlidir.<sup>101</sup> Edhem Paşa, Sakız Adası'ndaki isyanların bastırılmasının ardından Donanma Komutanı Hüsrev Paşa tarafından evlat edinilmiş, kariyer çizgisi liyakat ve koruyucu bir aileye bağlılık ile belirlenen köle-memur tipinin son birkaç örneğinden birisidir. Hamisi tarafından öğrenimi için Avrupa'ya gönderilen ilk Osmanlı talebelerinden birisi olmuştur.

---

<sup>100</sup> Bu yaklaşıma dair bazı örnekler için bkz. Barbara Brend, *Islamic Art*, London: British Museum Press, 1991; Sheila S. Balir and Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1500-1800*, New Haven and London: Yale University Press, 1995; Sheila S. Balir and Jonathan M. Bloom, "The Mirage of Islamic Art: Reflections on The Study of an Unwidely Field" *The Art Bulletin*, Vol.85, No.1 (Marc., 2003), ss.152-184; S. Robert Irwin, *Islamic Art*, London: Laurence King, 1997.

<sup>101</sup> Edhem Paşa hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Salih Erol (2021) *XIX. Yüzyıl Devlet Adamlarından İbrahim Edhem Paşa*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Paris'te Ecole des mines'den jeoloji mühendisi olarak mezun olduktan sonra İstanbul'a dönmüş ve hayatı boyunca devlete hizmet etmiştir. Ahmet Ersoy'un “ seçkin bir teknokrat, mason ve tatlı dilli bir Batılılaşmış aydın olarak Tanzimat modernleşmesinin gerçek bir ürünü ve reform döneminin örnek bir bürokrati” olarak tarif ettiği Edhem Paşa'nın oğulları da başta Osman Hamdi Bey ve Halil Ethem Bey olmak üzere son dönem Osmanlı kültür sanat ve bilhassa müzecilik hayatında sön derece önemli izler bırakacaktır (Ersoy, Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period, 2007, s. 117). Nitekim Osman Hamdi Bey babasının himayesinde gerçekleşen Viyana Dünya Sergisi Osmanlı bölümünün hazırlıklarında önemli rol oynamış ve sergi komisyon başkanlığı vazifesini üstlenmiştir.

Tekrar Usûl-i Mimari-i Osmanî'ye dönecek olursak, kitabın Ticaret ve Bayındırlık Başkanlığı'nda sekreterlik pozisyonunda bulunan ve vatandaşlığa kabul edilmiş olan Fransız Victor Marie de Launay<sup>102</sup> tarafından yapılmıştır. Kitabın metin kısmının önemli bir bölümünün de kendisi yazmıştır. Metin, Osmanlı mimari geçmişini modern tarihçiliğin normlarına göre tanımlamaya ve temsil etmeye yönelik öncü bir girişimi somutlaştıran uzun ve genel bir tarihsel bakışla başlamıştır. Bu tarihsel bakış, İstanbul, Bursa ve Edirne'de bulunan başlıca Osmanlı anıtlarının ayrıntılı monografilerini içeren bir başka bölümle tamamlanır. Diğer bölümlerde ise Osmanlı mimarisi teorik bir çerçevede içerisinde incelenir (Ersoy, Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period, 2007, s. 117).

Osmanlı Mimari eserlerinin yapılış şekillerinin kuralları ve usulleri ile tarihi ve bilimsel tanıtımını içeren ve bunun için gerekli görsel malzemeyi içeren kitap sergide bilim adamlarının görüş ve değerlendirmesine sunulmak üzere Türkçe, Fransızca ve Almanca olarak hazırlanmıştır.<sup>103</sup> Kitabın Türkçe metni geleneksel olarak *hamdele ve*

---

<sup>102</sup> 1823'te Paris'te doğmuştur. Kırım Savaşı esnasında İstanbul'a gelmiş, 1857'de kurulan Pera Belediyesi'nde mühendis, arşivci ve teknik ressam olarak görev yapmıştır. Osmanlı tarihi ve gelenekleri ile ilgili olan Launay, Osmanlı sergilerinde tasarımcılığın yanı sıra yazdığı metinlerle de katkıda bulunmuştur. Osman Hamdi Bey'Şe birlikte Elise-i Osmaniye /Les Costumes populaires de la Turquie en 1873 (İstanbul 1873) isimli eseri Viyana Sergisi için hazırlamıştır. Osmanlı tebeasının etnik dini ve kültürel zenginliğini kıyafetler üzerinden temsil eden albüm niteliğindeki bu eserin fotoğraf çekimlerinde Osman Hamdi Bey gibi Launay da Osmanlı elbiseleri içinde görünür. Bkz. Ahmet Ersoy (2003) “A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmaniyye Album”, Muqarnas, Vol.20, ss. 187-207. Launay hakkında bkz BOA, Sicill-i Ahval, 6/593.

<sup>103</sup> “...ale'l-umûm âsâr-ı mi'mâriye-i Osmâniye'nin usul ve kavâ'idini ve ta'rîfât-ı târihiye ve fenniyesini hâvî ve iktizâ eden suver ve eşkâli muhtevî olmak üzere üç lisân üzere yani Türkçe,

*salvele* ile başlar.<sup>104</sup> Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren son derece güzel ve büyük eserlerin Osmanlı milletinin dünyaya yayılmış olan yaratılış özelliklerini ve kıymetinin bir gereği olduğu, bu yüksek özelliklerinin mimarlığa yansması ile Mimarlık biliminin (fenn-i mimari) ilerlemesini sağladığı, Mimar Koca Sinan, Hoca Kasım ve Mimar İlyas gibi şöhreti göklere yayılmış büyük ustalar yetiştirdiği anlatılır. Ardından, devrin padişahı Sultan Abdülaziz'in saltanatı süresince padişahın fenn-i mimariye gösterdiği aşırı ilgi ve özen nedeniyle son derece estetik güzelliğe sahip büyük ve önemli yapıların inşa edilmiş olduğu ve Osmanlı mimari usulünün eski yüksek derecesinde kalmayarak bir kat daha arttığı ifade edilir.

Mukaddime kısmının arkasından kitabın hazırlanmasına dair Sadrazamlıktan Nafia Nezareti'ne gönderilen onay yazısı eklenmiştir. Buna göre Usûl-i Mimari-i Osmanî, Osmanlı milletinin mimarlık ilminde üstün yeteneklerinin dünyanın nazarına sunulması ve kanıtlanması, geometri kuralları ve usulleri ile mimarlara bir kaynak, bir hareket üssü olarak hazırlanmıştır (Soydemir, 2011, s. 5).

Kitapta, mimari eserlerin tarz ve usullerinin, onları ortaya koyan millet ve kavimlerin fikirlerini ve temayüllerinin delilleri olduğu ifade edilir. Eski mısırlıların bıraktıkları mimari eserler zihni çalışmayı sekteye uğramasına ve ataletine sebep olan ve o vakitler ahalinin iş gücünü hükmü altına alan tahakkümane fikirleri ima eder. Hindistan'da bulunan eski yapılar ise bir takım nihayetsiz alışılmadık hayalleri gösterir. Çinlilerin binaları ise düzensiz bazı garip ve ince fikirleri içerir. Eski Yunan mimari eserleri ince bir düşünme biçimini ima eder. Romalıların binaları ise debdebe ve ihtişamı temsil eder. Bizans yani eski İstanbul ahalisinin binaları büyüklük ve ihtişamı gösterir. Arapların yüce mimari eserleri kendilerinin ilerlemek isteyen, terakkî-cüyane bir yaratılışta olduklarını ima eder. Gotik denilen binalar ise mucidi olan Got kavminin nazik ve ince düşünüş biçimlerini huy edindiklerini ve kendilerinin bir konu üzerinde belli kural ve usullere uyarak tartışmanın son derecesine ulaştıklarını gösterir. İranlıların mimari eserleri ise keyfi, zora ve baskıya dayalı düşüncenin delilidir. Hind-

---

Fransızca ve Almanca bir kitâb te'lifiyle mezkûr sergide erbâb-ı mütâla'anın pîş-i nazar-ı takdîrine va'z ve takdim edilmesi". *Osmanlı Mimarisi, Usul-i Mimari-i Osmanî, L'Architecture Ottomane, die Ottomanische Baukunst*, Çamlıca: İstanbul, ed. Selman Soydemir (2011) s.3.

<sup>104</sup> İslam yazın geleneğinde Önsözün bir parçasıdır. Allah'a şükür ve O'nun yüceliğini zikir ile kitabın başarısının O'ndan geldiğinin teslim edildiğinin ve Hz. Peygamber'in övüldüğü ve selamlandığı bölümdür.

i garbî mimarisi ise letafet ve zinetle süslüdür. Osmanlı Mimari eserlerinin önde gelen hususiyeti ise letafeti ile birlikte heybetli olmaktır. İnsan düşünce ve hayallerinin cisimleştiği Osmanlı mimarisinin güzel ve büyük yapılarına dikkatle bakıldığında bu yapılarda hususi bir mimari tarzı olduğu görülmektedir (Soydemir, 2011, s. 9).

“Kavâid-i Mi‘mâriye-i Osmâniye Hakkındaki Mütâla‘ât” başlığı altında da yine diğer milletlerin mimari kaide ve yöntemleri ile Osmanlı mimarisi arasında mukayeseye devam edilmiştir. Buna göre, diğer milletlerin metotlarının değerlerini hafife almamak kaydıyla, Osmanlı mimarisi usullerinden diğer milletlerin mimari etkileri arasında bir üst dereceye sahip olduğu açık olarak ifade edilebilir. İnsanlık alemi devamlı gelişmekte olduğundan mimarlık ilmi bu kurala uyarak derece derece gelişmektedir. Öncelikle Mısırlıların kaba yapıları, sonra Yunanlıların *dorik*, *iyonik* ve *korent* adlarıyla söylenen mimari metotları, sonra Osmanlı *mahrûfî*, *müstevî* ve *mücevherî* adları verilen mimari usulleri ortaya çıkmıştır denilerek Osmanlı mimarisi Mısır ve Yunan mirasını devraldığı ima edilir. Ardından Osmanlı mimari usullerinin ve kurallarının dünyanın başka yerlerinde de örnek alınarak güzel yapılar meydana getirildiği ifade edilir. Nitekim, İstanbul’da yetenek ve ustalıklarıyla ünleri etrafa yayılmış mimarlar yetişmiştir. Mesela, Hindistan’da bulunan büyük yapıların tamamı Mimar Sinan’ın kabiliyetli talebelerinin ellerinden çıkmıştır. Osmanlı mimari usulleri bugün büyük yapıların yapılması için yararlanılacak ve başvurulacak güzel bir kaynaktır. Ünü yayılmış bu güzel mimari usullerin temel kaidelerini bir araya getirmek ve fenn-i mimariye büyük bir hizmet için de bu kitap çalışması yapılmıştır (Soydemir, 2011, s. 13).

Usul-i Mimari-i Osmanî’de özellikle Osmanlı mimari kaidelerinin diğer milletlerin mimarileri ile mukayese ediliş tarzında ilerlemeci ve evrenselci sanat anlayışını hatırlatan ancak bu kez merkeze Avrupa’nın değil Osmanlı’nın yerleştirildiği, Osmanlılaştırılmış bir mimari anlatısının kurgulandığı görülmektedir. Farklı milletlerin mimarlık üslupları birbirinden ileri veya geri olarak sınıflandırılmaz ancak elbette ki Osmanlı mimarisi devraldığı mimari mirası ileriye taşımıştır. Bu anlatıda özellikle yaşayan kavimlerin mimarileri birbirlerinden ileri ya da geri olarak tasvir edilmez. Ancak mimari üslupları ile o kavimlerin düşünce yapıları ve adetleri arasında bağlantı kurularak genellemeci bir yaklaşım sergilenir. Batı’nın kurguladığı Mısır-Antik Yunan ve Avrupa medeniyeti silsilesi Usûlu-i Mimari-i Osmanî’nin kurguladığı

anlatıda Mısır, Yunan ve nihayetinde Osmanlı mimarisi şeklinde bir silsileye dönüşmüştür.

Üç dilde hazırlanan kitap hem Osmanlı okuyucusuna hem de geniş bir uluslararası izleyiciye hitap ediyordu. Bir nüshası Viyana Sergisi'nin Osmanlı galerilerinde izleyici ile buluşmuş ve daha fazlası dağıtılmıştır. Buradaki amaç, Osmanlı mimarisi için ayrı bir uluslararası tartışma alanı açmak ve onu Avrupa'nın İslam mimarisi algısına hâkim olan indirgemeci yaklaşımdan ayırmaktı. Yazarları, Usûl-i Mimari-i Osmanî'yi benzersiz ve akılcı bir inşa geleneği olarak sunarken, Osmanlı mimarisini Batı dünyasının "ayrıcalıklı" üslûpları konumuna yükseltmeyi hedefliyorlardı. Osmanlı mimarisini ayırt edici, yekpare ve tarihsel olarak kök salmış, aynı zamanda modern çağın gerekliliklerini yerine getirme kapasitesi sergileyen bir mimari üslûp olarak tanımlamak en önemli kaygılarıydı. Ahmet Ersoy'a göre Avrupa'daki üslûp tartışmalarının ateşli atmosferinde Osmanlı mimarisi için ayrı bir temsili alan çizmek kurnaz bir gerekçelendirme stratejisiyle desteklenmesi gereken cüretkâr bir çabaydı (Ersoy, *Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period*, 2007, s. 120-122).

Usul-i Mimari-i Osmani yazarları mimarlık üzerine Avrupalı anlatının yerleşmiş normlarına uyararak üslûp üzerinden devam eden mevcut tartışmaya dair kritik meseleleri ele almak zorundaydı. Bu noktada Osmanlı mimarisine itibar kazandırmak için atılan ilk adımlardan birisi, onun kronolojik gelişimini çağdaş paradigmalara göre sıralayarak "tarihselleştirmek" olmalıydı. Nitekim Osmanlı yazarlarının karşılaşmak zorunda kaldığı meydan okumayı en iyi temsillerinden birisi olan Sir Banister Fletcher'ın daha önce bahsi geçen şematik çizimi "Mimarlık Ağacı/Tree of Architecture" 'da tüm İslam mimarisi "Saracenic" adı altında "tarihsel olmayan stiller" gibi daha düşük bir kategoriye indirilmişti.

Bu noktada Usul-i Mimari-i Osmani, Osmanlı hanedan üslubunun ilk örnekleri ile başlayarak Osmanlı Devleti mimarlık tarihini tarihçiliğin evrimsel ilkeleri doğrultusunda incelendiği meşrulaştırma girişiminin ilk adımıydı. Kitabın büyük bir bölümün yazarı olan Marie de Launay'ın tarihsel taslağı Osmanlı mimari üslubunun gelişimini üç ana aşamada sunmaktadır. Birincisi hanedanın ilk önderlerinin himayesinde ortaya çıkan mütevazî mimariden 16. yüzyılda klasik üslubun

başlangıcına uzanır. İkinci aşama, klasik sonrası bir durgunluk dönemini ve akabinde 18. yüzyıldaki tedrici bir gerilemenin izlerini sürer. Üçüncü ve son aşamada ise kitabın yazıldığı dönemde saltanat süren Sultan Abdülaziz (1861-1876) zamanını ise bir canlanma çağı olarak tasvir eder. Bu bölümde Abdülaziz dönemine ait mimari yapılar mimaride gelmekte olan bir Osmanlı Rönesans'ının habercisi olarak kutlanır (Ersoy, *Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period*, 2007, s. 122).

Osmanlı Mimarisine dair benzer bir dönemlendirme girişimi Celal Esat (1875-1971)<sup>105</sup> tarafından 1907 senesinde yapılmıştır. Celal Esat (Arseven) (1875-1971), makalesine Ertuğrul Gazi'nin oğlu Sultan Osman Han'ın Eskişehir'i yönetim merkezi seçtikten sonra imar işlediğini başladığını, bu ilk eserlerin kimisinin Bizans kimisinin de Selçuklu mimarisini andırdığını belirterek başlamış ve ardından kronolojik bir değerlendirmeye girmiştir. Bursa'daki imar hareketleri ile mimari de başlayan terakki Devlet-i Osmaniye'nin şan ve azametiyle birlikte büyümüş ve özel bir mevki kazanmıştır. I. Mehmed'in Bursa'da yaptırdığı Yeşil Cami ise Osmanlı mimarisinin başlangıcıdır. Cami mimari üslup bakımından Bizans'tan ziyade Selçuklu mimarisine benzer. Cami içinde kullanılan çiniler de Osmanlı çiniciliğinin ilk eserleridir. Camide Bizans asarından da iki sütun kullanılmıştır. Celal Esat kronolojik bir sıra ile devam eden makalesinde Osmanlı mimarisini dört devre ayırır:

*Birincisi, Çelebi Sultan Mehmed zamanından Sultan Bayezid-i Sani zamanına kadar, yani Bursa Yeşil Cami'nin inşasından İstanbul'daki Bayezid Camii Şerifi'nin inşasına kadar; ikincisi, Bayezid Cami-i Şerifi'nin inşasından Sultan Ahmed Han-ı Evvel Cami-i Şerifi'nin inşasına kadar; üçüncüsü, Sultan Ahmed Cami-i Şerifi'nin inşasından Sultan Ahmed Han-ı Salis'e kadar; dördüncüsü de Sultan Ahmed Han-ı Salis'ten sonra olan edvar-ı mimariyedir.*

Celal Esat, bazı yazarların sanayi-i nefisenin fennî ya da hendesî bir kaide-i riyaziyeye bağlı olmadığı ve olduğu takdirde birinin bir diğerine benzeyeceğini düşündüğünü ancak kendisinin bu fikirde olmadığını söyler. Çünkü bütün kavimlerin kendilerine has

---

<sup>105</sup> Celal Esat hakkında bkz. Semavi Eyice (1991) "Arseven, Celal Esat", TDV İslam Ansiklopedisi, C.3, ss.397-399.

temel kuralları (kavaid-i esasi) vardır. Bu sayede farklı üsluplar ortaya çıkar (Arseven, 1907, s. 3-4).

Osmanlı mimarisinin tarihselleştirilme çabasını yansıtan her iki metinde de Osmanlı mimarisinin genel bir İslam sanatı ve mimarisi ile ilişkilendirme eğilimi görülmez. Ancak Celal Esat ile aynı dönemde bir başka önemli isim, Osmanlı/Türk mimarisini İslam mimarisi ile ilişkilendirmiş ve “İslam mimarisi” terimini de başlığında kullanmıştır. Bu isim Milli Mimari Akımının önemli temsilcilerinden Mimar Kemaleddin Bey (1870-1927)’dir. Mimar Kemaleddin Bey’in 20. yüzyıl başlarında kullandığı “İslam Mimarisi” başlığı altında “Arap” ya da “Türk” mimarisi gibi milliyete yönelik mukayeselerde bulunması ve Selçuklular gibi Osmanlı hanedanı öncesi devirlere de yer vermesi dikkat çekicidir.

Evkaf Nezareti mimarlığını yaptığı sırada pek çok Selçuklu ve Osmanlı eserini inceleme fırsatı bulan Mimar Kemaleddin Bey, 1906 senesinde Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi için kaleme aldığı “Mimari-i İslam” isimli makalesinde hem mukayeseli bir şekilde İslam mimarisi adı altındaki mimari tarzları değerlendirir, hem de Batı merkezli mimarlık tarihine bir eleştiri getirmiştir.

Kemaleddin Bey, İslam Mimarisini “Arap mimarisi” ile başlatır. Ona göre Araplar çok kısa süre zarfında İspanya’ya kadar Afrika’nın kuzey taraflarını, Anadolu’nun güneyinin İran’a kadar olan Doğu memleketleri ile Hindistan ve Batı Çin’e kadar uzanan bir fütihat hareketine giriştikleri için yani yüz senelik “devr-i istilalarında” yeni ve güzel bir şey icad etme ya da meydana getirmeye fırsat bulamamışlardır. Eski eserleri taklid etmeye mecbur olmuşlardır. Ancak istila devri bitip, sükûn ve asayiş devri başladıktan sonra kavimlerinin şahsiyetini ve medeniyetlerine uygun binalar yapmaya başlamışlardır. Mimar Kemaleddin, Arapların Bizans sanatını örnek alarak, onu geliştirdiklerini ileri sürer. Bir zaman sonra Bizans etkisinden de çıkan Arap mimarisi kendine has bir tarz olarak ortaya çıkmıştır. Araplar plan ve inşaatta pek harikuladeliği göstermemişlerse de satıh tezyinatı ve oymacılık hususlarında fevkalade bir işçilik ve maharet göstermişlerdir. Arapların bu husustaki derece-i terakkilerine hiçbir kavim erişememiştir. Bu sebeple de “girintili çıkıntılı ve akıllane tezyinata gerek Arap tarzında olsun gerek olmasın arabesk (arabesque) denilmektedir (İlkin & Tekeli, 1997, s. 34).

Mimar Kemaleddin Arap ve Türk mimarilerini mukayese etmiştir. Türkler de Araplar gibi İslamla şereflenmişti. Ancak mimari eserlerinde farklar vardı. Araplar tezyinat usulleri ile zihinlerini meşgul etmişlerdi. Türkler ise inşaat usullerini, dayanıklılığı ve heybeti nazar-ı itibara almışlardır. Bizans eserlerini örnek almışlar ve bunu geliştirmişlerdir. Sağlam binalar inşa etmişlerdir. İcab ettiği durumlarda da tezyinata yer vermişlerdir. Mimar Kemaleddin Bey'e göre işte aynı dine mensub olsalar da bu iki milletin inşaat usullerindeki büyük farklar tabiatlarından kaynaklanmaktadır (İlkin & Tekeli, 1997, s. 34-35).

Mimar Kemaleddin, yazısında "Mimari-i İslam" başlığını kullanmıştır. Fakat Arap ve Türklerin aynı dine mensup olmalarına rağmen mimarilerinin kendine has özellikleri olduğunun altını ısrarla çizer. Diğer yandan kaynağını vermediği bir mimarlık tarihçesi (cedvel) üzerinden Batılı İslam sanatı ve mimarisi anlatısına eleştiriler getirir. Bu cetvelde eksiklikler ve tarihlendirme hatalarını tespit eder ve tespitini kendisinin tamamiyle doğruluğundan emin olduğu bilgilerle karşılaştırarak doğruladığını bildirir. Kemaleddin Bey'in ilk eleştirisi Hindistan'daki İslam mimarisinin bu cetvele alınmamasıdır: "Şayan-ı hayret olan eserler, ekseriyetle 16. asrın evsâtından 18. asrın ortalarına doğru Delhi'de harikulade müzeyyen ve kıymettar binalar mevcut idi." diyerek bu mimari eserlerden örnekleri sıralar.

Mimar Kemaleddin Bey'in ikinci eleştirisi ise Osmanlı'ya ve genel olarak İslam mimarisine ayrılan kısmın eksik olmasıdır: "Tarihçe-i mezkûr müellifinin Osmanlı tarzı hakkında asar ve malumatı natamam ve ihtimal ki alelumum Mimari-i İslam hakkındaki malumatı âlûde-i noxsandır." (İlkin & Tekeli, 1997, s. 40) Mimari-i İslam'da özel bir yeri olan Selçuklu mimarisi hakkında bu tarihçede hiç malumat olmamasını ise hayret vericidir. Bu konuda "Halbuki bu mimari mevcut ve gayet mükemmel ve mürakki idi. Selçuklu mimarisinin bakâyasını bugün bile görüyoruz" diyen Mimar Kemaleddin makalesinde Selçuklu mimarisine geniş yer ayırmıştır.

Söz konusu tarihçeyi hazırlayan müellifin İspanya ve bilhassa Mısır'a defalarca gitmiş olduğu, fakat Anadolu'ya hiç gitmemiş olabileceği fikrine ulaşan Mimar Kemaleddin, Selçuklu mimarisinin bu çalışmaya dahil edilmemesinin sebebini burada bulmuştur. Halbuki Selçuklu medeniyeti Türklerin kurduğu medeniyetlerden birisiydi ve kendi

medeniyetlerini kurmadan evvel İnan ve Bizans'tan çok Şey öğrenmiŐler ve medeniyetlerini bu karşılaşma sayesinde ilerletmiŐlerdi.

Mimar Kemaleddin, çağının bir aydını olarak II. Meşrutiyet döneminde İmparatorluğun Türk tarafını öne çıkararak ve köklere dönüş eğilimini Osmanlı öncesine uzatan eğilimin bir tezahürü gibidir. Türk-İslam mimarisinin sınırlarını da bu yolda genişletir: “Osmanlılardan evvelki Türkler Anadolu'ya hicret esnasında din-i İslam ile müŐerref olmuşlardır ve onların da bıraktıkları asar-ı mimari-i İslamiye'dir.” (İlkin & Tekeli, 1997, s. 40)

Geç Dönem Osmanlı aydınlarının İslam sanatına dair ilk değerlendirmeleri genel olarak mimarlık alanından gelmiştir. Taşınabilir nesnelerin İslam sanatı kavramı içerisinde değerlendirilmesi Batı'da başlayan İslam sanatı çalışmalarını, sergiler ve koleksiyonculuk ile olduğu kadar Osmanlı'da gelişen müzecilik hareketi ile de doğrudan ilişkilidir. 19. yüzyıl son çeyreğinde İslam sanatı kavramını ifade etmek için kullanılmaya başlayan “sanayi-i nefise-i İslamiye” terimi genel kabul görmüştür. Bu terimin özellikle müze bağlamında sıklıkla “atik/a” (eski) ya da “nadir” eser terimleri ile birlikte de kullanılacaktır. Bunlar arasında sıklıkla karŐılaŐılanlar “asar-ı kadime-i İslamiye”, “asar-ı nefise-i ve kadime-i İslamiye,” “asar-ı atika-i İslamiye” gibi terimlerdir. Ayrıca Osmanlı ortak kimliğine işaret eden “asar-ı nefise-i Osmanî” gibi terimler de resmî belgelerde ve diğer yazılı kaynaklarda görülür.

Daha önce de değinildiği gibi Avrupa'da sanat tarihi çalışmalarında ve müzecilikte coğrafya ve tarihi temel alan sınıflandırma sistemi bir “dini” aniden ayrı bir kategori olarak belirlemiştir. Böylelikle icat edilen İslam sanatı kategorisi, Müslüman dünyada üretilmiş olan ve zaten var olan eserlerin Batı sanat tarihi anlatısının saptadığı “zamansal ve mekânsal ilerleme çizgisini bozmadan” bu anlatıya dahil edilmesini mümkün kılmıştır. Söz konusu sanat tarihi anlatısı ve onun bir yansıması olan müzeci yaklaşımlar İslam sanat eserlerini “İslamî” (o günkü söyleyiŐle Mohammedan ya da Musulman) sıfatıyla tanımlamakla, bir bakıma onları zaman ve mekân dışı kılmışlardır. Müze ve sergilere konu olmakla da hem dini hem de estetik değer yüklenir.

Osmanlı'da ise “İslamî” terimini kullanılmasının Osmanlı milliyetçiliğine hizmet ettiği görülür. Gerek sanat tarihi çalışmalarında gerekse müzecilikte Avrupalı

öncülerinin örtük iktidar varsayımlarını tersine çevirmek amacıyla örnek almışlardır (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 245). Tıpkı İslam öncesi devrilere ait arkeolojik koleksiyonların Osmanlı mirasının bir parçası olarak tanımlanıp sahiplenilmesi gibi, İslam sanatı ve koleksiyonları da Osmanlı imparatorluğunun kadim İslam sanatının varisi, çağdaş İslam sanatlarının da hamisi olduğu mesajını iletir.

“Sanayi-i nefise-i İslamiye”nin ne olduğu ve müze ile ilişkisine dair halka açık bilgilendirme yapan ilk yazılı kaynaklar arasında “Halil Ethem Bey’in “Müze-i Hümayun” isimli yazısı sayılabilir. Bu yazı, 1899 senesinde Şura-yı Devlet kararı ile Müze-i Hümayun’da bir Sanayi-i Nefise-i İslamiye açılmasının resmileşmesinden sonra kaleme alınmıştır. 1895 senesinde Müze-i Hümayun Müdür Muavini olan Halil Ethem Bey, Osmanlı Müzesi ve koleksiyonlarını tanıttığı yazısında Osmanlıları İslam sanatının varisi olarak görür ve Arapların “hayrû’l-halefi” olarak nitelendirir. Halil Ethem Bey, Orta Çağ’da Asya ve Avrupa’da medeniyet kalmadığını, İslamiyet’le birlikte Araplar vasıtasıyla yeni bir medeniyet teşekkül ettiğini belirtir. Ulûm, fûnûn, hurûf ve sanayiinin terakkisi gibi Arap sanatı da (sanayi-i nefise-i Arab) bütün dünyayı istila eylemiştir. Osmanlılar tüm bunları Araplardan devralmışlardır (Araplara hayrû’l-halef olmuşlardır) (Halil Ethem, Müze-i Hümayûn, 1895, s. 104).

Halil Ethem, Mehmed Ziya’nın da Tarih-i Sanayi’inde değindiği gibi Araplara biçilen antik Yunan ve Rönesans arasında köprü olma rolünü yani bir anlamda bu günkü Avrupa medeniyetinin mimarı olduğu fikrini beğenir. Yine de İslam medeniyeti ve sanatının Orta Çağ’laştırılması anlamına gelen bu yaklaşıma bir Osmanlı olarak tamamen teslim olmaz. Orta Çağ’da kalan Arap medeniyetidir. Osmanlılar Arapların kurduğu medeniyeti devralmış ve hayırlı bir halef olarak onu layıkıyla taşımıştır.

Halil Bey’in bu makalesinde yaklaşık on sene kadar önce İslam sanatlarının yüksek konumunu vurgulayan ancak içinde bulunulan çağda içinde bulunduğu zor durumdan kurtarılması için girişimlerde bulunulması gereğini ileri süren çağdaş bir hat sanatkârı olan Abdülfettah Efendi<sup>106</sup> (1815-1896) ile Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi

---

<sup>106</sup> Abdülfettah Efendi Sakız Adası’nda köle bir Rum ailenin çocuğu iken Hüsrev Paşa tarafından satın alınmıştır. Müslüman olmuş, Hüsrev Paşa tarafından yetiştirilmiştir. Hafız Mustafa Şakir’den Sülüs-Nesih icazeti, Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi’den de ta’lik icazeti almıştır. 1860 senesinde para basım tekniklerinde ihtisas yapmak üzere Viyana ve Paris’e gönderilmiştir. Abdülfettah Efendi Sultan II.

Bey'in (1842-1910) imzasını görmek ilginçtir. Ancak bu girişimde kullanılan dil imparatorluğun ortak kimliğinin İslam yönünden ziyade "Osmanlı" kimliğine vurgu yapmaktadır. 1884 senesinde, Sikkiken başı hattat Abdülfettah Efendi bir hat sanatı sergisi düzenlemek istemiş ve Osman Hamdi Bey'le birlikte serginin mahiyetini ve şartlarını da içeren bir layiha hazırlamışlardır. Abdülfettah Efendi bu hususta Maarif Nezareti'ne gönderdiği tezkirede matbaacılığın (sanat-ı tabaat) ilerlemesi sebebiyle sülüs, nesih, celî divani, rika, talik, siyakat ve belki kufi hatta kadar Osmanlı hat yazılarının (hutut-ı Osmaniye) erbabının ve heveskâranının azaldığını ve bunun da hat sanatının (fenn-i hat) unutulmasına neden olacağından Ramazan aylarında özel bir mekânda sergi açılmasını teklif etmiştir. Böylece her çeşit hat ve ona bağlı diğer Osmanlı güzel sanatlarının (sanayi-i nefise-i Osmaniye) halkın görüşüne (enzar-ı amme) sunularak teşhir edilmesi, çeşitli hatlar ile mücellidlik ve ressamlıkta ehliyet sahibi olanların taltif edilmesi ile söz konusu sanatın terakkisi hususunun emniyet altına alınması mümkün olacaktı. Osman Hamdi Bey'le birlikte hazırladıkları metinde ise serginin amacı şöyle özetlenmişti:

*Bu serginin tanzim ve küşadından maksat hutut-ı İslamiye ve fenn-i tezhib ve mücellitlik gibi ona ait olan fününun terakkisine hizmet demek olduğundan işbu sergiye, kısmeyne ait yani eski ve yeni ciltler ve tezhib ve tezyin edilmiş levha ve kitaplar ve berat ve fermanlar ve kütüb-i nefise vaz olunup enzar-ı ammeye konulacaktır.<sup>107</sup>*

Layihada belirtildiğine göre, Kütüphane-i Umumi'de<sup>108</sup> özel bir mekanda söz konusu hat çeşitleri ile ona bağlı mücellidlik, tezhip ve levhaların resimlendirilmesi (tersim-i levayih) sanatında meleke kazanmış kişilere ait eski ve yeni eserleri (asar-ı kadime ve cedidesi) bir araya getirecek olan kitaplar ve murakka ve levhalar sergiye alınacaktır. Sergilenen eserler Saltanat-ı seniyye tarafından memur bulunanlarca muayene edildikten ve ziyaretçi tarafından görüldükten sonra katılımcı sanatkârlar arasında sanatında iktidar ve hüner gösterenlerin padişah tarafından bir ihsan yahut bir nişan ile

---

Mahmud'dan II. Abdülhamid'e kadar beş padişah devrinde eserleri görülen ve Osmanlı ekolünün devam ettiren önemli bir hattattır. Bkz. M. Uğur Derman (1988) "Abdülfettah Efendi" TDV İslam Ansiklopedisi, C.1, ss.203.

<sup>107</sup> BOA, ŞD., 2473/27, H.24.06.1301. (21 Nisan 1884)

<sup>108</sup> Kütüphane-i Umumi-i Osmanî (Beyazıt Devlet Kütüphanesi) aynı yıl açılmıştır. Vakıf kütüphanelerine ait birçok kitap bilhassa ziyana uğramaktan kurtarılmak üzere tek bir kütüphane çatısı altında toplanmıştır.

taltif edilecekleri gazetelerde duyurulacaktır. Serginin ilk olarak 1301 Ramazan ayının ilk günü açılacak ve bu ayın sonuna kadar devam edecektir.

Kendisi de çağının önemli hattatlarından olan Abdülfettah Efendi ile tam da o sıralarda Müze-i Hümayun'da ilk İslam koleksiyonu teşhirinin hazırlıkları içerisinde olan Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanan layiha Osmanlı sanatkârlarının ve yönetici aydınların İslam sanatlarına yaklaşımını göstermesi bakımından oldukça mühimdir. Layihanın çağdaş sanatçıların eserlerini sergiye davet etmesi Osmanlı/İslam sanatının öldüğü yönündeki iddialara bir karşı cevap niteliğindedir.

Bu sergi teklifinde “hutut-ı İslamiye” yerine “hutut-ı Osmanî” teriminin tercih edilmesinin nedeni ne olabilirdi? Henüz Usul-i Mimari-i Osmanî'nin yazıldığı geç Tanzimat döneminin etkileri mi devam ediyordu? Nitekim, Abdülfettah Efendi Tanzimat döneminde yetişmiş bir sanatkardı. Sergi teklifini Şura-yı devlete havale edenlerden birisi de Abdülfettah Efendi gibi Hüsrev Paşa tarafından yetiştirilen zamanın Dahiliye Nazırı Edhem Paşa idi. Edhem Paşa, 1873 senesinde Viyana Sergisi için hazırlanan Usul-i Mimari-i Osmanî kitap projesinin de yürütücüsüydü ve tam bir Tanzimat devlet adamıydı. 1880'lerin ortasına kadar sıklıkla tercih edilen “Osmanî” sıfatı bir yandan Tanzimat döneminde yaratılan ortak Osmanlı kimliğinin altını çizerken diğer yandan da Araplarla özdeşleştirilen hat sanatında Osmanlıların hem geçmişteki hem de içinde bulunulan çağdaki rolünü hatırlatıyordu. Nitekim eğer Arap sanatı Avrupa'nın iddia ettiği gibi Orta Çağ'da kaldı ise, bu sanatı ileri taşıyacak olanlar da Osmanlılardı. Ayrıca “hutut-ı Osmanî” teriminin İslam sanatları içerisinde özel bir yeri olan hat sanatının özellikle Osmanlı'da geçirdiği tekamüle ve şimdi de tehlike altında olduğuna işaret etmektedir. Serginin açılışının Ramazan ayına denk getirilmesi ile bu sanatın İslam dini ile olan ilişkisine de gönderme yapıyordu.

Sanayi-i nefise-i İslamiye terimi ise müzecilik bağlamında 1880'lerin sonuna doğru kullanılmaya başlandığı görülür. Osman Hamdi'nin müze müdürlüğünün ilk yıllarında 1883 senesinden itibaren İslam sanatı kategorisine girecek nesnelere müzede toplamaya başladığı bilinmektedir. Ancak bunların “Sanayi-i Nefise-i İslamiye” adı altında tasnif edilmesi ve teşhirine karar verilmesi 1889 senesini bulacaktır. Bu tarihten itibaren Osmanlıların kendi sanatlarının da dahil olduğu bir alanı tanımlarken “İslamî” sıfatını daha sık tercih etmeye başlamaları, İslam sanatlarının İran ve Arap

bölgeleri ile özdeşleştirilen söylemi tersine çevirmiş oluyordu. Aynı zamanda, Avrupa kolonyalist imparatorluklarının Müslüman coğrafyadaki hakimiyetine karşılık Osmanlı İmparatorluğunun bu coğrafya ile olan sıkı ilişkisine vurgu yapılıyor, Osmanlı kimliğinin İslam’la olan ilişkisi yeniden hatırlatılıyordu.

Osmanlı aydınları sanat ya da sanayii kavramlarını ifade ederken ve nesnelere etiketlerken ister evrenselci ya da pan-İslamist bulunan “İslamî” sıfatını kullansın, ister “Osmanî” gibi ulusal kimliğe işaret eden bir sıfatı tercih etsinler, yaptıkları şey Avrupa’nın sanat ve kültür alanındaki açık veya örtük iktidarına karşı bir meydan okumaydı. Osmanlı ülkesinde icra edilen sanatların içinde bulunduğu zor durumun farkındaydılar. Buna rağmen, Batı sanat anlatısının İslam sanatını geçmişte kalmış ya da donmuş bir sanat olarak tanımlamasını kabul etmezler. Savaşlarla geçen 20. yüzyılın ilk yirmi senesinde Osmanlı İslam sanatlarının içinde bulunduğu duruma dair yazılanlar adeta bir yakınma mesabesinde olsa da satır aralarında asıl amacın bu sanatlara olan ilgiyi teşvik etmek ve yeniden canlandırmak olduğu fark edilir (Hüseyin Zekâî, 2018).<sup>109</sup> Sadece Tanzimat döneminin iyimser yıllarında değil, II .Meşrutiyet döneminin en buhranlı günlerinde dahi hala canlı olan Osmanlı “asabiyyesi”, İslam sanatlarını ve İslam eski eserlerini “ihya” etme ve dünyaya bunu gösterme motivasyonunu kaybetmez.<sup>110</sup> Nitekim 1913 senesinde Hüseyin Zekai Paşa sanat ve eski eserlere dair kitabı Mübeccel *Hazineler*’i hazırlamaktaki amacının “Medeniyet sahasında nice eşsiz eserlerle dolaşan dünya memleketlerine Osmanlıların da kıymet bilen kadirşinas bir millet olup, her türlü ilim ve fen branşlarında boy gösterdiklerini ispatlamak, gaflet ve cahillik kusurlarından onların tamamen uzak olduklarını göstermektir” derken dönemin ruhunu da özetlemiştir (Hüseyin Zekâî, 2018, s. 23).

Bu bağlamda yapılan son önemli girişimlerden birisi de yaklaşık 20 senedir Osmanlı Müzesi’nde koruma altına alınmaya başlanmış olan İslam Vakıf eserleri için özel bir müze açılması olacaktır. Daralan milliyetçilikle birlikte sanatla alakalı alanlara “Türk” ya da “millî” vurgusunun arttığı bir dönemde açılan Evkaf Müzesi’nin ismi “Evkaf-ı İslamiye Müzesi” olarak belirlenmiştir. Hüsn-i hat ile İslam kitap sanatları alanında

---

<sup>109</sup> Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim’in Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi Gazetesi’nde yayınlanan “Hat” sanatı hakkındaki makalesi için bkz. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1911-1914), çev. İrfan Dağdelen, İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 13-14.

<sup>110</sup> Geç Osmanlı döneminde İslam ve Türk milliyetçiliği ile Osmanlı canlandırıcılığı arasındaki ilişki için bkz. Sibel Bozdoğan (2015) Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür”, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

talebe yetiştirmek için 1915 senesinde kurulan “Medresetü’l-Hattatîn”in bu müzeye bağlanması İslam sanatlarının yaşadığı ve gelecekte Osmanlılar tarafından icra edileceğı mesajını veriyordu. Son dönem Osmanlı birikimini Cumhuriyet dönemine taşıyacak kişilerin pek çoğı Medresetü’l Hattatîn ile irtibatlıdır.

Ahmet Ersoy’un da belirttiğı gibi 1860’lardan başlayan ve 20. yüzyılın ilk yirmi yıllarına uzanan süre içerisinde kültürel olarak varlığını korumanın bir aracı olarak sanat ve mimaride yerel üslûbu kullanmaları ve karmaşık bir şekilde büyüyen canlandırmacı eğilim, Avrupa’daki eğilimleri taklit etmeye yönelik bilgisiz ve bilinçsiz bir dürtüden kaynaklandığını düşünmek son derece yanıltıcı olur. Osmanlı mimar ve sanatkâr/zanaatkarları, Avrupa Oryantalist modasının değışen eğilimleri ve nüansları hakkında bilgi sahibi olmalarına rağmen, daha geniş bir İslamî sanat kategorisine girmeye açık olmaları da yerel ihtiyaçlarla uyumlu ve İmparatorluğun kültürel ve ekonomik varlığını devam ettirme mücadelesinin yarattığı gündemlere endeksliydi (Ersoy, *Crafts, Ornament, and the Discourse of Cultural Survival in the Late Ottoman Empire*, 2016, s. 46).

## BÖLÜM 3

### MÜZE-İ HÜMAYUN VE İMPARATORLUĞUN ESKİ ESERLERİ KORUMA GİRİŞİMİ

#### 3.1. Müze-i Hümayun'un Kuruluşu ve Gelişimi

18. yüzyıldan itibaren kraliyet koleksiyonları peş peşe modern müzelere dönüşmeye başlamıştı. 19. yüzyılı boyunca gelişimlerini tamamlayan çağın en önemli evrensel müzelerinin çekirdeğini Kraliyet mensuplarına ait nadire kabineleri oluşturdu. Rusya'daki Hermitage Müzesi'nin (1853) çekirdeğini Büyük Petro'nun daha hayatta iken kamuya açtığı (1714) Kunstkamera'sı oluşturuyordu. Louvre Müzesi ise gönüllü bir şekilde olmasa da kraliyete ait koleksiyonlar ile yine kraliyet ailesine ait bir mekânda Louvre Sarayı'nda kamuya açıldı (1792). Ondan daha evvel kurulup kamuya açılan British Museum ise Sir Hans Sloane'nın kızlarına 20.000 sterlin verilmesi şart ile Britanya kralı ve parlamentosuna teklif ettiği koleksiyonu ile kurulmuştu. Sir Hans Sloane, bir kamusal girişim olan Kraliyet Cemiyeti'nin önemli bir mensubu idi. Kendisinin meşhur koleksiyonuna ulusal kütüphanenin dâhil edilmesiyle özel Montagu malikânesinde kamuya açılan British Museum sivil bir gelişme göstermekle beraber kraliyet ile sıkı ilişkiler içerisindeydi. Bir kamu müzesi olarak kolonyalist emperyalist bir imparatorluğu temsil eden en önemli evrensel müzelerden birisi haline geldi (1753) (Walsh, 1992, s. 32). Viyana Kraliyet Koleksiyonu ile kurulan Belvedere Müzesi 1784'ten itibaren belli şartlarla halka açıldı. Napoleon'un yağmalayıp Louvre'a götürdüğü Prusya imparatorluk koleksiyonlarının geri kazanılması ile 1828'de kurulan Altes Müzesi ise "modern müze kimliği" üzerine önemli isimlerin dâhil olduğu -ki bunlardan birisi Hegel'di- tartışmalar sonrasında tasarlanır ve Avrupa müzeleri için bir model haline gelir. Altes, meşhur müze adasının da çekirdeğini oluşturur, etrafında artarda açılan müzelerle Prusya'nın koleksiyonları, kunstkammerleri sergilenmeye başlar (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 101). Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bunlardan birisi de

1846 senesinde Topkapı Sarayı sınırları içerisindeki eski bir Bizans Kilisesi olan Aya İrini’de kurulan Osmanlı Müzesi’dir.

### 3.1.1. Osmanlı Müzesi’nin Kuruluşu

*“Bir gün Sultan Abdülmecid Yalova’da tenzih ettiği zaman yerde üzeri yıldızlı birçok taşlara tesadüf eder. Bunların ne olduğunu sual ettiği zaman taşların üzerinde Kral Konstantin’in namı muharrer bulunduğu kendisine söylenir. Bunun üzerine Hakan-ı mağfur ‘böyle büyük bir hükümdarın namını taşıyan şeylerin yerde yatması doğru değildir’ diyerek taşları toplatıp Dersaadet’e gönderir”.*

Hikâyenin devamında o zamanlar Tophane Nazırı olan Damat Fethi Ahmet Paşa bu taşları muhafaza eder ve Ayasofya Camii yanındaki bir binaya naklettir<sup>111</sup>. Zira bu bina içinde zaten evvelden beri At Meydanı’ndaki yılanların başları, İstanbul’un fethinde Haliç’i kapatan zincirin bir parçası ile araba yarışçısı Porphyrius’un heykeli bulunmaktaydı (Wiegand, 1910, s. 347).

Osmanlı Müzesinin kuruluşundan yaklaşık 70 sene sonra 1910 senesinde Theodore Wiegand tarafından Müzenin tarihine dâhil edilen bu hikâye ne kadar doğru bilmiyoruz. Ancak, Sultan Abdülmecid dönemine gelindiğinde artık Osmanlı yönetici elitinin Avrupa’da “antika adı verilen” “asar-ı atika”ya yönelik gelişen yeni tutumun ve hızlanan müzecilik faaliyetlerinin farkında olduklarını biliyoruz.

Osmanlı müzecilik çalışmaları, Sultan Abdülmecid’in iradesi ile Tophane-i Amire Müşiri Damat Ahmet Fethi Paşa tarafından en geç 1845 senesinde Topkapı Sarayı’nın dış avlusunda Harbiye Ambarı olarak kullanılan eski bir Bizans Kilisesi olan Aya İrini’de başlatılmıştı. 1846 senesine gelindiğinde artık Aya İrini’nin bir bölümü müze olarak anılıyordu.

Müzenin kuruluş tarihine dair literatürde farklı görüşler öne sürülür. Genel olarak 1846 senesi ilk Osmanlı Müzesi’nin kuruluş tarihi olarak kabul edilmiştir. Bazı kaynaklar, Aya İrini’nin “Darü’l-esliha” adını alarak kısmî bir teşhir düzenine kavuştuğu 1726 senesini müzenin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Diğer bazı

<sup>111</sup> Harbiye Ambarı olarak kullanılan eski Aya İrini Kilisesi’ni kastediyor.

kaynakta ise daha geç bir döneme, 1869 senesine işaret edilir, zira Aya İrini’de kurulan müzehane resmî olarak “Müze-i Hümayûn” adını bu tarihte alır (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 19). İbrahim Hakkı Konyalı ise müzecilik tarihini 16. yüzyıla kadar çeker ve Yavuz Selim’in Mısır seferinden (1517) ganimet olarak getirdiği silahların Aya İrini’ye yerleştirilmesini Askeri Müze’nin kuruluşu olarak kabul eder.

Bu çalışmada, Osmanlı arşiv belgelerinde ‘müze’ kelimesinin kullanıldığı, ulaşılabilen en erken tarihli belgelere dayanarak ilk Osmanlı müzesinin Aya İrini’de en geç 1845 senesinde başlayan çalışmalarının tamamlanmasıyla 1846’da kurulduğu kabul edilmiştir. 31 Aralık 1845 tarihli bir belgede geçen ifadede Osmanlı yöneticilerinin zihninde müze kurma düşüncesi olduğu anlaşılır:

*“... Keyfiyet, bazı havass-ı vükela hazeratıyla beynimizde müzakere olunarak Memalik-i Şahane’ nin bazı mahallerinde böyle görülen antika taşların saye-i şevketvaye-i hazret-i şahanede bir müze tabir olunur mahal tertibiyle oray avaz ü cem’i bazı muhassenatı müstelzim olacağından ileride icabına bakılacağı ve ol vakit bazı istidalar vuku bulsa bile def’i asan olacağı derkâr ise de şimdi bunların itasına muvafakat olunmadığı...”<sup>112</sup>*

Osmanlı topraklarında bulunan bazı eski eserlerin Aya İrini’de muhafaza edilmesi kararının en geç 1845 senesinde alındığını gösteren daha erken tarihli bir belgede ise, Kıbrıs Adası’nda Danimarka Konsolosu’nun satın almak istediği musavver taşın, bazı sebepler gösterildikten kendisinde bırakılmayacağı belirtilmiş, bu gibi antika eserlerin İstanbul’da Saray sahasında bulunan Cebhane-i Amire (Aya İrini’de) muhafaza edileceği ifade edilmişti. Bu yazışmada “müze” kelimesi geçmemekle beraber eski eserleri artık yabancılara satılmasını önlemek ve onun yerine henüz bir müze olmaktan çok bir depo özelliği gösteren Aya İrini’ye toplama eğiliminin başladığı anlaşılır.<sup>113</sup>

1846 Şubat ayına gelindiğinde ise Padişah tarafından müzecilik çalışmaları başlatılmış, mekânın müze olarak hazırlanması için gerekli masrafın bildirilmesi dair

<sup>112</sup> İ.HR., 32/1478, 02.01.1262/M.31 Aralık 1845

<sup>113</sup> BOA, C.MF., 130/6483, H.29.05.1261.

Sadaret ve Ahmet Fethi Paşa tarafından tezkire yazılmıştı. Bu tezkirede antika yani asar-ı atikadan ne kastedildiği de çok kısa ve çok genel bir şekilde ifade ediliyordu:

“...bi'l-cümle Avrupa devletlerinde antika yani tesavir-i mücesseme ve temsil-i saireden ibaret olan asar-ı atika cihan-ı ma'lumiyyeye mebni pek muteber ve... Tutularak bunlar için bi't-teklif müze namiyle mahall-i mahsusu tertib ve tayin olunması ve el-haleti Darphane-i Amire civarında vaki' Harbiye Anbarı'nda zikrolunan asar-ı atikadan çend aded mevcut olup arasına memalik-i mahruse-i şahanedeki dahi zuhur etmekte bulunmuş olduğuna binaen anbar-ı mezkurun vaz'ıyla bundan böyle o makule asar-ı atika zuhurunda celb ve mahall-i mezburede cem' ve... Olunması akdemce şeref-sudur buyrulan emr u ferman hazret-i şehinşahi icab-ı aliyyesinden olmağla...”.<sup>114</sup>

Anlaşıldığı üzere Tanzimat döneminde müzecilik faaliyetleri ile imparatorluğun dört bir yanında eski eserlerin tespiti ve bir yerde toplanıp muhafaza edilmesi yönünde faaliyetler başlamıştır. Osmanlı hukuk sistemindeki boşluğu doldurmak üzere ilk olarak 1858 Ceza Kanunnamesi 'ne eski eserlerin korunmasına ilişkin bir madde eklenmiştir. Kanunnamenin 113. maddesinde, hayrattan olan ve bir beldeye değer katan bina ve eserleri yıkan ve tahrip edenler hakkında ceza uygulanacağı belirtilmiştir (Nesli, 2018, s. 460). 1869 ve 1874 senelerinde asar-ı atika nizamnameleri yayınlanarak Osmanlı topraklarındaki özellikle yabancılar tarafından yürütülen arkeolojik faaliyetlerin kontrol altına alma ve eski eserlerin güvenliği sağlama çalışmaları hızlanmıştır (Çal, 1997, s. 391). Diplomatik bir mesele haline gelen arkeoloji ve eski eserler meselesi karşısında Osmanlı'nın kendi müzesini kurmuş olması da yabancıların taleplerini geri çevirme noktasında ellerini kuvvetlendirmiştir.

### 3.1.2. Müzenin Mekânı

Osmanlı müzeciliğinin ilk başlatıldığı mekân, fetihten sonra hiçbir zaman camiye çevrilmemiş eski Bizans Kiliselerinden birisi olan St. İrene (Aya İrini) Kilisesi olmuştur. Genelde Osmanlı/Türk müze tarih yazınında, müze için seçilen mekâna kısaca değinilir. Aya İrini'nin ve hatta daha sonra taşınacağı Çinili Köşk ile onun

<sup>114</sup> BOA, İ.MSM.,17/387, H.18.02.1262/M.15 Şubat 1846.

karşısına yapılan abidevî yeni müze binalarının Topkapı Sarayı sınırları içerisinde olduğu da sıklıkla göz ardı edilir. Kaldı ki müzenin kurulduğu sırada, Topkapı Sarayı hala imparatorluğun merkezi konumundaydı. Dolayısıyla müze, kurulduğu anda hem imparatorluğun yönetildiği hem de hanedanın ikamet ettiği Sarayın bir parçasıydı. Bu noktada, Saray ve müze arasındaki ilişkinin doğru şekilde tespit edilmesi, müzenin kuruluş sebeplerini değerlendirmekte ve yorumlamakta daha fazla imkân sunacaktır.



**Şekil 3.1 Topkapı Sarayı Dış Avlusunda yer alan Eski Aya İrini Kilisesi/Cebehane/Harbiye Ambarı**

Kaynak: Cephaneçigil, G., Osmanlı Dönemi İstanbul Müzeleri: <https://istanbultarihi.ist/281-osmanli-donemi-istanbul-muzeleri> (Son Erişim: 14.07.2023)

Fatih Sultan Mehmed'in cebehaneye (arsenal) dönüştürdüğü bir diğer kilise olan Aya İrini, Bab-ı Hümayun'un solunda yer alarak fetihten sonra inşa edilen Topkapı Sarayı'nın birinci avlusuna fiilen dâhil edilmişti (Necipoglu, 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar, 2011, s. 74). Ganimet olarak Osmanlı fetihlerinde toplanan silahlar, çeşitli sancaklarla birlikte Bizans rölikleri de Osmanlı zaferlerini simgelemek üzere bu mekânda bırakılmıştı (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 21). Bizans'ın İstanbul kuşatıldığında Osmanlı gemilerine karşı Haliç'e çektiği zincirin de burada saklandığı bilinmektedir. Savaştan uzak duruşu ile bilinen Lale Devri'nin padişahı III. Ahmet

(1703-1730) döneminde Cebehane'nin ismi Darü'l-esliha olarak değiştirilmesinin ardından burada bir teşhir düzeninin de başlatıldığı düşünülmektedir. Nitekim 18. yüzyıl sonlarında 6 Nisan 1789 olarak tarihlendirilen bir belgede Sultanın Cebehaneyi tebdilen ziyaret ettiği ve bu esnada gördüğü atik kılıçların tamir edilmesini emrettiği ve dört adedinin tamir edilmesinin ardından tekrar Padişaha gösterildiği anlaşılır.<sup>115</sup> Mekânı 19. yüzyıl başlarında görme imkânı yakalamış olan İngiliz eski eser uzmanı Edward Daniel Clarke ise "Bizans imparatorlarının silah, kalkan ve diğer savaş araçlarının (tıpkı altın madalya ve taş kabartmalarda betimlenmiş örnekler gibi) kentlin Türkler tarafından alınmasının hatıraları olarak asılı olduğunu" yazmıştır (Clarke, 1812, s. 5). Anlaşılan o ki, bu süre zarfında Darü'l-esliha adeta bir Osmanlı askerî müzesinin proto-modeline dönüşmüştür. Bu proto-müze örneği, içinde biriken tüm koleksiyonları ile gerçek anlamda müzeye dönüştükten sonra da Osmanlı Sarayı'nın ve imparatorluk imgesinin bir parçası olmaya devam edecektir.

1855'te artık işlevsel bulunmadığı için hanedan tarafından terk edilen Topkapı Sarayı, yüzyıllar boyunca sürdürdüğü imparatorluğun iktidarını temsil etme görevini dönüşerek devam ettirdi. Yeni dönemde İmparatorluğun ve hanedanın, meşruiyet ritüellerinin beslendiği bir kaynaktı. Saray hazinelerinin burada muhafaza edilmesinin yanı sıra, Cülûs törenlerinin bir parçası olması ve Ramazan aylarında Hırka-i Saadet ziyareti geleneğinin devam etmesi, vefat eden padişah terekelerinin buraya gönderilmesi gibi uygulamalar, Hanedan ile Topkapı Sarayı arasındaki bağı canlı kalmasını sağlayacaktı. Diğer yandan, yüzyıllar boyunca yabancı elçilerin Osmanlı'nın gücü ile bütünleştirerek anlattıkları heybetli ve ürkütücü bu saray artık yabancı seyyahların özel izinle, belli yerleri ziyaret edebildiği tarihî bir mekâna dönüşmüş, zamanın şartlarına uygun yeni bir işlev daha kazanmıştı.<sup>116</sup> Artık imparatorluğun şanlı mazisini temsil ediyordu. Sarayda Osmanlı'nın bu gününü yani modern ve gelişmeye devam eden tarafını ise Aya İrini'de kurulan müze temsil edecekti.

Ali Artun, Aya İrini'deki koleksiyonun müzeleşmesini Rönesans nadire kabinelerinin müzeye dönüşmesiyle ilişkilendirerek, kuruluş süreci ve amacının Avrupa'daki

---

<sup>115</sup> BOA, HAT, 1451/32, H.10.07.1203/M.6.6.1789.

<sup>116</sup> Topkapı Sarayı'nın geçirdiği bu süreç için bkz. Nilay Özlü, İmparatorluk sarayından müzeye: Uzun 19. Yüzyıl'da Topkapı Sarayı, Doktora Tezi, 2018.

örneklerinden pek farklı olmadığını düşünür. Dolayısıyla müzenin geçirdiği tarihsel süreç göz önüne alındığında, müzenin amacı ve bu yönde yaşadığı deneyim: “imparatorluğa ait nadirelerin uluslaşmayı ve modernleşmeyi temsil edecek bir bağlamda yeniden düzene sokularak halka teşhir edilmesi”dir (Artun, Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik, 2006, s. 104). Osmanlı müzesinin halka açılması için bir süre daha beklemek gerekiyordu, ancak özel izinle Topkapı Sarayını ziyaret eden misafirler, bu çok yeni küçük müzeyi ilk yıllarında görebilmişlerdi. Müze şimdilik Topkapı Sarayı’nın modernleşmesinin bir parçası olarak en çok padişah içindi.

Sultan Abdülmecid (1839-1861), selefi II. Mahmud’un (1808-1839) reform hareketlerini devam ettiren ve Batılılaşma yanlısı bir padişah olarak bilinmektedir. Batılı çağdaşlarına benzer bir saray olan Dolmabahçe Sarayı’nın inşasını başlatmadan ve hanedan tam anlamıyla Topkapı Sarayı’nı terk etmeden evvel, bu mekânda bir müze kurulması anlamlıdır. Sultan Abdülmecid’in müzeyi ziyaret ettiği bilinmektedir. Bu ziyaretler esnasında kısa bir süre istirahat etmesi için Aya İrini’de özel bir oda düzenlenmişti. Bu renkli, nakışlı, altın yaldızlı küçük oda, minyatür bir saray odası biçiminde tezyin edilmişti. Semavi Eyice’nin tahminine göre, buraya süslemesine uygun bir biçimde Batı üslubunda mobilyalar yerleştirilmişti (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1597).

Dolayısıyla Aya İrini’nin müze yapılması sadece bir nadire koleksiyonunun dönüşümü olarak değil, Saray’ın ve Saray’daki ritüellerin dönüşmesi ve yenilenmesiyle de alakalı bir gelişme olarak okunmalıdır. Daha önce de belirtildiği üzere Osmanlı padişahları cüluslarından sonra ve bazı özel zamanlarda Enderun Hazinesini ziyaret eder ve burada ataları ve geçmiş üzerine tefekküre dalar, devletin gücüne hazinede bulunan nesnelere üzerinden yeniden şahit olurlardı. Batılılaşmada öncü padişahlardan birisi olarak bilinen Sultan Abdülmecid, Saray sınırları içerisinde bir müze kurulmasını irade buyurarak, kendisi ve halefleri için imparatorluğunun genişliğini, tarihi derinliğini ve kültürel zenginliğini temaşa edebileceği yeni bir tefekkür mekânı yaratmış, devlet ve hanedanın meşruiyetini gösteren “yeni bir gelenek” başlatmıştı. Wendy Shaw, bu yeni davranış biçimini padişahın koleksiyonlara bakarken “kendisini, daha önceki padişahların sahip olmadığı yeni zevkler edinmiş Avrupalı bir hükümdar gibi hissediyordu” şeklinde yorumlar (Shaw,

Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 87). Ancak burada bir fark olmalıydı. Avrupalı hükümdarlar dünyanın dört bir yanından getirilen tarih ve sanat eserleri ile dünya üzerindeki güçlerini izlerken, bir bakıma başkalarından devşirilmiş bir tarihi de izliyorlardı. Osmanlı sultanı ise geçmiş zaferlerini temsil eden silahların yanında sadece kendi mülkünün dört bir yanından getirilen kadim zaman medeniyetlerinin eserlerini izliyordu. Bu aynı zamanda imparatorluk için yeni bir geçmiş ve yeni bir kimlik kurgulamanın da habercisi olabilirdi.

Sultan, kısa süre sonra Dolmabahçe Sarayı'nın inşasıyla birlikte "eski saray" olarak anılacak olan Topkapı Sarayı'nı<sup>117</sup> kendisinin ve imparatorluğunun yenilenmiş imajının bir ayağı olarak kullanmak istiyordu. 1846 senesinde, yalnızca Sarayda müze kurmakla kalmamış, aynı günlerde kütüphanesinin de ziyaret edilebileceğini duyurmuştu. Fransız *Moniteur Universal* gazetesi Mart 1846'da Alman gazetelerinin 25 Şubat tarihli bir haberinden hareketle şunları yazıyordu:

*"Padişah bundan böyle yabancıların kendi kütüphanesini gezebileceklerini buyurdu. Bu imtiyazı elde eden Reşid Paşa'dır. Padişah bir de okumuş ve bilimle ve sanatla uğraşan herkese açık olacak bir müzenin tesisini de emretti."* (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 391)<sup>118</sup>

Müzenin ilk kataloğunu hazırlayacak olan Fransız arkeolog Albert Dumot (1842-1884), müze için seçilmiş olan mekânı, tarihî önemi cihetinden değerlendirmişti. Roma'nın bu ilk tepesini taçlandıran imparatorluk anıtının, Bizans sanatının en iyi korunmuş eserlerinden birisi olması hasebiyle bir Greko-Bizans Müzesi kurma amacına ve böylesi değerli bir koleksiyona çok uygun bulmuştu. Müzenin ilk yıllarını görmüş, ilk ziyaretçilerinden birisi olan Albert Dumont, buranın bir Bizans Müzesi olacağını hayal etmiş ve mekânda oluşmaya başlayan koleksiyonu

---

<sup>117</sup> İronik bir biçim de Topkapı Sarayı'nın çok sıklıkla kullanılan bir diğer adı fetihten sonra yapılan ikinci saray olduğu için Saray-ı Cedid yani Yeni Saray'dı.

<sup>118</sup> Hakkında fazla çalışma yapılmamış olan Mecidiye Köşkü de bu minvalde değerlendirilebilir. Hanedanın Dolmabahçe Sarayı'na yerleşmesinden hemen sonra Topkapı Sarayı sınırları içerisinde boğaza hâkim bir konumda Mecidiye Köşkü'nün yapılmasına neden ihtiyaç duyulmuştu? Mecidiye Köşkü Topkapı Sarayı'ndaki köşkların içinde Batı tarzında yapılmış tek köşk olarak ayrı bir konumdadır. Böylece Osmanlı saray geleneklerinde var olan bazı davranış biçimleri dönüşerek modern ve batılı bir çehre kazanmaya başlayacaktı.

oluşturan ilk eserleri de bu müzenin çekirdeği olarak görmüştü (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985).

Osmanlı yöneticilerinin böyle bir amacı hiç oldu mu bilmiyoruz ancak Bizans'ın varisi olmak rolü esasen Osmanlı imparatorluğu padişahlarının pek de gücendikleri bir konu değildi. Bilakis, zaferlerinin ve getirdiği iktidar ve meşruiyetlerinin bir temsili olarak gördükleri ve teşvik ettikleri tarihi bir gerçektir. Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı Sarayı'nın inşası için seçtiği mekândan, Saray bahçesinde Bizans'tan kalma bazı taş eserlerin toplanmasına ve Bizans röliklerinin Aya İrini'de muhafaza edilmesine kadar uzanan temsili davranışlar düşünüldüğünde, Osmanlı Sarayının, Bizans mirasını himaye ettiği daha iyi anlaşılır. Dolayısıyla Saray avlusunda kurulan bu ilk müzede Bizans eserlerinin bulunması ve bunun üzerinden bir imparatorluk temsili yaratılması, aniden ortaya çıkan bir kırılma yahut beklenmedik bir hat değişikliği değildi. 1910 senesinde Wiegand'ın Osmanlı müzesinin kuruluşuna dair aktardığı hikâyede de Sultan Abdülmecid büyük atası Fatih Sultan Mehmed'in, bazı Bizans eserlerini himayesi altına alması gibi, Konstantin'in isminin yazılı olduğu taşı koruma altına almış ve Saray'a getirterek imparatorluğun Bizans'ın varisi olma rolünü yeniden hatıralarda canlandırmıştı.

Wendy Shaw'ın *Osmanlı Müzeciliği* (2004) isimli çalışmasında, müzenin Saray sınırları içerisinde olmasından daha önemli bulduğu şey, Gülhane Parkı'na açılan kapısının karşısındaki Bab-ı Ali'ye, yani imparatorluğun yönetim merkezine yakın oluşudur. Ona göre; “Gelişmekte olan Osmanlı müzelerinin idari merkeze yakınlıkları, zevkleri Avrupalılaştığı için yeni kuruma kucak açacak yönetici elitin gözdesi olmalarını güvence altına alıyordu.”. Diğer yandan da Avrupaî eğitim ve sanat zevklerini geliştirmeye hevesli yeni bürokratlar “Avrupa kültürüyle bağlarını bir ölçüde, hemen yanı başlarında bulunan müze aracılığıyla” sürdürüyorlardı (Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, 2004, s. 42). Müze'nin biraz sonra değineceğimiz gelişme sürecinde karşılaştığı kolaylıkların ya da zorlukların, dönemin ilgili yöneticileri ile çoğu zaman doğrudan alakası olduğu inkâr edilmese de, Wendy Shaw'ın, Bab-ı Âli ile müze arasında kurduğu iki yönlü özellikle faydaya dayalı ilişkinin çok sıkı ve dinamik olduğuna dair doğrudan bir kaynağa rastlamıyoruz. Bab-ı Âli'nin memurları ne sıklıkla müzeyi ziyaret ediyorlardı yahut kendi eğitimlerine nasıl bir katkı sağlayacağını düşünüyorlardı? Müze'nin henüz Saray

bahçesinde olduğu ve özel izinle gezildiği bir döneminden bahsettiğimizi de unutmamak gerekiyor. Müze, Ahmet Fethi Paşa döneminde Baba-ı Ali'den ziyade, Saray kanadına daha yakın bir oluşum gibi görünüyor. Ahmet Fethi Paşa'nın vefatından sonra, bir müddet hamisiz kalacak olan müzenin, Sultan Abdülaziz dönemine gelindiğinde, Bab-ı Âli mensuplarının gündemine daha fazla girdiğini göreceğiz. Diğer yandan fiziksel olarak müzeyle nasıl bir ilişki kurduklarını tam olarak bilemiyoruz fakat, Osmanlı Tanzimat dönemi siyasilerinin ve bürokratlarının zihninde, döneminin önemli kavramları olan “medeniyet” ve “terakki” ye karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Müzenin, 1880 senesinde, yine saray sınırları içerisinde olan Çinili Köşk'e taşınması, mesafe bakımından Bab-ı Âli'ye daha yakın olmasını sağlayacaktır. Ancak, II. Meşrutiyet döneminde müze rehberi hazırlayan Vahid Bey, müzenin mekânını ne Saray ne de Bab-ı Ali'ye yakın olmak cihetinden değerlendirir. Artık ziyaretçiyi muhatap alan bu metinde Vahid Bey, son derece romantik ve pitoresk bir anlatı ile müzeyi yeni yapılmış binaları ile çevreleyen asude ortamı tasvir eder:

“Müze-i Hümayun, payitaht-ı Devlet-i Osmaniye'nin en tarb-engîz bir mevki'-i latîfnde kâin olup sokakların gulgule-i arâm şekninden azadedir. Muhat bulunduğu eşcar sayedar mekîn tenhayî-i azamet-nûmasına ifaze-i ihtisat-ı şairane eder...” şeklinde başlayan tasviri uzuncadır (Vahid Bey, 1919, s. 343).

### 3.1.3. Müzenin Kurucusu

Osmanlı İmparatorluk Müzesine dair gerek Osmanlı dönemi gerekse Cumhuriyet dönemi tarih yazınına katkıda bulunan çalışmaların hemen hepsi, müzenin kurucusunun Damat Ahmet Fethi Paşa (1801- 1858) olduğu konusunda hemfikirdir.<sup>119</sup> Bu anlatıya göre Ahmet Fethi Paşa, Tophane-i Amire Müşiri olduğu sırada müze

---

<sup>119</sup> Erken örnekler için bkz. Halil Ethem, “Müze-i Hümayun”, Servet-i Fünun –Tercüman-ı Hakikat Girid Özel Sayısı, Vahid Bey, *Rehnüma*, Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul 1337, Tahsin Öz, “Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler”, Türk Arkeoloji Dergisi, 1949/5, s.1-15., Aziz Ogan, “Türk Müzeciliğinin 100. Yıl Dönümü,” Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu,1947, s. 8-21, Kamil Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, ICON Türkiye Milli Komitesi yayınları, İstanbul 1965; Behnan Şapolyo, *Müzeler Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1936 ; Remzi Oğuz Arık, *Türk Müzeciliğine Bir Bakış*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1953.

kurmaya karar vermiş ve kendi yönetimi altında buluna Harbiye Ambarı'nı (Aya İrini) da müze mekânı olarak seçmişti.

Bu konudaki tek itiraz, son zamanlarda yayınlanmış olan "The (Still) Birth of Ottoman Museum" isimli makalesiyle Edhem Eldem olmuştur (Eldem, The (Still) Birth of the Ottoman "Museum": A Critical Reassessment, 2018). Eldem'e göre Ahmet Fethi Paşa'nın müzenin kuruluşunda rol almasının tek nedeni, o sırada Harbiye Ambarını uhdesinde bulunduran Tophane-i da Amire'nin başındaki kişi olmasıdır. Paşa'nın Türk tarih yazınında müzenin kuruluşundaki başkahraman olmasının nedeni ideolojiktir. Çünkü Ahmet Fethi Paşa'dan sonra müzenin başına arka arkaya üç yabancı müdür tayin edilmiştir. Ethem Eldem bu durumun bir Türk olan Ahmet Fethi Paşa'ya ulusalcı tarih yazınında özel bir konum sağladığını düşünür. Oysaki ulusalcı tarih yazınının başkahramanı, ileride değinileceği gibi müzenin beşinci müdürü olan ancak kurucusu gibi görülen Osman Hamdi Bey'dir. Osmanlı/Türk Müzesinin tarihi Osman Hamdi Bey merkezli yazılmıştır.

Müze tarihine dair yazında, esas unutulmuş kişi devrin padişahıdır. T. Wiegand'ın müzenin tesisinden yaklaşık 70 sene sonra anlattığı kuruluş hikâyesi olmasa belki de kurucu padişah müze tarih literatürüne girmeyecekti. Oysaki Harbiye Ambarı'nda bir müze tesis edilmesini irade buyuran Sultan Abdülmecid, müzeyle yakından ilgilenmişti. Müzeyi zaman zaman ziyaret etmiş ve bundan hoşlanmıştı (Öz, Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler, 1949). Müze koleksiyonunun, imparatorluğun çeşitli vilayetlerinden gönderilen eski eserlerle genişletilmesi hususunu da takip ediyordu.

Tekrar Ahmet Fethi Paşa'ya dönecek olursak, Edhem Eldem'in yaklaşımı ezber bozması bakımında kıymetlidir, fakat sözü geçen ulusçu literatürde Ahmet Fethi Paşa'ya çok büyük bir yer ayrılmaz. Geniş fikirli oluşu, Batı ve Doğu kültürlerine hâkimiyeti gibi yönleri kısaca övülür. Diğer yandan Ahmet Fethi Paşa hakkında biraz araştırma yapıldığında müzenin kuruluşunda pasif bir rolde olduğunu düşünmek zordur.

Ahmet Fethi Paşa ile tanışmış olan ünlü Fransız yazar, şair ve hükümet adamı Alphonse de Lamartine (1790-1869), dönemin padişahı Sultan Abdülmecid'i "medenileşme savaşında verdiği eserlerle, Avrupa ile Asya'da takdir edilen, ırkı ve dini ne olursa olsun kendi tebaası tarafından sevilen" bir hükümdar

olarak tarif ederken, Ahmet Fethi Paşayı da “her bakımdan bir Avrupalıya benzeyen genç ve zarif bir Osmanlı diplomatı” olarak övüyordu (Lamartin, 2005, s. 19).

Ahmet Fethi Paşa hakkında kapsamlı ilk çalışmayı, Topkapı Sarayı müzesi ilk müdürü Tahsin Öz yapmıştır. Etnografya dergisinde yayınlanan “Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler” isimli makalesinde Paşa’yı dönemin ulusçu diline uygun şekilde “Türk Müzesinin” temelini atan kişi olarak tanıtır. (1949:7) Ona göre “o tarihte Mekatib-i Umumiye Nazırlığı’nın teşekkül etmesine rağmen teşebbüsün Tophane Müşiri tarafından yapılması Ahmet Fethi Paşa’nın kültürel görüş ve anlayışının üstünlüğünü” açıkça ortaya koymaktadır. Öteden beri devlete ve sultanlara hizmet veren bir aileden gelen Ahmet Fethi Paşa, Enderun’da yetişmiş, elçilik, çeşitli meclislerde azalık, valilik, ticaret nazırlığı ve nihayetinde Tophane-i Amire Müşirliği gibi vazifelerde bulunmuştu. 1833’te Moskova, 1834-36’da Viyana, 1837-1839’da Paris elçiliklerini yürütmüş, Kraliçe Victoria’nın taç giyme töreninde ise Osmanlı İmparatorluğunu temsil etmek üzere Londra’da bulunmuştu. Askeri, siyasi sahadaki icraatlarının yanı sıra 1840 senesinde Sultan II. Mahmud’un kızı Atiyye Sultan ile evlenerek damad-ı *şehriyari* ünvanı kazanmış olması, kendisi için önemli bir avantaj olmuştu. Tüm bu özellikleri sayesinde Sultan Abdülmecid üzerinde tesir sahibi olduğu ve kendisinden müsteşar-ı *saltanat* olarak bahsedildiği bilinmektedir (Sunay, 2020).<sup>120</sup> Böylelikle Ahmet Fethi Paşa’nın, sanat ve sanayi alanında da bazı ıslah edici ve kurucu vazifeler aldığı görülür. Sultan Abdülmecid’in emriyle Beykoz Paşabahçe’de bir cam ve billur fabrikası kurdurmuş ve Osmanlı cam sanayiinin ve sanatının gelişimine bu şekilde katkı sağlamıştı. Burada üretilen camlar 1855’teki Paris sergisinde madalya kazanmıştır (Hut, 2020, s. 450). Yine kuruculuğunu yaptığı porselen fabrikasında (1845) imal edilen “Eser-i İstanbul” damgalı porselenlerin Avrupa porselenlerini aratmayacak nitelikte olduğu bilinmektedir. Dolmabahçe Sarayı’nın tefrişi hususunda da bizzat müdahil olduğu anlaşılmaktadır. Kendisinin İngiltere’den seçerek getirttiği mobilyalar bugün Milli Saraylar Dolmabahçe Müzesi’nin koleksiyonlarında yer almaktadır (Yıldız, 1992, s. 44).

Ahmet Fethi Paşa’nın Avrupa görevleri esnasında, buralardaki koleksiyonları ve müzeleri gözlemlemiş olması, eski eser politikaları hakkında bir fikir geliştirmesi ve

---

<sup>120</sup> Ayrıca bkz. Cevdet Paşa, Tezakir, Cavid Baysun (dü.), TTK Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1991, s.41-42; Öztuna, s.807)

bunları kendi ülkesi ile mukayese etmesi uzak bir ihtimal değildir. Nitekim daha önce sözünü ettiğimiz Mustafa Sami Efendi, hazırladığı raporda müze ve antika kavramlarına da ilk yer verenlerdendi. Kendisi bu raporu/risaleyi Paris’te Ahmet Fethi Paşanın kâtabi olarak vazife yaparken hazırlamıştı (Andı, Mustafa Sami Efendi, 2020, s. 356).

Osmanlı padişahları, özellikle 18. yüzyıldan itibaren Avrupa’daki sosyo-kültürel gelişmeleri, Avrupa’ya gönderdikleri geçici veya daimî elçiler veya onların maiyetinde bulunanların hazırladıkları raporlar ile izlemeye başladılar. Sultan Abdülmecid’in de Avrupa’yı takip etme yöntemlerinden birisi, yurt dışına giden Osmanlı diplomatlarının kendisine sundukları bu raporlar olmalıdır. Hanedana damat olması hasebiyle padişaha yakın bir yerde duran Damat Ahmet Fethi Paşa ile Sultan Abdülmecid arasında Avrupa’da hızla büyüyen müzeler hakkında bir konuşma geçmesi ve Harbiye Ambarı’nın bir Osmanlı müzesi kurmak için uygun olduğuna dair fikir birliği yapmış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca, Ahmet Fethi Paşa’nın Tophane-i Amire Müşiri olduğu sene Harbiye Ambarı’nda müze çalışmalarının başlatılması bir tesadüf müdür?

Tahsin Öz’e göre Paşa’nın Devlet ve Saray için yürüttüğü hizmetlerin yanı sıra sanat ve sanayi ile olan ilgisi de müzenin fikir babası olması ve müze kurma nedenleri ile doğrudan ilgilidir: “Sanat eserlerine kıymet verince; sanat ve tarih yönünden kıymetli bulunan her çeşit eserin de tahrip edilmemesi, harice çıkarılmaması, nihayet Batıda olduğu gibi herkesin görüp tanınması için bir yerde toplanması ve teşhir edilmesi gerektiğini takdir ile bugünkü anlamda olmak üzere Türk müzesinin temelini atmıştır.” (Öz, Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler, 1949, s. 7)

#### **3.1.4. Ahmet Fethi Paşa Dönemi’nde Koleksiyonların Geliştirilmesi**

Ahmet Fethi Paşa, Harbiye Ambarı olarak kullanılan eski Aya İrini Kilisesi’nin içerisinde kurulan müzenin temellerini iki ana koleksiyon ile atmıştı: “Mecmua” olarak anılan koleksiyonlardan birisi, mekânda yüzyıllar içerisinde birikmiş olan silahlardan meydana gelen “Mecmua-i Ešliha-i Atika” bir diğeri de henüz az sayıda antik eserin yer aldığı “Mecmua-i Asar-ı Atika” idi.

Koleksiyon yerine seçilen Arapça kökenli “Mecmua” kelimesi, toplanmış, derlenmiş anlamlarına geliyordu. Müze kelimesi ise Fransızcadan alınmıştı. İlk yıllarda sıklıkla “müze” ve “müzehane” isminin kullanıldığını görüyoruz. Avrupa dillerinde ‘müzlerin evi’ olarak tarif edilen Musee/ Museum kelimesini yine müzlerin evi anlamına gelen ‘müzehane’ kelimesi olarak Türkçeleştiren ilk kim oldu bilmiyoruz ancak müze kelimesinin Batı dillerindeki kökeninin farkında olduğu anlaşılıyor.

Oldukça zengin bir koleksiyon olan silahlar, müzenin ilk koleksiyonlarından. Asar-ı atika koleksiyonu ise mekânda daha evvel mevcut olan birkaç parça eserle kurulmuştu.<sup>121</sup> İlk yıllarda koleksiyonun gelişmesi için yapılan ilk önemli girişim, imparatorluğun çeşitli merkezlerine buldukları eserleri İstanbul’da kurulan müzeye gönderme emrini içeren yazılar gönderilmesi oldu. Bunun üzerine, imparatorluğun çeşitli yerlerinden İstanbul’daki müzeye arkeolojik eserler gönderilmeye başlamıştır. 18 Kasım 1850 tarihinde, yani müzenin kuruluşundan yaklaşık 4 sene sonra müzeyi gören Fransız fotoğrafçı Maxim du Camp, İstanbul’a gelmeden hemen önce Aydın’da görüp satın almak istediği ancak almayı başaramadığı Roma çağına ait bir tiyatro artistini temsil eden bir heykeli, hemen sonra İstanbul’daki küçük müzede görmüştü. Semavi Eyice, bu olayın dahi bazı Osmanlı memurlarının eski eser ve müze konusunda ne kadar hassas davrandıklarını gösterdiğini söyler (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1597).

Esasen imparatorluğun farklı yerlerinde bulunan değerli madenden meskûkat ve eşyalar zaten bir müddetten beri İstanbul’a bildiriliyor, bedeli arazi sahibine ödendikten sonra bilhassa değerli madenden olan atik meskûkat Darphane-i Amire’ye gönderiliyordu. Daha evvel de değinildiği gibi, 1845 yılının ilk aylarından itibaren eski eserler tedricen Harbiye Ambarı’nda toplanmaya başlamıştı. Müzenin kurulmasından sonra ise bu gibi icraatların hızlandığını görüyoruz.

İmparatorluğun dört bir yanına gönderilen yazılarda buldukları yerlerde zuhur eden rast gelinen “asar-ı atika”nın yani “bi’l-cümle Avrupa devletlerinde antika yani tesavir-i mücesseme ve temsil-i saire”nin İstanbul’daki müzeye göndermeleri isteniyordu.<sup>122</sup> Bu çok belirsiz tanım vilayetlerdeki yöneticilerin bir kısmının antika

<sup>121</sup> BOA, İ.MSM., 17/387, H.18.02.1262 (M.15.02.1846)

<sup>122</sup> BOA, İ.MSM., 17/387, H.18.02.1262/M.15.02.1846

yani asar-ı atikanın ne gibi şeyler olduğunun yeniden sorulmasına neden olmuştu.<sup>123</sup> Bu defa verilen cevap tuhaf ama daha detaylı bir tarif içeriyordu: “antika, ezmine-i kadime asarından olarak bazen zîr-i zeminde zuhur eden taştan mamul kapak ve etrafi yazılı sandık teşkilinde mezar ve kezalik taştan masnu’ suver-i insaniyye ve hayvaniyye gibi beyne’n-nas şayan-ı itibar olacak şeylerden ibaret olup...”. Yeni bir tanımla birlikte karşı taraftan da buldukları eserler hakkında bazı detayları bildirmelerini talep ediliyordu. Bulunan eserin şekli, hangi asra ait olduğu, ismi, azasının tam mı noksan mı olduğu, noksan ise neresinin noksan olduğu, mahallinde ne kadar kıymetle talibi bulunduğu gibi hususlarda malumat verilmesi gerekiyordu.<sup>124</sup> Yeni bir terminoloji de bu esnada şekilleniyordu.

Trablus Valisi’nin merkeze gönderdiği cevapta esasen “asar-ı atika” tarifinden o an için ne murad edildiğini anladığı bellidir. Masrat ile Trablus arasında Lida ve Bingazi vesaire yerlerde antika bulunduğunu, derhal adı geçen yerlerin kaymakamları ve müdürlerine İstanbul’dan gelen emir doğrultusunda ne yapmaları gerektiğini bildireceğini ve antika zuhur ettikçe İstanbul’a göndereceğini rapor etmiştir.<sup>125</sup> Meseleye bilinçli yaklaşan bir diğer yönetici, Kudüs Mutasarrıfıdır. Kudüs mutasarrıfı, Gazze Sancağı’na bağlı Askalan’da kabartmalar bulunduğunu merkeze bildirir. Mutasarrıf ayrıca bu kabartmaların üzerindeki kabartma tasvirleri de çizdirerek gönderir. Mutasarrıf, bir Eros grubu ve sfenksten oluşan bu kabartma için bir tarihlendirme de yaptırmıştır. Üç bin yıllık olduğunu söylediği eseri “saye-i şevketvaye-i cenab-ı şehriyaride tanzim kılınmış olan müzeye va’z olunmak üzere hiçbir tarafına hanel getirilmeden nakli için” talimat beklediğini raporunda bildirir. Belirttiğine göre kendisi Kasım 1847’de (27 Şevval 1263) Kudüs’e tayin edildiğinden itibaren görevlendirildiği memurlar aracılığıyla bölgede asar-ı atika araştırması yapıyordu (Ortaylı, Tanzimat’ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması, 1985).<sup>126</sup> Nitekim söz konusu musavver-kabartmalı taş da bu araştırmalar sonucunda bulunmuştu. Mutasarrıf raporunda belirttiğine göre Kudüs’te bulunan bazı yabancı uzmanlara da gösterilerek fikirleri alınmış ve onların verdikleri Fransızca raporun Türkçe tercümesi ve çizdirilen resimle birlikte padişaha gösterilmek üzere İstanbul’a gönderilmiştir.

<sup>123</sup> BOA, C.MF., 5/221, H.29.12.1255.

<sup>124</sup> C.MF., 5/221, H.29.12.1255.

<sup>125</sup> A.}MKT., 51/75, H.17.10.1262.

<sup>126</sup> İ.DH., 155/8060

Mutasarrıf, eseri ziyaret edenler dahi bulunduğunu, Kudüs'te kaldığı müddetçe pek eski ve itibarlı bir şey olan bu antika taşın taliplerinin artacağını da bildiriyordu. Konuyla ilgili dosyadaki diğer merkezden yazılan belgede Mutasarrıfın gönderdiği resim ve tercümenin padişah tarafından görüldüğü ve eserin İstanbul'daki müzeye konulmak üzere gönderilmesini emrettiği anlaşılmaktadır.

Aynı tarihlerde Halep Mal Müdürü Ahmed Ata Bey, Adana mal müdürü iken topladığı meskûkat-ı atika ve musavver birkaç adet antikanın müzeye konmak üzere göndermiş, Tophane-i Amire Müşiri Ahmet Fethi Paşa da gönderilen eserlerin cümlesinin müzeye konduğunu bildirmiştir.<sup>127</sup>

Aralık 1846 tarihinde Kaptan Paşa, Girit'ten bazı antikalar getirmiş bunlar Ahmet fethi paşa ve bazı diğer makam sahipleri tarafından görülmüş, "içlerinde celb ve dikkat edecek ve muhafazasına bakılacak güzel şeyler olduğundan takımıyla müzeye" konulmasına karar verilmişti.<sup>128</sup>

Ahmet Fethi Paşa'nın vilayetlere gönderdiği emirlerin Osmanlı yönetici sınıfında eski eserlere ve müzeye dair bir farkındalık yarattığı açıktır. Böylece yerel yöneticiler doğrudan konuya müdahil olmaya başlamıştır. Yabancıların kazı faaliyetlerine ve buldukları eserleri ülke dışına çıkarmalarına mâni olmak için artık ellerinde somut bir gerekçeleri vardı. Bu gerekçe, İstanbul'da Topkapı Sarayı sınırları içerisinde kurulan müzenin varlığı idi. 1847 senesinde Musul ve civarında "antika taş" bulmak için kazı yapmak isteyen Fransız Konsolos vekilinin ruhsat talebinin Osmanlı Müzesi'nin kurulması dolayısıyla reddedilip reddedilmeyeceği Ahmet Fethi Paşa'ya sorulması bu örneklerden birisidir.<sup>129</sup>

### 3.1.5. Müzede Teşhir-Tanzim ve İlk Ziyaretçiler

Osmanlı Müzesi'nin ilk koleksiyonlarından olan "Mecmua-i Eslihai-i Atika", İstanbul'un fethinden sonra cebehane olarak kullanılmaya başlayan Aya İrini'de yüzyıllar içerisinde biriken silahlardan oluşmaktaydı. Osmanlı ordusunun eski

<sup>127</sup> A.}MKT., 102/4, H. 06. 12. 1263.

<sup>128</sup> İ.HR. 38/1757, H. 17.12.1262/6 Aralık 1846

<sup>129</sup> A.}MKT., 64/83, H.16.02.1263/M.3 Şubat 1847

silahlarının yanı sıra, kazanılan zaferleri temsil eden savaş ganimeti olarak Saraya getirilen birbirinden farklı dönemlere ve ülkelere ait silah, sancak vesaire mühimmat cebeanede muhafaza edilmişti. Artık eski silahlar koleksiyonu olarak İmparatorluğun şanlı geçmişini hatırlatıyor ve silah teknolojisinde alınan mesafeyi gösteriyorlardı.

Mecmua-i Asar-ı Atika ise Sultanın, Sarayın ve de İmparatorluğun yeni ilgi ve zevklerini temsil ediyor, devletin kendisine ait olana sahip çıktığı mesajını izleyiciye veriyordu. Asar-ı atika koleksiyonu birkaç obje ile kurulmuş ve geliştirilmeye muhtaç bir koleksiyondu.

Esasen Harbiye Ambarı'nda bir müze teşkiline karar verildikten sonra yapılan ilk yazışmalarda silah koleksiyonunun tanziminden bahsedilmemişti. Zaten uzun zamandır var olan bu koleksiyonunun bir müze nizamı içerisinde teşhiri 1846 senesinin sonlarına doğru söz konusu olacaktı.<sup>130</sup>

Nihayetinde Ahmet Fethi Paşa, eski kilisede müzeye tahsis edilen kısmı ikiye ayırarak koleksiyonları yerleştirdi. “İç avlunun sağında yer alan, üzerinde “Mecmua-i Esliha-i Atika” yazılı mermer giriş, Harbiye Anbarı'nda bulunan eski silah ve zırh koleksiyonuna açılıyordu. Bu girişin karşısındaki, üzerinde “Mecmua-i Asar-ı Atika” yazılı diğer giriş ise, Helen ve Bizans dönemlerine ait eserlerin bulunduğu bölüme açılıyordu.” (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 45)

Bu arada, kısa bir süre önce radikal bir şekilde kaldırılan Yeniçeri Ocağı'nı temsil eden 140'tan fazla Yeniçeri Ocağı mensubunun balmumu heykelleri yaptırılıp kıyafet ve teçhizatları ile teşhire kondu. Böylece, Osmanlı'nın geçmişini temsil eden ve daha 20 sene evvel çok olaylı bir şekilde kaldırılan, mezar taşlarına varıncaya kadar kendilerine ait her şeyin yakılıp yıkıldığı yeniçerilerin, artık tarihin sayfalarına karıştığı onaylanmış oluyordu. Müze ziyaretlerinde en çok ilgi gören bölümü bu mankenler oluşturuyor olmalıydı ki, 1852 senesinde Aya İrini'deki yerlerinden alınarak Elbise-i Atika (Eski Elbiseler) denilen ve Sultanahmet At Meydanı'nda Theodosius Sütunu'nun karşısında, erişimi daha kolay olan yeni yerlerine taşındılar. Zira

<sup>130</sup> BOA, İ.DH.,130/6662, H.27.11.1262/M. 16.11.1846.

yabancıların ziyaret izin başvuruları içerisinde en fazla adı geçen gezi mekânları arasına girmişti.<sup>131</sup>

Aya İrini’de Yeniçeri kıyafetleri dışında ilgi çeken koleksiyon Osmanlı tarihi ile bütünleşemeyen asar-ı atika koleksiyonu değil, Osmanlı’nın geçmişini temsil eden Ešliha-i atika (eski silahlar) koleksiyonu olmuştur. Müzenin ilk Batılı ziyaretçilerinin yazdıkları da bunu ispatlamaktadır.

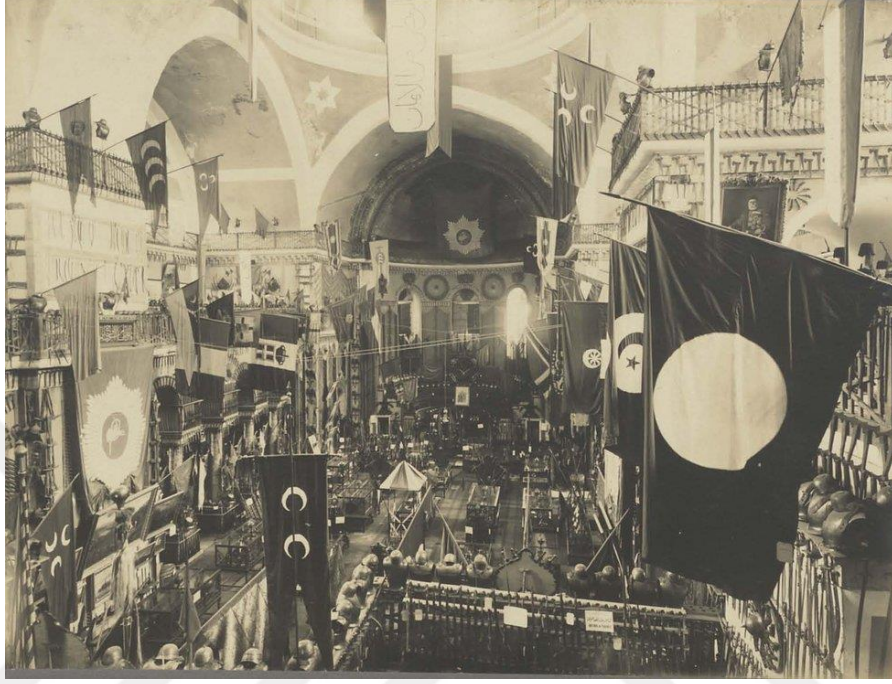
1850 senesinde, aşağı yukarı kurulduktan 4 sene sonra müzeyi de görme şansı yakalayan Gustave Flaubert (1821-1880) Müze’de gördüğü silah koleksiyonunu, “eski Aya İrini kilisesinde silah deposu; kötü durumdaki silahlarla dolu neflerle, kubbeli tonozlu güzel silah odası; asıl eski ve paha biçilmez silahlar, telkâri acem miğferleri, çoğu sıradan, halkalardan örülmüş zırhlar, uzun Norman çift el kılıçları üst katta. II. Mehmet’in kılıcı düz, geniş ve belen gibi esnek, kılıfı yeşil deri bir örtüye sarılı-benim dışımda herkes onu alıp salladı. Bize ayrıca sultanlar tarafından alınmış şehirlerin cam muhafaza içindeki anahtarlarını gösterdiler; yıpranmış siyah, kararmış tahta dipçikli eski alay bozanlar, kırık karabinalar, eski zamanların tüm fantastik ve ağır topları. Fieschi’nin cehennem makinesi.” şeklinde anlatırken diğer koleksiyon olan asar-ı atika koleksiyonunu “Saray’da ayrıca bir eski eserler müzesi var: maskeli bir oyuncu heykeli; birkaç büst, birkaç çömlek; üzerinde Mısır’a özgü figürler ve karakterler olan iki taş...” şeklinde tarif etmekle yetiniyordu (Flaubert, 2018, s. 358). Flaubert’in yol arkadaşı, fotoğrafçı Fransız Gustave du Camp ise, 1850 Kasım ayında Aydın’da hükümet konağı yapılırken bulunan Roma dönemine ait bir heykeli satın almak istemiş ancak başarılı olmamıştı. Aynı parçaya İstanbul’daki “küçük müze”de rastladığını yazmıştı (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985).<sup>132</sup> Gerçekçiliği ile tanınan Gustave Flaubert’in hayalindeki doğuyu bulamadığını Topkapı Sarayı Ziyareti esnasında sarayın müze dışındaki görmesine izin verilen kısımlarındaki keyifsiz yorumlarından da anlaşılır. Silah koleksiyonuna gösterdiği ilgiye rağmen Avrupa’da

---

<sup>131</sup> Tarım ve Nafia Nezareti’nin Elbise-i atika olarak adlandırılan yeniçeri koleksiyonunun teşhir edildiği mekânı talep etmesi sonucu yerinden ayrılarak 62 sene sonra tekrar Aya İrini’ye dönmüştü. Cumhuriyet döneminde II. Dünya Savaşı esnasında Niğde’ye gönderilen diğer eserlerle birlikte 9 sene kalmış, İstanbul’a döndükten sonra da 11 sene rutubetli bir ortamda kaldıktan sonra yok edilmişlerdi. İbrahim Hakkı Konyalı, Türk Askeri Müzesi (Bütün Tarihi İle), İstanbul 1964

<sup>132</sup> Gustave Flaubert ve fotoğrafçı arkadaşı Maxim du Camp İstanbul’u da içine alan bir gezi gerçekleştirmişler ve bu gezi dahilinde 12 Kasım - 23 Aralık 1850 tarihleri arasında 40 gün İstanbul’da kalmışlardı. Flaubert, gördüklerini ve izlenimlerini Voyage en Orient/1849-1851 isimli kitabında okuyucuya aktardı.

bir müzede yaşayabileceği heyecanı Osmanlının teşhir mekânlarında yaşamadığı sesinin tonunda duyulur. Bu heyecanı daha ziyade Ayasofya, Nuruosmaniye, Süleymaniye camileri ile türbe ve tekkelerdeki hâkim atmosferde ve buralardaki eserler/eşyalarda bulmuş gibidir.



**Şekil 3.2 Ešliha-i Atika Koleksiyonu, Aya İrini- II. Abdülhamid Dönemi**

Kaynak: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Abdülmecit Efendi Kütüphanesi

1852 senesinde Marsilya'dan yola çıkıp Malta ve İzmir üzerinden İstanbul'a gelen Fransız yazar Theophile Gautier, (1811-1872) 1854 senesinde yayınlanan kitabı *Constantinople* 'da İstanbul'daki müze ziyaretinden de bahseder (Gautier, 1971):

“Bir ilerleme gösteren, dikkate değer bir özellik de Harbiye Ambarı yapılan ve Saray'ın müştemilatından olan eski Hagia Eirene Kilisesi'nin önündeki avluda çeşitli antik eşyanın toplanmış olmasıdır: bunlar heykel başları gövdeleri, kabartmalar, kitabeler, lahitler olup; bir Bizans Müzesi'nin nüvesini teşkil ederler. Her günkü yeni buluntuların katılmasıyla bu koleksiyon hayli ilgi çekici olabilir. Kilisenin yanında, Yunan Haçlarıyla bezenmiş porfir taşından iki veya üç lahit herhalde evvelde imparator ve imparatoriçelerin cesetlerini muhafaza ediyordu. Kırılmış kapaklarından yoksun bu lahitlere biriken göğün yağmur sularını kuşlar sevinçli ötüşleriyle içmeye geliyorlardı. Hagia Eirene'nin içinde, bütün duvar yüzleri tüfekler, kılıçlar, çeşitli

modellerden tabancalar, bizim Askerî Müze'mize de ters düşmeyecek biçimde askerî bir simetriyle düzenlenerek kaplanmıştır. Fakat Türkler 'de büyük hayranlık uyandıran ve onları gururlandıran bu şatafatlı süslemenin Avrupalı bir seyyahı şaşırtacak bir tarafı yoktur. Esas ilgi uyandıran apsisin dibinde, galeriye dönüştürülmüş bir mahfelde muhafaza olunan tarihi silahlardır.” (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1597)

Müzedede gördüğü antik dönem eserlerinin ve daha modern silahların simetrik teşhirinin onu etkilemediği açıktır. Gautier de hayalindeki Doğu'yu, “bir ilerleme olarak gördüğü” müzede değil sanayileşmenin etkisiyle değişmeye başlamış olan İstanbul'un sokak ve çarşılarında aramaya koyulacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel izlerini müzede değil bir antikacı dükkânında bulur.<sup>133</sup>



**Şekil 3.3 Ešliha-i Atika Koleksiyonu, Aya İrini- II. Abdülhamit Dönemi**

Kaynak: Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Abdülmecid Efendi Kitaplığı 11-1243.

<sup>133</sup> Gautier çok sevdiği Beyoğlu'ndaki antikacı dükkânı ve Kapalı Çarşı tarafındaki silah çarşısına kitabında geniş yer ayırmıştır.

Avrupalı seyyah ve arkeologların Osmanlı Müzesine olan bu ilgisizliği ve sebepleri kuruluşundan yirmi yıl sonra müzenin ilk kataloğunu (1867) hazırlamakla Osmanlı müzesinin tarihinde kendisine yer edinen Fransız Albert Dumont tarafından da dile getirilmişti. Kataloğun ilk satırlarında bu koleksiyonun pek çok arkeoloğun farkına bile varmadığını, görmek isteyenlerin ise özel bir izin almak gerektiği için bu formalitelerden bezdiklerini Avrupalı okurlara duyuruyordu. Katalog 1868 senesinde *Revue Archéologique de Le Musée Sainte-Irène à Constantinople, Antiquités grecques, gréco-romanes et byzantines* başlığıyla yayınlanmıştır. Müze'nin ve koleksiyonların genel durumunu daha çok olumsuz bir yaklaşımla şöyle dile getirmişti: “Hagia Eirene'nin galerilerinde heykeller, kitabeler, kabartmalar intizamsız biçimde sergilenmiştir. Birçok eser önlerine konulan arkeolojiyle ilgisiz eşya yüzünden yetersiz olarak incelenmekte, başkaları ise bakımsızlıktan, hatta rutubetten her gün biraz daha fazla zarar görmektedir. En üzücü nokta, her eserin geldiği yerin güvenilir bir notla bildirilmiş olmayışıdır. Boşlukta oldukları için kolayca yer değiştirebilen etiketler, genellikle çok sıradan sözlerle eşyanın menşeyini “İstanbul dışında bulunmuştur” sözleri ile bildirir.” (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 54). (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 141) Müzede Yunan, Roma, Erken Hristiyanlık ve Bizans eserleri bulunduğunu, bunların camekânlı dolapları bulunan kapalı büyük bir avluda, bu salonun önündeki açık avluda ve Harbiye Ambarı'nın girişinin solundaki açık avluda sergilendiğini haber verir.

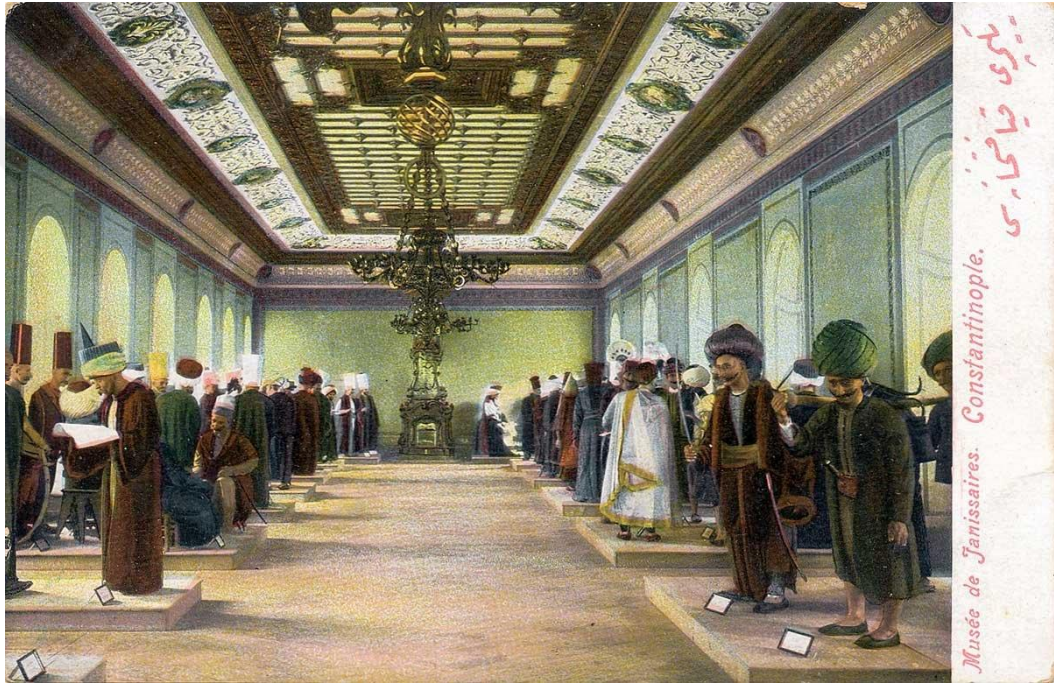
Dumont bu eleştirilerden sonra Müze için bir tavsiyede bulunur. Ona göre Osmanlı Devleti, eğer müzeyi geliştirmek istiyorsa, tüm bu eserleri tasnif edecek Batılı bir arkeoloğu görevlendirmekten başka çaresi yoktur (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 181). Dumont'un bu tavsiyesi yaklaşık iki sene sonra, 1869 senesinde, Galatarasay Sultanisi öğretmenlerinden İngiliz Edward Goold'un müze müdürlüğüne atanmasıyla yerine getirilmiş gibidir. Diğer yandan, Osmanlı müzesini ilk ziyaret edip hakkında yazanların hepsinin Fransız olmasına rağmen, Osmanlı müze müdürlerinin hiç birisinin Fransız olmaması da ilginçtir.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Müzenin kurulduğu sıralarda Fransa'nın Cezayir'i işgali bu hususta etkili olmuş olabilir. Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuzey Afrika topraklarını işgalinin Osmanlı-Fransız kültürel ilişkilerine nasıl yansıdığı incelenmesi gereken bir konudur.

### 3.1.6. Elbise-i Atika ya da Yeniçeri Müzesi

Ahmet Fethi Paşa 20 sene evvel son verilen Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla tarihe gömülen yeniçerilerin balmumu heykellerini yaptırarak asar-ı atika ve esliha-i atika koleksiyonlarının arasına yerleştirmişti. Müzeyi ziyaret eden Sultan Abdülmecid'in özellikle yeniçerilere dair teşhirini çok beğendiği rivayet edilir. Devlet eliyle kanlı bir biçimde ortadan kaldırılan yeniçerilerin bu kadar kısa bir süre içerisinde bir teşhir nesnesine dönüşmesi çarpıcıdır.



**Şekil 3.4 Yeniçeri Müzesi**

Kaynak: Kök, E., (2019). Yeniçeri Müzesi'ne Ait Yeni Bulunan Bir Çizim. *Akdeniz Sanat Dergisi*, cilt.13, 265-276.

Bu teşhir, Osmanlı ordusunun radikal bir biçimde geçirdiği değişimleri de temsil etmesi bakımından önemliydi. Bir yanda yüzyıllar boyunca imparatorluğa büyük hizmetler etmiş ve Avrupa'ya korku salmış Yeniçeri Ocağı'nın temsili diğer yanda eski silahlarla birlikte yan yana görülen modern silahlar hem şanlı bir geçmişi hem de modernliği temsil ediyordu.

Yeniçeri Ocağı, III. Selim dönemi (1789-1807) “cedidci” (yenilikçi) hareketlerin karşısındaydı. Kendilerine alternatif olarak kurulan yeni ordu yüzünden ayaklanmış ve sultanın hayatına son vermişlerdi. II. Mahmud (1808-1839) dönemi reformlarına da aynı şekilde karşılık vermek istemişlerdi. Fakat bu sefer Sultan kazanmıştı. Onları hatırlatacak her şeyle birlikte ortadan kaldırıldılar. Sultan Abdülmecid dönemine gelindiğinde ise reform karşıtları artık “müzelik” olmuştu. Neredeyse yirmi sene kadar kısa bir süre içerisinde hatırlanmaları bir tehlike arz etmeyecek kadar geçmişte kalmışlardı. Diğer yandan da müzede teşhire şayan bir konu oluvermişlerdi. Silah koleksiyonu ile birlikte devletin şanlı geçmişini temsil etmelerine izin verilerek bir bakıma kendilerine iade-i itibarda bulunulmuştu.

“Elbise-i Atika” adı ile Sultanahmet’e taşınıp halka açıldıktan sonra Yeniçeri koleksiyonunu gören T. Gautier mekâna adım atınca “bugünden ayrılıp tarihe girdiğini” hisseder. “Müslüman geleneğe aykırı olarak” yapılmış yüz kırk kadar insan suretini ihtiva eden bir müzenin eskiden olsa kurulamayacağını, şimdi ise kimseyi rahatsız etmediğini söyler. Sadece, çok kere katliamdan kurtulmuş ihtiyar bir yeniçeri buraya gelerek silah arkadaşlarının eski giysileri önünde hayale dalarak geçmiş zamanı düşünüp iç çeker. Gautier tarif ettiği böyle bir ana şahit olmadığı kuvvetle muhtemeldir. Ancak, halka açık olan bu teşhirin, şehrin çok merkezi bir noktasına taşınması, mevcut düzenin iktidarını güçlendirdiğini söylemek yanlış olmaz (Gautier, 1971, s. 283).

Gautier, titizlikle giydirilmiş manken ya da kuklaların yerleştirildiği büyük vitrinlerin bulunduğu salonu, balmumu heykelleriyle meşhur Curtius salonuna<sup>135</sup> ve “kaybolmuş bir dünyanın Tussaud gösterisi”ne<sup>136</sup> benzettir. Onun bu benzetmesi, Ahmet Fethi Paşa’nın bu heykelleri yaptırırken Avrupa’da görmüş olması çok muhtemel balmumu heykel sergilerinden etkilenmiş olabileceğini düşündürür. Gautier, benzetmelerinde daha da ileri giderek Sultan Mahmut’un darbesi ile ortadan kaldırılan kişiler ve soylar, bir müzedeki tarih öncesi hayvan örnekleri gibi bir koleksiyon olarak tasarlandığını söyler. Tüm bu yapay kurgu içerisinde “o efsanevî, o hayaller Türkiye’si, hareketsiz,

---

<sup>135</sup> 18. yüzyıl sonlarında balmumu figürler Avrupa’da popüler olmuştur. Bu sırada henüz fotoğraf olmadığı için bazı tüccarlar, ünlüler ve büyük adamların balmumu heykelleri yapıldı. Bunu yapanların arasında Curtius olarak tanınan Philippe Mathe-Curtz’un mağazalarında yapılan büstler sergilendi.

<sup>136</sup> Madame Tussauds, Londra’daki ünlü müzesini açmadan evvel Paris’te Curtius’un balmumu atölyesinde eğitim almıştı. Curtius’un ölümünden sonra onun balmumu müzesini miras almıştır. Daha sonra İngiltere’ye gitmiştir.

ölü bir hayat içerisinde burada yaşar”. Gautier de yeniçeriliğin ortadan kaldırılmasının çok yakın bir geçmişte gerçekleşmesine rağmen sanki bir yüzyıl geçmişçesine yapılan bu radikal değişikliğin farkındadır. “Reformcu padişahın ifadesi gereğince eski millî biçimler yok olmuş ve henüz çağdaş olan giysiler, tarihî antikalar niteliğine bürünmüş” tür (Gautier, 1971, s. 284).

Müzenin girişindeki atmosferi öven Gautier, müzede ilerledikçe garip bir rahatsızlık hissetmeye başlar. Sanatla ilgisi olmayan bu kaba gerçekçiliğin uyandırdığı etkinin hayal bakımından ziyaretçiyi etkilediğini bir çeşit kaygı yarattığını itiraf eder. Sonunda hiçbir adalenin kımıldamadığı bu renkli yüzler, yüzleri açık ve mumyalaştırılmış olarak kaldırılan cenazeler gibi seyirciyi korkuturlar. Zoraki ve yapmacıklı pozlar içerisindeki bu garip insanlar, bir Doğu masalının sözünü ettiği, büyücünün intikam olsun diye heykelleştirdiği halka benzemektedir.

Gautier, müze için bir broşür hazırlandığını da haber verir. Üst katta bulunan Saray mensuplarının, çeşitli görevlilerin ve yeniçeri üniformalarının örnekleri olduğu için buradaki mankenlerin vazifelerini ve kıyafet detaylarını vermek için çok sayıda kelime kullanmak gerektiğini belirten Gautier, burada sözü, müze için broşür hazırlamış olan, İstanbul’da yayınlanan Fransızca gazetenin başyazarı Mösyö Georges Nogues’in oğluna bırakır. Gautier’in verdiği detaylara bakılırsa Mösyö Nogues’in oğlu hazırladığı broşürün içeriği geniştir. Ancak, Gautier “İstanbul’a gelen yabancı sanatçılar arasında bu değerli koleksiyonu bir albüm haline getirecek bir meraklının çıkmamış olmasına” şaşırır. Zira “bu galeride çalışmak için gereken ferman kolayca elde edilebilir, şimdi Doğu’ya yönelmiş olan düşünce ve ilgiler, albümün satılmasını sağlayabilirdi”.

Gezinin ilerleyen anlarında melankolik bir ruh haline bürünen Gautier “geçmişin hayaletleri ile dolu” gezisini şu düşünceler ve belki de temenni ile bitirir: “Türlere, bugün şiddetli bir tehdit altında bulunan eski milliyetlerini böylece rafa kaldırtan şey, içgüdülerinin bir sezisi mi?” diye soruyor ve Osmanlı İmparatorluğunun bu simalarını bir araya toplama olayına özel bir anlam veriyordu. “Çünkü bu imparatorluk Asya’ya sürülmek üzeredir.” (Gautier, 1971, s. 287)

Gautier yeniçeri teşhiri üzerinden Osmanlı’nın bu gününü ve bu teşhirin devletin geleceğine dair ne ima ettiğini olumsuz bir şekilde yorumlamıştı. Hâlbuki Osmanlı yönetici eliti için, Bir müzeye sahip olmak ve müzede geçmişin temsilini yapmak

modern bir davranıştı ve müzenin bizatihi kendisi Osmanlı imparatorluğunun modern yüzünü temsil ediyordu. “Düvel-i mütemeddine”nin sahip olduğu araçlardan birisine sahip olmakla Avrupalı devletler karşısındaki inisiyatif alanlarından birisini korumuş oluyordu. Yeniçerileri ve Osmanlı milletlerine ait kıyafetlerin teşhir hakkı da sadece kendisine aitti ve ancak güvenip izin verdiği kişiler Osmanlı İmparatorluğu’nu temsil edebilirlerdi.<sup>137</sup>

### 3.2. Ahmet Fethi Paşa’dan Sonra Müze ve Levanten Müdürler

Ahmet Fethi Paşa’nın vefatından (1858) sonra müzenin bir süre hamisiz ve ilgisiz kaldığı düşünülür. Müzenin henüz bir kurum arşivi olmadığı için bu yıllara dair elimizde ciddi bir kayıt bulunmamaktadır. Diğer taraftan, yine devlet arşivlerine bakıldığında 1858-1869 yılları arasında müze ile ilgili yazışmaların daha ziyade yabancı ziyaretçilerin izin talepleri hakkında olduğu görülür. Bunun yanı sıra yabancıların yaptığı kazılar ve bunlar etrafındaki meseleler devam etmektedir. 10 Ağustos 1858 (H. 29.12.1274) tarihli bir belgede Rodos’ta bulunan İngiliz konsolos vekilinin Bodrum ve civarından çıkardığı eserlerin adedi fazla olanlarından birer tanesini Saltanat-ı Seniyye’ye bırakması gerektiği, diğerlerinin İngiltere’ye nakline izin verileceği bildiriliyordu. Müzenin kuruluşundan bu yana yaklaşık 12 sene geçmiş olmasına rağmen Osmanlı hükümeti eski eser konusunda yeterince ağırlığını koyamıyordu.

---

<sup>137</sup> BEO., 1331/99761, H. 18.02.1317: Dersaadet’te ve Vezneciler’de teşhirci mahsusta bulunan yeniçeri kıyafetlerinin Paris’te küşad edilecek teşhirat-ı umumide teşhirine müsaade itası; MV.97/78, h.16.02.1317: Yeniçeri kıyafet-i mücessemelerinin, Paris’te teşhir edilmesi mahzurlu olacağından istidanın reddine dair; BOA, Y.PRK.EŞA., 34/9, H.13.06.1317 (19 Ekim 1899): Yeniçeri Kıyafetlerini şube-i Osmaniye’de sergileyen Fransız Mösyö Blakne’nin kontratının yenilenmesi isteği, yenilenmemesinin mahzurları hakkında. Osmanlının şeref ve haysiyetine ters bir şey yapmamak şartıyla bu ruhsat veriliyor. Mösyö Blanke’nin ruhsatı yenilenmelidir, aksi takdirde bir takım Rum, Ermeni ve Yahudiler bu kıyafetleri giyip uygunsuz acayip hareketlerle Osmanlı milletlerini temsil ediyorlar. Buna mahal vermemek gerekiyor; Y.EE.14/73, H.29.12.1318: Ebuzziya Tefvik bey’in Paris’te eski Osmanlı kıyafetlerine mahsus bir müze tesis edeceğine dair arızası; Y.EE., 14/25, H.29.12.1318: Ebuzziya Tefvik Bey’in 1900 senesinde Paris’te tesis olunacak “Kıyafet-i Atika” Müzesi’ne gitmek için pasaport talebi ve Avrupa’dan getirdiği iki matbaa makinesinin gümrük resminden muafiyeti ricasına dair. Ebuzziya Tefvik imzalı arıza; Oskanyan Efendi’nin Londra’da düzenlediği elbise-i atika teşhiri hakkındaki belgeler; 1873 Viyana Evrensel Sergisi için hazırlanan Usul-i Mimari -i Osmani ve Elbise-i Atika isimli iki kitap da ortak Osmanlı kimliğinin temsiline hizmet ediyordu.

Bu gidişattan Osmanlı yöneticilerinin çok rahatsız olduğu açıktı. Nihayetinde bu konuda hukuki boşluğu dolduracak bir girişimde bulunuldu. 1869 senesinde Şura-yı Devlet'te yapılan görüşmelerde bir nizamname hazırlanmasına karar verildi. Bu tartışmaları tetikleyen şey 1845 sonlarında olduğu gibi “Con Portle” isminde bir İngiliz'in Aydın civarında asar-ı atika taharrisi için dördüncü defa olmak üzere almış olduğu ruhsat karşılığında Osmanlı tarafına hiçbir şey bırakmamış olmasıydı. İmparatorluğun eski eserleri üzerindeki inisiyatifi ele alma çalışmaları esnasında müzeye yönelik muamele de yeniden canlanacaktı. Müzenin eski eserleri koruma noktasında gerekli çatıyı sağladığı yeniden hatırlandı. Bir nizamname hazırlanması üzerine yapılan yazışmalarda “mükemmel bir müze ittihazı” için alınacak tedbirlerden bahsediliyordu. Bu ve benzeri ifadelerle bakılırsa Ahmet Fethi Paşa'nın kurduğu müze ile maksadın hasıl olmadığı ve onu gerçek bir müze gibi görmedikleri de anlaşılır.

1869 Asar-ı Atika nizamnamesinin ortaya çıkışı 1868 senesinde İzmirli Hekim İsmail Paşa'nın Aydın Vilayeti 'ne vali olarak atanması ile gerçekleşecektir. Daha evvel nazırlık ve valilik görevleri yapmış olan İsmail Paşa dik başlı olması sebebi ile Girit valiliği görevinden alınarak bir müddet İstanbul'da görev yaptıktan sonra Aydın Vilayeti 'ne yani İzmir'e vali olarak atanmıştır. İngiliz Konsolosluğu vasıtası ile etrafta ruhsatsız kazılar da yapan Con Portle Vud'un keşif ve kazı yapma ruhsatının uzatıldığına dair bilgi ulaştıncaya harekete geçer. Aydın Demiryolu Komiserliği'nden bu şahsın demiryolu ile taşıdığı eserlerin sayısı hakkında bilgi ister. Kendisinin bölgeye tayininden evvel yani 1868 senesine kadar adet ve miktarı bilinmeyenler dışında 51 adet taş ile 6 şimendifer arabası ve 2 sandık dolusu eski eseri İngiltere'ye gönderdiğini öğrenir. Konuya ilişkin bu gibi detayları da belirttiği bir tezkiresini Sadaret makamına gönderir. Tezkirede adı geçen şahsın Devlet-i Aliyye Müzesi'ne terk etmesi gereken eserleri de İngiltere'ye göndermiş olduğu aşikâr ise de hiçbirisini vermemiştir. Vali ayrıca Sadaret uygun bulursa bundan böyle uygulanacak bazı yeni kriterleri de sıralar. Aydın Valisinin 24 Ağustos 1868 (6 Cemaziyülevvel 1285) tarihli yazısı Şura-yı devlet'e havale edilmiş, Nafia Dairesinde okunmuş ve belirlenen bazı görüşler de eklenecek Heyet-i Umumiyye'ye şu metin ile arzedilmiştir:

*... İcab-ı dairece lede'l mütalaa memalik-i mahruse-i şahanede asar-ı atika taharri edeceklere çift olan antikaların birer adedi Devlet-i Aliyye Müzesi için*

*terk olunmak üzere ruhsat verile gelmekte ise de ikili antikalar pek nadir olduğu gibi bulunan bile ketm u ihfa olunmakda olup ezmine-i kadime tevarihinin ihbarat-ı sahihası delaletiyle Memalik-i Osmaniyye'de bilad-ı saîreden ziyade asar-ı atika mevkuf olduğu malum ve bedihi ve Avrupa müzehanelerinin ekseriyya bu taraftan götürülen antikalar ile müzeyyen ve memlu olması bu müddeaya delil-i aleni olarak tarihçe ve Maarifce derkar olan lüzum ve nuhassenatüna mebni düveli mütemeddine tarafından birçok vakitlerden beri müzehaneler küşadiyla refet refte noksanlarının ikmaline itina kılına geldiği halde bizde henüz bir müzehane bulunmaması layık olunamayacağına*

*Ve bir müddet daha müsaade gösterildiği surette antika zuhuru me'mul olup henüz taharri olunamayan mahaller dahi hafr olunarak ne kadar kıymetli ve muteber asar-ı nadire var ise tedricen ihraç ve nakl olunacağı derkar olduğuna binaen*

*Bunun bir çaresi bulunmak icab-ı maslahattan olup eğer ki çıkarılacak şeylerden bir mikdar-ı münasibinin ahzı şartıyla antika taharrisine ruhsat verildiği takdirde devlet müzesi için hayli şey hâsıl olacağı vilayet-i mişarünileyhanın tahriratında gösterilmiş ise de antikaların böyle nisbet-i muayyene üzere tefrik ve taksim olunabilmesi için bahalarının bilinmesi lazım gelerek*

*Hâlbuki çıkarılacak antikaların içinde ender ve nadide şeyler dahi zuhur edeceği ve bunlara kıymet takdiri kabil olamayacağı cihete böyle olmaktan yani zi-kıymet asar-ı nadireyi ekser ecnebilerden olan bir takım antikacıların eline geçirip de sonradan taksimi külfetine düşülmekten ise saye-i mehasinvaye-i hazret-i padişahide mükemmel bir müzehane tanzimi zımında ba'd-ezin şunun bunu antika taharrisin ruhsat verilmeyip şimdilik hazine-i Celile'den senevi yüz bin kuruşluk tahsisiyle bir mahalde asar-ı atika medfun olduğu haber alındığı halde erbab-ı marifetiyle bi'-tahkik buna dair istihsal olunabilen mamulatın beyanıyla beraber ne veçhile icra-yı ameliiyat olunması lazım geleceğinin ve tahminen ne mikdar masrafla ihracı mümkün*

*olabileceğinin bi'l-etraf iş'arı hususunun vilayetlere tavsiyesiyle Maliye Nezaeret-i celilesine dahi beyan-ı hal olunması*

*Ve bundan böyle antika taharri etmek isteyenlere ruhsat verilmeyeceğinin dahi Bab-ı Âli 'ce icab eden aklama kayd ettirilmesi münasib gibi tahattur kılındıysa da keyfiyetin bir ere de heyeti Umumiyye 'de müzakeresi babında emr ü ferman hazret-i men lehü 'l-emrindir.<sup>138</sup>*

Heyet-i Umumiye ise durumu değerlendirip hemfikir olmuş ancak Naifa Dairesi'nin önerdiği 100 bin kuruşluk tahsisatı az bularak bunu iki yüz bin kuruşa çıkarmıştı zira “bu teşebbüs-ı asr-ı mehasin-i iştimal-i hazret-i padişahinin inzar-ı yar ü ağıyarda yeni bir numune ve eserini dahi “gösterecekti. Buna ek olarak böyle faydalı bir yeniliği fiiliyata geçirilmesi ve icraatı ve Devlet namına yapılması icap eden arkeolojik kazıların (asar-ı atika taharriyatı) yapılması ve eserlerin çıkarılması etraflı bir nizamname ile temin olunmalıydı. Bu şekilde umumi bir müzehane tanzimi ve arkeolojik kazı için talep edilen izinlerin tetkiki ve verilmesi maddeleri Maarif Nezareti'ne havale edildiği bildirilmiştir.

Ahmet Fethi Paşa'nın kurduğu ilk müze ise “... Ve bir de Saray-ı Hümayun -ı mülûkâne dâhilinde kâin atik cebhanede haylice asar-ı nadire mahfuz olup binası dahi vasi' ve metin idüğünden orada bulunan asarın dahi usul-i ma'ruza semeresiyle dest-rest olunacak şeyler ilaveten bir suret-i muntazamada hıfzı münasib ve mahall-i mezkûrun umumi müze ittihazı kabil olacağı...” şeklindeki ifadelerle neredeyse bir depo gibi tarif edilmişti:

Bu görüşmeler neticesinde hazırlanan 1869 nizamnamesinin maddeleri Takvimi Vekayi'de de yayımlanmıştır (Mumcu, 1969, s. 68). Böylece, müzenin yeniden hatırlanması ve eski eserleri korumak için bir nizamname hazırlanmasının görünen sebebi Aydın valisinin gönderdiği tezkire olsa da başka gelişmeler de bu hususta etkili olmalıydı. Nitekim bu nizamname ile Tophane Müşirliğinden alınıp artık Maarif

<sup>138</sup> Konuyla ilgili belgeler için bkz. Hüseyin Karaduman (2004) “Belgelerle İlk Türk Asar-ı Atika Nizamnamesi”, C. XXV, S.29, ss.68-83.

Nezareti'ne bağlanan müze, Osmanlı eğitim sisteminin bir ayağı haline getirilmek istenmiş olmalıydı.

Müze konusunda hedeflenen seviyeye ulaşamadığı anlaşılmaktadır. Müzeyi tanıyan ve zaman zaman ziyaret eden batılıların müzeden pek de sitayişle bahsetmediklerini bilinmektedir. Mesela uzun süredir İstanbul'da yaşayan Andreas David Mordtman 1877-78 senelerinde iki cilt olarak yayınladığı kitabında Osmanlı Maarif Nezareti'ne bağlanmış olan Müze'den hiç de iyi bahsetmez:

“Maarif Vekaleti'ne bağlı olan bir de Asar-ı Atika Müzesi vardır; ... Milletın bilgi ve kültürünü artıracak bir kurumdan çok, bir mezarı andırmaktadır.” (Mordtmann, 1999)<sup>139</sup>

Mordtmann burada müzeye objektif bakabiliyor mudur yoksa bir Avrupalı olarak Osmanlı'daki arkeolojik eser yoğunluklu bir müzenin varlığını istemiyor yahut çıkarılan nizamnamelerden bir rahatsızlık sonucu mu bunu dile getiriyordu bilinmez ancak müzeler Avrupa'da da öteden beri mezarlık metaforu üzerinden eleştirilirler.

Maarif Nazırı Safvet Paşa'nın aynı sene (1869) sene imparatorluğun sonuna dek bazı değişikliklerle yürürlükte kalacak olan Maarif-i Umumiye nizamnamesini hazırlaması, Müze yönetiminin Maarife bağlanarak bir müdürlük haline getirilmesini daha anlamlı kılar. Başlangıçta, Saray koleksiyonlarının bir dönüşümü gibi görünen ve herkesten çok padişahın ve Sarayın modern imajını temsil eden müzenin artık toplumla yaklaşması isteniyordu. 1869 senesinde maarif ve müze konusunda yapılan bu atılımların bir sebebinin de Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati olduğu düşünülür.

---

<sup>139</sup> Mordtmann'ın (1811 Hamburg-1879 İstanbul) Kitabının orijinal ismi “Stanbul und das moderne Türkhentum politische, sociale, und biographische Bilder von einem Osmanen”dir= İstanbul ve Yeni Osmanlılar: Bir Osmanlıdan Siyasi, Toplumsal ve Biyografik Manzaralar şeklinde çevirmeyi tercih ettik diyor kitabın çevirmeni girişte. Kitap, 1877 ve 1878 yıllarında iki cilt olarak Leipzig 'de basılmıştır. Semavi Eyice, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nde kendisi hakkında bir madde yazmıştır: “Andreas David Mordtmann (bab)” maddesi, C.V, s. 489-490. Semavi Eyice'nin belirttiğine göre Mordtmann'ın kitabı ısmarlama bir eserdir. Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilip önce V. Murat'ın tahta çıkarılması ve 93 sonra yerine II. Abdülhamit'in tahta geçmesiyle ve bu olayları izleyen günlerde de Türk-Rus Savaşı sonucu Avrupa'nın gündemine yerleşen Osmanlı Devleti hakkında duyulan ilgiyi değerlendirmek isteyen Leipzig'teki Duncker ve Humbolt yayınevinin Mordtmann'a ısmarladığı bir eserdir.

Bundan iki sene kadar evvel Osmanlı tarihinde bir ilk gerçekleşmiş ve ilk kez bir Osmanlı sultanı Avrupa seyahatine çıkmıştı. Dönemin padişahı Sultan Abdülaziz (saltanatı: 1861-1876) maiyetindeki 56 kişi ile 1867 senesinde III. Napolyon tarafından davet edildiği Uluslararası Paris sergisine iştirak etmek üzere Fransa'ya doğru yola çıkar. Gezi, Avrupa'da büyük bir heyecanla karşılaşınca Almanya, Belçika, Avusturya ve İngiltere'ye kadar devam edecek şekilde uzatılır.

*La Turquie* gazetesi Sultan Abdülaziz'in bu seyahatinden önemli neticeler doğacağına dair beklentisini şu sözlerle bildirir: "Hünkâr, şahit olacağı medeniyeti doğuran sebeplere karşı lakayt kalmayacak, gördüğü usul ve nizamı kendi ülkesine idhal ve tatbika çalışarak kat'i lüzumunu tasdik edeceği ıslahata tavassul eyleyecektir." (Ar, 2014, s. 43). Sultanın gezi programı dâhilinde seyahat edilen ülkelerin devlet büyükleri ile bir araya gelme, kendisi için düzenlenen davet, geçit töreni, balo gibi etkinliklere katılma yer alırken görülmeye değer şeyler de kendisine gösterilmişti. Sultan ve heyeti İngiltere'de ise 11 gün geçirmişti. Buckingham Sarayı'nda Kraliçe Victoria tarafından karşılanan Sultan tabii ki müzeleri görmüştür. Londra'dan sonra gittiği Viyana'da ise antik eserlerin ve silahların sergilendiği Ambras Galerisi'ni ziyaret etmişti. Ambras Galerisi, koleksiyon ve tarihsel gelişim bakımından Topkapı Sarayı avlusundaki Aya İrini'de kurulan Osmanlı müzesini hatırlattığı için Sultan'ın özellikle dikkatini çekmiş olmalıdır. Bu ziyaret, *l'illustration* gazetesinin 17 Ağustos 1867 tarihli sayısına haber olmuştur. Habere eşlik eden görsel ise sultan ve maiyetindekilerin galerinin antik eserler salonunda tasviriydi. Serginin önemli eserleri arasında Sultan Süleyman'a ait bir eldivenin yanı sıra 1693 Viyana Kuşatmasından kalma Sadrazam Kara Mustafa Paşa'ya ait silahlar dikkat çekicidir (Ar, 2014, s. 43). Zira Viyana Kuşatması hem Osmanlı İmparatorluğu hem de Avrupa için bir dönüm noktası idi ve bu eserler Osmanlı hezimetini temsil ediyorlardı. *Courier de Vienne* gazetesi ise Sultan'ın Ambras Galerisi'nde Arşidük Guillaume tarafından karşılandığını ve madalyalar bölümünü gezdiğin, Harun Reşid Kılıcı ile fildişinden yapılmış eşyaları gördüğünü yazmıştı (Ar, 2014, s. 46).



**Şekil 3.5 Sultan Abdülaziz Viyana Arkeoloji Müzesi'nde**

Kaynak: Journal of L'Illustration, 17 Ağustos 1867

Kendisinin de sanata bilhassa resme olan ilgisini bildiğimiz Sultan Abdülaziz'in kültür sanat ve konusunda bu geziden etkilendiği muhakkaktır. Nitekim geziden döndükten sonra kendisinin at sırtında bir heykelini yaptırmış, bu konuda da Osmanlı padişahları arasında bir ilki gerçekleştirmişti. Müzecilik ve eski eserleri koruma noktasında da yeni fikirlerle İstanbul'a dönmüş olması kuvvetle muhtemeldir. Gezi esnasında ziyaret ettikleri müzelerdeki eserlerin çoğunun kendi topraklarından gittiğine şahit olan Sultan ve maiyetindeki yönetici elitin mensuplarının bu manzaradan çok memnun olmadıkları tahmin edilebilir. Nitekim Sultanın Avrupa gezisinden sonra, epeydir ihmal edilmiş olan müze konusu yeniden gündeme gelmiş, eski eser politikasındaki hukuki boşluğu doldurmak üzere bir nizamname düzenlenmiştir. 1869 nizamnamesinin hazırlanması sürecinde yazışmalarda özellikle vurgulanan şey Avrupa müzelerinin Osmanlı topraklarından giden eserlerle dolu olmasıdır. Osmanlı Devleti kendi konumuna ve sahip olduğu zenginliklere layık mükemmel bir müzeye sahip olmalıdır. Sultan Abdülaziz bu nizamnameyi hızlıca kabul edip yürürlüğe koymuştur (Koçak, 2011).

Bu sırada müzenin adı da resmi olarak bir kesinlik kazanır. “Müzehane”, “atik Cebehane”, “Harbiye Ambarındaki müze”, “İstanbul’daki müze”, gibi tabirlerle zikrolunan Osmanlı Müzesi’nin resmi adı “Müze-i Hümayun” olmuştur. Harbiye ambarında zaten çok sayıda asar-ı atika bulunduğu mekânın genişliği de göz önünde tutulduğunda nizamname hazırlık görüşmelerinde sözü edilen “mükemmel müzenin” Harbiye Ambarında kurulan o küçük müzenin temelleri üzerinde yükselmesine karar verildiği anlaşılıyor. Bu sebeple aynı dönemde Müze-i Hümayun ‘un Maarif Nezareti’ne bağlanarak bir müdürlük haline getirilmiştir.

### 3.2.1. Edward Goold Dönemi (1869-1871)

Osmanlı’nın bu ilk müzesine resmi olarak “Müze-i Hümayun” ismi verilerek bir müdürlük haline getirilmesi Tanzimat Devri’nin önemli simaları olan Âli Paşa’nın (1815-1871) sadrazamlığı ve Safvet Paşa’nın (1814-1883) Maarif Nâzırlığı sırasında gerçekleşmişti.

8 Temmuz 1869 tarihinde ise Edward Goold isimli bir İngiliz müzenin müdürlüğüne tayin edilecekti:

*Bi’l-cümle düvel-i mütemeddine-i Avrupa memalikinde mevcud olduğu misüllü darü’s-saltanat-ı seniyyede dahi bir müzehane teşkil ve tesisi ve memalik-i şahanede icra-yı hafriyatle bulunabilecek asar-atikanın oraya nakl ve vaz’ı ve mevcud olanların sınıflara taksim ve tertibi mukteza-y irade-i seniyyeden olup bu maksadın husulu ise bu makule şeyler ve ale’l husus tevarih-i kadimeye vukuf u ma’lumat -ı kamilesi olan bir memurun tayin ve istihdamına menut olduğuna ve Mekteb-i Sultani’de ders müfettişliği ve tarih muallimliği hizmetinde bulunan İngiltereli Mösyö Goold malumat ve dirayeti ve on iki sene müddet mekteb-i askeriye ve Tibbiye-i şahanede muallimlik memuriyetinde bulunarak usul ve adat-ı memleketi öğrenmiş olması cihetiyle zikr olunan zikr olunan müzehanenin Avrupa müzehanelerine tatbiken hüsn-i tanzimine muktedir bulunduğuna binaen mumaileyhin mekteb-i Sultani’de almakta olduğu senevi dokuz bin frankın üzerine taamiye ve hane icarı olarak üç bin frank ilavesiyle senevi on iki bin frank maaş ile Müze-i Osmani Müdürlüğü memuriyetine ta’yini ve kendisine daire-i Nezaret-i acizîde bir oda*

*tahsisi münasib gibi tasavvur olunmuş ve mekteb-i mezkur memuriyetinin maaşat-ı seneviyeleri bankadan tesviye olunmakta olduğuna nazaran mumaileyh tahsis buyrulabilecek maaşın dahi oradan tesviyesi merhun-ı müsaade-i aliyye-i cenab-ı daver-i ...leri bulunmuş ise de icra-yı iktizası babında ve her halde emr u ferman hazret-i menlehül emrindir. fi. 10 Rebiü'levvel sene (1)286, fi 9 Haziran (12)85. İmza: Safvet* <sup>140</sup>

Anlaşıldığı üzere Mösyö Goold'dan beklenen şey müdürü olduğu Osmanlı müzesini Avrupa müzeleri seviyesine çıkaracak olan düzenlemeleri yapmasıydı.

Uzun zamandır Türkler arasında yaşayan ancak yazılarında daima onları küçümseyen Alman şarkiyatçı A.D. Mordtmann<sup>141</sup>, 1877-1878'de iki cilt halinde ve “Bir Osmanlı “imzasıyla yayınladığı *Stambul und das Moderne Türkenthum* isimli kitabında kitabında “Sadrazam Âli Paşa tarafından 1869'da İngiliz elçiliğinin tavsiye ettiği ve İstanbul'da çok karanlık bir şöhreti bulunan Mr. Goold adında Katolik bir İrlandalı birinin” müzenin başına getirildiğini kaydederken Osmanlı Müzesi hakkında da oldukça eleştirel bir üslup takınır:

*Müze ile ilgili çalışmalar Sultan Abdülmecid zamanında başlamıştı. Rastlantıyla İstanbul'a gelen eserler, Aya İrini Kilisesinin, müzeden çok bir ahıra benzeyen yan binasına konmuştu. Aya İrini Kilisesi silah deposu olarak kullanıldığı için karmakarışık bir şekilde yığılmış eserlere bakmak isteyenler, önce Topçu komutanlığından izin almak zorundaydı. (Mordtmann, 1999, s. 64)*

Diğer yandan, İstanbul'da Fransızca bir dergi yayınlayan Alfred Caston ise 1868'de Paris'de basılan *Constantinople en 1869(!)-Historie des hommes et des choses* başlıklı kitabında Goold'dan övgüyle bahsetmişti. Ona göre Galatasaray Sultanisi'nin ders nâzırı Goold, İstanbul'da yaşayan “Avrupalıların en ilgi çekicilerinden birisidir. Goold'un Büyük Britanya'nın büyük ailelerinden biriyle akrabalığı olduğuna ve Avsturya ordusunda yüksek rütbeyle görev yaptığına dikkat çeken Caston'un

<sup>140</sup> BOA, İ.DH., 594/41355, H.19.03.1286.

<sup>141</sup> Bkz. Hilal Görgün, “Andreas David”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.30, 2020, s. 284-285; Christoph K. Neumann, “Osmanlılar ve “Bir Osmanlı” Andreas David Mordtmann (peder), Osmanlı İmparatorluğu Entellektüel Yaşamının Yakın Gözlemcisi” (“Ein Osmane” und die Osmanen Andreas David Mordtmann d. Ä, als Beobachter des geistigen Lebens im Osmanischen Reich seiner Zeit”) Memleketimiz Dersaadet: 1850'den itibaren Boğaziçi'ndeki Alman İzleri ( Daheim in Konstantinopel: Deutsch Spuren am Bosphorus ab 1950), Pagma Verlag, Nürnberg, 2014, ss.94-107.

bildirdiğine göre engin bilgisi ve sarsılmaz hoşgörüsüyle geleceğin vatandaşlarını yetiştirmeye ve onlara yol göstermeye harcamaktadır. Caston ayrıca Goold'un 1867 veya 1868'de, Doğu'da öğrenim hakkında dikkat çeken ve mükemmel bir kitap yazdığını da söyler. Semavi Eyice, birbirinden farklı bu iki değerlendirmeyi "hemen hemen aynı yıllarda Beyoğlu muhitinde E. Goold'u tanımış olan bir Alman ile bir Fransız birbirine zıt görüşler ortaya koyarlar" şeklinde değerlendirir (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1598-1599).

Mr. Goold'u himaye ettiği anlaşılan Maarif Nazırı Mehmet Esat Safvet Paşa'nın kendisi de meraklı bir koleksiyonerdi. Müze-i Hümayun'un koleksiyonlarının gelişmesini de önemseydiği anlaşılıyor. Bulunan arkeolojik eserlerin iyice paketlenip sandıklara konularak İstanbul'a gönderilmesi yolunda vilayetlere genelgeler göndermişti. İmparatorluğun dört bir yanında Safvet Paşa'nın isteğini yerine getiren valilerden bazı isimlerin gayretleri öne çıkmıştır. Kuzey Afrika'da Trablus valisi Ali Rıza Paşa ve müsteşarı Karabella Efendi, Selanik Valisi Sabri Paşa, Girit Lasiti mutasarrıfı Kostaki Paşa Adossides, Konya Valisi Abdurrahman Paşa bu isimler arasında sayılabilir.<sup>142</sup>

Vilayetlerden merkeze eser gelmeye devam ederken müze müdürü Goold da araştırma yaparak eser toplamaya çalışıyordu. Diğer yandan, "asar-ı mevcudenin müfredatına dair taş baskı bir fihrist" hazırlamıştı (Müze-i Hümayun Rehnüma, 1918, s. 4). Müze tarafından hazırlanan ilk katalog olması bakımından mühim olan bu çalışma, 1871 senesinde Fransızca olarak yazılıp bastırılmıştı. 58 sayfalık bu kataloğa sadece seçilmiş eserler dâhil edilmiş ve Âli Paşa'ya ithaf olunmuştu. *Catalogue explicatif, historique et scientifique d'un certain nombre d'objets contenus dans le Musée Impérial de Constantinople fondé en 1869 sous le Grand Vizirat de Son Altesse Aali Pacha* başlığıyla yayınlanmış olan katalogda 147 parça eserin tariflerinin yanı sıra Limonciyan isimli Ermeni bir ressam tarafından çizdiği 10 adet resmin litografik baskısı da yer almıştır (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1599).

Müze-i Hümayun'un ve Goold'un Bab-ı Âli'deki önemli hamilerinden sadrazam Âli Paşa'nın 8 Ağustos 1871 tarihinde ölümünün ardından Mahmud Nedim Paşa sadrazam olarak atandı. Bu değişiklik Müze-i Hümayun'un idaresinde bazı olumsuzluklara yol

---

<sup>142</sup> İdib.

açacaktı. Âli Paşa döneminde vazifelendirilen diğer idarecilerle birlikte Müze Müdürü Goold da görevinden azledilmiş, hatta müze müdürlüğü de lağvedilmişti. Goold'un ardından kendisinin de eski meskûkât toplamaya hevesli Avusturya elçisi Freiherr von Prokesch-Osten'in tavsiyesiyle Lloyd Acentesi'nin oğlu Terenzio isimli bir ressam müdürlük makamı olmadan Müze'nin başına getirildi.

Goold'un, müze müdürlüğünden azledilmesinin ardından 1873 senesi sonlarında doğrudan İngiliz Dışişleri'ne (Foreign Office) bir mektup yazarak müdürlüğü esnasında maaşlarının ödenmeyişi ve aniden görevinden alınması hususunda Osmanlı Devleti'nden şikâyetçi olduğu anlaşılmaktadır. 29 Aralık 1873 tarihinde başlayan ve Şubat 1874'te sona eren yazışmalar arasında İngiliz elçiliği sekreteri Locock'un 6 Şubat 1874 tarihinde Foreign Office'e yolladığı yazıda Goold'un Müze-i Hümayun'daki pozisyonunu kaybettiği ve yerini bir Avusturyalı tarafından işgal edildiği bildirilmiştir. 28 Şubat 1874 tarihli yazıyla da söz konusu sürtüşmenin Büyük Britanya Hükümeti'nin müdahale etmesini gerektirecek bir durumda olmadığı iletilmiştir (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1601).

Bu gelişmeler, başta İngiltere olmak üzere Avrupa devletlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nun müze ve eski eser politikalarını yakından takip ettiklerini ve yer yer müdahil olduklarını düşündürür. İngiltere sefareti, müzenin kurulmasından bir sene sonra, Mayıs 1847'de senesinde Osmanlı hükümetine bir teklifle gelmiştir. Buna göre, İngilizler belli şartlar altında müzenin genişletilmesine ve çeşitli yerlerde eski eser aranmasına yardım edeceklerdi. Fethi Paşa bu teklifi bir derkenar ile sadarete havale etmiştir.

Dersaadet'te bulunan müzenin genişletilmesi ve çeşitli yerlerden eski eser çıkarılması için yardım teklif eden İngiltere sefareti'nin takrirî şöyleydi:

*Veliyyü'-l-himem kerimüs'-sima devletlû atufetlu ibretlu efendim hazretleri*

*Dersaadet'te bulunan müzenin tevsîi zımnında İngiltere Müzesi'ne müteallık erbab-ı ulumdan birinin taht-ı nezaret-i ilmiyyesinde olarak memalik-i mahruseden kâin eski şehir ve meabid ve ebniye-i saire-i kadime mahallerinin hafreylemek üzere şurut-ı müteaddide ile birkaç nefer kimesne tertib ve tayin kılınmasına dair İngiltere Sefareti tarafından takdim olunmasına bir kıt'a*

*mezkûr meclis-i vala'ya lede'l-i'ta savb-ı müşirlerine iraiyle suret-i istid'aya nazaran bu babda olan rey-i devletlerinin istiharı(?) lazım geleceği meclis-i vala'da ifade olunarak manzur-ı aliyyeleri buyrulmak üzere müzekkere-i mezkure Leffen gönderilmiş olmağla bi'l-mutalaa bu babda olan rey-i samilerinin iş'arıyla mezkure-i merkumenin iadesi babında irade efendimindir.<sup>143</sup>*

İngiltere sefaretinin sunduğu şartlar ise ekli belgede şu şekilde sunulmuştur:

Dersaadet'te bulunan müzenin tevsii zımnında İngiltere Müzesi'ne müteallık erbab-ı ulumdan bir zatın taht-ı nezaret-i aliyyesinde olarak atıyy-ül beyan şerait mucebince memalik-i mahrusede kâin eskişehir ve meabid ve ebniye-i saire-i kadime mahallerinde hafreylemek üzere birkaç nefer kimesne tertib ve tayin kılınması teklif olunur.

- Evvelen: ... merkume İngiltere Müzesi tarafından memur ve muvazzaf olacak bir şahsın taht-ı idare ve nezaretinde bulunması
- Saniyyen: imalat için mumaileyh tarafından kalfa intihab olunarak bunun maaşı Devlet-i Aliyye'den te'diye kılınacak ise de yüz elli lirayı tecavüz etmemesi
- Salisen: Yüz lira maaş ile muavin tayin kılınması
- Rabian: Günlük yüz lira maaş ile bir tercüman dahi verilmesi
- Hamisen: Bu madde için tayin olunacak kimesneler tarfa-ı Devlet-i Aliyye'den bir vayahud iki âlim zat dahi tefrik kılınması
- Sadisen: Bir baş dülger ve bir araba ustası ve bir ...ci lazım geleceği
- Sabian: Keşf olunan bil-cümle antikalar Devlet-i Aliyye'ye aid olması
- Samian: Fakat bir nev' aded olarak iki aded zuhur edenlerin biri İngiltere Devleti'nin olup zî-kıymet madenden olur ise kıymet-i sahihası kamilen te'diye kılınacağı
- Tasian: Letafeti bozulmayacak kaffe-i antikaların birer numunesi ve her halde cümlesinin resimleri alınacağı

<sup>143</sup> BOA, A.}MKT., 81/51, H.29.05.1263 (M.15 .05.1847)

- Aşiran: Zikrolunan kimesnelerin mesarifi iki taraf memurlarının vereceği tasdikname mucebince taraf-ı devlet-i aliyyeden te'diye olunması
- Hadi Aşer: Antikaları mahallinden ahz-u nez'î Dersaadet'e nakl için İngiltere cenk gemileri her bir türlü muavenet-i lazıme mecbur olacağı
- Salis-aşer: ilk senesinde zikrolunan kimesnelerin mesarifü için taraf-ı Devlet-i Aliyye'den mikdar-ı kaffeye mebalîğ verilmesi
- Rabi'-Aşer: Bunların imalatı ilk senede Anadolu'ya münhasır olması
- Hamis-Aşer: Balada zikrolunan şerait mucibince bu keyfiyetin icrası bi'l-cümle memalik-i mahruseye şamil olması.”<sup>144</sup>

Osmanlı Hükümeti'nin bu konuya olumlu cevap verdiğini düşündürecek bir belge yoktur. Bilhassa eski eserlerin mülkiyeti söz konusu olduğunda Avrupalı devletlerin medeniyet söylemi ve müzenin mutlak gücüne dair -ki bu müze elbette Osmanlı Müzesi değildi- oluşturulan algı onları üstün duruma geçiriyor ve muhatabı güçlü bir karşı söylem geliştiremiyordu. Ancak bu süreçte Osmanlıların durumun farkında olduğu, henüz yetersiz olsa da bir müze teşkili ve nizamname yayınlama yoluyla karşı vaziyet almaya çalıştığı görülür. Bu noktada müze yönetimine getirilen ilk yöneticilerin yabancı olması, söz konusu müdahale girişimlerinin bir sonucu muydu tam olarak bilemiyoruz. Sefirliklerin nüfuzlarını kullanarak kendi vatandaşlarından birisinin Osmanlı müzesinin müdürü olmasını sağladığında ülkeleri lehine ne gibi kazanımları olduğu sorusunun cevabını ayrıca araştırmak gerekir. Ancak, burada Dumont'un da 1868 senesinde hazırladığı katalogta Osmanlıların müzeyi geliştirmek için Avrupalı birisini görevlendirmekten başka çareleri olmadığı şeklindeki sözlerini de hatırlamak gerekir. Nitekim müzenin kuruluşundan yaklaşık 27 sene sonra İngiltere tebaasından Goold'un müze müdürü olmasıyla bu temenni gerçekleşmişti. Goold'un iki selefi de İstanbul'da yaşayan Avrupalılar arasından seçilecekti.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Almanya'da arkeoloji eğitimi almış olan Türk arkeolog Ekrem Akurgal, ilk dönem Osmanlı müzeciliğini “yabancı uzmanlar dönemi” olarak tanımlar. Akurgal, Osmanlı İmparatorluğu'nda Maarif Nezareti'nin izniyle ilk kazıların 1842 senesinde başladığını ancak bu çalışmalarla ilgilenecek teşkilatın ise

<sup>144</sup> BOA, A.}MKT., 81/51, H.29.05.1263 (M.15 .05.1847)

çok sonraları tesis edildiğini, Nezaretin, Türkler arasında eski eserlerden anlayan kimseyi bulamadığından işleri idare etmesi için yabancılardan yararlanma yolunu seçtiğini ileri sürer (Akurgal, 1992, s. 30). Böylece, arka arkaya üç yabancı farklı sıfatlarla müzenin idaresinden sorumlu olmuştur: Mekteb-i Sultani öğretmenlerinden İngiliz Goold “müdür”, 1872’de Avusturyalı Trentzio “muhafız” ve 1872-1881 yılları arasında Alman Dethier “kazılar üzerinde söz hakkı olan müdür” olarak görev yapmışlardır.

Osmanlı Hükümeti’nin müze idaresi konusunda kendi tebaasından liyakat sahibi birisini arayıp aramadığını bilemiyoruz. Lakin müze kadrosu, Tanzimat döneminde yaratılmak istenen ortak Osmanlı kimliğine son derece uygun bir şekilde imparatorluğun Müslüman ve gayri müslim tebaasından gelen memurlardan meydana geliyordu. Hatta çoğu zaman gayri müslim tebaadan gelen memurların sayısı daha fazla olmuştu. Bu muhtemelen arkeolojik eserlerin keşif ve incelenmesinde önemi olan Yunancayı bilmelerinden ve Yunan tarihine vakıf olmalarından kaynaklanıyordu. Diğer yandan Mordtman, Sultan Abdülaziz’in 1867 yılında yaptığı Avrupa seyahatinin meyvesi olarak gördüğü Mekteb-i Sultani ya da Fransızca adıyla “Lycee Imperial”de Fransız dili ve edebiyatına geniş yer verilmesine rağmen Yunanca dersin prensipte müfredata konmamasına şaşırılmıştı. Ona göre “... Medeniyetlerin beşiği olan bu toprakların büyük kısmına sahip, dört milyondan fazla Rum’un yaşadığı, nüfusunun on milyona yakın bir kısmı da Yunan Ortodoks dininden bir devletin en büyük ve en önemli okulunda Yunanca dersinin yasaklanmış olması, tarihte eşi benzerine rastlanmayacak bir gariplikti.” (Mordtmann, 1999, s. 33)

Sadrazam olduktan sonra Müze müdürlüğünü kaldıran ve Goold’un görevine son veren Mahmud Nedim Paşa müzenin başına “muhafız” (conservateur) sıfatıyla Avusturyalı ressam Trentzio’yu getirdi. Trentzio çok kısa bir süre yürüttüğü bu vazife esnasında müzeye muhafızlık dışında bir katkı sağlamamış gibi görünüyor.<sup>145</sup> Sadrazam Mahmud Nedim Paşa’nın 1872 senesi temmuz ayı sonlarında azledilmesinin akabinde Trentzio’nun görevi de son bulmuştur. Mayıs 1872’de Maarif Nazırı olan Ahmet Vefik Paşa (...) ise o sırada Müze-i Hümayun’un geleceğini

---

<sup>145</sup> Hakkında fazla bilgi bulunmayan Trentzio’un Truva kazıları ve eser kaçakçılığı sebebiyle uluslararası bir mahkemede Osmanlı Hükümeti ile karşı karşıya gelecek olan Alman arkeolog Heinrich Schlieamann ile (1822-1890) yoğun bir şekilde yazıştığı bilinmektedir.

etkileyecek önemli kararlar almak üzereydi. Ahmet Vefik Paşa'nın göreve gelir gelmez yaptığı ilk işlerden birisi Müze-i Hümayun müdürlüğünü yeniden tesis etmek ve Dr. Philipp Anton Dethier isminde bir Alman'ı müzeye müdür tayin etmek olacaktı.

### 3.2.2. Dethier Dönemi

Berlin Üniversitesi'nde tarih, klasik filoloji, arkeoloji, sanat tarihi eğitimi almış olan Philip Anton Dethier'in (1803-1881) Müze-i Hümayûn'a müdür olarak atanmasında yabancı makamların ne kadar etkisi vardı bilemiyoruz. Kendisine müdürlük makamı verilmezden evvel bir zamandır Osmanlı topraklarında bulunması ve bu süre zarfında eski eserler üzerine yaptığı çalışmalara, yayınlara ve edindiği çevreye bakılırsa Osmanlı müze müdürlüğüne getirilmesi, düşünülmeden alınmış bir karar olamazdı (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985, s. 1601). 1864 senesine gelindiğinde ise A.D. Mordtman ile birlikte İstanbul'daki Antik ve Bizans Çağları kitabeleri *corpus*'unu yayınlamıştı. İstanbul'a ve nümizmatığe dair makaleleri bulunan Dethier'in yayın anlamında en büyük çalışması ise İstanbul'un fethine dair her dildeki kaynaklarını bir araya getirerek bazılarını Fransızca tercümeleriyle Budapeşte'de Macar İlimler Akademisi tarafından yayınlama girişimi olmuştur. Eserin dört kapsamlı cildi yayına hazırlanmış ancak çalışma bilinmeyen bir sebepten durdurulmuş, hazır ciltler de hiçbir zaman satışa çıkarılmamıştır. Bu eserde kullandığı kaynaklar arasında Bizanslı tarihçi Kritobulos'un (Türkçe tarihlerde Kritovulos olarak geçer) *Historia* ismini verdiği ve Fatih Sultan Mehmed'in 1451-1467 yılları arasındaki hayatını anlattığı eseri de bulunduğu göre Topkapı Saray Kütüphanesi'nde bulunan tek nüshayı görmüş olmalıdır.<sup>146</sup> Diğer yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana Uluslararası Sergisi için Edhem Paşa tarafından hazırlatılan iki önemli kitap olan *Usul-i Mimar-i Osmani* ve *Elbise-i Atika* kitapları ile birlikte Dethier'den de *İstanbul ve Boğaziçi'ne Dair* isimli kitabı hazırlamasını istemiş, eser Fransızca ve Almanca hazırlanarak 1873 senesinde Viyana'da basılmıştır.

1872 senesinde Müze-i Hümayun müdürü olduğunda 68 yaşında olan Dethier, aslına bakılırsa aktif bir müdürlük dönemi geçirmişti. Bazıları da onun vaktini müzeye hizmetten ziyade İstanbul'u incelemeye ayırdığını söylüyordu. Osman Hamdi Bey

---

<sup>146</sup> Kritovulos hakkında bkz. Semavi Eyice, "Kritovulos, Mikhale" TDV İslam Ansiklopedisi, C. 26, s.293 Ankara: 2002.

hakkında yazdığı yedi sayfalık bir biyografide Alman R. Linaud'un Müze-i Hümayun'un yabancı müdürleri için "İstanbul'u önemli bir sanat merkezi haline getirmekten ziyade kendi memleketlerindeki müzeleri zenginleştirmek amacını güdüyorlardı" şeklindeki sözleriyle Dethier'i kastettiği düşünülür. Salomon Reinach ise onu "yarı deli bir adam" olarak tarif eder (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 235). Türk müzecilik tarih yazınında ise muhtemelen 1874'te çıkarılan ikinci asar-ı atika nizamnamesinin olumsuz etkileri sebebi ile pek sevilmez. Ancak onu "silik bir sima" (Arık, 1953, s. 9) olarak görmek de haksızlık olur. Zira Osmanlı eski eser politikalarında ve müzeciliğinde iz bırakacak bazı önemli gelişmeler onun döneminde gerçekleşmiştir.

Edhem Eldem'in müzeciliğin anti -kahramanı olarak nitelediği Dethier (Eldem, Philip Anton Dethier: Osmanlı Arkeolojisinin Anti-Kahramanı, 2014, s. 67), Osmanlı hükümetinin 1860'larda dikkatini çekmişti. 1867 Paris'te düzenlenen ve Abdülaziz'in de davetli olarak katıldığı Evrensel Dünya sergisine Bizans anıtlarının bazılarını rekonstrüksiyon çizimlerinden beşini sergilemek üzere görevlendirilmiştir. Osmanlı ülkesinde yaşadığı sürece devam ettirdiği sürece devam ettirdiği araştırmaları ve "yeni keşfettiği arkeoloji" tutkusu sayesinde Osmanlı müzesinin düzenlenmesi için de en uygun aday olabilir. Zira Müze-i Hümayunu iyi tanıdığı da biliniyordu. 1868 Fransız Albert Dumont, müze kataloğu için çalışma yaptığı esnada en iyi yerinde bilgiyi Dethier'den aldığını yazmıştı.<sup>147</sup> Ancak dönemin sadrazamı ve maarif nazırı Goold'u uygun görmüş ve bunun sebeplerini de ilgili tezkirede açıklamışlardı.

---

<sup>147</sup> Edhem Eldem, a.g.m., s.71



**Şekil 3.6 Anton Philip Dethier**

Kaynak: Eldem, E. (2013). The archaeology of a photograph. Philipp Anton Dethier and his "Group for the history of Greek Art". Jahrbuch Des Deutschen Archäologischen Instituts, ss. 499-530.

### 3.2.2.1. 1874 Asar-ı Atika Nizamnamesi

Dethier'in Müze müdürü olduktan sonra yaptığı ilk işlerden birisi de eski eserlere yönelik bir nizamname çıkarılmasını sağlamak olmuştur. Ancak 1874 senesinde çıkarılan yeni "Asar-ı Atika Nizamnamesi" onun Türk Müze tarih yazınında çok sevilen bir sima olmamasının da sebebidir.

Bu nizamnameye (1874) göre, yapılan kazılarda çıkan eserler üç kısma ayrılacak, bir kısmı devlete, bir kısmı kazı yapana, son kısmı da arazi sahibine bırakılacaktı. Yabancılar paylarına düşen eserleri ülke dışına çıkarılabilecekti.

Nizamname metninin Türkçe ve Fransızca olarak yayınlanması muhataplarının kimler olduğuna da işaret etmektedir. “1869 tarihli tezkerenin aksine, yabancılara hitap eden 1874 tarihli nizamname, 1869’da yayınlanan tarihî eser tezkeresinin yetersiz olması ve imparatorluk dâhilinde çeşitli ülkelerden bazı kişiler, korunması gereken nadide eserleri topladıkları için hazırlanmıştı.” (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004)

Yeni nizamnamede “asar-ı atika” (eski eser) tanımlaması kısa ve tuftadır. Buna göre, eski zamanlardan (ezmine-i kadime) kalan her çeşit sanat ürünü “asar-ı atika” olarak tanımlanmıştır: Asar-ı atika iki nev’dir (çeşit): birincisi meskûkât, ikincisi ise kabil-i nakl olan veyahut olmayan eşya-yı sairedir yani taşınabilir veya taşınmaz diğer şeyler.

Uygulamada ise işler epey sıkıntılı hal almıştır. Devletin payına düşen zaten genelde en kötü parçalar oluyordu. Diğer taraftan arazi sahibi çoğunluk, kazı yapan yabancıya kendi payını satıyordu. Hatta yabancılar araziyi satın almak suretiyle bir üçüncü kişiyi aradan çıkarıyor ve böylece doğrudan kazının üçte ikisine sahip oluyordu. Dolayısıyla, bu nizamnamenin eski eserlerin ülke dışına çıkarılmasını önlemek yerine bunu yasallaştırdığına dair eleştiriler haksız değildi.

Yabancılar ise Osmanlı hükümetinin eski eser politikalarını geliştirme çabalarından her zaman rahatsız oluyorlardı. Bu nizamname ise bir de ayrıca garip bulunduğu için eleştirilmiş görünüyor. Mordtman1874 Nizamnamesini eski eserlerin ithalat ve ihracatı ile ilgili kanun” şeklinde tanımlamamış, yasanın Şura-yı Devlet’ten geçerken ucube bir yasama bilmeccesine döndüğünü kaydetmişti (Mordtmann, 1999, s. 34).

### **3.2.2.2. Müze Mektebi**

Dethier döneminin bir diğer önemli girişimi bir “müze mektebi” kurma projesi oldu. Müfredatı ve nizamnamesi hazırlanan okulun kurulması gerekli makamlarca da onaylandı. 2 Şubat 1875 Müze mektebinin nasıl teşkil edeceği, talebelerin kimler arasından seçileceği, kaç talebe olacağı, hocalar ile ilgili hususlar ve diğer detaylar içeren yazıda ilk madde: “Dersaadet’te fenn-i asar-ı atika ve meskûkât-ı kadime

tahsiline mahsus olmak üzere Maarif Nezaret-i Celilesi taht-ı idaresinde bir mekteb teşkil edilecektir” denilmektedir.<sup>148</sup>

Programı hazırlanan, şartları belirlenen ve padişah tarafından da onaylanan müze mektebinin niçin faaliyete geçmediğine dair bir bilgimiz yok. Ancak bu proje gerçekleştirilebilseydi Osmanlı'nın müzecilik ve arkeoloji alanında nasıl bir gelişme kaydedebileceği sorusunun cevabı tahminlerimize kalıyor. Fakat en azından, yetmişmiş müze personeli hususunda döneminin ilk teşebbüslerinden birisi olacağı muhakkaktı.

### **3.2.2.3. Müzeyi Taşımak: Harbiye Ambarı'ndan Çinili Köşk'e**

Eser sayısının her geçen gün biraz daha artması Müze-i Hümayun yönetimini yeni bir müze binası arayışına doğal olarak yöneltmişti. Edhem Eldem, Dethier'in müdür olduktan sonraki en önemli başarısının Osmanlı yönetimini müzenin yeni bir müze binası ihtiyacına inandırmak olduğunu söyler (Eldem, Philip Anton Dethier: Osmanlı Arkeolojisinin Anti-Kahramanı, 2014, s. 75). Gerçek bir ihtiyaca işaret eden bu fikrin hayata geçirilmesi biraz zaman almıştır. Abdülaziz devrinde ortaya atılan bu düşünce, ancak II. Abdülhamit'in saltanatının dördüncü senesinde ve Cevdet Paşa'nın (1818-1886) Maarif Nazırlığı döneminde 1880 senesinde gerçekleşmiştir.

Dethier, Ahmet Vefik Paşa'ya (1823-1891) bu fikri ilk açtığında Paşa kendisinin bu sevdadan vazgeçmesini söylemiştir. Ancak, Dethier, 1875'te Ahmet Cevdet Paşa'ya (1822-1895) müzenin durumunu ayrıntılı bir şekilde raporlayarak müze koleksiyonlarının durumu konusunda dikkat çekmeyi başarmıştır. Zira “Kısmen Aya İrini'nin içinde, kısmen avlusunda tutulan eserler, eski Darülfünun binasındaki dolaplarda bulunan sikkeler topçu subay ve askerlerine emanet edilmiş, insan ve doğanın tahribatına maruz bırakılmıştı” ve buna bir çözüm bulunması gerekiyordu (Eldem, Philip Anton Dethier: Osmanlı Arkeolojisinin Anti-Kahramanı, 2014). Hem eski eserlerin yağmalanmasına hem de müzede topladığı eserlerin içinde buldukları kötü şartları düzeltmek için çözüm bulmak için Bab-ı Âli yeniden hareketlendi.

1318 tarihli Maarif Nezareti Salnamesi'nde taşınma konusu şöyle geçiyordu:

<sup>148</sup> BOA, İ.DH., 696/48663, H.25.12.1291.

*1290 (1873) hicri yılında Maarif Nezaretini ihraz etmiş olan Suphi Paşa asar-ı atika ilmine olan inhimaki cihetle bir müze teşkiline hasr-ı efkâr ederek hazret-i Fatih'in inşa ettirdikleri Çinili Köşk'ün müze ittihazı ve Harbiye Anbarı'nda mahfuz asar-ı atikanın oraya nakil ve idhali hususlarına delalet etmeleri ilk defa olarak Maarif Nezareti'ne bağlı bir müzenin mezkûr tarihte resmen ve kat'iyen teşekkül etmiş olduğu... (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 237)*

25 Aralık 1873 tarihli belgede Müze-i Hümayun 'un Çinili Köşk'e taşınma sebepleri de genel olarak belirtilmişti. Bu yazıda, Topkapı Sarayı civarındaki Cebahane'de tahsis kılınan odanın eserlerin muhafazasına ve teşhirine uygun olmadığı, burasının askerlerin silahlarının konulduğu yer olması sebebiyle Seraskerlikçe tahliyesinin talep olunduğu, eski eserlerin bir müzeye konması ve bu iş içinde en uygun yerin Çinili Köşk olduğu söyleniyordu.<sup>149</sup> Wendy Shaw, her şeye rağmen Çinili Köşk'ün rastgele seçilmiş bir yer olamayacağını Maarif Nazırı Münif Paşa'nın müzenin yeni mekânının açılış konuşmasındaki ifadelerine dayandırır:

“Bu içinde bulunduğumuz bina dahi bir antika hükmündedir. Fatih Sultan Mehmed'in güzel eserlerinden olan ve o zamanın mimari usulünün güzel bir örneği bulunan bu bina, bu maksat için pek uygun olarak seçilmiştir.”

Shaw'a göre sanki Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli dönemi, eski uygarlıkların ihtişamı ve Osmanlı ilerlemesi arasında bağ kurulmak istenmişti. “ilki fetih dönemi mimarisiyle anımsatılır, ikincisi teşhir edilen sanat ürünlerinde yansır, üçüncüsüye Avrupa tarzı bir müzenin kurulmasıyla kanıtlanır.” (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 120)

Esasen Müze'nin taşınması fikri ortaya atıldığında ilk akla gelen yer Çinili Köşk değildi. Çemberlitaş'ta II. Mahmud Türbesi karşısında yeni bir müze binası yaptırılmak istendiği anlaşılıyor. Böylelikle hem koleksiyona daha uygun bir yapı inşa edilebilecekti hem de eğitim amacı da taşıyan kurumun, ziyaretçiler tarafından erişilebilirliği sağlanacaktı (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995).

<sup>149</sup> BOA, A.MKT.MHM., 471/11, H.05.11.1290.

Ancak bu proje hayata geçmemiş ve nihayetinde Çinili Köşk, Müze-i Hümayun'un yeni mekânı olarak seçilmiştir.

Çinili köşk taşınma öncesi bir süre tadilattan geçmiş ve modern müze mimarisine bir uyumlu olması ve getirilecek cesim eserlerin yerleştirilebilmesi için binada bazı değişiklikler yapılmıştır. Münif Paşa'nın Çinili Köşk'ün açılış töreninde ifade edeceği gibi, binanın kendisi de asar-ı atikadandı. Buna rağmen yapılan bu değişiklikler yapının orijinal özelliklerinin tahrip edilmesine yol açmıştır. Semavi Eyice yapıda meydana gelen tahribatı şöyle anlatır:

“Çinili Köşk'ün müzeye verilmesi için Maarif Nezaretinden Hazine-i Hassa Nezaretine ilk yazı 1873 yılı son günlerinde yazılmıştır. Müze olmak üzere 1872 yılı mart ayında teslim edilen Çinili Köşk, maalesef esas bünyesinde ve çinilerinde büyük tahriplere yol açacak biçimde değişikliklere uğrayarak bu yeni göreve uygun bir biçime sokulmuştur. Bu arada en belirgin değişiklik cephedeki merdivende olmuştur. Buradaki orijinal merdiven hem dar, hem de bir müze binası için gösterişli olmadığından bozularak, cephenin ortasına 1950 yıllarına kadar duran, dıştan çiftte çıkışlı merdiven yapılmıştır. İçeride ise vitrin raflarının konulması için çinili duvarlara çivi çakılmasından kaçınılmamıştır.” (Eyice, Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu, 1985)

Osmanlı mimarisinin önemli örneklerinden birisi olan Çinili Köşk'te meydana gelen bu dönüşümü ya da Eyice'nin ifadesiyle yeni göreve uygun bir biçime sokulmasını, eski eserlerin algılanış ve kullanılış biçimindeki değişimin temsili olarak yorumlamak da mümkündür.

Müze binasının yenilenmesi, eserlerin taşınıp yerleştirilmesi gibi çalışmalar hayli uzun sürmüş, yeni müze binasının açılışı ancak 1297 senesi Ramazan'ında (Ağustos 1880) gerçekleşmişti. Bu konudaki gecikmenin sebebini Mordtman küçümseyen bir ses tonuyla şöyle dile getirir: “1873 Aralık ayında, şahane Mağrib mimarisi bakımından kendi başına ilgi çekici bir eser olan Çinili Köşk'ün müze binası olması kararlaştırıldı fakat orada saklanan güve yeniği, lime lime halıların ve eski kitapların nereye konacağı sorusu, kararın uygulanmasının üç yılı aşan bir süre için geciktirdi. Allah'a şükür, bu yılın başında bu zor mesel halloldu fakat şimdi çıkan sorun da basit değildi: Eserleri eski at ahırından Çinili Köşk'e, yani yaklaşık 200 adımlık yere taşıyacak hamallar nasıl tedarik edilecekti? Bu mesele dört aydan beri Maarif Nezareti, Belediye, maliye

Nezareti ve sanırım bir de Şura-yı Devlet arasında gidip gelmekte fakat hala çözüm beklemektedir.” (Mordtmann, 1999, s. 127)



**Şekil 3.7 Çinili Köşk**

Kaynak: Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi: <http://www.eskiistanbul.net/7363/cinili-kosk-sebah-ve-joaillier-fotografi> (Son Erişim: 20.07.2023)

Müzenin Çinili Köşk'e taşınması tamamlandığında bir açılış töreni düzenlenmişti.

Sadrazam Said Paşa'nın (1838/39-1914) hazır bulunduğu törende, Maarif Nazırı Münif Paşa (1828-1910), müze müdürü Dethier ve yardımcısı Aristokli Efendi konuşma yapmışlardı. Vakit Gazetesi, 17 Ağustos 1880 tarihli nüshasında Münif Paşa'nın açılış konuşmasını yayınlamıştır. Münif Paşa konuşmasına, diğer medenî devletlerde olduğu gibi İstanbul'da da bir müzenin kurulmasının, terakki halinde olan Osmanlı devletinin emeli olduğunu, hükümdarlara yaraşan gayretlerinin bu gibi medeniyet eseri tesislerin çoğalma ve genişlemesine sarf eden şevket ve azamet örneği padişah hazretlerinin, bir büyük eseri olarak bu noksanın tamamlanmasından duydukları sevinci belirterek konuşmasına başlamıştır.

Münif Paşa, müze ve arkeolojinin medeniyette ilerlemenin bir göstergesi olduğu fikrini kabul etmektedir. Ona göre, Müzeler; *geçmiş kavimlerin medeniyet derecelerini ve bunların kademe kademe ilerlemelerini gösterir. Bundan tarih ilmi ve sanat yönünden pek çok faydalar elde edilir. Arkeoloji ilminin Avrupa medeniyetince büyük etkileri herkesin malumudur.* Osmanlı devleti de artık bu konuda bilinçlenmiş ve harekete geçmiştir:

*Eskiden bizde eski eserlerin kıymeti pek bilinmezdi. Avrupalılardan birkaç sene evvel Kıbrıs'ta bir Amerika konsolosu oradan bir müze dolduracak kadar sanat eserini çıkarıp götürdü. Halen Avrupa ve Amerika müzelerinde mevcut eski eserlerin çoğu memleketimiz eski eser mahsullerindedir. Şimdiye kadar Avrupalılar memleketimizin eski eserlerini türlü yollardan alıp zapt etmeye devam etmekte ve bunu da bizde buna meyil ve rağbet görülmemesinden dolayı yapmakta idiler. Hayli vakitten beri Osmanlılar arsında dahi bu rağbet hâsıl olmuş ve bir müddet önce eski eserlere dair bir kanun (1874 tarihli nizamnameyi kastediyor) dahi ortaya konmuştu. Müze-i Hümayun'un kurulması ise bunun en açık örneği olduğundan, artık Avrupalılardan bu konuda hakkımızdaki fikir ve davranışlarını değiştirmeleri ümit olunur.*

*Osmanlı ülkesinin her tarafı vaktiyle buralarda oturan milletlere ait çeşitli eser ile dolu olduğundan, eğer vaktiyle himmet bulunmuş olsaydı dünyada en mükemmel müze İstanbul'da olurdu. Bununla beraber şimdiye kadar toplanabilen eserler bir hayli olup bunlar arasında bu işten anlayan kimseler indinde kıymetli şeyle dahi vardır. Geçmiş kuşakların bu değerli eserlerinden istifadeye ve buna karşılık biz de gelecek kuşaklara böyle armağanlar bırakmaya muktedir olacak hale gelmeye çalışmalıyız.*

Münif Paşa, sadece müzeye toplanan eserlerin değil müze binası olarak kullanılan çinili Köşk'ün de eski eser hükmünde bulunduğunu ve bu sebeple müze olarak kullanılmaya uygun olduğunu ifade ettikten sonra yapılan çalışmaları takdirle konuşmasını tamamlamıştır:

*Bu içinde bulunduğumuz bina dahi bir antika hükmündedir. Fatih Sultan Mehmed'in güzel eserlerinden olan ve o zamanın mimari usulünün güzel bir*

*örneği bulunan bu bina bu maksat için de pek uygun olarak seçilmiştir (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 241).*

Dethier'in 3 Mart 1881'de vefatının ardından Berlin'deki elçiliğe başvurularak müdürlüğe yine bir yabancının getirilmesi düşünülmüş bu iş için Berlin müzelerinde görevli Dr. Millhofer aday gösterilmişse de bu girişim gerçekleşmemiştir. 1881 yazı sonlarına doğru Sadrazam Edhem Paşa'nın oğlu ressam Osman Hamdi Bey (1842-1910) Müze-i Hümayun müdürlüğüne tayin edilecektir. Bu da Müze-i Hümayun için yeni bir devrin başladığı anlamına gelir.

### **3.3. Sultan II. Abdülhamit ve 'Kulları Hamdi' Bey Döneminde Müzecilik**

Osmanlı Müzesi'nin kurumsallaşmasının inişli çıkışlı hikâyesi Sultan II. Abdülhamit döneminde istikrara kavuşacaktır. II. Abdülhamit, tahta çıktığı sırada Müze müdürü olan Dethier'in vazifesinde bir değişiklik yapmamıştır. Dethier'in 1881'de vefatı üzerine ise müze müdürlüğüne, Osmanlı müzeciliğine damgasını vuracak bir ismi, Osman Hamdi Bey'i getirmiştir. Kendisinin saltanat yılları boyunca müze müdürlüğünde bir daha değişiklik yaşanmamıştır.

II. Abdülhamit'in imparatorluğun temsili konusunda ne denli yenilikçi olduğu bilinmektedir. 33 sene süren Sultam II. Abdülhamid dönemi Osmanlı İmparatorluğu için son derece önemli gelişmelerin yaşandığı bir devre işaret eder. Eğitimden sanata kadar pek çok alanda yaşanan gelişmeler toplumsal hayatın modernleşmesine de etki etmiştir. Bu hususta yeni araçları kullanmaktan da geri durmamıştır. İmparatorluğun dört bir yanını fotoğraflatması, imparatorlukta yaşanan bilimsel ve sanayi gelişmeleri belgeletmesi, diğer devletlere bu fotoğraf albümlerini hediye olarak göndermesi Abdülhamit dönemi modernleşmesi ve iktidar sembolleri bağlamında değerlendirilmektedir (Deringil, 2002).

II. Abdülhamid'in fotoğraf albümleri (günümüzde Yıldız Albümleri olarak da bilinir) Osmanlı İmparatorluğu'nda eski eserlerin kazandığı değeri de yansıtır. Doğal manzaraları, geçmişten yapı ve kurumları, Osmanlı milletinin çeşitliliği gibi imparatorluğun hemen her yönden görselleştirildiği albümler arasında asar-ı atıkaya dair de pek çok fotoğraf içermektedir. Kudüs, Baalbek, Ceraş, Petra, Sayda, Efes,

Palmira ve Mezopotamya gibi birçok antik bölgeyi kapsayan albümlerde arkeolojik faaliyetlere de yer verilmiş ve yeraltından dikkatle çıkarılan eserlerin İstanbul'daki "müzeye doğru yola çıkmak üzere olduğu dolaylı olarak belirtilmişti." (Çelik, İmparatorluğun Mirası: Geç Osmanlı Devrinde Eski Eserlerin Algılanması, 2011, s. 447)

II. Abdülhamit'in bilme, merak etme ve öğrenme tutkusu onu dönemin teknolojik gelişmelerine ve aynı zamanda bitki ve hayvan bilimlerine de yöneltmiştir. Bu bağlamda müzeciliğe olan ilgisi ve bizzat Yıldız Sarayı'nda koleksiyonları bulunduğu ve bunlar için müze projeleri hazırlattığı bilinmektedir.

1885-1887 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri adına Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunan Samuel Sulliva Cox (1824-1889) padişahla karşılaştıklarında ondan hiç beklemediği isteklerle karşılaşmıştı. Padişah, Birleşik devletlerden masrafını kendisi karşılamak üzere her çeşit ateşli silahın bulunduğu bir albüm gönderilmesini istemişti. Cox bu şöyle yorumlamıştı: "Atalarından tevarüs ettiği" kendisinin de büyük bir kararlılıkla bağlı kaldığı alışkanlıklarından biri de ağır silahlarla ilgili ve savaşla bağlantılı çeşitli silahlar ve patlayıcılar alanındaki tüm icatları inceleme arzusudur". Padişah bunun yanı sıra Birleşik Devletler 'deki "en ilginç diye kabul edilen manzaraların, nesnelerin ve yapıların stereoskopik" veya başka tür görüntülerini arzu etmişti". İstenen stereoskopik fotoğraflar Yıldız Sarayı'na ulaştığında ise padişah armağanın zarafeti, benzersizliği ve ihtişamından memnun olmuştu. Stereoskopun üzerinde gümüş bir plakada şöyle yazıyordu: "Birleşik Devletler Başkanı'ndan Padişah hazretleri, Türkiye Sultan'ına." (Küçüker & Sakıncı, 2017, s. 78)

II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu babasının resme ve kuşlara merakını şöyle aktarmıştı:

*Eskiden şehzadelerin mektep dairesine resim hocaları gelirmiş. Babam manzara ve çiçek resimlerinden çok hoşlanırmış. Biraz da portre yapmış. Annemle ilk evlendiği zaman onun karakalem bir resmini yapmış. (...) Bir zamanlar XV. Louis üslûbunda altı camlı dolaplar getirtmişti. Bu dolapların iç tarafındaki arka tahtalarına yağlı boya ile güzel manzaralar yapmıştı. Önerine de Saray kuşhanesinde ölen nadide kuşları doldurtup koymuştu. Bu*

*kuşları uçuyorlarmış gibi, ağaçlarla sanatkârane bir şekilde yerleştirmişti. Bu dolaplar Şale Köşkü'nün ikinci katındaki koridorda sırayla duruyordu. (Osmanoğlu, 2019, s. 29)*

Padişah, “Yıldız’ın birkaç bin hektara ulaşan arazisinin de zengin biçimde gösterdiği gibi, ne tür olursa olsun ağaçları da çok seviyordu”. S. Cox’dan Amerikan meyve ağaçları ve çalılarının bir koleksiyonu ile ayrıca yaprak dökmeyen ağaçlarının Türkiye’de büyüme olasılığı olanlarının örneklerini de istemişti. Washington elçiliği kanalı ile New York’tan sipariş edilen çam, amarant (veya mor kalp ağacı) ve maun ağaçları Yıldız Sarayı bahçesine getirtilmiştir (Küçüker & Sakıncı, 2017, s. 80).

Sultan II. Abdülhamid’in teknolojik aletlere, botanik ve zoolojiye ve elbette müzelere olan tutkusunda genç bir şehzade iken amcası Sultan Abdülaziz’le beraber III. Napoleon’un daveti üzerine 1867 Milletlerarası Paris Sergisi’ne katılmak üzere Avrupa başkentlerine yaptığı seyahatin etkisinin de olduğu muhakkaktır. Bu gezi esnasında Fransa, İngiltere, Almanya ve Avusturya gibi ülkelerdeki gelişmeleri izlemiş, önemli tarih, sanat, doğa tarihi müzelerini, hayvanat bahçelerini gözlemleme imkânı bulmuştur.

Dolmabahçe Sarayı’nda kalmayı reddedip kendisine Yıldız’da yeni bir saray yaptıran II. Abdülhamit seleflerinden daha farklı bir koleksiyoner profili çizmektedir. Hanedanın eser biriktirme geleneğinin bir devamı olarak Yıldız Sarayı’nda kendisine zengin bir koleksiyon oluşturmuştur fakat bunlara bir müze düzeni vermiştir. Koleksiyonunda kitap, fotoğraf, albüm, porselen gibi kıymetli nesnelere ve kendisine gönderilen hediyeler bulunuyordu (Sakaoğlu, 2002, s. 405).

1894 senesinde Kocası ile beraber sefaret kâtibi olan oğlunu İstanbul’a görmeye gelen bir İngiliz Hanım, Mrs Georgina Adelaine Max Muller Yıldız Sarayı’na yaptıkları ziyaretten bahsederken sarayda bulunan müzeyi de şöyle tarif eder:

*Kumruhaneyi geçtikten sonra çok büyük tek bir odadan teşekkül eden Padişahın hususi müzesi olan binaya girdik. Burası hazinelerle dolu idi. Sultanın şahsına verilmiş kıymetli hediyeler yanı sıra ecdadından kalma nadide eşyalar burada çok düzenli bir şekilde teşhir edilmişti; sayısız cep ve duvar saatleri, mücevher işlemeli zırhlar, yeşil mermerden eşyalar, çekmeceler, çok*

*güzel ciltlenmiş kitaplar, her cins porselen eşya, resimler, minyatürler, her türlü mücevher ve ziynet eşyası... Hepsi kutularına o kadar güzel yerleştirilmiş ki insan onları büyük bir zevkle seyredebiliyor.*

Mrs Georgina Adelaine Max Muller'in Topkapı Sarayı'nı ve oradaki teşhiri de gördüğünü şu mukayesesinden anlıyoruz:

*Bu Topkapı Sarayı'ndaki o karışık yığın ile ne büyük bir tezat teşkil ediyor. Diklemesine konulmuş bir mahfaza içinde İmparator Napolyon tarafından hediye edilmiş nefis lacivert renkte dört düzine Sevr tabağı, kadife bölmeler içinde, yirmi dörder tane olarak yerleştirilmiştir. Her tabak büyük bir itina ile tek tek seçilmiş. Eşyalar üzerine iliştirilen isimler hususunda bazı hatalar vardı. Mesela Lord Palmerston'a ait olduğundan emin olduğumuz bir minyatürün üstüne Prens Consort ismi konmuştur. Her şeyi tetkik edebilmek için burada saatlerce kalabilirdik, fakat zaman kısıtlanmıştı. (Meriç, 2010, s. 326)*

Sultan Mehmed Reşad (1844-1918) döneminde Dolmabahçe Sarayı'nda başmabeyinci (1909-1912) olarak görev yapan Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945) hatıratında, II. Abdülhamit'in bazı zamanlarda bendegânından birini Topkapı Sarayı'na göndererek Hazine-Hümayundan çok sayıda sanat eserini Yıldız'a getirttiğini, Sarayın farklı yerlerinde ve özellikle müze kısmına koydurmuş olduğunu yazar. Hazine muhafızları da aldırılan bu eşyaların özelliklerini detaylı şekilde bir deftere kaydetmişlerdir. Bu defterlerden 1909'daki ihtilal sonrası Yıldız Müzesi tasfiye çalışmaları esnasında istifade edilecektir (Uşaklıgil, 2019, s. 157).

Yukarıda da sözü edildiği gibi padişahın silahlara olan merakı, saltanatının ilerleyen yıllarında Aya İrini'deki bir zamandır kapalı olan esliha-i atika koleksiyonunun dışında yeni bir askeri müze kurulmasının yolunu açar. Nitekim "imparatorluğun görkemli askerî geçmişinin ulusal miras açısından taşıdığı önemi hesaba katmaksızın modern bir Osmanlı kimliğinin oluşturulabileceğini düşünmek imkânsızdır." (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 259)

Mahmut Şevket Paşa'nın (1856-1913) hazırladığı *Osmanlı teşkilat ve Kıyafet-i Askeriye* isimli eseri beğenen Sultan II. Abdülhamid, Paşa'dan eski silahlar müzesi

kurmasını istemiştir. Bunun üzerine Yıldız Sarayı'nda Mahmut Şevket Paşa başkanlığında kurulan komisyon çalışmaları başlatılmıştır. Bu sırada Maçka'da silah deposunun yanında müze binasının inşasına da başlanmıştır. Bu gerçekleşene kadar Yıldız'da bir silah müzesi meydana getirilecektir. Müzenin komisyonunda ressam Zonaro 'nun da olduğu anlaşılmaktadır. Bir diğer komisyon üyesi Bahriye ressamı Hüsnü Tengüz (1876-1950) hatıratında belirttiğinde göre Mahmut Şevket Paşa'nın reisliğinde Zonaro, Zekai Paşa Ali Rıza Bey (Hoca Âli Rıza) Topçu Sami, Ahmet Ziya ve Tercüme Dairesi'nden Necmi beyler de benim de katıldığım bir heyetle Yıldız'da Çini fabrikası civarında Feridiye Köşkü'nde örnek bir silah müzesi kurulmasına ilişkin emir çıkmıştır.

*Heyet Topkapı Sarayı ve hazinesini, eski silah ambarını, tophane, Maçka tersane silahın ambarlarını dolaşmış, bulduğu kıymetli silahlar köşke nakil köşke nakil olunmuştu. Viyana ve Berlin silah müzelerinin kataloglarına göre silahlar tasnif edilmiş, ayrı ayrı odalarda arma gibi muntazam şekiller verilerek müze meydana getirilmiştir. Pek değerli olan silahların akvarel resimleri yapılıyor ve mevcut silahların resimli katalogları hazırlanıyor, büyük bir faaliyetle çalışılıyordu.*

Tengüz, Zonaro'nun müzenin kuruluşuna bir katkısı olmadığını düşünüyordu. Haftada bir iki gün gelen Zonaro'dan bazen resim yapmasını istiyorlardı. Heyetin ekserisinin resamlardan oluştuğunu ve kendisini adeta bir resim mektebinde hissettiğini yazmıştır (Tengüz, 2005, s. 35).

Komisyon Yıldız Sarayı'ndaki Acem Kasrı'nın ikinci katında özel bir model müze kurmuştu. Kamuya kapılı olarak kurulmuşsa da bu modelin daha büyük bir versiyonu Maçka'da muhtemelen halka açık olarak düzenlenecekti. Wendy Shaw (2004) bu sebeple, bu serginin, yalnızca özel bir müze olarak değil, ziyaretçilerine padişahın ideolojisinin propagandasının yapılacağı bir mekânın modeli olarak düşünülmesi gerektiğini söyler (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 260).

Model müzede teşhir alanı çok sayıda sancakla süslenmiştir. Hat panolarda silahların rozet şeklinde düzenlendiği duvarlarda yerlerini almıştır. Sergi alanına "Besmele" yazılı bir levhanın altından geçerek girilir. Yine de müzenin odak noktası bir altar

formunda düzenlenmiştir. Müzenin odak noktasında hanedanın köklerine vurgu yapan Orhan Gazi'nin miğferi yer alır. Miğferin iki yanına Osmanlıların ilk dönemlerinde kullanılan zırhların giydirildiği iki manken, miğferi korur bir edayla yerleştirilmiştir. Onların üzerindeki Hat levhada ise "Padişahım Çok Yaşa" yazılıdır (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 261).



**Şekil 3.8 Yıldız Sarayı'nda Model Silah Müzesi Salonu**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu

Geçmişin yüceltilmesi yoluyla yaratılan hanedana bağlılık ve vatanseverlik duygularını pekiştirmek üzere tasarlanmış olan müze Mahmut Şevket Paşa başkanlığında düzenlenişinden yaklaşık dört sene sonra yine Mahmut Şevket Paşa'nın başında bulunduğu Hareket Ordusu adı altında padişahı tahttan indirmek üzere İstanbul'a gelen askerler tarafında yağmalanacaktır.

### 3.3.1. Osman Hamdi Bey ve Müze-i Hümayun

Osmanlı/Türk Müze tarih yazını Osman Hamdi merkezlidir. Müzenin adeta ikinci kurucusu rolünü üstlenmiş olması ve etkileri günümüze kadar devam eden faaliyetleri ile - müze tarih yazınının merkezine alınmayı mesleki olarak hak etmiştir. Ancak onun müzecilik tarihinin merkezine alınması çoğu zaman ideolojiktir. Osmanlı dönemi sınırlı yazınında II. Abdülhamit karşıtlığı, Cumhuriyet dönemi yazınında da Osmanlı devirlerine olan tepki sebebiyle Osman Hamdi Bey'in müzecilik konusunda attığı adımları dönemin padişahına rağmen, büyük mücadeleler vererek gerçekleştirdiği algısı yaratılır.<sup>150</sup> Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğünün neredeyse tamamını II. Abdülhamid'in saltanat yıllarında (1876-1909) yaptığı için, ikisinin arasındaki ilişkinin önem arz ettiğini belirtir. İlginçtir ki II. Abdülhamid ve Osman Hamdi Bey arasındaki ilişkiye dair yorum yapan kaynakların hemen hepsi II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonraki devreye aittir. Söz konusu yorumlarda Osman Hamdi Bey, padişahın istibdadına başkaldıran ya da bir şekilde ondan zarara gören bir kişi olarak anlatılır. Osman Hamdi Bey'in vefatından sonra onun anısına basında çıkan yazılarda onu II. Abdülhamid karşıtı gösteren ve memleketteki eski eserleri yabancılara, özellikle de Almanlara peşkeş çeken padişaha karşı gelmek ve eserleri korumak için istifa etmeye ve hatta intihara hazır bir kahraman olarak resmetmişlerdi (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 21).

II. Meşrutiyet'in ilk yıllarında, 1326 sene-i Maliyesine mahsus Musavver Nevsal'de (1910) yayınlanan bir yazı bu bakış açısının ilk örneklerindedir. Buna göre Osman Hamdi Bey, “devr-i sabıkta Abdülhamid tarafından Louvre Müzesi'ne ihsan buyrulan Osmanlı Müzesi asarını muhafaza için tek başına Saraya, Louvre Müzesi'ne “ve daha birçoklarına karşı mücadele etmiş ve eserleri korumayı başarmıştı. Hatta bir keresinde İstanbul'a gelen Avrupalı bir hükümdarın Sayda Lahdi'ni kendi ülkesine götürmek üzere istemesi ihtimali karşısında “eğer Sayda Lahdi müzeden çıkarılmak istenilir ise kendisinin o lahid üzerinde intihar ederek cesedinin de birlikte çıkacağını” en kat'i bir

<sup>150</sup> Bkz. Mustafa Cezar, Kamil Su, Remzi Oğuz Arık vd.

azim ile anlatmıştı. Yani Osman Hamdi Bey o “eser-i enfesi feda-yı can ile” kurtarmıştı.<sup>151</sup>

Edhem Eldem Jön Türk ihtilali sonrası abartılı yorumları eleştirse de Padişah ile müze müdürü arasında bir çekişme olduğuna inanır. Nitekim Osman Hamdi Bey’in Jön Türk taraftarı olduğu bilinmektedir. Araları pekiyi olmasa da II. Abdülhamid’in “kulları Hamdi” Beyi hükümdarlığı boyunca Müze’nin başında bırakmış olması da bir gerçektir. Osman Hamdi’nin yaklaşık 30 sene süren Müze müdürlüğü esnasında kurduğu dengeyi Reinach’ın şu sözleri ile yorumlamıştır:

“Bu parlak ve dolu hayatın en ilginç taraflarından biri de tam bir Midhatçı olan, Fransız bir kadınla evlenen, resim yaptığı için dini bütünlerin gözünde şüpheli, bulvar Fransızcası konuştuğu için eski memurların gözünde şaibeli olan Osman Hamdi’nin otuz sene boyunca hiçbir türlü zorluğa hatta gözden düşmeye uğramamış olmasıdır. Abdülhamid sadece 1889 senesinden itibaren Avrupa’ya gitmek için sunduğu arzları reddetmekle yetinmiştir. Düşmanlara ve kıskançlara, Hazine’nin mütemadi parasızlığına rağmen, inşaatları, okulu, kütüphanesi için önemli meblağlar elde edebilmişti. Bunu cevabını Hamdi’nin gönül çelmeyi bilmesinde aramak gerekir: zekâsıyla Yıldız’ın en şüpheli hafiyelerini bile fethedebiliyordu. Avrupa’da kazanmış olduğu itibar kendisine güç veriyordu; kendisini sevdiklerinden dolayı korumayanlar, kamuoyu korkusuyla kendisinden çekinirdi. Fakat asıl amacı olan Türkiye’ye medeniyet ve bilimi getirmek uğruna kim bilir ne kadar esneklik, diplomasi, hatta kurnazlık göstermesi gerekmiştir. İstibdadın pek az iyi tarafı vardır, ama bunlardan biri suç ortağı olmadan sisteme uyum göstermeyi beceren kişilerin zekâsını sivirtmesidir.” (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 23)

II. Abdülhamid Müze-i Hümayun’u özellikle desteklediği bilinmesine rağmen II. Meşrutiyet sonrası müze tarihine dair kaynaklarda genelde Osman Hamdi Bey iktidara karşı tek başına mücadele etmiş gibidir. Oysaki yaptığı bütün işler için Padişah’tan onay ve hükümetten ödenek alması gereken bir müze müdürü tek başına ne yapabilirdi ki?

---

<sup>151</sup> “Merhum Hamdi Bey ve Osmanlı Asar-ı Atika Müzesi Tarihçesi” 1326 Sene-i Maliyesine Mahsus Musavver Nevsal, s.211-214.

### 3.3.1.1. Osman Hamdi Bey'in Müze Müdürlüğüne Seçilmesi

Dethier'in vefatından sonra yeniden bir müze müdürü arayışı başlamış ve Berlin'den Milhofer isminde bir kişiyle sekiz senelik bir anlaşmaya varılmış ve nihayetlendirilmek üzere iken bu karar değişerek Osman Hamdi Bey padişah iradesi ile Müze-i Hümayun müdürü olarak görevlendirilmiştir.

26 Şubat 1319 tarihli Servet-i Fünun'da Vahid Bey Dethier'den sonra Osman Hamdi Bey'in müze müdürü olarak tercih edilmesini şu şekilde izah etmiştir (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 254):<sup>152</sup>

*Nihayet 1296 sene-i hicriyesinde<sup>153</sup> Dethier vefat eder. Lakin Alman metai ber-vakıttan ziyade nazhar-ı revaç olduğundan nezâret tarafından o vakit Berlin sefiri bulunan merhum Sadullah Paşa'ya -gûya Berlin Pazar-ı ticaretinde istenilen saatte bulunabilir âdi bir şeymiş gibi-serian bir müze müdürünün bulundurulup İstanbul'a îzami iş'ar olundu. Bu sırada ise keyfiyet padişahın gûş-ı itlâna vâsıl olunca milel-i muhtelifeye mensub birkaç müdirin tecrübesinden sonra bir kere de bir Osmanlı müdirini denemek faideden hâli olmayacağı teemmül buyrulmuş ve bunun üzerine o zaman Teşrifat-ı Umumiye Nâzırı bulunan ve mütalea-i padişahiyi telâkki eyleyen merhum Münir paşa Fransa meşahir-i münakkışininden Bulanje'nin şakirdi olub sınaa-ı nefisede behre-i kâmilî olduğu -vaktile refik-i tahsili olmak münasebetiyle- kendince malûm bulunan Hamdi Bey'in bu memuriyete elyak olacağını zât-ı padişahiye arz ile müze müdiriyetine müşarünileyhin tâyini hususuna irade-i seniyye sudûruna delâlet eylemiştir.*

Buna göre Hamdi Bey, teşrifat Nazırı Münir Paşa'nın tavsiyesi üzerine padişah tarafından müze müdürlüğüne getirilmiştir. Diğer yandan unutulmamalıdır ki Osman Hamdi Bey devrin önemli devlet adamlarından birisi olan İbrahim Edhem Paşa'nın oğludur. İbrahim Edhem Paşa devletin birçok kademesinde görev yapmış eski

<sup>152</sup> Konuya dair bilgi veren bir diğer yazı da 1326 Sene-i Maliyesine Mahsus Musavver Nevsal-i Osmani'de "Merhum Hamdi Bey ve Osmanlı Asar-ı Atika Müzesi Tarihçesi" başlığı ile yayımlanmıştır. s.211-214.

<sup>153</sup> Tarihte bir karışıklık olmalı. Osman Hamdi Bey H.1296 (M.1879) tarihinde değil H. 1298 (M.1881) senesinde müdür olmuştur.

sadrazamlardan birisidir. O sırada Viyana sefiri olsa da oğlunun Müze-i Hümayun ‘un başına getirilmesinde nüfuzunu kullanmış olması muhtemeldir (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 254).

Mustafa Cezar (1995), Hamdi Bey’in tayinin sadece bir de “Türk müdür? Deneyelim” temayülüne yahut bir devlet adamının tavsiyesi ile aniden alınmış bir karar olamayacağını Osman Hamdi Bey’in o güne dek yaptığı vazifeler ve sanat çalışmaları ve sahip olduğu niteliklerinin etkileyici olmasına bağlar (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 255). Cezar haksız değildir. Osman Hamdi Bey’in eğitim hayatı ve geçmişi memuriyetleri dışında, 1873 Viyana Sergisi’nde sergi komiseri olması ve yapılan hazırlıklarda etkin rol oynaması ve 1878 senesinden beri müze komisyonu üyesi olması onun müzeciliğe yabancı olmadığı anlamına geliyordu.

### **3.3.1.2. Sanayi-i Nefise Mektebi**

Osman Hamdi Bey’in Osmanlı’ya kazandırdığı kurumlardan birisi de özellikle Batı tarzı resim üzerine odaklanan Sanayi-i Nefise mektebidir. Ancak, böyle bir mektebin kurulması fikri daha önce ortaya çıkmıştı. Batı tarzı resim sanatının ilk defa Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve daha sonra da Haribiye müfredatına resim dersinin konulması ile Osmanlı eğitim sistemine girmiştir. Dolayısıyla resim eğitimi ilk olarak askerî okullarda verilmişti ve ilk Osmanlı ressamı asker kökenliydi. Resmî dairelerde çalışan ressamların çoğunluğu da yabancılardan oluşuyordu. Diğer yandan Avrupa’da eğitimlerini tamamlayıp dönen sanatkarlar da alanda kendini göstermeye başlamıştır. İlk resim sergisi Avrupa’dan dönen ressam ve asker-ressam Şeker Ahmet Paşa’nın gayretleri ile 1873’te düzenlenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte ise ağırlıklı olarak sivil ressamlar dönemi başlayacaktır.

Sultan Abdülaziz döneminde İstanbul’a getirtilen Fransız ressam Guillemet (1827-1878), resim ve mimarlık alanında bir mektep açılması için hükümet nezdinde teşebbüste bulunmasına rağmen bir netice alamayınca 1874’te Beyoğlu’nda Desen ve Resim Akademisi’ni kurmuştu. Talebelerin çoğunluğu Ermenilerden oluşuyordu. Akdemi uzun ömürlü olamamıştı. Ancak daha önce hükümete ilettiği okul açma meselesi Maarif Nazırı Münif Mehmet Paşa tarafında 1877’de yeniden ele alınmıştır. Münif Paşa’nın Şura-yı Devlet’e gönderdiği tezkirede okulun niçin açılması

gerektiğine dair ifadelerde “resim tekniğinin bütün sanatların esası olduğu, ancak bunun gelişme imkânına kavuşturulamadığı, mimarlık tekniğinin de usulüne uygun biçimde öğretilmediği ve ehliyetiz kimselerin elinde kaldığı” belirtilmişti (Ürekli, 2009). Okulun açılması için II. Abdülhamit’in iradesi çıkmış olmasına rağmen Osmanlı- Rus Savaşı’nın kötü ilerleyişi ve bu sırada Guillemet’in ölmesi üzerine okulun kurulması ılerleyen zaman kalmıştı (Ürekli, 2009, s. 94).

Osman Hamdi Bey, müze müdürü olduktan sonra bu meseleyi yeniden gündeme getirmiştir. Padişahın iradesi ile öncekinden farklı bir nizamname ve ders programı ile yüksek dereceli bir eğitim kurumu açılmış oldu (1 Ocak 1882). Okulun müdürlüğüne atanan Osman Hamdi Bey, hayatının sonuna kadar bu görevi tıpkı müze müdürlüğü gibi devam ettirdi. Okul eğitime, Müze-i Hümayun binasının olduğu yerde yani Topkapı Sarayı sınırlarında Çinili Köşk’ün yakınında 1882’de başlanıp on ay içerisinde tamamlanan binada 3 Mart 1883’te resmen başlamıştır (Cezar, Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey, 1987, s. 22). Okuldaki temel bölümler Resim 5 sene, Mimarlık 4 sene, Heykeltıraşlık 4 sene, Hakkâklık 3 seneydi. Tarih, asar-ı atika, fenn-i tezyinat dersleri ise mecburi teorik derslerdi. 1895 senesinde Osmanlı mimarisinin canlandırılması amacıyla Osmanlı mimari tarzı hakkında bir der Okul programına eklendi ve bu alanda ihtisas yapması için iki talebe Kahire’ye gönderildi. 1906 senesinde Osman Hamdi Bey’in teklifi ile bir de musiki sınıfı açılmıştır (Ürekli, 2009, s. 95). Okulun eğitim kadrosunu da Osman Hamdi Bey’in kendisini seçtiği anlaşılmaktadır. Mimarlık bölümü için Mimar Alexandre Valluri, resim bölümü için Salvator Valeri ve Joseph Warnia-Zarzecki, Heykel bölümü içinse Avrupa’da heykel ve resim eğitimi almış bri Osmanlı vatandaşı olan Oskan Efendi seçilmişti (Cezar, Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey, 1987, s. 23).

### **3.3.1.3. Yeni Müze Binaları**

Osman Hamdi Bey’in müdür olmasıyla birlikte müzenin koleksiyon genişletme faaliyetleri de hız kazanmış ve artan eser sayısı ile birlikte müze binası Çinili Köşk yetersiz kalmaya başlamıştır. Mustafa Cezar’ın belirttiğine göre Osman Hamdi Bey babası Edhem Paşa’nın Dâhiliye Nazırı olmasında faydalanarak vilayetlere gönderttiği genelgeler sayesinde vilayetlerden gelen eserler ve yeni arkeolojik kazılarda meydana çıkarılan arkeolojik eserlerin müzeye taşınmasıyla yeni bir müze binası ihtiyacı

giderek artmıştır (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 267-270). Nihayetinde dünyada ses getiren Sayda kazıları sonucu elde edilen lahitler ve diğer arkeolojik eserler yeni müze binasının yapılması için gereken iznin çıkmasını sağlamıştır.<sup>154</sup> Osman Hamdi Bey, Maarif Nezareti'ne gönderdiği yazıda yeni binanın niçin gerekli olduğunu detaylı bir şekilde izah etmiştir (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 267-270).

Mustafa Cezar, Osman Hamdi Bey'in yeni binanın genişletilerek bir kat daha yapılabilecek şekilde tasarlandığını ve ilk etapta hükümetin reddetmesinin önüne geçilerek ilk kısmın tahsisatını aldığını ancak kısa bir süre sonra bir kat daha çıkılması gerektiğini ilgililere iletildiğini ileri sürmektedir. Serkatib Hazret-i Şehriyari Süreyya imzalı 7 Receb 1305/19 Mart 1888 tarihli arşiv belgesinde yapılacak ilaveler için gerekli olan paranın padişah tarafından da kabul edildiğini göstermektedir (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995): Müze binasının genişletilmesinin ardından binanın açılışı padişahın onayı ile 13 Haziran 1891'de gerçekleşmiştir.<sup>155</sup> Bina iki ana büyük salon şeklinde planlanmıştı toplamda 1800 metrekareyi buluyordu. Alt kattaki salona Sayda lahitleri yerleştirilmiştir.

Müze eser akışı devam ettiği için yer sıkıntısı yeniden ortaya çıkmıştır. İkinci binanın açılışı 7 Kasım 1903'te yapılmıştır. Açılışta Maarif Nazırı Hâşim Bey de bulundu. Nazırın konuşması, Meclis-i Maarif üyelerinden Hulusi Efendi duasının ardından Osman Hamdi Bey söz almıştır. İkdâm gazetesinin kaydettiğine göre bu konuşma şöyleydi:<sup>156</sup>

*... Şevketlû kudretlû velinimet-i biminnetimiz hilâfetpenah-ı muazzam efendimiz hazretlerinin sâye-i hümayunlarında işbu müze az zaman zarfında bir sür'at-, harikulade ile pek çok terakkiyâta mazhar oldu. Bu hakikat herkesin malûmu müsellemdir. Zaten başka türlü de olamazdı. Çünkü esasen arzu-yu hümayunları bu merkezdedir. Fakat daha ziyade terakki etmek, bahusus müzenin hâlihazırını asr-ı celil-i nezâretpenahinin büyüklüğüyle mütenasib bir hâle koymak bu asrın azamet ve ulviyetine daha layık ve muvafıktır. Nazar-ı*

---

<sup>154</sup> MF.MKT.94/79, H.05.11.1304

<sup>155</sup> Idib.

<sup>156</sup> Idib.

*dakik-i şevketpenahileri küçük büyük her şeye nafizdir. Maksad-ı âli Müze-i hümayunlarının Memalik-i Mahruse-i Şahanelerinin zenginliği ve kıtaatının ehemmiyet-i tarihiyelerile mütenasib bir hale getirilmiştir. Maksad-ı hayr mirsad-ı hümayun bu cihete ma'tuf olduğundan bu maksad-ı hümayunları mutlaka hâsıl olacaktır. Ancak bu maksadın esbab-ı husulü neden ibaret ise ana tevessül etmek âmal-i seniyye-i mülûkâneleri cümlesindedir.*

*Esbab-ı mezkureden evvel be evvel şurasını arz edeyim ki müzemiz doğrudan doğruya nezaret-i celilelerine merbut olduğu cihetle zat-ı samileri tarafından himmet ve muavenet olunmak lazımdır. Bu da pek tabiidir. Bizlere gelince maiyet-i celilelerinde bulunduğumuz için bu himmetlere, bu muavenetlere ve hatta nasayihine esasen muhtacız.*

*Arz ettiğimiz maksad-ı hayr mirsadın husulü için Müze-i Hümayunun tevsii meselesi en evvel göze çarpar. Çünkü resm-i küşadına bugün riyaset buyurduğunuz bu cesim bina bugünden itibaren lebaleb dolmuştur. Elimizde daha pek çok nefis asar vardır. Fakat koyacak yerimiz yok. Bundan sonra peyderpey asar-ı nefise gelmekte ve gelecektir. Anın için bir bina daha inşası lazımdır. (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 269-270)*

O gün Osman Hamdi Bey'in konuşmasının sonunda işaretini verdiği üçüncü binanın da padişah iradesi ile temel atma töreni 1 Eylül 1904 senesinde yapılmıştır (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 271-272). Törene başkanlık eden Hamdi Bey nutkunda:

“Efendiler! Maksadım zât-ı âlilerine uzun uzadıya nutuk dinletmek değildir. Çünkü eskiden beri mesleğim gece gündüz padişahımız efendimiz hazretlerine dua etmek ondan sonra az söyleyip çok iş görmektir. Bugünkü gün yine şu vesileyle burada bulunmamızdan maksadım yine padişahımıza dua etmek değil midir?” dedikten sonra Müze'nin terakkisinin fevkalade hızlı olduğunu, on-on üç sene içerisinde iki büyük bina yapmaya muvaffak olduklarını ve bütün bu gelişmelerin “padişahımız efendimiz hazretlerinin” “irade-i hilafetpenahileri” ile mümkün olduğunun altını çizmişti. Ve yine konuşmasının sonunda müze salonlarının hızla dolduğunu ve ileride dördüncü bir binanın yapılmasını umduğunu dile getirmiş ve konuşmayı şöyle bitirmişti:

“İşte ben önce dua-yı padişahiyi verd-i zeban-ı sadakat ederek kazmayı elime alıyor ve bu bina-yı âlînin vaz’ı esasına ve temelinin hafrına besmele ile başlıyorum. Padişahım çok yaşa.” (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 272-273)

Çinili Köşk’ü çevreleyen yeni müze binaları dönemin müze mimarisi eğilimine uygun olarak Neo-Klasik üslupta tasarlanıp inşa edilmiştir. Mimar Vallaury’nin binayı tasarlarken Sayda lahitlerinde “Ağlayan Kadınlar Lahdi”nden ilham aldığı düşünülmektedir (Arık, 1953, s. 3).



**Şekil 3.9 Yeni Müze Binası**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu



**Şekil 3.10 Yeni müze binası önünde Müze-i Hümayun personeli**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu



**Şekil 3.11 Yeni Müze Binası ve Çinili Köşk**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu



**Şekil 3.12 Yeni Müze Binası, üst katta bir galeri**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu

#### **3.3.1.4. Osman Hamdi Bey ve Arkeoloji**

Müze müdürlüğüne getirilmeden evvel arkeoloji ile profesyonel bir ilgisi olmadığı bilinmektedir (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 44). Osman Hamdi Bey Müze müdürü olduktan sonra yaptığı ilk işlerden birisi, arkeoloji konusunda kendisini eğitmek olmuştur. Roma döneminde Kuzey Afrika üzerine çalışan ve 1880’de Fransa Akademisi’ne seçilmiş arkeolog ve tarihçi olan ve Osman Hamdi Bey’in gençliğinden

beri tanıdığı Fransa sefiri Charles-Joseph Tissot, o sırada İstanbul'da bulunuyordu. Osman Hamdi kendisinden arkeoloji konusunda yardım istemişti. Tissot da o sırada Atina'daki Fransız okulunda genç bir araştırmacı olan Salomon Reinach'ı İstanbul'a çağırarak Osman Hamdi Bey'e yardım etmek üzere görevlendirmiştir (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 46).

Osman Hamdi Bey'in vefatından sonra kaleme aldığı yazıda Reinach Osman Hamdi Bey'le nasıl çalışmaya başladıklarını da anlatmıştır. Osman Hamdi Bey, Reinach'ı gelişinin ertesi günü Çinili Köşk'e götürmüş ve henüz gelişmekte olan koleksiyonunu kataloglamasını istemişti. Reinach iki ay boyunca günlerini ölçerek, tasvir ederek ve çizerek geçirmişti. Hazırladığı katalog hatalarla dolu olmasına rağmen 1882'de yayınlanmıştır. Ama Reinach'a göre asıl önemli olan şey henüz Yunan arkeolojisinin temelini vakıf olmayan müdürü eğitmektir. Ancak henüz 23 yaşında olan Reinach kendisini de cahil olduğunu ve ancak yeni başlayan bir kişiyi meselenin zor ve karmaşıklığı ile korkutmayacak kadarını ancak bildiğini itiraf etmiştir.<sup>157</sup>

Osmanlı imparatorluğunun arkeoloji konusunda inisiyatif sahibi olduğunu ispatlamak isteyen Osman Hamdi Bey, kısa bir arkeoloji eğitimin ardından Müze-i Hümayun adına arkeolojik faaliyetlere başlamış ve her kazıda biraz daha ileriye gitmiştir. Onun döneminde Osmanlı fiilen arkeolojisi<sup>158</sup> başlamış, yapılan keşiflere dair yayınlarıyla da uluslararası arkeoloji ve müzecilik literatürüne Osmanlı başkentinden katkı sağlamıştır.

Müze müdürlüğü zamanında Müze-i Hümayun adına Nemrut Dağı, Sayda, Lagina, Tralles (Aydın), Alabanda, Rakka, Boğazköy, Alacahöyük, Akalan, Langaza, Sakçagözü, Sıdamara, Bozöyük, Rodos, Taşoz (Bozcaada)i Yortan, Notion, Kadeş, Gorikos, Tedmür, Mahmudiye (Spara) kazıları yapılmıştır (Cezar, Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey, 1987).

Osman Hamdi Bey'in ilk arkeolojik faaliyeti, Almanların 1881'de keşfettikleri ve ilk defa 1882 senesinde inceleme fırsatı buldukları Nemrut Dağı'nın tepesindeki Antiochos'un mezarını ele geçirmeye yönelik teşebbüslerinden haberdar olması ile

---

<sup>157</sup> Idib.

<sup>158</sup> Bu tabiri Osmanlı devleti tarafından yürütülen kazı manasında kullanıyorum. Ayrıca Osmanlı geçmişine yönelik arkeolojik kazı anlamında da kullanılmaktadır.

gerçekleşmiştir. İlk başta Alman ekibe katılması söz konusu iken, onlardan evvel harekete geçen Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından heykeltıraş Osgan Efendi Nemrut'a ulaşmış, mekânı fotoğraflayıp İstanbul'a geri dönmüş, hazırladıkları raporu da aynı yıl İstanbul'da yayınlamışlardı. Edhem Eldem (2010) Osman Hamdi Bey ve Osgan Efendi'nin bu yayını hemen yapmalarının amaçlarını açıkça ortaya koyduğunu belirtir: "Antiochos'un o şaşırtıcı mezarını Almanların elinden alıp Osmanlı Devleti'nin ve Müze-i Hümayun'un adına sahiplenmek. Nitekim bu davranışlarından dolayı bir iki olumsuz yoruma hedef olmakla birlikte, amaçlarında gayet başarılı olmuşlardır". Nitekim 1883'te yayımladıkları *Le tumulus de Nemroud-Dagh* uzun süre bu konudaki tek yayın olma özelliğini korumuş, Müze-i Hümayun ve Müslüman müdürü Osman Hamdi'nin isimleri uluslararası arkeoloji ve tarih camialarında tanınmaya başlamıştır (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 47).



**Şekil 3.13 Osman Hamdi Bey, Nemrut Kazısı, 1883**

Kaynak: Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi

Osman Hamdi Bey'in yürüttüğü arkeolojik kazılardan en çok ses getireni ise 1887 senesinde yapılan Sayda kazıları olmuştur. Bu kazı sayesinde yapılan keşifler Hem

Müze-i Hümayun'un hem de Osman Hamdi'nin saygınlığını ve şöhretini artırmıştır. Bilhassa İskender Lahdi ve Ağlayan Kadınlar Lahdi dünya çapında üne sahiptir. 1892 senesinde Paris'te konuya dair yayınlanan kitapta Osman Hamdi Bey, Sayda keşfinin ardından Vilayet Baş Mühendisi Başere Efendi'nin bölgeye giderek rapor hazırladığını, daha sonra kendisin gidip keşif ve kazı yaptığını ve bu seferin neticelerinden memnun olan Sultanın kendisini bölgeye yeniden giderek çalışma yapması için bir irade tahsis ettiğini belirtmiştir. Bu irade gereği Osman Hamdi Bey'in kazılara devam etmek üzere gelecek sene Sayda'ya gönderilmesi, keşfedilen lahitleri toplamak üzere husus bir konut inşası edilmesi ve nihayet, kazı arazisinin mülk sahibi olan Mehmed Şerif'e 1500 lira mükâfat verilmesi kararlaştırılmıştır (Osman Hamdi Bey, 2022, s. 13). Sayda keşiflerinin Müze-i Hümayun açısından önemli sonuçlarından birisi de yukarıda da belirtildiği gibi İstanbul'a getirilen lahitler için yeni bir müze binasının yapılması olmuştur. Ayrıca "Birçok Avrupalı ve Amerikalı araştırmacının müzeyi ziyaret etmek ve Sayda eserlerini görmek için" İstanbul'a gelmeye başlamış yani müzenin ziyaretçi sayısı da artmıştır (Çelik, İmparatorluğun Mirası: Geç Osmanlı Devrinde Eski Eserlerin Algılanması, 2011, s. 446).

Hamdi Bey yaptığı keşiften Avrupa ilim kurullarını ve Paris'teki "Academie des Inscriptions et Belles Letres"i haberdar etmiştir. Ve Kral Tabnit'in lahdi üzerindeki Fenike kitabesinin bir kopyasını dostu Ernst Renan'a yollamıştı. Renan da Osman Hamdi'ye kitabesinin tercümesini telgrafla bildirmiştir (Cezar, Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey, 1987, s. 20). Osman Hamdi Bey'in başarılı olduğu konulardan birisi de tüm müzecilik ve arkeolojik faaliyetlerinde de faydalandığı organizasyon ve ağ kurmaktaki becerisiydi. Hem müzede birlikte çalışacağı güzel bir ekip kurma yolunda atılım yapmış hem de Batılı arkeologlar ve bilim adamlarıyla iyi ilişkiler kurmuştur.

Oysa Müze müdürlüğü vazifesinin ikinci senesinde müzenin ve personelin mevcut durumu pek de iç açıcı değildi. Bu konuda şunları söylemişti:

"Şimdiye kadar icra oluna hafriyat üzerine gönderilen memurlar yalnız memur sıfatını haiz olup hiçbir malumatı mükteseb olmadıkları şöyle dursun bazılarının okumak yazmak dahi bilmedikleri herkesin malumudur ve müze idaresi bu halde kaldıkça yani adeta bir antika ambarı hükmünde tutuldukça bundan böyle dahi gönderilecek

memurların sabıkı gibi olmaları zaruridir. Bunun çaresi müzenin ambar şeklinden çıkarılıb sair memalik-i mütemeddinde olduğu gibi bri nevi mekteb haline konulması ve burada irade buyurulduğu halde başkaca layihası takdim olunmak üzere bazı ashab-ı maarif ü malumatdan mürekkeb fahri bri komisyon teşkil edilüb ve memalikin her tarafında bu gibi asar-ı atika fenniyle meşgul olan zevat ile bilmuharebe münasebat peyda edilüb bu turuk ve vesait ile lazım gelen erbab-ı malumatın tedarik edilmesiyle ve yeniden adam yetiştirilmesiyle hâsıl olur.” (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 49)

### **3.3.1.5. 1884 Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi**

Osman Hamdi Bey'in 1887'de Sayda'da yaptığı keşiflerden sonra lahitler üzerindeki yazıları okumak üzere yardımını aldığı Ernst Renan (1823-1892) aslında bundan üç sene evvel 1884'te Osmanlı hükümetini ve müzesini çok sert şekilde eleştirmişti. Bunun sebebi ise Osman Hamdi Bey'in hazırladığı yeni Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin ilan edilmesiydi. 1884 Nizamnamesi yürürlüğe girdikten sonra uzman görüşü isteyen Fransız Milli Eğitim Bakanına 31 Mart 1884 tarihinde uzunca bir rapor gönderen Renan şöyle söylüyordu: “Osmanlı hükümetinin bilimsel meseleler konusundaki çocuksu fikirlerinin üzücü bir işareti olan bu nizamname, eski eserler konusundaki araştırmaların tarihinde karanlık bir tarih olarak yer alacaktır”. Renan dışında başka eleştiriler de yüksek sesle dile getirilmiştir. Osman Hamdi Bey'i yeni nizamnameden dolayı sıkça eleştirenlerin arasında arkadaşı T. Reinach'ın da olması ilginçtir.

1884 senesinde yürürlüğe giren Asar-ı Atika Nizamnamesi ile birlikte imparatorluk dışına arkeolojik eserlerin çıkarılmasının yasaklanması hiç şüphesiz ki Osman Hamdi Bey'in en önemli başarılarından birisi olmuştur (Çal, 1997, s. 318). Ancak Edhem Eldem (2010:50) Osman Hamdi Bey'in, herkesin katı bulduğu kuralları gerektiğinde hafifçe esnetmeyi de bildiğini, bunun keyfi bir uygulama ya da baskılara boyun eğme şeklinde anlaşılması gerektiğini ifade eder. Eldem'e göre Osman Hamdi Bey'in yapmaya çalıştığı şey “oluşturduğu kuralları ve kontrolü daha sağlam kılmak için kendini yasakçı bir bürokrattan çok korumacı bir arkeolog olarak konumlamak, dolayısıyla meslektaşlarına daha anlayışlı bir gözle bakarak kendi itibarını korumaktı.” (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 50)

Peki, bu nizamname neden bu kadar tepki çekmişti? Osman Hamdi Bey, müze müdürü olduktan sonra karşılaştığı olumsuzlukları değiştirmek, Osmanlı devletinin müzecilik ve eski eserleri koruma politikalarını iyileştirmek için kaleme aldığı ve 23 Rebiyülahir 1301/21 Şubat 1884 tarihinde ilan edilip yürürlüğe giren Nizamname, yabancı arkeologların pek de alışık olmadıkları şekilde herhangi bir buluntu ve eserin ülke dışına çıkarılması kesin bir şekilde yasaklandı. Ayrıca kazı sahiplerine de önemli sınırlamalar getirmişti.

Nizamname'nin hazırlanışındaki en temel sebep arkeolojik buluntuların büyük bir kısmına yabancıların el koymasındır. Sadrazamlıktan Maarif Nezareti'ne gönderilen bir talimata, yeni bir nizamnameye neden gerek görüldüğü açıklanmıştır:

*Avrupa'da eski eser araştırmacıları, meydana çıkardıkları her nevi eserin yalnızca alçıdan yapılmış birer kopyasını alarak asıllarını mahallî müzelere bırakıyor. ... bu işlem dışında bir yolda gidilmesinin memleketimizdeki bir takım eski eserlerin dışarıya çıkması sonucu vereceği, onun için bundan böyle Türkiye'de arkeolojik kazı yapmak isteyenlere bulacakları eserlerin yalnız bir kopyasının verilmesi ve asıllarının Müze-i Hümayûn'da konması şartıyla ruhsat verilmesi esasına dayanacak bir tüzüğün elde bulunması... (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 332)*

Sadarettten gönderilen bu talimatta yeni bir tüzük hazırlanmasının nedeninin nesnelere sanat ve estetik değerinden ziyade, tarihsel önemlerine binaen, devletin tarih bunlar üzerinde söz sahibi olduğunu ve tarihi eserlere daha fazla ilgi gösterdiğini yansıtmak ve başka ülkelerdeki uygulamaları örnek alarak bu alandaki eksiklikleri gidermek olduğu anlaşılır. (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 145)

1874 Nizamnamesi'nin aksine 1884 Nizamnamesi net bir eski eser tanımıyla başlar:

*Madde 1- Memalik-i Mahrûse-i Şâhaneyi teşkil eden kıta'ât-ı ahâlî-i kadîmesinin terk etmiş oldukları âsârın cümlesi yani altun ve gümüş ve sair meskûkat-ı atîka ve tarihe müte'allik ma'lûmatı hâvî yazılarla mahkûk levhalar ve oyma resm ve nakşlar ve taş ve toprak ve sair me'âdinden masnû' ve tertîbata müte'allik eşyâ ve kaplar ve esliha ve edevât ve timsâl ve yüzük taşları*

*ve tiyatrolar ve istihkâmlar ve köprüler ve su kemerleri ve ecsâd ve eşya medfûn olmak mülâhazası mütebâdir olan tepeler ve türbeler ve dikili taşlar ve âsâr-ı muhtıra ve nezriyyeden olan binalar ve heykeller ve sütunlar ve her cinsi mahkûk taşlar ‘asâr-ı kadîmeden addolunur.*

Wendy Shaw’ın da belirttiği gibi bu tanımlama tarihi eserleri kabaca beş sınıfta toplar: “Kendi içinde maddi değer taşıyan nesnelere, örneğin madeni paralar; çeşitli malzemelerden yontularak yapılmış, yazılı ifade ya da şekilleri içeren nesnelere; kapalı ya da açık mimari mekânlar; kasıtlı olarak gömülmüş nesnelere, örneğin insan kalıntıları ve mezarlıklar; anıt olarak yerleştirilmiş dikil taşlar ve heykeller.” (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 145). Buna göre bir nesnenin -taşınır veya taşınmaz- tarihsel nitelik taşıması onu devletin ilgi alanına sokmaktadır.

Nizamnamenin ağırlığı ruhsatsız kazı yapmak ve ülke dışına eser çıkarmakla ilgili yasak ve cezalarına dairdir.

Diğer yandan Ruhsatlı olsa dahi bir kazı sonucunda bulunan eserlerin de ülke dışına çıkması katiben yasaklanmıştır. Kazı sahiplerinin ancak buldukları eserin bir kopyasını ya da kalıbını almalarına izin verilmiştir:

“Madde 8- Memâlik-i Osmâniyye’de zuhur eden âsâr-ı atîkanın diyâr-ı ecnebiyyeye nakl ve ihrâc kat’iyyen memnû’dur.

Madde 12- Ruhsat-ı resmiyye istihsâliyle ihrâc olunacak âsâr-ı atîka kâmilen Devlet Müzesine âid olup hâfirler yalnız resm veya kalıplarını alabilirler.”

Osman Hamdi Bey’in müze müdürlüğü yanında arkeolojik keşif ve kazıları bizzat yürütmesi yani sahaya inmesi, meseleyi bütün veçheleri ile anlamasını sağlamıştır. Sadece resmi boyutları ile değil aynı zamanda arkeolojik kazı bölgelerine giden turistlerden orada yaşayan halka kadar uzanan boyutlarını yakından tespit edebilmiştir. 1892 senesinde Paris’te Theodore Reinach ile birlikte yayınladığı “Une necropole royale a Sidon-Fouilles de Hamdy Bey” başlıklı kitapta Hamdi Bey Sidon (Sayda) antik kentinde asırlardır süren tahribata rağmen hala çok büyük arkeolojik zenginlikler barındırdığını, buradaki yıkımın keyfi olduğunu ya da bölge halkının fanatizminden

kaynaklandığını düşünmenin büyük bir hata olacağını belirttikten sonra bazı önemli tespitlerini Avrupalı okuyucu ile paylaşmıştır:

*Bunun gerçek nedenini, yalnızca antik eser kaçakçılığı yapmak amacıyla bu memlekette yerleşmiş bazı yabancı şahısların durmadan kışkırttığı ve geçindirdiği, nüfusun hem Müslüman hem Hristiyan halk tabakasının rüşvetçiliğinde ve cahilliğinde aramak lazımdır. Burada isimlerini saymak fuzuli olacak, zira yirmi senedir Suriye'yi ziyaret edip de bunları tanımayan tek bir turist, tek bir arkeolog yoktur. Fakat uçsuz bucaksız imparatorluğundaki antik eserlerin muhafazasını dert edinen imparator hazretleri Sultan, gizli kazıları önlemek ve bu işe girişme cüreti gösterenleri layık oldukları cezaya çarptırmak amacıyla birbiri ardına sert kanunlar ve nizamnameler çıkardı. Dört bir yanda, taşra makamları, Hünkârın emirleri uyarınca, kendilerini ciddiyetle arkeolojik davanın hizmetine adadılar ve hakkaniyetli oldukları kadar bilgece bu önlemler sayesinde, bu kitabı, hasrettiğimiz antik sanat harikaları, pek çoğunun başına geldiği gibi, yabancı turistlere parça parça satılmak üzere lime lime edilmek yerine, zarar görmeden Müze-i Hümayûn'a girdi. (Osman Hamdi Bey, 2022, s. 14)*

Osman Hamdi Bey, Sayda kazısı sonunda çıkarılan eserleri gemiye taşımak için gerekli olan salın yapımı esnasında doğan on günlük boşlukta önce Şam'ı, dönerken de Baalbek Harabelerini ziyaret etmiştir. Burada da turistlerin eserlere verdikleri zararı görmüş ve katı tedbirler alınması yolunda bu ziyareti değerlendirmiştir:

*... Bu harikulade harabelerin düzgünce muhafazasına yönelik ve bilhassa ziyaretçilerin edindiği oradaki duvarların ve sütunların üzerine isimlerini kazımak gibi meşum bir alışkanlığa karşı bazı katı idari tedbirler almak için de bu ziyaretten istifade ettim. Tam da bu yerlerde ikamet eden iki mermerci bu çalgınlığa alet olarak çok para kazanmıştı, hem de gayet ucuz fiyata iş yapıyorlardı. Öyle ki bir mecediye karşılığında bütün ziyaretçiler isimlerini koca harflerle anıtların üzerine yazdırabiliyordu. Bu yüzden hepsinin üstü bu yazılarla kaplanmıştı, en farklı karakterlerde, çeşit çeşit dilde, âlimlere, bakanlara, büyükelçilere, hafifmeşrep kadınlara, satıcı seyyahlara, Fransızlara, İngilizlere, Almanlara, Ruslara, Amerikalılara ait en acayip*

*isimler bazen kadim yazıtların arasına karışmış halde okunuyordu. Baalbek Harabeleri bundan böyle bu zevksizliğin, saygısızlığından asude olacak.*  
(Osman Hamdi Bey, 2022, s. 82)

Neticede Sultan Abdülhamit'in eski eser ve sanat koleksiyonlarına ve onların muhafaza ve teşhirine olan ilgisi ile Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğünün aynı döneme denk gelmesi Osmanlı müzeciliği ve eski eser koruma politikaları açısından son derece olumlu sonuçlar vermiştir. Başarılı kariyer süresince Osman Hamdi Bey, arkeoloji ve müzecilik alanında hem kendisinin ilmi kariyeri hem de devletinin egemenlik hakları konusundaki kararlı tutumu ve geniş çevresi kurduğu münasebetler sayesinde Müze-i Hümayun, Batılı tüm önyargılara rağmen uluslararası bir saygınlık kazanmıştır.

Sultan II. Abdülhamit ve Müze müdürü Osman Hamdi Bey döneminde Osmanlı Müzesi'nde meydana gelen bir diğer yenilik ise müze kurulduktan yaklaşık 43 sene sonra ilk defa bir İslam Sanatı koleksiyonu ve galerisi kurulması olacaktır.

## BÖLÜM 4

### OSMANLI MÜZELERİNDE İSLAM KOLEKSİYONLARI

1846 senesinde kurulan Osmanlı Müzesi'nde ilk defa bir İslam Sanatı Bölümü kurulması imparatorluğu İslami kimliğine daha çok vurgu yapan II. Abdülhamit dönemine ve oryantalist Ressam Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğüne rastlar. Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünün üçüncü senesinde sessizce başlattığı koleksiyonun gelişimi de pek planlı devam etmemiştir. Bu durumun hem Osman Hamdi Bey'in İslam eserlerine yaklaşımıyla hem de bu eserlerin genelde vakıfların uhdesinde olmasıyla ilgisi vardır. Peki Çoğu vakıflara ait olan İslam eserlerinin vakfedildikleri mekânın dışına, bir müzeye intikalini meşru kılan atmosfer nasıldı? Resmi olarak 1889'da kurulan İslam Sanatı şubesi geç kalmış bir girişim miydi?

#### 4.1. Osman Hamdi Bey ve İslam Koleksiyonu

Osman Hamdi Bey, döneminde az kimsenin sahip olacağı bir çevre ve imkânlar içerisinde yetişmiştir. Bürokrasinin seçkin bir sınıfından geliyordu. Kendisi de tıpkı Babası Edhem Paşa gibi Avrupa'da eğitim görmüştü. Babası Edhem Paşa sadrazamlıktan büyükelçiliğe kadar birçok önemli devlet görevinde bulunmuştur. Paşa, Avrupa'ya gönderilen ilk talebelerdendir (1829-Fransa) Edhem Paşa Paris'e gönderildiğinde 9-10 yaşlarındaydı ve burada maden üzerine eğitim gördü. 1839 senesinde Paris Maden Okulundan mezun olduktan sonra Viyana'da ihtisas yapmıştır. Oğlu Osman Hamdi'nin de yurtdışında eğitim almasını istemiş ve onu 1857 senesinde Paris'e hukuk eğitimine göndermiştir. Ancak Osman Hamdi, hukuk eğitimini yarım bırakmış ve güzel sanatlar okuluna devam etmiş, bu sırada özel atölyelere de gitmiştir. Zamanın önemli ressamı olan Gérôme (1841-1907) ve Boulanger (1824-1888)'in talebesi olmuştur. Osman Hamdi Bey Paris'te 12 sene kalmıştır. 1867'deki Paris Sergisi esnasında da oradadır ve bilindiği üzere bu sergiye Avrupa'ya seyahat eden ilk padişah olan Sultan Abdülaziz de davetli olarak katılmıştır.

1869 senesinde İstanbul'a dönen Osman Hamdi, o sırada Bağdat Valiliğine atanan Mithat Paşa ile birlikte çalışmak üzere Bağdat Vilayeti Umur-ı Ecnebiye Müdürlüğü'ne tayin edilir. Osman Hamdi Bağdat'ta resim çalışmalarının devam etmiş ve çöl insanını ve yaşantısını incelemiştir. 1871 senesinde tekrar İstanbul'a dönmüş, Saray'da Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavini (yabancı elçilerin protokol işleriyle meşgul) olmuştur. 1873 senesinde Viyana Uluslararası Sergide Osmanlı sergi komiseri olarak tayin edilmiştir. Osman Hamdi bu serginin hemen her aşaması ile ilgilenmiş ve Viyana'ya götürülecek eşyaların hazırlanması, sergi pavyonlarının inşası, eserlerin nakliyesi gibi işlerle sergide aktif rol oynamıştır. Daha sonra Hariciye Nazırı olan Arif Paşa'nın yanında Umur-ı Ecnebiye Kâtibi (Dışişleri Bakanlığı, Protokol Müdür Muavini, 1875) olur. Abdülaziz tahttan indirildikten sonra Osman Hamdi Bey de Matbuat-ı Ecnebiye Müdürlüğüne atanmıştır. 1877 senesinde ise Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürü olur. Bir sene kadar sonra resimle daha fazla ilgilenmek için olmalı memuriyetten istifa eder (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995). 1881 senesi ise hayatının dönüm noktasıdır. Osmanlı Müzesi müdürü Dethier'in ölümü ardından müze müdürlüğüne tayin edilecektir.

Osman Hamdi Bey müze müdürü tayin edildiğinde müzede henüz bir İslam koleksiyonu yoktur. Edhem Eldem Osman Hamdi'nin müdürlüğünün erken yıllarında İslam eserlerine bilimsel ilgisini göreceli bir ilgisizlik olarak değerlendiriyor ve bunun sebebin de muhtemelen Bizans malzemesinin çoğu gibi, bunların çoğunun Orta Çağa ait olması ve bu nedenle çok daha eski çağlara ait nesnelere aynı düzeyde ele alınamayacak kadar yeni olması gerçeğiyle ilişkilendiriyor. Nitekim Osman Hamdi Bey'in bu tür nesnelere kendi resimlerinde dekor olarak kullanması, onların merak ve dekoratif nesne olarak ikincil konumlarını ayrıca doğrulamaktaydı (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 127).

Osman Hamdi'nin birçok tablosunda sahne İslam figür ve nesnelere ile lebalep doludur. Osman Hamdi'nin kendine has oryantalist tablolarındaki kompozisyonlar Doğulu ve dini nitelikli bir iç mekân, Doğulu bir insan figürü ve bu ilk iki unsuru tamamlayan İslam objelerinden oluşur (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 294). Belgin Demirsar Osman Hamdi Bey'in tablolarını inceleyerek hem bu tablolarda

yer alan eşyanın tasnifini hem de gerçek objeleri ve bunların nerede bulduklarını tespit etmiştir (Demirsar, 1989, s. 5). Dini nitelikli veya işlevli objeler, ev eşyaları, müzik enstrümanları, silahların yanı sıra Doğulu figürlere giydirdiği kostümler de günümüzde herhangi bir İslam müze koleksiyonlarını oluşturan nesnelere benzer mahiyettedir.

“Osman Hamdi'nin İslam eserlerini kullanımında belirli bir sistem yakalamak zordur. Kabaca bir ayırım yapmak gerekirse akla gelen bir kullanım eklektik diyebileceğimiz ve eşyanın özellikle herhangi karmaşık bir durumda sergilendiği tuvalerdir. Bunların başında 1880 tarihli *Ressam Çalışırken* tuvali gelmektedir: Bu tuvalde temsil edilen hayali atölyede, miğferden halıya, hilyeden silaha, İznik tabağından vazoya kadar geniş yelpazede yer alan objeler bulunmakta, bir tür sanatçı koleksiyonu oluşturulmuş gibi durmaktadır.” (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 299)



**Şekil 4.1 Ressam Çalışırken isimli tablo**

Kaynak: Sébah&Joallier Fotoğraf Arşivi: [www.sebahjoallier.com](http://www.sebahjoallier.com)

Osman Hamdi Bey'in tablolarında kullandığı İslam objeleri de tıpkı müzedeki koleksiyonu gibi birbirinden farklı yerlerden bir araya toplanmıştır. Kimisi cami, türbe gibi dini yapılardaki eşyalardır, kimisi kendisinin aile koleksiyonundan model alınarak çizilmiştir.

Belgin Demirsar, Ressam Çalışırken isimli tablodaki bazı objelerin tespitini yapmıştır:

- Çinili ocak: Çiniler tam tespit edilememiş ancak çoğu Rüstem Paşa Camii'ndeki çiniler
- Vitraylı Pencere: Rüstem Paşa Camii'ndeki mihrabın iki tarafındaki alt pencerelerin üzerinde yer alan vitrayların benzeri
- Pirinç Kandil: Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde envanter numarası 158 olan kandilin tipindedir. Şam Emeviyye Camii'nden 1916 senesinde müzeye getirilmiştir. Kubbe şeklinde delik işi tekniği ile yapılmıştır. Aynı tipte bir kandil de Bursa Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır (Demirsar, 1989, s. 29).

Burada örnek verilebilecek tablolardan bir diğeri ise "Cami Kapısında"<sup>159</sup> isimli tablodur.

- Kapı: Bursa Muradiye Camii'nin kapısıdır. Kapının hemen üzerindeki mükebbire (anıtsal kapının üzerindeki pencere) ve korkuluğu aynen yapılmıştır. Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii'ndeki kufi yazı kuşakları kullanılmıştır.
- Halı: Kapının üzerinde sarkan halı 19. yüzyıl yörük halısıdır.
- Kandil: İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Envanter Numarası 154 olan kandildir (Demirsar, 1989, s. 87).

Bu tabloda dikkat çeken noktalardan birisi de toplumun farklı kesiminden insanların bir arada kimliklerini temsil eden kıyafetler içinde gösterilmesidir: sohbet eden feraceli kadınlar, merdivende seyyar satıcı, sahaf tezgahının etrafında ve cami

---

<sup>159</sup> Bu tablo Amerika'da Penn Museum'dadır.

kapısının önünde erkekler ve biri oturan diğeri ayakta iki çocuk betimlenmiştir. Feraceli kadınlar, dönemin kadın modasını yansıtmaları bakımından önemlidir.



**Şekil 4.2 Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısında***

Kaynak: Penn Museum

Osman Hamdi'nin dönemin giysileri üzerine çok derin bilgiye sahip olduğu bilinmektedir. Onun Marie de Launay ile birlikte 1873 Viyana Sergisi için hazırladıkları “Elbise-i Osmaniye” adlı kitap, Osmanlı toprakları üzerinde yaşayan çeşitli topluluklara ait giysileri fotoğrafları ile birlikte vermişti (Demirsar, 1989, s. 155). Kitaptaki görseller için poz verenler arasında Marie de Launay ve Osman Hamdi Bey de vardır (Eldem, Elbise-i Osmaniye’yi Tekrar Ele Almak, 2014, s. 46-51).

Osman Hamdi tablolarında birbirinden farklı İslam objelerinin ve bunlarla ilintili kişilerin bir arada ve düzensiz bir şekilde verildiği bağlamlardan bir diğeri de bu objelerin satışıyla ilgilidir. 1888 tarihli “Halıcı” isimli tabloda objeler satılık oldukları için bir araya toplanmış, halıları, bir hilye, bir vazo, bir kahvedan, bir tüfek, bir matara, bir şamdan ve diğer eşyayı pazarlayan tacirin karşısında ise müşterisi Batılı bir ailedir (Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 2010, s. 300).



**Şekil 4.3 Osman Hamdi Bey, *Halıcı* (1888)**

Kaynak: Staatliche Museen zu Berlin,  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/1888\\_Bey\\_Persischer\\_Teppichhändler\\_auf\\_der\\_Straße\\_anagoria.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/1888_Bey_Persischer_Teppichhändler_auf_der_Straße_anagoria.jpg)

Bu tablonun yapıldığı tarihlerde Avrupa’da İslam sanatına olan ilgi artmış ve maddi açıdan erişim zorlaşmıştır. Çoğu zaman illegal yollarla Avrupa pazarına ulaşan İslam eserleri müze koleksiyonlarında da daha bir görünür hale gelmiştir. Bu sırada Osman Hamdi Bey de Müze-i Hümayun’un ilk İslam koleksiyonunu 1884’ten beri sessiz bir şekilde geliştirmeye devam etmektedir.

Başlangıçta, Osmanlı Müzesi'nde her ne kadar "İslam sanatı" adı altında düzenlenmiş bir koleksiyon olmasa da Müzenin kuruluşundaki çekirdek koleksiyonlardan olan "mecmua-i esliha-i atika" (eski silahlar koleksiyonu) genel itibariyle Osmanlı silahlarından oluşuyordu. Bunun dışında yine Müslüman ülkelerle yapılan savaşlardan elde edilmiş ganimetler de bu koleksiyonda mevcuttu. Elbise-i Atika koleksiyonu da aynı şekilde Osmanlı Yeniçeri Ocağına ait tarihi kıyafetleri içeriyordu. Ancak bu koleksiyonlar, Müze Aya İrini'den Çinili Köşk'e taşınırken asar-ı atika (eski eserler/arkeolojik eserler) koleksiyonu ile birlikte taşınmamış Aya İrini'de bırakılmıştı. Elinde sadece İslam Öncesi dönemlere ait arkeolojik koleksiyonları kalan Osmanlı Müzesi'nin yeni mekânı Çinili Köşk ise Osmanlı- İslam mimarisinin nadide örneklerinden birisiydi.

Osman Hamdi Bey, Fransız arkeolog Salomon Reinach'a<sup>160</sup> yazdığı bir mektupta kendisi müdür olduğu sırada henüz müzenin tek binası olan Çinili Köşk'ün girişini süsleyen kitabeler ile çeşme üzerindeki kitabeleri okuttuğunu ve bunları çok da ilginç bulmadığını belirtiyordu. (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 127)

Salomon Reinach ise İslam mimarisinin güzel ve ilginç bir örneği olan Çinili Köşk'ün Yunan ve Roma eserleri ile dolmasına öfkelenmişti. 1883 senesinde yazdığı "Le Vandalisme Modern en Orient" isimli makalesinde Reinach asıl kızdığı şeyin Osmanlı'nın çıkardığı asar-ı atika nizamnameleri ve bu yolla Avrupalıların İslam öncesi arkeolojik eserleri rahatça almasının önüne set çekme girişimleri olduğu da anlaşılır. Bu konuda öne sürdüğü argüman ile ise belki de bir Osmanlı müzesinin temelini İslam sanatlarının teşkil etmesi gerektiğine dair ilk yorumu yapmış olması bakımından mühimdir.

Reinach, Müslüman sanatının (de l'ancien art musulman) Greko-Romen heykellerden daha fazla Osmanlı'daki uzmanların ilgisini hakkettiğini ancak bu eserlerin hakaretvari bir şekilde terk edilmiş durumda olduğunu söyler. Bu mimari şaheserler onları koruyacak birkaç bin frank olmadığı için harabeye dönmektedir. İstanbul'daki bütün camilerin onarıma ihtiyacı olsa da yirmi yıldır hiçbir çalışmam yapılmamıştır.

---

<sup>160</sup> Salomon Reinach (1858-1932) Fransız tarihçi ve arkeolojist. Osman Hamdi Bey'in müzecilik ve arkeoloji kariyerinde önemli rolü olmuştur. Osman Hamdi Bey'in hazırladığı Asar-ı Atika Nizamnamesi'ni çokça eleştirmiştir.

Reinach'a göre Türk ırkının tarih karşısındaki şerefi olan bu anıtların bakımını yapmak yerine devletin Roma ve Bizans eserlerini müzede barındırmak için yılda 60.000 Frank harcamasının sebebi, kendisini bu eserlerin asıl mirasçısı sana Yunan tebaayı kışkırtmasıdır. Zira Helenizm idealine göre bu toprakların bir gün yeniden kendilerine geçeceğini ve o zaman kadar bu eserlerin Avrupa'ya götürülmesi yerine Osmanlı Müzesi'nde muhafaza edilmesini istemektedirler.

Reinach'ın bu konudaki uyarısı da dikkat çekicidir: “Türkiye, Yunan anıtlarına olan ilgisini kaybederse, Avrupa ve Yunanlılar onlarla ilgilenmek için orada bekliyor olacak; ama kendi anıtlarını (İslam eserlerini) ihmal ederse, onları korumak veya kurtarmak için kim fedakârlık yapacak?” (Reinach, 1883, s. 165)

Irka yönelik bir müzecilik ideali çizen Reinach'a göre çok ırklı bir devlette hükümet her ırkın kültür mirasının korunması için kendi müzelerini açmalarına izin vermesi gerektiğini de öne süren Reinach, “geçmişinin anıtlarını dindar bir şekilde toplamak, sanatının ve tarihi ihtişamının tanıklıklarını yıkımdan ve mahvolmaktan korumak her milletin görevi olduğunu” düşünür. Türk hükümeti 1869 ve 1874 yasalarıyla parasal değeri olmayanlar da dahil olmak üzere Yunan ve Roma anıtlarını yok edenlere karşı ağır cezalar getirerek üstüne düşenden fazlasını yapmıştır. Batı halkları için çok değerli olan hatıraları korumaya çalışarak Avrupa medeniyetine saygı göstermiştir ancak bundan sonra enerjisini ve bütçesini İslam eserlerinin korumak için kullanmalıdır. Reinach'ın bu konudaki önerisi ise daha da enteresandır. Ona göre Türk hükümeti Yunan ve Roma eserlerini Fransa'daki inşaat molozları gibi düşünebilir ve bunları kendi çıkarları ve Müslüman sanat hazinelerinin istikbali için nakde dönüştürebilirdi. Eğer devletler, topraklarında çıkan antik eserleri iki üç yılda bir açık artırmaya çıkarsaydı İstanbul'da parlak satışların yapıldığı bir dizi etkinlik gerçekleşmiş olurdu. Bu müzayedelerde Avrupa müzelerinin temsilcileri bulunurdu ve elde edilen gelirlerle de harap olmuş camiler ve Kütahya ve Bursa çinileri ile diğer antik Türk sanatı hatıralarını Avrupa'dan satın almak için kullanabilirdi. Çinili Köşk dünyada eşsiz bir Osmanlı müzesi haline gelebilirdi. Hatta yurt dışından çok fazla eser satın alınmasına da gerek yoktu. Nitekim, camilerde, eski saraylarda ve depolarda dağılmış olan hazineleri merkezileştirmek yeterli olurdu.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Ibid.

Reinach'ın Aya İrini'den sonra Çinili Köşk'e taşınan "asar-ı atika" koleksiyonunun bu özel İslam mimari eseri ile olan uyumsuzluğuna dikkat çekmesi ve bu yapı içerisinde aslında İslam koleksiyonlarının bulunması gerektiğini savunması bir öngörü müdür? Yoksa Osman Hamdi, arkadaşının bu kibirli tavsiyesini imkanlar el verdiğiğinde yerine mi getirmiştir? Zira bir süre sonra kurulacak olan İslam koleksiyonları, 1907 senesinde yeni müze binaları yapıldıktan sonra Çinili Köşk'e yerleştirilecektir.<sup>162</sup>

Reinach'ın mimari ve koleksiyon arasındaki uyuma ya da uyumsuzluğa dikkat çekmesi esasen Avrupa evrensel müzeleri ile çelişmesi anlamına geliyordu. Evrensel koleksiyonların hemen hiç birisi Avrupa müze binaları ile bir uyum teşkil etmiyordu. Zaten ne Osmanlı hükümetinin ne de Osman Hamdi Bey'in Avrupalı diplomat ve uzmanların Avrupa-merkezci eleştirileri ve önerilerine uyarak İslam öncesine ait eserlerden vazgeçeceği yoktu. Çinili Köşk'e sığmayan Osmanlı Müzesi'nin koleksiyonları için peyderpey yeni müze binaları yapmak Osmanlı emperyal politikasına daha uygun bir çözümdü.

Müze-i Hümayun'da ilk İslam koleksiyonunun oluşumu, genellikle Şura-yı Devlet'in 1889 senesinde yayınladığı tüzük ile tarihlendirilir (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 241). Bu tüzük, Müze-i Hümayun'un yönetim programını ve koleksiyonların dağılımını belirlemiştir. Buna göre:

*Müze-i Hümayun altı daireye münkasemdir. Birincisi Yunanî ve Romalı ve Bizantin âsar-ı atikasına, ikincisi Asuriyyun ve Keldani ve Mısriyyun ve Fenikeli ve Hitit ve Himyeri ile akvam-ı Arab'dan ve sair Asya ve Afrika akvam-ı sabıkasından metruk âsâra, üçüncüsü Sanayi-i Nefise-i İslamiye âsârına, dördüncüsü meskûkât-ı âtikaya, beşincisi tarih-i tabiî numunelerine mahsus olacak ve altıncısı tarih ve fenn-i âsâr-ı âtikaya dair kitapları câmi olmak üzere bir kütüphane teşkil edecektir. (Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, 1995, s. 548)*

<sup>162</sup> BOA, MF.MKT., 972/24, H.23.11.1324.

Ancak Ethem Eldem, Müze-i Hümayun'un önceki müdürü Dethier döneminde 1870'lerde tutulan Envanter kayıtlarının arkasına eklenmiş üç sayfalık bir listede 1885 senesinde Müze koleksiyonlarına giren İslam eserleri listesini tespit etmiştir (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 129). Yaklaşık 50 adet eserin bulunduğu listede 15 adet cam ve porselen kandil, 2 Çin porseleni, 7 halı, 3 koltuk, 1 konsol, 3 porselen vazo, 2 Kur'an kabı, 6 Kur'an rahlesi, 2 tütsü tabağı, 2 tütsülük, 1 gök küresi, 3 fener, bir ibrik ve leğen, üç kitap cildi ve bir ahşap tavan kayıtlıdır. Tüm bu nesnelere başta Ayasofya, I. Selim, Şehzade Sokollu Mehmed Paşa, Laleli ve Zeynep Sultan Camileri olmak üzere İstanbul'daki bazı cami, türbe ve kütüphanelerden, Yeni Camii Tekkesi, II. Bayezid, II. Selim, I. Ahmed ve İbrahim Paşa türbeleri ve Ayasofya Kütüphanesi'nden alınmıştır. Çinili Köşk'ün daha sonraki envanterinden anlaşıldığına göre ise 1885 senesinde yukarıdakilere ek olarak 2 halı, 6 kandil, 2 pencere camı ve yaklaşık 10 şal ve diğer tekstil ürünlerinin de müze koleksiyonuna girdiğini göstermektedir. Daha da ilginç bundan bir sene evvel 1884 senesinde Kudüs ve Aşkelon'dan kufi hatla yazılmış 3 taş kitabe, görece daha yakın zamanlara ait 2 adet Osmanlı yazıtı, Sultan Abdülmecid'in bir tuğrası ve Beykoz mamulü olarak bilinen 19. yüzyıl çinilerinden 37 parça müzeye nakledilmiştir. En erken tarihten edinilen İslam eseri ise 28 Şubat 1883 senesinde Efes'ten müzeye getirilen bir çift mezar taşıydı. (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 130).

Müze'de bir İslam koleksiyonu oluşturmanın Osman Hamdi'nin gündeminde olup olmadığına dair elimizde yeterince veri yok fakat ilk koleksiyonu meydana getiren nesnelere arasındaki uyumsuzluğa bakılırsa bu ilk koleksiyonun bilinçli ve bilimsel bir yaklaşımla oluşmaya başlamadığı açıktır. Taş eserlerin, diğer arkeolojik çalışmalar esnasında elde edilmiş olabilir. Geri kalan nesnelere ise Evkaf Nezareti'nin sorumluluğundaki cami ve türbelerden getirilmiştir. Bu eserlerin son zamanlarda artan ihmal ve hırsızlıklar nedeniyle müzeye taşındığı anlaşılmaktadır. Nitekim, Osman Hamdi Bey'in başlardaki göreceli ilgisizliği, Nemrut Dağı keşif gezisinde Urfa çarşılarını gezme imkânı bulduğunda burada "eski madalyalar ve taşlar" arayışından söz ederken bulabildiğinin "hiçbir değeri olmayan Bizans ve Arap bronz madalyaları" olduğunu yazmasından da anlaşılıyordu. Bu yaklaşımı muhtemelen bunların Orta Çağ eserleri olmasıyla alakalıydı (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 127) ve Avrupa'da henüz değişmekte olan bir tavrı da

yansıyordu. Arkeolojik ilgisini Batılı arkeolog dostlarına ve meslektaşlarına borçlu olan Osman Hamdi Bey, Batı arkeolojisinin öncelendiği şeyleri önemsemesi ve Orta Çağ döneminin genel olarak dışlaması beklenmedik bir şey değildir. Bu yaklaşım, British Museum'un Müdürü Panizzi'nin, A.W. Franks'in kurduğu Orta Çağ bölümüne (Medieval and British Antiquities and Ethnography) karşı olmasını ve bunları South Kensington Museum'a transfer etmek istemesini hatırlatmaktadır (Ward, 'Islamism, not an easy matter', 1997, s. 272-285). Ki bu koleksiyonun içerisinde günümüzde British Museum'un İslam koleksiyonu temellendirecek önemli sayıda İslam eseri de bulunuyordu.

Tehlike altındaki mirası korumak amacıyla müzeye almak ile ona yeni bir bağlam vermek ayrı konulardı. Nesnelere için tutulan listedeki envanter bilgilerine bakılır ise bu nesnelere arasında tutarlılık oluşturma kaygısının pek olmadığı görülüyor hatta tanımlamalarda da hata yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu eserler sanki emaneten müzeye alınmış ve zaman içerisinde nesne sayısının ve çeşitliliğinin artması ile belli bir tasnifleme yapılacakmış hissi vermektedir. Edhem eldem bu nesnelere verilen bağlamın cevabını bu listenin başlığının verdiğini söyler. Listenin başlığının "Milli Sanayi Müzesi'ni Teşkil Edecek Nesnelere Kataloğu" (Catalogue des Objects Destinés à Former un Musée D'industrie Nationale) olması Osman Hamdi Bey'in İslam koleksiyonunu 1852 senesinde kurulan South Kensington Müzesi'nin dekoratif ve uygulamalı sanatlar konseptinde değerlendirdiğini düşündürür.

İslam sanatına benzer bir yaklaşım 1914 senesinde kurulacak olan Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kuruluş çalışmaları sırasında görülür. Evkaf-ı Hümayun Nazır, Kasım 1912 tarihli olmak üzere Hariciye Nezareti'ne gönderdiği bir yazı da İstanbul'da tesis olunacak Evkaf-ı İslamiye Müzesi için tanzim edilecek nizamnameye örnek olmak üzere Londra'da bulunan Kensington Müzesi'nin Şark ve İslam eserlerine ait nizamnamesi ile dahili talimatından ve ilgili müzelerin kataloglarından birer nüshanın gönderilmesini istemiştir. Aynı belgede yine İslam koleksiyonları bulunan Avrupa'daki diğer bazı müzelerden de benzer belgelerin talep edildiğini görülmektedir.<sup>163</sup> Buradaki yanlış, Avrupa müzelerinde İslam sanatlarına ait ayrı bir

---

<sup>163</sup> BOA, HR.SFR.3., 673/48, M.11.05.1912.

bölüm olduğunun düşünülmesidir. Nitekim South Kensington Müzesi'nden alınan cevapta böyle bir nizamname ve dahili talimatnameleri bulunmadığı belirtilmiştir.

Uygulamalı sanat reformları (Applied Art Reforms) çerçevesinde kurulan South Kensington Müzesi, kuruluş amacını yerine getirecek fark edilir bir başarı elde etmiştir. Fransa ile mukayese edildiğinde geri kalmadığı düşünülen Britanya'nın, endüstriyel tasarım konusunda hızlı bir ilerleme sağlamasında etkili olmuştur, Aynı zamanda yeni bir müze türü olarak kendinden sonrakilere bir model haline gelmiştir. Dünyanın başka yerlerinde kurulan uygulamalı sanatlara odaklanmış müzelerin kurulmasına öncülük etmiştir (Crill & Stanley, 2006). Bu tarz müzelerin temel hedefi üretimde yüksek kalite tasarımı teşviktir. Tasarım konusunda İslam sanatlarının ya da el sanatlarının değeri İngiltere'de 1851 Great Exhibition'da farkedilmişti. Serginin ardından açılan South Kensington Müzesi, İslam eserleri satın almaya başlamıştır. bu sırada Avrupa'nın farklı merkezlerinde benzer müzeler kurulmaya başlamıştır. 1864 senesinde Viyana'da kurulan Museum für Kunst und Industrie (Handel museum), 1867 senesinde Berlin'de kurulan Kunstgewerbemuseum ve akabinde Brno, Budapeşte, Dresten, Frankfurt, Hamburg, Kassel, Kiel, Leipzig gibi şehirlerde kurulan müzeler ve 1877 senesinde Paris'te kurulan Musee des Arts Decoratifs, South Kensington Museum'u model alarak kurulan müzelerdir. Ancak 1877'de kurulan bir müze artık South Kensington kadar şanslı değildir. Çünkü artık İslam eserleri daha pahalıdır (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 23). Benzer bir koleksiyon oluşturmak istediği anlaşılan Osman Hamdi Bey ise Avrupa'daki müzelere göre elbette çok daha şanslıydı. İslam sanatının en seçkin örnekleri için dahi büyük paralar harcaması gerekmiyordu.

Modernleşen Osmanlılar için Avrupalılaştırmanın karmaşık kurgusu, beraberinde hakiki “Şarklılar” olma beklentisini de getirmişti. 19. yüzyıl Osmanlıları birbiriyle çatışan kimlik kutuplarının arasında hassas bir denge kurmak zorundaydı. Avrupa merkezci önyargılarla ve ötekileştirici ikiliklerle dolu olan sayısız kültürel ve akademik pratikle baş etmeye çalışırken, kendi “Şarklı” kimlikleriyle ve “Doğu” topraklarındaki yerleriyle ilgili yeni bir farkındalık geliştirmek gibi çelişkili bir görevle de karşı karşıya kaldılar (Ersay, Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali, Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı, 2011, s. 147).

Avrupa'yı sıkı takip eden Osmanlı bürokratları ve entelektüelleri oradaki sanat akımlarından elbette haberdardı ve bunlardan etkileniyor, kendi topraklarına her defasında yeni bir gözle bakıyorlardı. Dolayısıyla teknoloji ve sanayi karşısında şaşkın olan Osmanlı elitleri Avrupa'nın zanaat ürünlerine olan ilgisini görünce kendi topraklarında üretilen ve kaybolmaya yüz tutmuş eserlere de bir Avrupalı gözüyle bakmaya başladılar. Avrupalı bir kaygı ile geri dönüşü olmayan bir kaybediş hissi ve kaybetmeden evvel sanat eserlerini ya da etnografik unsurları kayıt altına alma eğilimi Osmanlı aydınlarında da görülmeye başlanmıştır. Ahmet Ersoy, bu geri dönüşü olmayan değişim duygusu ile Tanzimat döneminde belirgin bir biçimde tarih bilincinin yükselişi arasında irtibat olduğunu ileri sürer. Tanzimat devri devlet adamları ve entelijansiyası arasında ortaya çıkan antikacı dürtünün nihayetinde kurtarma, toplama ve sergileme eylemine dönüşmesini Frank Ankersmith'in "geçmişten kovulmuş veya sürgün edilmiş" modern duygusunda olma kavramı ile açıklar (Ersoy, *Architectural Revivalism and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*, 2015, s. 13).

Söz konusu kaygıya bir kalp kırıklığı da eşlik eder. Osman Hamdi Bey Sayda keşfine dair hazırladığı ve ilk baskısı 1892 senesinde Paris'te Fransızca olarak yapılan *Une necropole royale a Sidon-Fouilles de Hamdy Bey* başlıklı kitabında, Müslüman şehirlerin orijinal dokusunun, İslam sanatlarının, Doğu toplumlarındaki (Müslüman veya gayri müslim fark etmeksizin) beğenin ve sanat zevkinin zarar gördüğünden yakınmaktadır.

Osman Hamdi Bey Sidon kazısında elde edilen eserleri iskeleden gemiye taşımak için yapılacak salın bitmesini beklerken yaptığı Şam ziyareti esnasında gördüklerini bir Avrupalı gibi okuyucusuna aktarmıştır. Modern ve Batılı bir kaybediş kaygısı Osman Hamdi'de de görülür. Şehri ziyaret ettiği sırada Ramazan ayıdır. Müminler cami ve türbelere koştuğu için yeterince şehrin hazinelerini göremediğinden ve yanında getirdiği boya takımlarını kullanarak resim çizemediğinden dolayı hayıflanmış Osman Hamdi Bey, peri masallarını hatırlatan Şam şehrinin Doğulu çehresini şimdiye kadar bozulmadan koruyabilmiş tek yer olduğunu söyler. Hemen sonra bu fikrinden vazgeçerek "belki de en azından dışından öyledir." der (Osman Hamdi Bey, 2022, s. 81).

*Nitekim birkaç istisna dışında evlerin içinde bu eski mühür çoktan silinmeye başlamıştır. Bunu öngörmek işten bile değildir; Avrupa'dan Doğu'ya ithal edilen malların yol açtığı beğeni duygusundaki çöküş, esef verici işini tamamlamadan önce Şam'ı ziyaret etmekten dolayı kendilerini bahtiyar hisseden sanatçılarda bugün bile hayranlık uyandıran tüm bu seyirliklerden geriye çok yakında hiçbir şey kalmayacak. Hiç kuşkusuz ki çok geçmeden, bunca özgün, yörenin icaplarına böylesine uygun Arap mimarisini yansıtan, büyük bir zevk ve letafetle döşenmiş tüm bu evler, tüm bu dükkanlara yerlerini, çirkinlikleri iklime ve yerel gereklere hiç uymayan yapılarıyla yarışan, tek tip bir sürü kattan oluşmuş, kışla gibi yüksek evlere bırakarak yok olup gidecek. ...o zaman İslam sanatının büyük bir ustalıkla eserleştirdiği ve çini, sırlı kiremit, kufi yazılar, altın fildişi, sedef, abanoz kakmalar gibi bir sürü muhtelif unsuru ahenkle bir potada erittiği tüm bu harikulade dekorların yerini, Frenk usulü dekore edilmiş yerlerde ikamet etmekten gurur duyan sahiplerinin keyfi olsun diye, çalgılı kahveleri döşeyen dekoratörlerin birçok Şark ilindeki en iyi evlerde zaten başarıyla icra ettiklerine benzeyen duvar resimleri alacak.*

*Kalbim kırılmış bir vaziyette, Doğu halkları arasında beğenin yozlaşmasının bu üzücü manzarasına tanık oluyorum. Her gün bu son moda konutlarda en güzel Türk veya İran halılarımızın yerini kaba döşemelik halılar alıyor ve rengarenk çiçeklerin ortasında Beranger veya Gambetta'nın kafasını taşıyan kanaviçe duvar halıları, dahiyane ve büyüleyici işlemlerimizi sürüp kovuyor. (Osman Hamdi Bey, 2022, s. 81)*

Henüz vakit varken güzel şeylere meftun mimar ve ressamalara Şam'a gidip Müslüman sanatının "harikulade kalıntılarıyla" gözlerine ziyafet çekmelerini tavsiye eden Osman Hamdi Bey yine de meseleyi Osmanlıcı bir yaklaşımla iyimser bir şekilde bitirir:

*Ne kadar üzücü olursa olsun, böyle bir kaybın telafisi her şeye rağmen imkânsız değildir. Hiç şüphe yok ki medeniyet, uyandırdığı coşku ve bahane olarak hizmet ettiği hurda lüksünün ortaya çıkmasıyla bu topluluklarda sanat zevkini ve duygusunu yok etmiştir. Ancak Aşil'in mızrağı misali, açtığı yaraları da iyileştirebileceği ve Doğu'da yok edilmekten ziyade uyuşturulmuş olan bu beğeniye, bu duyguya yeni bir mevcudiyet kazandırabileceği de bir o kadar*

*doğrudur”. Dolayısıyla Osman Hamdi’ye göre Doğu Müslüman topluluklarında sanat zevki ölmemiş sadece uyuşmuştur ve bunun çözümü elbette vardır. Nitekim “büyük bir titizlik ve kararlılıkla medenileşme çabalarının başını çeken imparator hazretleri Sultan, bir yandan memleketine Avrupalı modern bilimleri sokarken, “milli sanatı” canlandırmak üzere sürekli olarak müze, okul, kütüphane gibi kurumları açmaktadır. Bu alicenap gayretler hiç kuşkusuz muvaffakiyetle sonuçlanacaktır (Osman Hamdi Bey, 2022, s. 81).*

Osmanlı sanat ve zanaatlarının kaybolmasına dair korku yabancı seyyahlarda da görülür. Romantik ve nostaljik duygularla ‘Doğu’ topraklarına gelen kimi Avrupalılar oryantalist düşüncenin mahsulü olan zaman içinde donmuşluk, değişmemişlik beklentisi içerisinde iken şahit oldukları değişim karşısında hayal kırıklığına uğramışlardır. 19. yüzyıl sonlarında İstanbul’a gelmiş olan Fransız Pretextat-Lecomte (Lecomte, 1975, s. 15), 1902 senesinde Paris’te yayınladığı Türkiye’de sanatlar ve zanaatlar üzerine kitabında Batı’da hayatın daha çetin olmasından dolayı Batılıların hayata müdahale ederek değiştirdiğini ve bunu sonsuza dek yapacağını, fakat hakkında belli belirsiz bir fikir sahibi olduğu “memnuniyet”e ulaşamayacağını düşünür. Kendisini saran hayal dünyası içerisinde Doğulu sanatçının Doğu’nun tatlı havasının da etkisiyle bir nevi sarhoşluk içinde her şeyi daha şen, daha parlak gördüğüne inanır. Onların ürettiği dekoratif sanatların Avrupa’daki abidelerdeki ifrat derece kullanılan resimli süslemelere şahane bir çerçeve olabileceğini öne sürer. Bu sebeple bu sanatların yarattığı hayranlıkla onların menşeyini ve icra usullerini araştırmak isteyen Le-Comte öncelikle Doğulunun ruhunu ve medeniyetini anlaması gerektiğine inanır.<sup>164</sup> Kitabında sürekli bir Doğu-Batı mukayesesi yapan Le-Compte’, Doğu’da (bu kitapta Doğu Osmanlıdır) hayran olduğu dekoratif sanatlarının giderek zayıfladığı ve yok olmak üzere olduğunu da sıklıkla dile getirir. Adeta Avrupalı okuyucuya bir acil durum alarmı verir. Mesela “İstanbul’da on beş yıldan beridir kumlu bir toprakla çini karolar ve vazolar imal eden birçok fabrikalar açılmıştır. Renkleri eskilere yaklaşmaktadır, fakat ne işçilikte o incelik ne o el zenginliği vardır. Ancak bu fabrikalar himaye görürse, herhalde daha iyi neticelere ulaşabilirler”.<sup>165</sup> Doğu’da bunca sanat ya da zanaatın parlak bir şekilde gelişeceği bir muhite sığınmamış olmaları

<sup>164</sup> Lecomte (1975), a.g.e., s.13

<sup>165</sup> Lecomte, a.g.e., s.25

da esefle karşılanacak bir durumdur. Doğu'nun sanat ocaklarında enstitüler teşekkül edebilmiş olsaydı bu şahane sanatlar çok şey kazanmakla kalmaz, geçmişte onların zenginliğini yapan imal usulleri de kaybolmazdı. Nitekim minencilik, fayans çinileri, eski halılardaki renk tespiti usulleri kaybolup gitmiştir. Türkiye'deki hususi sanatlar, tıpkı Avrupa'dakiler gibi himayeye muhtaçtır; öyle ki, hiç değilse İstanbul'da milli bir enstitünün kurulması şarttır. İçinde bulunulan çağ böyle bir müessese kurmayı gerektirir ve onu yaratacak hükümdarın şanı olacaktır. Böyle bir sanat ocağı Osmanlı İmparatorluğu'na ve bütün dünyaya ışık tutacaktır." (Lecomte, 1975, s. 46)

Diğer yandan ölen türk zanaat ürünlerinin yerini Avrupa mamulleri doldurmasını da eleştiren Le-Compte, camilerde ve evlerdeki Türk vitrayın yerini alan Belçika'nın hiçbir sanatsal değeri olmayan vitrayları dolduğunu söyler. Bu noktada Türk sanayii hakkında yorum yapar:

*... Türk sanayii kendini müdafaa edemiyor. Bir şark malı değerli mi? Sürümlü mü? Sanat yönüne hiç aldırmadan en kaba taklitleri piyasayı hemen boğuyor; tek gaye çok ve ucuz mal çıkarmak; böylece yerli sanayi öldürülüyor. Eşit silahlarla çarpışmadığından yavaşça sönüyor. Acıklı bir durum. ...Şarklığa bunca gerekli sanatlar yok oldular veya soysuzlaşıp sönme yolundalar. Halbuki bunların Avrupa'ya ihracı ne kadar kazançlı olabilir. Bazı Avrupa ülkelerinin taklitler imal edip piyasayı doldurmaları sonucu bu Türk sanatlarının ölmesi acı bir şeydir. Bu, Türkler açısından bir intihar değil, rakip ülkelerin işledikleri bir cinayettir. (Lecomte, 1975, s. 82)*

Osman Hamdi Bey de Osmanlı sanayisinin durumuna kafa yormuş ve bu yolda 1888 senesinde Sanayi-i Teşvik Komisyonu'na sunulmak üzere bir layiha hazırlamıştır.<sup>166</sup> Osmanlı sanayisini iyileştirmek için yapılan önemli girişimlerden birisi olan Sanayi mekteplerinin istenilen neticeyi vermediğinin vurgulandığı layihanın ana fikri Osmanlı sanat ve zanaatlarının büyük tehlike altında olduğuydu. Bu noktada Teşvik-i Sanayi Heyeti'nin alacağı tedbirleri kısaca sıralayan Osman Hamdi Bey, Osmanlı memleketinin vaktiyle hayli terakki ederek dahili ihtiyaçlara kifayet edecek derecede iken şimdi bunlardan evvelki kadar istifade edilemediğini belirtir. Mesela Bursa ve Halep ipliği ve kumaşları ve Bilecik çatmaları ve vilayat-ı şahanelerinin ekserisinde

<sup>166</sup> BOA, Y.EE., 12/36, H.29.12.1306

imal edilmekte olan debbağlık ve Kütahya'nın çinileri ve halı imali ve bahusus demircilik sanatları neredeyse mahvolup çökme derecesine gelmiştir. Bunların yine kendi yörelerinde tekrar ihyası ve ilerletilmesi elzemdir. Teşekkül edecek heyet öncelikle sözü geçen sanayilerin yıkımına sebep olan sebepleri ve sonrasında da hal ve zamanın terakkisi nispetinde ıslahı için ne gibi teşebbüslere girişilmesi gerektiğini enine boyuna değerlendirmelidir. İkinci olarak Osmanlı memleketinde üretilen mamullerin ahali arasında nazar-ı itibara alınması ve revaç bulması çarelerine dair yapılması gerekenleri mütalaa etmelidir. Üçüncü olarak, İslam tebaasından mimarlık ilminde hayli meşhur zatlar gelmesine rağmen her ne sebeple ise bir müddetten beri bu yüksek sanata rağbet edilmemektedir. Ayrıca oymacılık, hakkaklık ve nakkaşlık dahi geri kalmıştır. Bunların da ilerletilmesi lazımdır. Yüce padişahın sayesinde kurulan Sanayi-i Nefise mektebi de bu nokta-i nazardan genişletilmesi ve sanayi mekteplerinin de ıslah edilmesinin çareleri düşünülmelidir. Dördüncü olarak, cam ve kâğıt gibi pek çok sürümü olan eşya için Avrupa'ya milyonlarca paralar gitmektedir. Bu cihetle bu paralar dışarıya gitmeyerek memleket dahilinde kalması ve pek çok İslam ahali kulları dahi bundan müstefid olmalıdır. Sanat erbabı ustalar yetiştirilmesi ve muntazam fabrikalar inşası için gerekli tedbirler de düşünülmelidir.

Osman Hamdi bu satırları yazdığı yıllarda Müze-i Hümayun'da da yavaş yavaş bir İslam koleksiyonu şekillenmeye başlamıştır. Ancak Osmanlılar, İslam sanat eserlerini müzeden çok daha evvel teşhir etme pratiği kazanmıştı. Müzede bir İslam koleksiyonu kurma ihtiyacını uzun süre hissetmemişler ise de 1850'lerin başından itibaren kendilerini Avrupa ile karşılaştıkları bazı zeminlerde sanatlı ve tarihi nesnelere temsil etmeye alışmışlardı. Oryantalist sanatın Batılı bakış için nesnelere yoluyla yarattığı Doğu imgesi, evrensel sergilerde Osmanlılar tarafından kısmen tekrar edildiği hem sergilere gönderilen eserlerden hem de bunların teşhir yönteminden anlaşılmaktadır. Osmanlı ülkesinde üretilen sanat ve zanaatlara karşı bu dönemde gelişmeye başlayan duyarlılığın sebeplerinden birisi de bu uluslararası karşılaşma ve temsil imkanları olmuştu. Osman Hamdi Bey de bazen eserleri ile bazen de resmi görevle bu sergilerde bulunmuştu. Ayrıca Osman Hamdi Bey'in günlüklerinden anlaşıldığına göre 1863 senesinde South Kensington Museum'un Avusturya versiyonu olan Österreichischen Museums für Kunst und Industrie'yi ziyaret etmişti. Yine bu tarz müzelerin Fransa'daki ilk versiyonlarından olan Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à

l'industrie de Hamdi Bey'in Paris'te bulunduğu yıllarda 1864 'te açılmıştı (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 132).

Ethem Eldem, Osman Hamdi Bey'in peyderpey gelişen İslam koleksiyonunu gerçek bir müze koleksiyonu olarak görmekten ziyade miras ve endüstri arasında yararlı bir kesişme noktası olarak görmüş olabileceğini ileri sürer.<sup>167</sup> Ancak başlangıçta İslam kimliği vurgulanmayan bu koleksiyonun "sanayi-i atika-i İslamiye" adı altında gerçek bir koleksiyona dönüştüğü ve bu isimle bir şube kurulduğu 1889 senesine gelindiğinde Şura-yı Devlet kararı ile resmen ilan edilir (Shaw, Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, 2004, s. 241).

Bu şubenin tesisi için gerekli şartlar hemen oluşmamış, yeni tüzüğün İslam koleksiyonuna uygulanması 1894 senesini bulmuştur. Maarif Nezareti'nden Şura-yı Devlet'e havale edilen 26 Muharrem 1312 tarihli tezkiresine göre "mamulat ve mensucat-ı kadime-i İslamiye"den olup şimdiye kadar toplanan eserler söz konusu şubenin teşkiline müsait bir dereceye ulaşmıştır. Bu şubenin vücuda getirilmesi için gereken 27700 kuruş gerekli yerlerden temin edilecektir.<sup>168</sup>

---

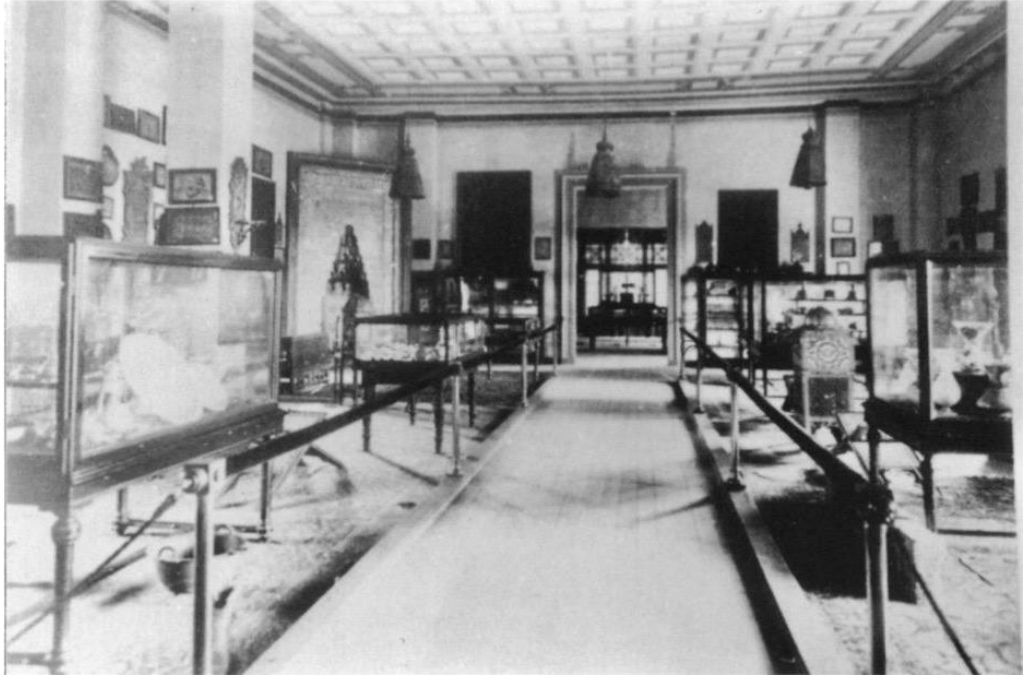
<sup>167</sup> Eldem (2016), a.g.e., s.133

<sup>168</sup> BOA, İ.MF., 2/46, H. 25.03.1312



**Şekil 4.4 Müze-i Hümayun İslam Sanat Eserleri Bölümü**

Kaynak: II. Abdülhamid Albümleri



**Şekil 4.5 Müze-i Hümayun İslam Sanat Eserleri Bölümü**

Kaynak: II. Abdülhamid Albümleri

Müze müdür muavini Halil Ethem Bey (1861-1938) 1895 senesinde Servet-i Fünun ve Tercüman-ı Hakikat Girit Özel sayısında Müze-i Hümayun hakkındaki yazısında yeni Müze binasının üst katında sol tarafta bulunan İslam şubesinin işlevini ve mahiyetini de açıklamıştır. Buna göre Osmanlılar sanatı Araplardan devralarak ileriye götürmüşlerdi. Eski Arap eserlerinin ve eski Osmanlı eserlerinin artık gayet makbul ve nadir antikalarından oldukları kabul edildiği için bunların Müze-i Hümayun'a peyderpey toplandığını ve özel şubelerinde teşhir edilmektedir. Bu şubede en dikkat çeken eser ise Konya'da bulunan bir mihraptır ki Selçuklulardan ve I. Alaaddin devrinden kalmıştır. Emevî halifelerinden Abdülmelik zamanından kalma kufi yazılı taşlar ve meşhur hattatların yazı numuneleri ve Osmanlı sanatkarlarının (hünerveran) el maharetleri olan kitap ciltleri ve edirnekâri yazı çekmeceleri ve kuburlar ve sedefli rahleler ve kufi yazılı yüzük taşı ve gayet enfes Acem halıları bu salonu tezyin eder (Halil Ethem, Müze-i Hümayûn, 1895, s. 104).

Artık İslam koleksiyonu 1907 senesine kadar yeni müze binasının üst katında bir bölümde toplanacak ve sergilenecektir. 1907 senesinde ise müzeye yeni bir kanat inşası ile Çinili Köşk'te kalan diğer antik eserlere yer açılmış, böylece İslam eserleri müzenin neo-klasik binasından Çinili Köşk'e nakledilmiştir. Reinach'ın 1883 senesinde savunduğu şey 25 sene sonra gerçekleşmiştir.

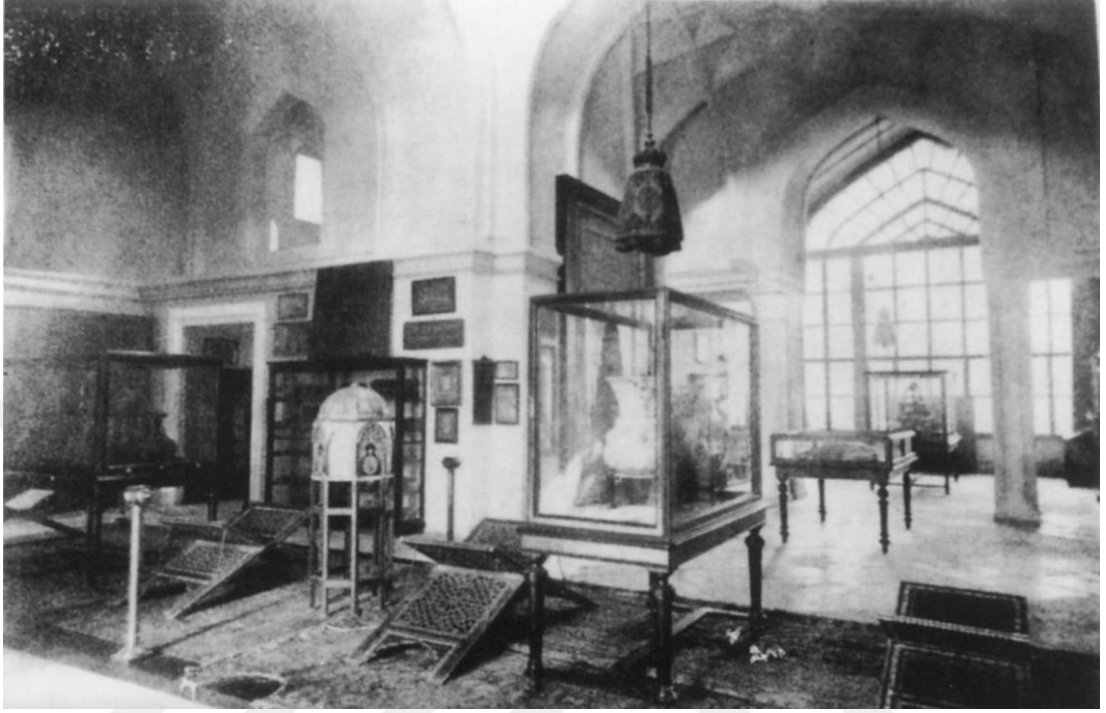
Gustave Mendel (1873-1938)<sup>169</sup>, İslam koleksiyonunun yeni mekanındaki görüntüsünü eskisiyle mukayese ederek övgüyle anlatıyordu:

“İki yıl önce bu mermerler müzenin yeni kanadına taşındığında, özenle restore edilen Çinili Köşk, eski Müslüman eserleri müzesine dönüştü. O zamana kadar Müslüman sanatına ait objeler, Lahit Müzesi'nin birinci katında, bugün denilebilir ki, bir antikacı dükkânının biraz kaotik görünümüne sahip bir odada istiflenmişti. Her biri hanedanlara göre düzgün bir şekilde yerleştirilmiş ve gruplandırılmış Köşk'te görüldüklerinde, sanki gizli hazineler aniden ortaya çıktı, çünkü ortam o kadar güzeldi ve onları kucaklayan ışık o kadar yumuşaktı ki. Halil Bey, kendisini bu uzun ve hassas

---

<sup>169</sup> Fransız arkeolog Gustave Mendel (1873-1938), 1905 yılında Osman Hamdi Bey tarafından İmparatorluk Müzesi için yeni bir katalog hazırlamakla görevlendirilmiştir. Mendel, 1913 yılına kadar müzeye hizmet etmiş ve 1921 yılına kadar üç ciltlik anıtsal kataloğun yayımını tamamlamayı başarmıştır.

göreve adanmıştı ve mükemmel zevkiyle birlikte, Doğu tarihi ve İslam sanatları konusundaki derin bilgisini de beraberinde getirmişti.” (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 135)



**Şekil 4.6 İslam Koleksiyonu Çinili Köşk'te, 1909**

Kaynak: II. Abdülhamid Albümleri

Mendel'in, Osman Hamdi Bey'in kardeşi ve o sırada müze müdür muavini olan Halil Bey'e ve İslam eserlerine dair olan bilgisine dikkat çekmekte haklıydı. Halil Bey İslam sanatlarına yönelik bilgisini müze müdür muavinliği sırasında edinmişti ancak gerek kişisel ilgisi gerekse Alman oryantalist ve sanat tarihçilerle olan ilişkileri onu bu konuda çağının önemli simalarından birisi yapmıştır. Halil Bey de tıpkı abisi gibi Avrupa'da eğitim görmüştür ancak o Fransa yerine Almanya'ya gitmiştir. Aralarındaki 20 senelik yaş farkı esasen ikisinin yetiştiği ve kariyer yaptıkları dönemler arasındaki farka da işaret etmekteydi. Halil Bey abisi Osman Hamdi Bey'e göre “miras konusunda daha katı bir şekilde ulusal bir yaklaşıma karşı duyarlı hale gelmiş bir nesle aitti.” (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 134)

II. Abdülhamit'in saltanatının son yıllarında Osmanlı-İslam eserlerine yönelik artan bir müzecilik ilgisi yaşanmıştır. Bu ilgi de Evkaf Nezareti'nin de payı vardır. Nitekim 1880'lerin başlarında vakıf yapıların içinde çalınan İslam eserlerinin fiyat tespitini yapmak için dahi Müze- i Hümayun'a başvuran Evkaf Nezareti 20-25 sene içerisinde Müze-i Hümayun'dan bağımsız bir İslam müzesi açma yoluna girecektir.

Osman Hamdi , Evkaf Nazırı Recaizade Ekrem Bey (1847-1914) tarafından "...bazı cami ve türbelerde bulunan değerli eşyaların ve eski eserlerin kaybolmasını önlemek için vakıflar Hazinesi tarafından uygun bir müzenin inşa edilmesinin yanı sıra bu eserlerin o zamana dek güvenli bir şekilde muhafaza edilmesinin yollarını tartışmak üzere" davet edildiği<sup>170</sup> düşünülürse Müzecilik faaliyetlerinin artık sadece Maarif Nezareti'ne bağlı Müze-i Hümayun'un himayesinde olmadığını , Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin de bu meselede söz sahibi olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ancak Osman Hamdi Bey hükümet ve evkaf nezaretinin vakıf eşyalarını kurtarmak için yeterince etkili çalışmadıklarını düşünüyordu.

Evkaf-ı İslamiye Müzesi kuruluş yoluna girildiği bu süreçte 1909 senesinde, bu yeni müze projesi için yeni bir bina yapılana kadar vakıf yapılardan toplanan eserlerin Müze-i Hümayun'da Çinili Köşk'te muhafazası önerilmiş ve bu öneri Maarif Nezareti ve Müze-i Hümayun tarafından münasip bulunmuştur.<sup>171</sup> Bu meselede kendisine danışılan Osman Hamdi Bey, İslam eserlerinin hırsızlık yolu ile Avrupalıların eline geçmesine son vermek için Çinili Köşk'te muhafaza edilmelerinin doğru bir karar olduğunu düşünüyordu. Fakat son zamanlarda ne hükümet ne de Evkaf Nezareti eşyaları kurtarılması için hiçbir şey yapmadıklarından da şikâyet ediyordu. Halbuki kendisi, İslam sanat eserlerinin korunmasını sağlamak ve eski ve paha biçilmez zanaatların nadir örneklerinin bazı açgözlü aşağılık kişiler tarafından Avrupa müzelerine kaçırılmasını önlemek için 20 sene önce aldığı bir ferman sayesinde, bazıları cami ve türbelerde bulunan eski İslam eserleri müzeye almış, yurt dışından temin edilen eserlerle birlikte değerli ve önemli bir müze oluşturmuştu. Böylece bu

---

<sup>170</sup> İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi (IAMA)'nde Evkaf Nezareti'nden Müze-i Hümayun'a gönderilen 10 Eylül 1324 (23 Eylül 1908) tarihli belgeyi aktaran, Ethem Eldem (2016) s. 135.

<sup>171</sup> BOA, BEO, 3663/274719, H.01.11.1327; BOA, BEO, 3676/275646, H.01.12.1327 (M. 14.12.1909); BOA, ŞD., 225/61, H.17.12.1327.

eserler kaybolmaktan kurtarılmıştı (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 135).

Hamdi Bey, müze kurduğunu söylerken Çinili Köşk'te yaptığı teşhiri ayrı bir müze gibi mi değerlendirmişti bilemiyoruz. Ancak, Müze-i Hümayun'da Çinili Köşk gibi bir yapı içerisinde özel bir İslam galerisi var iken yeni bir müze tesisine ihtiyaç duyulmasını yadırgamış gibidir. Başlangıçta her ne kadar müzeye gelen İslam eserlerinin hangi bağlamda değerlendirileceği netleşmemiş ise de 1889 senesinden bu yana Osman Hamdi Bey vakıf eserlerin korunması için bir yandan fiziksel zorluklarla mücadele etmiş, diğer yandan da bu eserlerin müzeye intikali hususunda karşısına çıkan hukuki engelleri aşmaya çalışmıştı. Vakıf eserlerin dışında bazı nesnelere de doğrudan padişah izni ile müze koleksiyonuna dahil etmeyi başarmıştır.<sup>172</sup>

Osman Hamdi Bey aynı zamanda Rakka kazıları ile 19. yüzyıl sonlarına doğru başlayan İslam arkeolojisinin<sup>173</sup> Osmanlı'da öncülüğünü yapmış, arkeolojik İslam eserlerini de müze koleksiyonuna kazandırmıştı (Yoltar, 2013). Ancak Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ni açan ruh Osman Hamdi Bey'in içinde yetiştiği Tanzimat ruhundan başka bir ruhtur.

Evkaf Müzesi açıldıktan sonra bir müze-i Hümayun İslam koleksiyonunun bir kısmı Evkaf İslamiye müzesine nakledilmiştir. Hangi eserlerin nakledildiği bilgisi Adnan Tüzen'in paylaştığı Müze Esas Defteri Suretinde tespit edilebilmektedir (Tüzen, 2014).

Cumhuriyetin ilanından sonra Müze-i Hümayun'un (yeni adı ile İstanbul Arkeoloji Müzeleri) Çinili Köşk'te teşhir edilen İslam Koleksiyonu hakkında en erken kaynak İslam koleksiyonu hakkındaki erken kaynaklardan birisi Ernst Kühnel ve Aziz Ogan

---

<sup>172</sup> Padişaha gönderdiği bir tezkirede Darphane-i Amire depolarındaki bir kaç yüz parça zırh, başlık ve göğüslük gibi bazı eski eşyaların gayet paslanmış olduğu, bunların bu depolardan alınmadığı takdirde tamamen mahvolacaklarını, bu sebeple Halife padişah emr-u ferman eder ise bu eşyanın kendisi tarafından muayene edildikten sonra üzerindeki paslar temizleneceğini ve eğer yazı var ise onların okunacağını ve hangi döneme ait olduklarının tespit edileceğini ifade etmiştir. Bu çalışmaların ardından, uzun süredir hayli genişlemiş olan Müze'nin Sanayi-i İslamiye Şubesi'nde benzer eserlerle birleştirilerek teşhir edilecektir. Bkz. Hamit Zübeyr Koşay...[ve öte.] (2013) *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi: Arkeolojik hafriyatlar ve müzecilik tarihimizi aydınlatacak Osmanlı resmi yazışmalarına ait muhtelif belge örnekleri*. C.1.1., Ankara: Türk Tarih Kurumu.

<sup>173</sup> İslam Arkeolojisi hakkında bkz. Stephen Vernoit (1997) *The Rise of Islamic Archeology*, Muqarnas, V.14, ss.1-10, L Brill.

tarafından hazırlanmış ve 1938'de Leipzig'de basılmıştır. "Çinili Köşkde Türk ve İslam Eserleri" başlığı taşıyan kitap, *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler* isimli Kitap serisinin 3. cildir. Proje Halil Ethem Bey tarafından başlatılmıştır. Koleksiyon detaylı şekilde envanter bilgileri ile anlatılmıştır.

Ernst Kühnel, Kökteki koleksiyonu değerlendirirken eserlerin İslam sanatının muhtelif sahalarına taksiminin çok gayri müsavi olduğunu yani dengesiz bir dağılım gözlemlendiğini belirtir. "Fakat bu koleksiyonun tanzimindeki gaye, bütün sanat tarihinin geçirmiş olduğu inkişafı tasvir edecek misaller seçmek değil, belki teknik temsil ve devir düşünülmezsizin sanat kıymeti olan eldeki eserleri umumun ziyaretine arz etmektir." Kühnel'in kullandığı dil, Cumhuriyet dönemin diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da Türkçü tavrıyla örtüşür: "Mamafî bidayetten beri hâkim olan düşünce en başta milli Türk sanatının almış olduğu istikameti tebarüz ettirmek olmuştur. Ve bu gün eğer Çinili Köşk koleksiyonu bize İslam sanatındaki Türk unsurunu ilk defa olarak kendini gösterdiği Abbasiler zamanından ve Selçuklularla Memlukler zamanındaki parlak devrinden, ta Osmanlı devrinde 16 ıncı asırda eriştiği alemşümül ehemmiyetine kadar, başka hiç bir koleksiyonda tesadüf edilemeyen bir sarahatla, takib etmek fırsatını veriyorsa, bunu koleksiyonun tanzimindeki bu esas fikre medyunuz." (Kühnel, 1938, s. 8)

#### **4.2. Müze-i Hümayun ve Evkaf-ı Hümayun Nezareti Karşılaşması**

Tanzimat devrinin getirdiği yeni kanunlar ve düzenlemeler, vakıf eserlerin muhafazası konusunda da bir ikilik doğurmuş görünmektedir. Osmanlı eski eser korumacılığı yahut müzecilik denildiği zaman haklı olarak akla ilk Maarif Nezareti ve onun bünyesine bağlanan Müze-i Hümayun gelmektedir. Eski eserlerin tespiti ve muhafazası hususunda lokomotif görevi üstlenen Müze-i Hümayun 1889 senesinde İslam şubesini açarak etki ve müdahale alanının genişletmiştir. Her ne kadar Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi Bey, İslam eserlerini doğrudan müzeyle entegre etmeyi değil farklı bir müze açmak niyetiyle toplamaya başlamış görünse de kısa bir süre sonra bu koleksiyon müzenin önemli bir parçası haline gelmiştir. Müze-i Hümayun, İmparatorluğun çeşitli yerlerindeki İslam eserlerini koruma ve toplama anlarında Evkaf-ı Hümayun Nezareti, vakıf hukuku ve Meşihat makamı ile

karşılaşmıştır. Bu karşılaşma bazen iş birliği çoğu zaman da çatışma izlenimi vermektedir.

Müze-i Hümayun İslam Koleksiyonunun oluşumdaki güçlü motivasyonun dini yapılara dağılmış eserlerin koruma ve toplama arzusu olduğu açıktır. I. Abdülhamit'in (h.1774-1789) türbesinden değerli şallar ve dekoratif eşyaların çalınmasının süreci tetiklemiş olabileceği düşünülür. Bu olayın ardından Evkaf Nazırı Nazif Paşa, türbelerdeki değerli eşyaların envanterinin çıkarılmasını ve buraları yönetenlerden, gece boyu nöbetçi yerleştirmelerini istemiştir. (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 131)

Bilhassa 1880'lerin sonlarından itibaren artan İslam eserlerine yönelik hırsızlık haberleri Anadolu'nun muhtelif yerlerinden İstanbul'a akmaya başlamıştı. Bu eserler vakıfların uhdesinde olduğu için bu konularla ilgilenmesi gereken de Evkaf-ı Hümayun Nezareti idi. Ancak bu bağlamda bir uzmanlık geliştirmemiş olan Evkaf Nezareti çalınan eserlerin kıymet tespiti için arka arkaya Müze-i Hümayun müdüriyetine başvuruyordu.

Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nden Müze-i Hümayun'a gönderilen 17 Ağustos 1899 tarihli bir yazıda Tophane'de bulunan Kılıç Ali Cami-i Şerifinin mihrab tarafındaki duvardan üç adet antik çininin sirkat edildiği, olay sırasında nöbetçi bulunan memurun istifası ve aynı zamanda çinilerin bedelinin kendisinden tahsil edilmesi istenmiş, söz konusu mesruk taşların camide mevcut olan emsiline mukayese ile kıymetinin tayin edilmesi hususunda da müzeden yardım talep edilmiştir (Koşay, 2013, s. 315).

18 Eylül 1889 (R.6 Eylül 1315, H.12.05.1317) tarihinde Müze-i Hümayun'dan Evkaf Nezareti'ne verilen cevaptan anlaşıldığı üzere müzenin uzman memurları olay yerinde inceleme yapmış, eski çinilerin emsallerini artık imal etmek mümkün olmadığından bunlara bir kıymet biçilemeyeceği belirtilmiştir. Ancak vazifesini layıkıyla yapmadığı için hırsızlık olayına meydan veren memura ceza olmak üzere çini parçaların her biri için 100 lira kıymet takdir edilmiştir. Ayrıca, eğer ileride başka camilerde benzer durumlar yaşanır ise bu cezanın usul ve emsal alınabileceği belirtilmiştir (Koşay, 2013, s. 316).

Camilerdeki hırsızlık vakalarına dair haberler peşi sıra gelmeye devam etmiştir. Aynı yıl Kasım ayı içinde (14.11.1889/r. 2 Teşrinisani 1315) bu kerre Yeni Camii ve Rüstem Paşa Camilerinden bazı çinilerin çalındığı haber alınmış ve bir “tedabir-i acil” için ilgili kişi ve kurumların harekete geçmesi istenmiştir (Koşay, 2013, s. 320). Arka arkaya gelen hırsızlık haberleri ve her seferinde çalınan eserlerin kıymetinin takdiri için Müze-i Hümayun’a başvurulması bir gerilime sebep olmuş gibidir. Müze müdür Osman Hamdi Bey’in hırsızlıkların devam etmesinden ve evkaf nezareti tarafından önlem alınmamasından rahatsız olduğu anlaşılmaktadır (Koşay, 2013, s. 322).

Topkapı haricinde bulunan Arakıyeci İbrahim Çavuş Cami Şerifi’nden çalınan sekiz adet çini için kıymet takdiri talep edildiğinde Müze-i Hümayun müdürü Osman Hamdi Bey, bu eski yapılarda bulunan çinilerin bugün benzerlerinin taklit edilmesi bile kabil olmayan nefis eserler olduklarını, bunların zarar görmekten korunmasının talep edildiğini ve lazım geldiğini yazmıştı. Osman Hamdi Bey yazının devamında hırsızlık eylemlerinin bir zamandır çoğaldığı ve bu halin katiyen menedilmesine, devam ettiği halde ise daha esaslı ve müessir bir tedbir alınmasının yapılması vacib işlerden olduğuna “nazarınızı çekmeye cüret ederim” diyerek önceki yazışmalara göre daha keskin bir üslup kullanmıştır.

Maarif Nezareti ve ona bağlı bir kurum olan Müze-i Hümayun eski eserler konusunda sıklıkla Evkaf ile iletişime geçmek durumunda kalmıştır. Bu gelişme Evkaf Nezareti’nin kendi sorumluluğu altındaki eserleri vakıf eseri olmanın ötesinde yeni bir değer sistemi ve bağlam içerisinde değerlendirmesinde etkili olmuştur. O zamana kadar hayrat-ı şerife olarak anılan yapılar ve içlerinde bulunan ve yine vakıf malı olan teberrukat eşyaları ve diğer sanatlı objeler artık “asar-ı atika ve “sanayi-i nefise-i İslamiye” gibi yeni terimlerle ifade edilmeye başlanmış, korunma amaçları ve motivasyonları yeni bir perspektif kazanmıştır.

Bu konuda erken belgelerden birisi Bergama Camii duvarında bulunan mermer bir taş hakkındadır. Söz konusu mermer taşın cami tamir masraflarını karşılamak üzere satılmak istendiği anlaşılmıştır ve taşın mahiyeti tam olarak bilinemediğinden herhangi bir işlem yapılmadan evvel bilirkişi olarak bölgeye gelecek olan Müze Müdürü Osman Hamdi Bey’in beklenmesi istenmiştir.<sup>174</sup> Evkaf yönetimindeki bu

<sup>174</sup> BOA, MF.MKT, 80/93, H. 05.07.1300 (12 Mayıs 1883).

yapıya ait bir unsurun akıbeti Maarif Nezareti'ne bağlı bir kurum olan Müze-i Hümayun müdür tarafından değerlendirilmesine karar verilmiştir. Taşın satılmasına sebep olarak gösterilen cami tamir masrafı konusunun da Evkaf Nezareti ile görüşülmesi salık verilmiştir. Cami duvarından çıkarılan taşların müze için istenmesinin ilk örneği bu değildi. 1 Nisan 1882 tarihli bir belge de yine Bergama'da hükümet konağının üst tarafındaki küçük bir camiinin duvarından çıkarılan oymalı süslü mermer taşın müzeye getirilmesi ve masrafların da mahalli mal sandığından tesviyesine karar verildiği anlaşılmaktadır.<sup>175</sup> Bu kararlar karşısında Evkaf Nezareti'nin herhangi bir müdahalesi olduğuna dair bir ifadeye rastlanmamıştır. Ancak ilerleyen yıllarda Bergama'daki Kurşunlu Camii duvarından çıkarılarak Müze-i Hümayun'a konulan mermer taşın bedeli cami tamiratında kullanılmak üzere bu sefer Evkaf Nezareti tarafından talep edilmiş<sup>176</sup> ve bu konuda Müze-i Hümayun'un mütalaasının ne olduğu sorulmuştur<sup>177</sup>. Bu taşın bedelinin bir devlet kurumu olan Evkaf tarafından yine bir devlet kurumu olan Müze'den istenilmiş olmasının vakıf eserlerin özel durumu ile ilgili olmalıdır.

Benzer bir olay Osmanlı kuruluş devri camilerinde de yaşanmıştır. Bursa'da Orhan ve Hüdavendigar camilerinde bulunan Yunanca ibareli heykel ve kitabenin Müze-i Hümayun'a nakli söz konusu olmuş ve bu konuda Evkaf Nezareti'nin gerekli izni vermesi istenmiştir.<sup>178</sup>

Müze-i Hümayun'da resmi olarak 1889 senesinde kurulan İslam sanat eserleri bölümünde toplanacak eserler, Batı'dakinin aksine özel bağışlarla yahut koleksiyonerlerden satın alma yolu ile oluşmamıştır Bu eserler genellikle vakıflara ait yapılardan toplandığı için bunların Müzeye intikali hususunda Evkaf ile Müze-i Hümayun'un karşı karşıya gelmiştir. Bazen uzun süren yazışmalar sonucunda bazen olumlu bazen olumsuz cevap alındığı görülmektedir. İslam Eserleri bölümünün açılması ile artan bu talep ve yazışmalar arşiv belgelerinden takip edilebilir.<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> BOA,MF.MKT., 75/81, H. 12.05.1299 (1 Nisan 1882).

<sup>176</sup> BOA,MF.MKT., 99/50, H. 17.10.1305 (27 Haziran 1888); BOA,MF.MKT., 99/128, h. 3.11.1305 (12 Temmuz 1888).

<sup>177</sup> BOA,MF.MKT., 95/27, H. 20.01.1305 (8 Ekim 1887).

<sup>178</sup> BOA,MF.MKT., 207/33, H.20.11.1311 (25 Mayıs 1894).

<sup>179</sup> BOA,MF.MKT., 478/3, H.25.07.1317: Abbasi halifelerinden Harun el-Reşid'e Avrupalılar tarafından hediye edilen ve Bağdat'ta Pir Davut Camii'nde bulunan mermer küpün Müze'ye

Müze-i Hümayun'un vakıflara ait mekanlarda bulunan eserlere yönelik taleplerinin arttığını arşiv belgelerinden takip etmek mümkündür. Yine belgelerden anlaşıldığı üzere bu tarihten daha evvel başlayan bu karşılaşma bazen de Evkaf'a ait yapılardaki İslam öncesi devirlere ait olan unsurlar sebebiyle yaşanmıştır. Bu unsurlar vakıf yapılarda asırlardır devşirme (spolia) olarak kullanılmıştır. Müze-i Hümayun'un İslam öncesi devirlere ait koleksiyonlarına katılmak üzere talep edilen bu parçaların müzeye intikali konusu da taraflar arasında bazen uzun yazışmalara yol açmıştır.

Henüz kullanım değeri olan vakıf eşyaların geçerli bir sebep olmadan vakfedildikleri yerden nakilleri vakıf hukukuna aykırı olmasından ötürü, Müze-i Hümayun müdüriyeti, müzeye nakillerini talep ederken genellikle bu eserlerin, köhneleşmiş, fersudeleşmiş ve kullanılmayacak durumda olduklarını belirtmiştir. Ayrıca bu eserlerin, sanayi-i nefise-i İslamiye cihetinden nadir örnekler olduklarını ve korunmaları gerektiğini de özellikle vurgulamıştır. Eserlerin müzeye intikalinde öne sürülen bir diğer neden ise söz konusu eserin ait olduğu vakıf binasının harap vaziyette olmasıdır. Dolayısıyla bu eserler müzeye nakledilmedikleri takdirde ya bakımsızlıktan ya da hırsızlıktan ötürü ortadan kaybolacaktır.

Ancak Evkaf Müzesi'nin kurulma kararına kadar bu mesele ile alakalı doğrudan ve genel olarak bütün eserleri kapsayan bir karar yoktur. Osmanlı Arşivinde konu ile ilgili belgeler daha ziyade münferit kararları içermektedir. Mesela, Antep'te Kale içinde harap olmuş caminin yerinden sökülüp hükümet konağına oradan da Müze-i Hümayun'a gönderilmesi istendiğinde<sup>180</sup> Evkaf Nezareti'nin herhangi bir itirazı yahut

---

gönderilmesi için gerekli paranın mahsup muamelesi yapılarak evrakının yollanmasının ilgililere bildirildiği; BOA.MF.MKT., 562/40, H. 23.02.1319: Vefa'daki Kilise Camii'nin minare şerefesinin korkuluk taşlarından olup eski eser olduğu anlaşılan başsız kuş resminin Müze-i Hümayun'a nakledilmesi için gerekli muamelelerin yapılması; BOA.BEO., 2355/176566, H.08.04.1322 : Selanikte'Ki Ayasofya Camii'nde bulunan kürsünün Müze-i Hümayun'a nakli; BOA.DH.MKT., 865/84, H. 15.04.1322: Selanik'te yanan Ayasofya Camii'nin mermer kürsünün teşhire değer asar-ı atikadan oluşu nedeniyle, ilgili irade gereği Müze-i Hümayun'a nakli; BOA.DH.MKT., 2031/85, H. 27.05.1310 (17.12.1892): Karaman, Aydın, Menteşe ve Saruhan taraflarında cami, türbe, çeşme, imaret gibi yıkılmış Selçuklu ve Anadolu Selçuklu eserlerinden teşhire şayan olan asar-ı atikanın Müze-i Hümayun'a gönderilmesi hususunda Konya Vilayetine tebligat yapılması.

<sup>180</sup> BOA. MF.MKT., 99/12148, H.28.07.1305 (10 Nisan 1888); Ancak minberin gönderilme sürecinin bir sebeple uzadığı ve Maarif Nezareti'nin tekrardan 22 Temmuz 1888 tarihinde minberin salimen İstanbul'a gönderilmesi istediği anlaşılmaktadır. Bkz. BOA.MF:MKT., 99/127, H.13.11.1305 (22 Temmuz 1888). Minber 22 Ekim 1888 tarihine gelindiğinde ancak İskenderun'a gönderilmiştir. Bu konu hakkında bakılacak bir diğer belge- ŞD. 126/4, H.26.12.1310 İzmir'in Kemaller karyesinde harap olan caminin derununda bulunan ve Müzeye konulmak üzere celb edilmiş olan 2 seccade hakkında olunacak muameleye dair.

bir bedel talebi yokken İzmir Kemaller köyündeki harap durumdaki caminin derununda bulunan seccadenin durumu hakkında yapılacak muameleye dair yapılan yazışmanın<sup>181</sup> ardından camide bulunan seccadenin ‘bedelinin ödenerek’ Müze-i Hümayun’a konması istenmiştir. Bir diğer belgede de Müzeye nakledilecek seccadelerin yerlerine yenisinin konulması talep edilmiştir.<sup>182</sup>

Anlaşılan o ki işlevini yitirmiş yahut gündelik hayatta bir karşılığı kalmamış vakıf eserlerin yerlerinden alınarak modern ve seküler bir mekân olan müzeye nakledilmesi kitapların yerlerinden alınarak tek bir kütüphane çatısı altında toplanması fikri kadar tepki çekmemiştir. Diğer yandan henüz kullanımda olan ancak, sanat ve tarih kıymeti bakımından orijinal yerinden alınarak Müzeye intikalini meşrulaştırma ya da buna izin verme imkânı, müzeye nakledilen eşyanın/eserin maddi bedelinin müze tarafından ödenmesi yahut yerine yenisinin konulmasını şart koşturmuştur.

Evkaf-ı Hümayun Nezareti ile Müze-i Hümayun arasındaki gerilimli karşılaşmayı ortaya koyan yazışmalar da mevcuttur. Camilerden müzeye konulmak üzere talep edilen seccade ve halı gibi objelerin, vakıf olan yapının bir parçası olduğu ileri sürülerek bu talepler zaman zaman reddedilmiştir.

Mayıs 1895/H.1312’de Sultanahmet Camii’nde bulunan ve “masnu’at-ı atika ve nefiseden” olan üç adet seccadenin teşhir edilmek üzere, Müze-i Hümayun’a verilmesi müze müdüriyeti tarafından talep edilmiştir.<sup>183</sup> Ancak belgenin altına düşülen notta “Sultanahmet Camii’nden müzeye istenilen seccadelerin vaz’ının caiz olmadığı mukteza-yı irade-i seniyyedendir” yazılmıştır. Diğer yandan, 21 Mayıs 1895 tarihinde Yıldız Sarayından Sadarete gönderilen yazıda, seccadelerin camiye ait olduğuna dair önemli bir ifade içermektedir. Bu belgede “Atik seccadeler cami-i şerife ait kadim şeyler olduğundan bunların oradan ihracıyla Müze-i Hümayun’a konmasının caiz olmadığı” ifade edilmiştir.<sup>184</sup> Seccadeler “kadim” olmaları sebebiyle yeni bir değer kazanmıştır.

<sup>181</sup> BOA.ŞD., 126/4, H.26.12.1310 (M.11.07.1893)

<sup>182</sup> BOA.BEO, 249/18624, H.18.01.1311 (M.01.08.1893)

<sup>183</sup> BOA, Y.A.HUS, 327/19, H. 12.11.1312.

<sup>184</sup> BOA. İ.HUS., 37/99, H.26.11.1312.

Bir diğerk örnekte ise, Pertevniyal Valide sultan Camii'nin vakfının bir parçası olan arazide bulunan aslan resmi bulunan 4 parça taşın dahi İslam öncesi devirlere ait olmasına rağmen müzeye nakli, vakıf hukuku açısından uygun görülmemesine karşın bu eserler üzerinde vakfın tasarruf hakkı olmadığı ifade edilmiştir.<sup>185</sup>

Bergama'daki bir camiden talep edilen seccade yapılan yazışmada “*asar-ı nefiseden*” şeklinde bir ifade ile tanımlanmış ve Aydın Valiliği tarafından Müze-i Hümayun'a gönderilmesi istenmiştir<sup>186</sup>. Öte yandan İslam sanatının önemli numunelerine yönelik de bir bilinç oluşmaya başladığı açıktır. 17 Temmuz 1894 tarihli bir belgede “Halep'te, kale içinde bulunan camilerle Hulviye Camii Arab mimarisinin bedii şekillerini havi olup, mürur-ı zamanla harap olmasına mebni, ahşap mihraplarının müzeye konulmak üzere İstanbul'a nakli hususu” dile getirilmiştir.<sup>187</sup>

Evkaf gelirlerini sadece kendi bünyesinde harcayamadığı ve devletin diğerk birimlerine hazinesindeki para sıklıkla kaydırıldığı için tamirat Muhafaza ve bakım gibi asli görevlerinden bazılarını tek başına yerine getirememiş bu konuda da yine Müze-i Hümayun ile birlikte hareket etmek durumunda kalmıştır. Bu noktada da yine Evkaf Nezareti, elindeki eserlerin tarih ve sanat değerlerine yönelik bir motivasyon içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Eski eserlerin tamir ve bakımı konusunda da Evkaf nezareti Müze-i Hümayun ile birlikte hareket etmesi gerekmiştir. Mesela, 1910 senesinde Konya'daki darülhadis ile caminin tamir masraflarının yarısı Müze-i Hümayun, diğerk yarısı da Hazine-i Evkaf tarafından ödenmesine karar verilmiştir.<sup>188</sup>

Resmi yazışmalardan anlaşıldığına göre müzeye intikalini söz konusu olan İslam vakıf eşyasının özellikleri şunlardı:

- Harap olan vakıf yapıdan (camii vs.) müzeye intikal ettirilen eşya

---

<sup>185</sup> BEO; 2017/151269, H.15.12.1320/M.15 Mart 1913 (Aksaray'da Pertevniyal Valide Sultan Camii-i Şerifinin arkasındaki bostanda eskiden beri durmakta olan ve Müze-i Hümayun'a nakli bildirilen Arslan resmini havi dört kita taşın adı geçen sultana mülk olarak verilen yerin asıl parçasından sayılmadığı ve o yerden başka bir mahalde korunmuş olmasıyla da sabit olduğundan vakfın bunlar üzerinde tasarruf hakkının olduğunu iddia etmem hakkının olamayacağı).

<sup>186</sup> BOA.MF.MKT., 168/89,H. 2.11.1310 (18 Mayıs 1893).

<sup>187</sup> BOA.Y.A.HUS; 303/24, H. 13.01.1312 (17 Temmuz 1894).

<sup>188</sup> BOA, BEO, 3787/283957, h.25.07.1328

- Kendisi bizzat kullanılmayacak durumda olan vakıf eşyası
- Çeşitli sebeplerle (çalınma, satılma isteği vs..) tehlike altında bulunan ancak hala kullanım değeri bulunan mimari ve dekoratif unsurlar
- Kullanım noktasında o an için işlevi olmadığı düşünülen kitabe yahut bir takım İslam öncesi unsurlar (devşirme)
- Evkaf'a ait yerlerde toprak altından çıkan eserler
- Vakıf kütüphanelerdeki yazma eserlerin

Tanzimat dönemi boyunca Osmanlı imparatorluğu ortak bir Osmanlı kimliği yaratma çabasından vazgeçmemiştir. Bu dönemde Avrupa ile yaşanan diplomatik ve kültürel yakınlaşma birçok zeminde ilginç karşılaşmalar yaşanmasına yol açmıştır. Avrupa imparatorluklar kulübünde olmayı önemseyen Osmanlı, karşılaşma mekanlarında ve anlarında kendi temsilini kimliğinin Avrupa ile ayrıştığı yönlerini değil, bulunduğu yönlerini öne çıkarmıştır. Bu sebeple de bu dönem boyunca diğer Avrupalılarla ortak bir noktada buluşturan imparatorluk olma yönünü ve Osmanlı kimliğini öne çıkarmıştır. 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbinden itibaren yalnızlaşmaya başlayan imparatorlukta, pan-islamist politikaların başlaması imparatorluk kimliğinin İslami olan yönüne vurgu yapılmasını gerekli kılmıştır. Artık “İslam” sıfatı hemen her yerdedir. Bu sırada İslam sanatının kavramsallaşması ve Avrupa müze koleksiyonlarına dahil edilmesi, özel sergilerde teşhir edilmesi gibi gelişmeler de Osmanlı'nın yaşayan mirasına bakışını ve onu tanımlayışını etkiledi. Bu süreçte II. Abdülhamit döneminin tedbirli Panislamizm'i ile Osman Hamdi Bey'in koleksiyonculuğuna yansıyan oryantalist ve korumacı tavrı birleşti. II. Meşrutiyet döneminin daralan milliyetçiliğin etkisini gösterdiği atmosferde kurulacak olan Evkaf-ı İslamiye Müzesi ise bu sürecin bir devamı niteliğindedir.

### **4.3. Evkaf-ı Hümayun Nezareti ve İslam Eserleri**

1826 senesinde kurulan ve tedrici olarak bütün vakıfları bünyesine katan Evkaf-ı Hümayun Nezareti, vakıf eserlerin bakım, tamir ve tadilatı gibi hususların

sorumluluğunu da üstlenmiştir. Dolayısıyla Evkaf-ı Hümayun Nezareti, İmparatorluğun -bu günkü adıyla- kültürel miras yönetimiyle doğrudan irtibatlı bir Nezaret haline gelmiştir. Evkaf-ı Hümayun Nezareti sadece mimari yapılarla değil bu yapıların içinde kullanılmak üzere vakfedilmiş eşyalarında sorumluluğunu üstlenmiştir. İslam sanatı adı altında yeni bir anlam ve değer kazanan tarih ve sanat değeri olan taşınabilir/menkul vakıf eşyası ve mimari yapının aslında menkul/taşınabilir olmayan -ancak sökülebilecek- kapı, pencere, çini karo gibi unsurların sorumluluğu, Evkaf-ı Hümayun Nezaretini, İslam sanatının korunması ve ihyası meselesinin merkezine yerleştirmiştir. Bu bağlamda aynı zemini paylaştığı diğer kurum ise Maarif Nezareti'ne bağlı olan Müze-i Hümayun Müdüriyeti'dir. Sorumluluk ve ilgi anlamında bu karşılaşma bazen çekişme bazen de iş birliği şeklinde devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu süreçte Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin vakıf ve teberrukat eşyasına yaklaşımı değişecek, genelde “hayrat-ı şerife”, “hayrat-ı evkaf”, “hayrat-ı münife”, “meberrat-ı şerife” ya da “meberrat-ı münife” gibi terimlerle isimlendirilen vakıf eserler, yeni bir terim olan “asar-ı nefise-i İslamiye” yahut “asar-ı atika-i İslamiye” isimlerle anılmaya başlayacak, yeni anlamlar yüklenecektir.

#### **4.3.1. Evkaf-ı Hümayun Nezareti**

Arapça asıllı bir kelime olan vakf, “durdurmak”, “alıkoymak, ayakta bekletme, hapsedme, dinlendirme” anlamlarına gelmektedir. Çoğulu “evkaf” ve “vukûf”tur (Kütükoğlu, 2013, s. 27). Terim olarak vakıf bir kimsenin, Allah'a yakın olmak gayesiyle menkul veya gayr-i menkul mal veya mülkünü dini ve sosyal bir gaye için tahsis etmesidir (Yediyıldız, 2012). Hukukî olarak, bir malı alınıp satılmaktan ebedi olarak alıkoymak; Allah yolunda hapsedmek ve menfaatini tasadduk etmek; tamamiyle ve büsbütün hasır ve tahsis etmek anlamlarına gelmektedir. Hilmi Ömer Efendi, İthafü'l- Ahlaf fi Ahkâmi'l-Evkâf isimli eserinde vakfı şöyle tarif etmiştir: “Menfaati ibadullaha aid olur vechile (ait olmak üzere) bir â'ynı Cenâb-ı Hakkın mülkü hükmünde olmak üzere temlik ve temellükten mahpus ve memnu' kılmaktır (Öztürk, 1983, s. 28).

Vakfedilen şeye “mevkuf” adı verilir. Vakfa konu olan şeyler sadece gayri menkuller değildir. Taşınabilir mallar ve para da vakfedilebilir (Kütükoğlu, 2013, s. 363). Menkul eşya yani taşınabilir eşya vakfedildiğinde bir listesi çıkarılır. Mesela, vakfedilen

menkul/taşınabilir şey kitap ise tek tek hepsinin ismi vakfiye metnine yazılır. Vakfın yönetimi konusunda asıl olan o vakfın vakfiyesidir. Vakıfların bozulmaması için vakfiyelerde bazı şartlar konulmuş hatta önlem olarak bazı beddualara da yer verilmiştir. Bunlar “Vakfiyelerin bir kısmında vakfi, vakfın şartlarını gayeye aykırı olarak değiştiren, vakfın gelirini azaltacak, mallarını kötüye kullanacak veya tecavüz edecek, vakfi herhangi bir şekilde bozacak, hatta ona kötü gözle bakacak olanlar için lanete kadar varan çok ağır” (Kütükoğlu, 2013, s. 365) beddualar olabilirlerdi.

Osmanlı modernleşmesi ve devletin merkezileşme hareketinin bir ayağı olan Evkaf-ı Hümayun Nezareti'in Osmanlı vakıf teşkilatının giderek büyümesi ve karmaşık bir hale gelmesiyle yaşanan aksaklık ve ihmallerin de etkisiyle 1826 senesinde kurulmuştur. Darphane Nazırı ve Mütevellî kaymakamı el- Han Yusuf da ilk Nazır olmuştur. 1837 senesinde su vakıfları, 1838 senesinde de Haremeyn vakıfları nezarete bağlanmıştır. Aynı sene Evkaf Nazırı, Meclis-i Hass-ı Vükelaya (bugünkü Bakanlar kurulu) alınmıştır. Vakıfların idari yapısı bu sistemde Tanzimat dönemine kadar sürmüştür (Öztürk, 1983, s. 61).

Birçok konuda yeniliğe gidilen Tanzimat devrinde mali usuller de değişmiştir. Mustafa Nuri Paşa *Netayicü'l Vukuat* (C.IV, İstanbul 1327:101) isimli eserinde aktardığına göre vakıfların mali işlerinde yapılan değişiklikler vakıf eserlere son derece zarar vermiştir. Buna göre, gayri sahih vakıfların önce tahsilatı sonra da Keçecizade Fuat Paşa'nın emriyle 44 bin keseye ulaşan gelirleri iane (yardım) adıyla hazineye katılmış ve gerek görüldükçe bu miktar da kısıla kısıla dörtte bir derecesinden aşağıya inmiştir. Bu da vakıfları çok zor durumda bırakmıştır. Camiler ve sair sultan hayratının çoğunun gelirleri vakıf arazi hasılatı olduğundan ve bu da çokça eksildiğinden dolayı masrafları karşılıksız kaldığından mecburen başkalarının vakıflarının hasılatı ile idare edilmeye başlanmıştır. Binaenaleyh, pek çok hayır sahibinin meberratları (hayır eserleri) harap ve metruk olmuştur.<sup>189</sup>

19. yüzyıl ikinci yarısında vakıfların ıslahı için çeşitli girişimler olmuş ise de istenen netice alınamamıştır. Zira vakıfların merkezî yönetim altına alınması hem bürokratik işlemleri hem de kontrol ve teftiş mekanizmasını yavaşlatmıştır (Köksal, 2014, s. 348).

---

<sup>189</sup> Idib.

Buna ek olarak Evkaf Nezareti bütçesinin çoğu zaman devletin başka ihtiyaçları için kullanılması söz konusu olmuştur. Vakıflarda yaşanan dağınıklık ve keyfiliğe son vermek, “bünyesinde teşkil edilecek “Evkaf Hazinesi” kanalıyla vakıflar arası kaynak aktarımını sağlayarak geliri giderini karşılamayan vakıflara destek sağlamak gibi iyi niyetlerle kurulmasına rağmen Evkaf-ı Hümayun Nezaretinin getirdiği merkezileşme vakıfların uhdesinde bulunan İslam eserlerinin ihmali ve bakımsızlıktan ötürü fena duruma düşmesi, yıkım, hırsızlık ve yağmaya açık hale gelmesinde etkili oldu. Vakıf gelirlerinin Evkaf hazinesinde toplanması vakıfların ferdiyetlerini kaybetmesine ve gelirlerinin kontrolünü kaybetmelerine yol açmıştır. Osmanlı ekonomisindeki bozulma ve değişkenlik gösteren nedenlerle Hazineye toplanan para ise sürekli olarak başta Maliye olmak üzere diğer nezaretler ve kurumlar tarafından kullanılmıştır. Öyle ki birçok camiler ve diğer gerçek dini vakıflar bakım ve onarım için ödenek bulamaz hale gelmiştir.

20. yüzyıl başlarında, II. Meşrutiyet döneminde de bazı ıslahat önerileri olmuş, bunların ancak bir kısmı uygulanabilmiştir. Bu dönemde vakıfların yönetiminin ıslahı için önerilerde bulunanlardan birisi de Hammadezade Halil Hamdi Paşadır. Paşa, Mısır Evkaf Nezareti’nde bir müddet bulunmuş ardından İstanbul’a çağırılarak önce A’yan Meclisi üyeliğine sonra da 1909 senesinde Evkaf Nazırlığı görevlerine getirilmiştir.<sup>190</sup> Nazırlık görevinden bir yıl dolmadan ayrılmış olan Paşa, vakıfların idaresinin ıslahı yönünde bir layiha yazmıştır. Bu layihada Nezaretin içinde bulunduğu durumdan bahsetmiş, kayıtların uygunsuzluğuna, memur sayısının fazlalığına değinmiştir. Üzerinde durduğu en önemli konu ise vakıfların ‘ferdiyeti’nin Nezaret bünyesinde erimemesi gerektiğidir. Vakıfların ferdiyetlerinin erimesini İslam hukukuna aykırı bulmaktadır. Maliye, Maarif Nezareti ve diğer kamu kuruluşlarına devredilmiş olan vakıf gelirlerinin yine vakıflara sarf edilmesi gerekmektedir (Öztürk, 1983, s. 62).

Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin kuruluşunda da büyük rolü olan Evkaf-ı Hümayun Nazırı ve Şeyhülislam Mustafa Hayri Efendi (1867-1921) ilk defa Nazırlık makamına (1328/1912) geldiğinde vakıfların iyileştirilmesi hususunda bazı devlet adamlarının fikirlerine başvurmuştur. Eski sadrazamlardan Ayan Meclisi Reisi Said Paşa’nın

---

<sup>190</sup> BOA, BEO, 3519/263908, H.02.03.1327.

kendisine cevap olarak Viyana'dan gönderdiği mektupta işaret ettiği konular özellikle İslam vakıf eserlerinin vakıfların merkezi bir sisteme bağlanmasından sonra kötü duruma düştüğüne işaret etmektedir. Said Paşa'ya göre vakıfların yönetiminde Hükümet'in aracılığını kabul mecburiyeti yoktur. Nezareti'nin kuruluşundan önce 19. asır ortalarına kadar "tevliyetleri makam-ı saltanata ait olan" selatin vakıfları müstesna olmak üzere diğer vakıflar, tam bir bağımsızlık içinde ve vakfiyelerine uygun olarak mütevellileri tarafından yönetilmişlerdir. Şimdi kalıntılarına şahit olduğumuz, güzelliklerinin harap ve kendilerinin yok olduğuna teessüfle baktığımız hayır kurumları, o bağımsızlık dönemlerinde meydan getirilmiş idi. Said Paşa, Evkaf Nezareti'nin bir denetçi olarak devam etmesini istemekle beraber, vakıfların cemaat meclislerine aktarılmasından yanaydı (Öztürk, 1983, s. 65).

#### **4.3.2. Menkul/Taşınabilir Vakıf Eserlerin İntikali ve Merkezileştirilmesi**

Vakıflar menkul ve gayrimenkul (taşınabilir ve taşınmaz) oluşları bakımında da sınıflandırılabilir. Menkul yani taşınabilir mal, para, silah, at, kitap gibi bir yerden başka bir yere nakli mümkün olan şeydir. Esasen vakıfta süreklilik esas olduğundan, vakıf yapılacak malın akar veya akar hükmünde olması gerekmektedir. Bazılarına göre kelimenin anlamındaki hapis ancak bu şekilde mümkün olur, bunlar, Taşınabilir eşyanın yani menkulün sürekli vakfı/hapsi mümkün olmadığından vakfedilmesinin sahih olmadığı fikrindedir. Ancak bazı asırlarda ve farklı örflerde caiz görülmüştür. İslam'ın ilk yıllarında da menkul vakfetme hadiseleri vardır. Sahabeden zırhlarını, silah ve atlarını fisebilillah vakfedenler olmuş, Hz. Peygamber de buna cevaz vermiştir. İmam-ı Ebu Yusuf, bu olaya bakarak sadece savaş için silah ve at vakfedilmesini caiz görmüştür. İmam Muhammed ise Mushaf, kitap, cenaze malzemesi gibi menkullerin vakfedilmesini, vakfiyeleri bilinmek şartı ile örfen sahih görmüştür (Öztürk, 1983, s. 81).

19. yüzyıl sonlarına doğru ve 20. yüzyıl başlarında vakıf gelirlerinin kesilmesinden ötürü güvenlik zaafı ile birlikte taşınabilir vakıf eşyasına yönelik hırsızlık olaylarının artması, vakıf binalarının bakım ve tamirinin yapılmamasından ötürü bina ve içindekilerin fiziksel olarak bozulması, savaş ve çatışmalarla birlikte kaybedilen topraklarda kalan vakıf eserlerinin askeri hedef haline gelerek yağma, talan ve yıkıma maruz kalması gibi sebepler, taşınabilir vakıf eserlerin merkezileştirilmesi meselesini

gündeme getirmiştir. Merkezileşme arayışının bir diğer sebebi de kültür varlıklarını yöneten müze, kütüphane ve arşiv gibi modern kurumların modern sistemlerine geçiş sağlayabilmektir. Ancak taşınabilir vakıf eşyasının kullanım alanından alınarak başka bir kurum altında koruma maksatlı toplanmasının meşruiyetine dair bir tartışma ya da bu konuda bir itiraz ortaya çıkmamıştır. Tek istisna vakıf kütüphane koleksiyonlarındaki kitaplardır. Yine aynı sebeplerle risk altında bulunan kitapların tek bir kütüphanede toplanması konusunda tartışmalar olduğunu görüyoruz.

Menkul/taşınabilir malların vakfedilmesi meselesi yukarıda da değinildiği gibi kıyasla ve örfen caiz kabul edilmiş bir konudur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Eski eserleri koruma tedbirlerinden birisi olarak gündeme gelen mesele esasen yeterince tartışılmış gibi görünmüyor. Bilhassa, sanatlı ancak kullanılmayacak kötü durumda olması sebebiyle yerinden alınarak koruma amacıyla Müze-i Hümayun'a nakledilmek istenen her eserde durum yeniden değerlendirilmiş, çoğu zamanda bu intikale izin verilmiştir. Dolayısıyla bu konuyla ilgili genel bir hüküm verilmemiştir. Yukarıda değinildiği gibi taşınabilir kültür varlıkları açısından adeta bir acil durum meydana gelmiş ve acil önlemler alınmaya çalışılmıştır.

Taşınabilir vakıfların bir yerde toplanması meselesi, İslam sanatı koleksiyonlarına dahil edebileceğimiz kitaplar, yani vakıf kütüphane koleksiyonlarının korunması için daha erken tarihlerde gündeme gelmiştir. 18. yüzyıl sonlarında, Sultan I. Mahmud'un Kastamonu kadısı ve müftüsüne gönderdiği bir hükümde, kitapların zarar görmesi karşısında benzer bir tedbirin alınmasına dair ifadeler yer almaktadır. Safer 1159/ Şubat 1746 tarihli bu hükümde “bu şehirdeki medreselerde mevcut kitap koleksiyonlarının kaybolmaktan kurtarılması için bir yerde toplattırılmasının uygun olacağını ve bunu gerçekleştirmek için de şehirdeki mevcut kitapların vakıflarının isimlerinin tespiti ve koleksiyonlarının da adet ve özelliklerinin tayin edilerek bir defter halinde İstanbul'a gönderilmesini istemiştir.” (Erünsal, Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik, 2015, s. 211). Bu hükümde dikkat çekilen hususlar 19. yüzyılda gündeme gelecek sorunların da habercisi gibidir:

... *kütüb-i mevkûfe için müte'ayyen kitâbhane ve muvazzaf hâfız-ı kütübler olmamaktan nâşî mürur-ı eyyâm ile medreseler harâb ve kitâblar dahî kendüyi bilmez kimesneler ahz ve istirab(?) ile el-yevm kütüb-i mevkûfe müteferrik ve*

*eyâdi-i nâsda müteşettit kalduğına ve nicelerinin bir müddet dahî alâ-hâlihî  
kalsa mecmu-i kütüb arza-i telef olacağın ...*<sup>191</sup>

19. yüzyılda ise özellikle Tanzimat devrinde eğitimde meydana gelen değişimlerle birlikte vakıf kütüphaneler ve koleksiyonlar, ihtiyaca karşılık veremez olmuş ve yeni kütüphanecilik sistemlerine ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu dönemde vakıf kütüphaneleri hakkında dile getirilen şikayetler 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında artış göstermiştir. Bu konuda bazı iyileştirmeler yapılmaya çalışılmış ise de istenilen sonuç elde edilememiştir. Koleksiyonların korunması ve erişimin kolaylaştırılması amacı ile merkezi bir kütüphane tesisi gündeme gelmiştir. Zira, cami ve tekkelerde bulunan küçük koleksiyonların hem kontrolü ve koruması hem de çeşitli yerlerde buldukları için okuyucunun onlara ulaşması kolay değildi. Üç defa Maarif Nazırlığı yapan Münif Paşa (1830-1910) dönemin Sadrazamına sunduğu layihasında bu meseleye değinmiştir:

*...mevcut kütüphaneler Dersaadet'in mevaki'-i muhtelefesinde müteferrik olduğundan erbab-ı mütala'a istedikleri kitapları bir yerde müctemi' bulamayarak bunların taharri ve tedarikinde zahmet ve su'ubete düçar olmaktadırlar. (Cumbur, 1964, s. 226)*

1900'lere gelindiğinde benzer konularda şikayetler artarak devam etmiştir. 4 Teşrin-i Sani 1320 (17 Kasım 1904) tarihli bir belgede 'ale'l-umum kütüphanelerin hali teessüf olunacak raddededir. Bu hale sür'at-i mümkinine ile nihayet verilmez ise elli-altmış bir kütüb-i nefise ve nadirenin ziya'ı muhakkaktır'' cümleleriyle başlamakta ve kütüphanelerin tek bir çatı altında toplanması tavsiyesi ile sona ermektedir:

*Hülasa kütüphanelerin kaffesi ayrı ayrı salonlarda bulunmak ve vakıflarının isimlerini taşımak üzere bir bina dahilinde toplanılarak ve bir müdir-i mes'ule tevdi olunması... Büyük kütüphanelerin bir araya cem'i şimdilik kabil alamadığı takdirde hiç olmaz ise bazı cevami'-i şerife derûnunda, türbelerde, mahzenlerde, kat'iyyen açılmayan sandık ve dolaplarda çürümekte bulunan*

---

<sup>191</sup> Idib.

*kitapların toplattırılması la-büddür.” (Erünsal, Osmanlıca Metinler ve Belgeler, 1990, s. 303)*

Kütüphaneler müfettişlerinden Mahmud Bey’in konuya yaklaşımı ve teklifi ise şöyledir:

*Şöyle ki Yeni Camii, Sultan Ahmed ve Fatih Cami-i Şeriflerinin iç havlularındaki direkli kubbe altlarının havluya nazır olan açık tarafları demir parmaklık ve içeri tarafları da camekanlar ile muhafaza olunduktan sonra Dersaadet kütüphaneleri civarları itibarıyla bi’t-tvehid her vakfın eserleri isimleri üzerinde yazılı olarak ayrı ayrı muhkem dolablar içinde oralara naklolunur ve yalnız Aksaray taraflarının kütübhaneden mahrum kalmaması için gayet dil-nişin ve fenni bir surette inşa edilmiş olup biraz ta’mire ittihaz ve Bayezid’deki Kütübhane-i Umumi hali üzere ibka ile binası gayet muhkem ve oldukça vasi’ bulunan Nur-ı Osmaniye Kütübhanesi asarı müteberrike ve nefsiye tahsis edilüp Eyüp’te Şehid Mehmed Paşa Kütübhanesi’nde Tophane’de Kılıç Ali Paşa Kütübhanesi’yle Üsküdar’da Atlama Taşı’nda Selim Ağa Kütübhanesi’nde o civarlar kütübhaneleri cem ve tevhid kılınur ise maksadın tamamen hasıl olacağı kaviyyen ümid edilmektedir ol babda emr ü ferman hazret-i men lehü’l emrindir. Fi 22 Eylül, sene 325 (5 Ekim 1909).*  
(Erünsal, Osmanlıca Metinler ve Belgeler, 1990)

Maarif Nezareti, Mahmud beyin bu teklifine “*cevami’-i şerife avlularındaki kütübhaneler te’sis ve inşası ise şayan-ı te’emmül ve tedkik mevaddan olup bu cihet ayrıca meclisce mevki’-i tezekküre konulacağı*” şeklinde cevap vermiştir (Erünsal, Osmanlıca Metinler ve Belgeler, 1990, s. 304).<sup>192</sup>

1910 senesinde Meclis-i Mebusan’da yapılan görüşmede bu defa kitapların yerlerinin değişmesi hakkında “müsaade-i şer’iyye” gündeme gelmiştir. Kütüphane koleksiyonlarının birleştirilmesi lüzumuna, daha evvel Maarif bütçesi görüşülürken bazı vekiller tarafından işaret edildiği anlaşılmaktadır. Maarif Nazırı Meclis-i Mebusan’ın 107. Oturumunda (Salı 25 Mayıs 1326/Haziran 1910) bu konuda Maarif Nezareti’nin nasıl bir çalışma yürüttüklerini ve bu kütüphanelerin vakıf hukukuna tabi

---

<sup>192</sup> Idib.

olmalarından projelerini gerçekleştirmek için izne ihtiyaçları olduğunu şöyle ifade etmiştir:

*Efendim evvelce arz etmişdim ki Nezaret büyük bir kütüphane-i Milli yapacak ve bunun için gelecek sene bütçesine birkaç senelik olmak üzere tahsisat-ı kafiye koyacaktır. Şimdiden bunun projesini hazırlıyor. Bu cihet atıye aittir. Hakikaten bize böyle bir kütüphane lazımdır. Bir kütüphanemiz Bayezid'de vardır. Diğer kütüphaneler vakıftır. Bu kütüphanelerin üzerinde hukuk-ı vakıf vardır. Bunları bir müsaade-i şer'iyeye dairesinde mümkünü varsa toplamak cihetini tasavvur ediyoruz. (Erünsal, Osmanlıca Metinler ve Belgeler, 1990, s. 305)*

Maarif Nazırı'nın ifade ettiği müsaade-i şer'iyeye meselesinin daha evvel Evkaf-ı Hümayun Nezareti ile Meşihat arasında gündeme geldiği anlaşılmaktadır. İki kurum arasında yapılan yazışmada olumlu bir sonuç alınamamıştır. Evkaf-ı Hümayun Nazırlığı'na getirilen Hammam-zade Halil Hamdi Paşa, 29 Şevval 1327/13 Kasım 1909 tarihinde Şeyhülislamlık makamına gönderdiği yazısında, İstanbul'daki çeşitli yerlerdeki vakıf kütüphanelerin muhafazası ve kitaplardan azami istifadenin sağlanabilmesi için tek bir yerde toplanarak bir kütüphane-i umumi tesis edilmek istendiğini bu konuda Meşihatın fikrinin ne olduğunu sormuştu. Hammamzade-Halil Hamdi Paşa, bu yazısında, Mısır'da da kısa bir süre Evkaf Nazırlığı yaptığını ve bu konunun orada da gündeme geldiğini, Mısır ulemasının bunu tasvip ettiklerini ve bu teşebbüsten olumlu netice aldıklarını da belirtmişti (Erünsal, Evkaf Nazırı Hammâde-zâde Halil Paşa'nın İstanbul'da Mevcut Vakıf Kütüphanelerinin Islahı ve Bir Mekânda Toplanması Konusundaki Çalışmaları, 2005).

Meşihat Dairesi ise 26 Rebiyülevvel 1328/7 Nisan 1910 tarihli cevabında "Fetvahane'den vakıf kütüphanelerinin vakfedildikleri yerde korunmalarının vakfedenin (vâkıf) şartı olduğundan bunların başka mahallere naklinin caiz olamayacağı şeklinde görüş bildirdiği ve bu yüzden bu kütüphanelerin buldukları binalar tamir edilinceye kadar ancak geçici bir süre başka bir mahalle taşınabileceklerinin uygun görüldüğü belirtilmiştir." (Erünsal, Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik, 2015, s. 305)

Bu cevapta “ancak geçici bir süre başka bir mahalle taşınabilecekleri”ne dair ifade ıslahı düşünülen kütüphane binalarındaki koleksiyonların “geçici” intikalini başlatmış olduğu anlaşılmaktadır. 1326(1910) tarihli bütçe görüşmeleri esnasında Emrullah Efendi şunları söylemişti:

*Vakıf kütüphanelerinin ıslahı için Şeyhülislam Hazretleri mücade-i şer’iyyesini buyurdular. Harab olmuş, ötede beride kalmış kitapları mahsus kütüphanelere naklettik. Bu büyük bir eser-i terakkidir, zannederim. Çünkü bu kitaplar harabiyetten, ziyandan kurtarılıyor, emin yerlerde bulunduruluyor, erbab-ı mütalaanın enzarına küşade bulunuyor. (Erünsal, Osmanlıca Metinler ve Belgeler, 1990, s. 305)<sup>193</sup>*

Bilhassa küçük koleksiyonların hızla yok olmaya başlaması meseleyi yeniden gündeme getirmiştir. O sırada Evkaf Nazırlığına getirilen Mustafa Hayri Efendi (Ürgüplü) döneminde, İstanbul’da dört-beşyüz bin ciltlik koleksiyonu bulunacak bir kütüphane inşası kararı alınmış, ancak bunun gerçekleşmesi vakit alacağından ve durumun aciliyetinden ötürü birkaç binanın elektrik tesisatının kurulması ve tamirinin ardından buralara küçük koleksiyonlar nakledilmiştir.

19. yüzyıl sonlarında şekillenmeye başlayan Müze-i Hümayun Kütüphanesi de önemli şahsi koleksiyonları bünyesine katmıştır<sup>194</sup>. Diğer yandan Cami, tekke, türbe gibi vakıf yapılar içerisinde bulunan sanatlı ancak korunmaya ihtiyacı olan el yazma kitapların bazıları henüz bir Evkaf Müzesi bulunmadığı için Müze-i Hümayun’a nakledilmiştir.<sup>195</sup>

Savaş yıllarında da farklı yapıların içindeki küçük koleksiyonların muhafazası için bunların tek bir yerde toplanması ya da güvenli yerlere intikali çalışmaları devam edecektir. Birinci dünya Savaşı sırasında Fahreddin Paşa, İstanbul’a göndermeyi başardığı Medine’deki mukaddes emanetlerin (Medine eşyası) içerisinde Medine vakıf kütüphanelerinden de çok sayıda kitap geçici olmak üzere İstanbul’a gönderilmiş,

<sup>193</sup> İstanbul dışından da küçük koleksiyonları intikali hususunda bkz. BOA, DH.MUİ., 113/57.

<sup>194</sup> Ahmet Cevad Paşa, Mehmet Şakir Paşa, Sultan Mehmed Reşad, Diyarbakirli Said Paşa, Recaizade Ekrem, Zeki Megamiz ve Hikmet Turhan Dağlıoğlu koleksiyonları Müze Kütüphanesine dahil edilmiştir.

<sup>195</sup> BOA, BEO, 3676/275646, H.01.12.1327; BOA, BEO, 3685/276305, H.21.12.1327; BOA, BEO, 3663/274719; BOA, MF.MKT., 1144/79, H.29.11.1327; BOA, ŞD., 225/61, H.17.12.1327.

ancak bu kitapların çoğu Şam'da bırakılmıştır. Bunlar Savaşın ardından Medine'deki yerlerine iade edilecektir (Şentürk, 2017). Şam'da bulunan Kubbetü'l Hazne Koleksiyonu (Şam Evrakı) da Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin talebi üzerine Cemal Paşa tarafından Şam'dan İstanbul'a gönderilmiş ve Evkaf-ı İslamiye Müzesi koleksiyonuna dahil olmuştur.<sup>196</sup>

#### **4.4. Bir Meşrutiyet Dönemi Müzesi Olarak Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşu**

II. Meşrutiyet Dönemi her şeyin daha iyi olacağına dair büyük bir heyecanla başlamış ancak, savaşlar, çatışmalar, toprak kayıpları ve göç hareketleri ile devam etmiştir. İki ayrı Balkan Savaşı, Trablusgarp savaşı ve iki sene içerisinde başlayan Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı zor şartlarda İmparatorluğun kültürel mirasını koruma ve müzecilik çalışmaları da ilginç bir şekilde hızla devam etmiştir.<sup>197</sup>

Diğer yandan II. Meşrutiyet dönemi müzeciliği esasen bir yağma ve tasfiye hareketi ile başlamıştır. Meşrutiyetin ilanından (1909) bir sene sonra Sultan II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle birlikte onun dönemini simgeleyen Yıldız Sarayı müzesi, kütüphanesi ve arşivleri de dahil olmak üzere Selanik'ten gelen Hareket Ordusu mensupları tarafından yağmalanmış ve tasfiye edilmiştir.<sup>198</sup> Yaşanan bu olay artık her şeyin çok farklı olacağına en önemli göstergelerinden biridir. Bürokraside sanat ve kültür hayatına kadar birçok alanda yenilik girişimleri başlamıştır. Fakat kısa süre sonra uzun yıllar sürecek bir savaş dönemine giren İmparatorluk (önce Arnavut isyanı, ardından gelen Trablusgarp Savaşı) gündemi Meşrutiyetin ilanındaki ve Sultanın tahttan indirildiği zamanki iyimser havasından uzaklaşacaktır.

Bu dönemde Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin de yükü giderek artmış, yönetim daha fazla ıslaha muhtaç hale gelmiştir. Öte yandan bu dönemde kültür mirası ve bilhassa

<sup>196</sup> BOA, DH. ŞFR., 72/3. 20.03.1335.

<sup>197</sup> II. Meşrutiyet Dönemi müzeciliği hakkında bkz. Madran, B. (2009). II. Meşrutiyet'in Toplumsal Müzeleri. II. Meşrutiyeti Yeniden Düşünmek. içinde İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

<sup>198</sup> Bu konuda bkz. Candemir, M. (2007). Yıldız'da Kaos ve Tasfiye. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.

İslam eserleri konusunda Nezaretin hareketlendiği ve daha aktif rol aldığı bir devreye işaret eder.

Çeşitli fikir akımlarının iç içe geçtiği bu dönemde iktidarın ve yeni muhafazakâr milliyetçi çevrenin İslam, Osmanlı ve hatta Türk sanatı olarak nitelenmeye başlanan objelerin ve mimari yapılarla olan ilişkisi yeni bir boyut kazanmıştır. Osmanlı-İslam ya da Türk sanatı her ne şekilde isimlendirilirse isimlendirilsin söz konusu sanat ve tarih eserlerine yönelik 1880'lerden itibaren ilgi ve korumacı tavır ve savaş dönemlerinde toplumu etrafında birleştiren bir motivasyon bu objelere ve yapılara imparatorluk imgesi olarak siyasi anlamlar yüklemiş ve Osmanlı'nın kimliğinin sembolleri ve aynı zamanda insanlığa ve medeniyete katkısı olarak her zamankinden daha fazla korunup tanıtılması gerektiği vurgulanmaya başlamıştır. Bu anlayış Evkaf-ı Hümayun Nezareti yetkililerinin de dâhil olduğu yeni bir atmosfer yaratmıştır. Bu dönemde kültür mirasın korunması anlamında Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin de yükü giderek artmıştır. Evkaf yönetiminin ıslahına yönelik raporlarda vakıf eserlerin korunmasının lüzumu sebepleri ile birlikte anlatılır olmuştur.

1909 senesinde kısa bir süre Evkaf Nazırlığı yapan, bir müddet Mısır vakıflarında da çalışmış tecrübeli devlet adamı Hammamizade Halil Hamdi Paşa'nın sadarete sunduğu bir layiha vakıfların yönetiminde bir ıslahat teklifidir. Vakıfların yönetimindeki aksaklık ve yanlışları uzun uzadıya anlatan Paşa, vakıfların yönetimi altındaki eserler hakkında da fikir beyan eder, önerilerde bulunur (Erünsal, Evkaf Nazırı Hammâde-zâde Halil Paşa'nın İstanbul'da Mevcut Vakıf Kütüphanelerinin Islahı ve Bir Mekânda Toplanması Konusundaki Çalışmaları, 2005, s. 90-98).

Evkaf Nezareti'nin 1909 senesi bütçesi Esbab-ı Mucibe Mazbatası'nın, Tamirat ve İnşaat Kalemi bahsinde "Nezaret-i Evkaf-ı Hümayun İnşaat ve Tamirat İdaresi'ne taalluk eden vezaif, ekseri enafis-i asar-ı atikadan bulunan cevami-i şerife ile hayrat-ı münîfenin tamir ve hüsn-i muhafazası itibariyle gayet mühim ve naziktir." (Kahraman, 2007, s. 140) denilmektedir. Mazbatada bu konuda yaşanan sorunlar ve çözümler de ele alınmıştır. Evkaf Nezareti'nin sorumluluğu altında olan bu kıymetli eserler büyük bir tehlike altındadır ve bunun çeşitli sebepleri vardır. Evkaf'ın o güne kadar yaptırdığı tamiratlar da artık yeni bir bağlamda değerlendirmek ve eski eser ilmine uygun tamirat yapılmamış olduğu ifade edildikten sonra bunun sebepleri sıralanmaktadır. Mazbatada

Evkaf Nezareti'nin idaresi altındaki eserlerin kıymeti ve bunların pozisyonu ile Avrupa'daki emsallerinin durumu arasında yaptığı mukayese de dönemim bakış açısını anlamak bakımından son derece mühimdir. Mazbatada sorunlar ve çözümlere değindikten sonra yapılan bu mütalaanın daha iyi anlaşılması için “memalik-i medeniyye”de yapılan inşaat ve tamirat işlerine bakmanın yeterli olacağı ifade edildikten sonra şöyle devam edilmiştir:

*Viyana'da, Olm'de, Paris'de, Stuttgart'da ve'l-hasıl tarih ve sanat nokta-i nazarından eski binaları bulunan her memlekette bu binaların suret-i daimede tamir ve hüsn-i suretle muhafazasına memur birer mimarı ve bir de adedce şimdiki İnşaat ve Tamirat İdaresi memurun-i fenniyesinin iki misli kadar bir hey'et-i amiriyyesi vardır. Ale'l-husus ki bu binaların değeri bir Süleymaniye, bir Yeni Cami, bir Yeşil Cami, bir Karatay Medresesi, bir Sahretullahi'l-Müşerreffe kadar bile değildir.* (Kahraman, 2007, s. 141)

II. Meşrutiyet döneminin ruhu içerisinde bir yenilenme vurgusu ile yazılmış olduğu anlaşılan mazbatada İnşaat ve Tamirat İdaresi'nin mevcut teşkilatı ve araçları ile arzu edilen değişiklikleri yapmanın mümkün olamayacağı ifade edildikten sonra tamir olunacak vakıf eserlerin sanat noktasından önemi dile getirilmiştir. Burada “İslam mimarisi” tabirinin kullanılması mühimdir:

*Tamir olunacak mebani-i vakfiyenin bir kısım-ı mühimmi sanayi-i mimariyye-i İslamiyyeye aid ve ehemmiyyet-i fevkaladeyi haiz cevami-i şerife, medreselerle çeşmeler ve emsali olduğu gibi ekserisi de mesacid-i şerife ve mebani-i vakfiyye-i sairedeir.* (Kahraman, 2007, s. 141)

Ancak tamir olunması gereken bina sayısı ve bu binaların çoğunun sanatlı bina olması ve özel uzmanlık gerektirmesi dolayısıyla elde bulunan imkânlarla başarılı bir netice almak mümkün görünmemektedir. Evkaf için çalışan mimar sayısı da yapılacak işlerle mukayese edildiğinde oldukça azdır: “Bunların adedi ise binlerle balığı olmaktadır ki kâffesinin tamir ve ihyasını dört beş mimar ile deruhde ve idare etmek katiyen adîmü'l-imekândır.”

Mesele sadece merkezdeki yapılarla da bitmemektedir. Merkez dışında da yine hem tarihi ehemmiyeti olan hem de mukaddesatı bulunan binaların (ehemmiyyet-i

tarihiyyeyi haiz mebani-i mukaddese-i aliye) tamir ve bakımı konusu da mahalli imkanlarla yapılamamaktadır. Mahalli kalfa mühendisler “hiçbir noktası fen ve sanat ile kabil-i tevfiğ olmayan resm ve keşifnamelerle iş görebilmek ihtimal haricinde bulunduğu ve merkezdeki mimar ve mühendislerden bi’t-tefrik tedkikat icrası zımında göndermek de mümkün olamadığından taşra mebani-i mukaddese dahi hal-i harabide kalmakta ve bina-berin hiçbir işi görülmemektedir.”

Evkaf-ı Hümayun Nezareti burada, vakıf eserlerini koruma sorumluluğunu bir yandan evrensel bir misyon, bütün insanlığa karşı taşıdığı bir sorumluluk olarak gördüğünü ifade ediyor, diğer yandan tekrar geleneksel dile dönerek bu yapıların banilerini, “ashab-ı hayrat-ı kiram” olarak ve yapıları da hayrat ve mebani-i mukaddese olarak niteliyordu. Bu eserlerin ihmalini vebal ve iki cihanda cezalandırılma sebebi olduğunun da altı çiziliyordu:

*Zuhur-ı İslamiyyeden şimdiye kadar Memalik-i Osmaniyye’de müluk ve padişah-ı izam ve vakıfın vesair ashab-ı hayrat-ı kiram taraflarından bina ve tesis edilip hüsn-i muhafazası ahlaflın boyunlarına bırakılan hayrat ve mebani-i vakfiyye ol kadar kesir ve ol kadar ehemmiyetlidir ki el-yevm gerek hutta-i Irakiyye ile sair Arabistan vilayatında gerek Anadolu ve memalik-i Osmaniyye’nin aksam-ı sairesinde bulunan hayrat-ı şerifenin her biri birer enmûzec-i san’at olup el-haletü hazihi li-ecli’s-seyaha Memalik-i Osmaniyye’ye gelen seyyahin-i ecnebiyye bunlardan her birinin önünde saatlerce engüşt-berdehan hayran kalarak bunların en ufak taşlarına varıncaya kadar icra-yı tedkikat ve şayet yedlerindeki seyahatnamelerdeki izahata nazaran asar-ı mezkurede cüz’î bir eser-i harabiyet müşahede eylediklerinde sırf insaniyyet ve sanat nokta-i nazarından beyan-ı teessüfat eylemekte olmalarına nazaran işbu asarı –adeta pamuğa sarıp saklarcasına-muhafaza etmemek insaniyyete karşı büyük bir cinayet ve bunları bırakıp giden ashab-ı hayrın bi-hakkın lanet ve nefretini celb ile dareynde sebep-i mücazat ve ukubet olacağı tabiidir. (Kahraman, 2007, s. 143)*

1909 senesinde Evkaf-ı Hümayun Nezareti için hazırlanan mazbatada Nezaretin uhdesinde bulunan eserlerin en iyi şekilde muhafazasına dair sorumluluğun kimlere aid olduğu ile bu eserlerin kronolojik ve coğrafi olarak sınırlarının neler olduğu da bir

anlamda ifade edilmişti: “Zuhur-ı İslamiyye’den şimdiye kadar Memalik-i Osmaniyye’de müluk ve padişah-ı izam ve vakıfın vesair ashab-ı hayrat-ı kiram taraflarından bina ve tesis edilüp hüsn-i muhafazası ahlaflın boyunlarına bırakılan hayrat ve mebani-i vakfiyye ol kadar kesir ve ol kadar ehemmiyetlidir ki el-yevm gerek hıttı-i Irakiyye ile sair Arabistan vilayetinde gerek Anadolu ve memalik-i Osmaniyye’nin aksam-ı sairesinde bulunan hayrat-ı şerifenin her biri birer enmûzec-i san’at olup...” (Kahraman, 2007, s. 144)

Evkaf-ı Hümayun Nezaretinin kurulması ve ardından bütün vakıfların tedricen bu yönetim altında birleşmesi ile önceden her bir vakfın kendi sorumluluğunda olan tamirat, tadilat gibi işler merkezi bir sisteme dahil edilmiştir. Daha evvel de değinildiği gibi her ne kadar Evkaf-ı Hümayun Nezareti’nin bütçesi vakıfların bakımına yeterince yönlendirilemiyorsa da vakıf eserlerin korunması Nezaret’in en önemli sorumluluklarından birisiydi ve gündemde tutuluyordu. Osmanlı coğrafyası halen daha çok genişti ve sayısız vakıf eseri bulunmaktaydı. Her türlü imkânsızlığa rağmen imparatorluğun son anına kadar birbirinden uzak pek çok köşesinde vakıf eser tamirat ve tadilat işlerinin yürütüldüğü, uzman ve ödenek gönderilmeye çalışıldığı, savaş dönemlerinde bazı eserlerin talan ve yağmadan muhafaza için merkeze çekildiği, bazı vakıf eserlere de ihtiyaç duyulan eşyanın gönderildiği anlaşılmaktadır.

1909 senesinde yayınlanan söz konusu mazbata ise bilhassa bir süredir devam eden yeni bir anlayışı ifade etmesi bakımından önemlidir. Bu yeni anlayış, Evkaf Nezareti’nin sorumluluğu altındaki yapıları belli bir kronoloji ile coğrafi sınırlar içerisinde yeni değerlerle tarif etmesidir. Söz konusu eserlerin ehemmiyeti onların sanatlı ve tarihi öneme sahip olmalarıdır. Elbette geçmişte de belli bir değerler sistemi içerisinde vakıf eserlerin sanatlı olmasına dikkat edildiği için bugün dünya müzelerinin İslam sanatı koleksiyonlarını doldurmuştur. Ancak 19. yüzyıl sonlarından itibaren bu sanatlı tarihi eserlerin ecdat emaneti olması ve dünyaya karşı Osmanlı/İslam sanat ve tarihinin üstünlüğünü temsil etmeleri bakımından da yaşatılmaları onların kullanım değerlerinin de üzerine çıkmıştır.

Ancak bu mazbatada tarih ve sanat bakımından kıymetli taşınabilir vakıf eşyalarının durumuna dair bir değerlendirme yapılmamıştır. Genel olarak taşınmaz vakıf eserlerinin bakım ve tamiratına odaklanan bu mazbatadan sonra 1910 senesinde

Maarif Nezareti Müze-i Hümayun Müdüriyeti ve Evkaf-ı Hümayun Nezareti temsilcilerinden oluşan bir komisyon teşkil etmiştir. Bu komisyonda alınan kararlarla birlikte taşınabilir vakıf eserlerin korunması ve toplanması vazifeleri Evkafı Hümayun Nezareti ve Müze-i Hümayun arasında dağıtılmıştır. Buna göre teberrukat eşyası ve taşınabilir diğer sanayi-i nefise Evkaf Nezaretinin sorumluluğuna bırakılırken, Mimari unsurlar ise Maarif Nezaretinin sorumluluğuna bırakılmıştır (Koşay, 2013, s. 315).

Müze-i Hümayun eserlerin toplanması ve korunması hususunda halen öncü kurum olarak bu dönem de de Evkaf Nezaretini uyarmaya devam etmiştir. 23 Mart 1910 tarihinde Müze'den Evkaf Nezaretine gönderilen tezkirede vakıf ve teberrukat eşyaları ile kitapların zarar gördüğü, mukaddes binalardaki güzel ve kıymetli eşyaların acilen toplanıp korunması gerektiği yazılmıştır. Bu yazı Alman şarkiyatçı F. Sarre'nin Konya Köşkü isimli eserine atıfla başlamış, Sarre'nin Konya'daki İslam eserleri konin içinde bulunduğu kötü durumlara işaret ettiği belirtilmiştir (Kutlay, 2014, s. 27).

#### **4.4.1. Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşu**

Bilhassa 1908 senesinden itibaren Sadrazamlık, Evkaf-ı Hümayun Nezareti, Maarif Nezareti ve Müze-i Hümayun Evkaf-ı Hümayun Nezareti katılımlarıyla düzenlenen çeşitli toplantılarda cami, türbe, mescit gibi bünyesinde kıymetli eşyalar barındıran binaların talana uğramasının önüne geçmek için alınacak tedbirler üzerinde durulmuştur. 3 Ocak 1910 tarihinde Sadrazam'dan Maarif Nezareti'ne gönderilen yazıda<sup>199</sup> asar-ı nefise-i kadime ve cedidenin ziyan olmaktan ve çalınmaktan muhafazası için Evkaf-ı Hümayun Nezareti ve Müze-i Hümayun'un üzerine düşen vazifelere işaret edilir. Aynı yazıda çalındığı bildirilen bazı eserlerden bahsedilmekte ve bunların Avrupa müzelerine kaçırılmasına meydan verilmemek üzere Rüsumat (*Gümrük*) İdarelerinin dikkatli olması istenmektedir.

Alınan tüm önlemlere rağmen hırsızlıkların devam etmiştir. Nihayetinde Şeyhülislam ve Evkaf-ı Hümayun Nazırı Ürgüplü Hayri Bey tarafından Evkaf Müzesi çalışmaları başlatılır. İslam sanatının en değerli eserlerinin kurtarılması ile ilgili bu çalışmaların

---

<sup>199</sup> BOA, BEO, 3676/275646, 01.12.1327.

hızlanmasında Evkaf Nazırı ve Şeyhülislam Ürgüplü Mustafa Hayri Efendi'nin önemli rolü olmuştur.

Ürgüplü Mustafa Hayri Efendi (1867-1921) köklü bir ilmiye ailesine mensuptur. Hukuk Mektebi'ni derece ile bitirmiştir. Adliye Nezaretinde memurluk yapmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinden olan Hayri Bey, Meşrutiyet'in ilanından sonra Meclis'te Niğde Mebusu olarak vazife yapmıştır. 22 Aralık 1910 tarihinde Evkaf Nazırı olarak tayin edilmiştir. 16 Mart 1914'te ise bu vazifeye ek olarak Şeyhülislamlık vazifesini de üstlenmiştir. Bu iki vazifeyi, Şeyhülislamlıktan istifa ettiği 6 Mayıs 1914 tarihine dek birlikte yürütmüştür. Bu görevleri sırasında önemli icraatlara imza atmıştır (Sürün, Cumhuriyet Öncesi Sanat Tarihi Yaklaşımları (1850-1923 Sanat Tarihi Yayınları Üzerine Bir İnceleme) (Doktora Tezi), 2012, s. 52). Evkaf Nazırlığı ile fetva makamını aynı anda elinde tutuyor olması Evkaf-ı İslamiye Müzesi çalışmaları esnasında vakıf eserlerin herhangi hukuki engelle takılmadan yerlerinden alınarak merkezileştirilmesi yardımcı olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir.

Müze kurma çalışmaları başlarken, ilk iş olarak bilimsel danışma kurulu hüviyetinde çalışacak bir İdare Heyeti tayin edilmiştir. Fahri olarak çalışacak uzman kişilerden meydana gelen bu Heyette, Devlet Şurası emekli üyesi Keçecizade Fuad Bey, eski Şehremini ve İstanbul Mebusu İsmet Bey, Sayıştay ikinci başkanı Armenak Sakızıyan Bey, Maarif Nezareti Telif ve Tercüme Dairesi Üyesi Mehmet Ziya Bey (İhtifalci Ziya) ve Müze Müdürü Ahmet Hakkı Bey yer almaktadır. Sonradan bu heyete Adliye teftiş heyeti Reisi Ali Bey de katılacaktır (Öz, Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler, 1949, s. 11).

Keçecizade Reşad Fuat Bey Osmanlı sadrazamlarından Keçecizade Fuad Paşa'nın (1815-1869) torunudur.

İbnü'l Emin Mahmud Kemal (İnal) (1871-1957) son dönem devlet adamları, şairleri, musikişinasları ve hattatları üzerine biyografik eserler veren İbnü'l Emin kuruluşunda çalıştığı bu müzenin Cumhuriyet dönemi (müzenin adı artık Türk ve İslam Eserleri

Müzesidir) müdürlerinden birisidir. Geç Osmanlı'nın sanat ve kültürel birikimini Cumhuriyet dönemine taşıyan isimler arasındadır.<sup>200</sup>

İsmet Bey (1847-1917) Hüseyin Rıza Paşanın oğludur. 21 Kasım 1914-16 Şubat 1916 yılları arasında İstanbul şehreminliği yapmıştır (Ergin, 1996, s. 355).

Armenak Sakızıyan Bey (1871-1944),'e ait Sicill-i Ahval dosyasında H.1288 İstanbul doğumlu olduğu ve Hazine-i Hassa Nazırı Sakızlı Ohannes Efendi'nin <sup>201</sup> oğlu olduğu yazmaktadır. Mekteb-i Sultanî'de eğitim almış. Türkçe, Ermenice, Fransızca okur yazar, İngilizceye aşinadır.<sup>202</sup> Paris'te eğitim gördükten sonra İstanbul'a gelerek maliye Nezareti'nde vazifeye başlamıştır. Müşavir yardımcılığı ve II. Meşrutiyet döneminde Muhasebat Dairesi reisliği yapmıştır (Çarkçıyan, 1953, s. 208). 1919 senesi Mayıs ayında Evkaf-ı Hümayun'dan Sadaret'e gönderilen bir yazıda Divan-ı Muhasebat Reisi Ermenak Efendi'nin Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin tesisinde hizmeti bulunduğu, Müze İdare Meclisi azası iken “tedkikat-ı ihtisaskarane” ve “mutalaat-ı ilmiyyesi”nden istifade edildiği, lakin Divan-ı Muhasebat Reisliği vazifesi ile birlikte Evkaf Müzesi İdare Meclisi'ndeki azalık vazifesini daha fazla sürdürmesine kanunen cevaz olmadığı belirtilmiştir.<sup>203</sup>

Mehmed Şerif Paşa (Çavdaroğlu) (1873-1958) Osmanlı son dönem devlet adamı ve Dahiliye nazırlarındandır. 1901 senesinde Sultan Abdülaziz'in kızı Emine Sultan ile evlendiği için “damat” unvanı almıştır (Sürün, Mehmed Ziya Bey'in Ticaret Mektebi Ali'sinde İstanbul'daki Eski Anıtlar Üzerine Verdiği Bir Konferans, 2014, s. 53).

Mustafa Münif Paşa (Kocaolçun) (1855-1937) Osmanlı'nın ilk kez dış hekimliği eğitiminin verildiği Eczacı Dişçi, Kabile (Ebe) ve Hasta Bakıcı Mektepleri kurucu müdürüdür. Burada 1909-1911 yılları arasında yöneticilik yapmıştır. Bahriye'ye mensup Mehmet Galip Efendi'nin oğludur. 1881 senesinde Tıbbiyeden mezun

---

<sup>200</sup> İbnü'l Emin hakkında bkz. Ömer Faruk Akün (2000) “İbnülemin Mahmud Kemal”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.21, ss. 249-262.

<sup>201</sup> Sakızlı Ohannes Paşa (1816-1912) Ermeni kökenli Osmanlı paşası. İlk Osmanlı liberallerindendir. Bu konuda eser vermiştir. 1897'de Hazine-i Hassa Nazırı olmuştur. Mekteb-i Fünun-ı Nefise-i Şahane'de estetik üzerine verdiği derslerin notlarını toplayarak *Fünun-u Nefise Tarih-i Medhali* (Güzel Sanatlar Tarihine Giriş) adlı eseri yayımlamıştır.

<sup>202</sup> DH.SAİD d., 97/203, H.29.12.1288.

<sup>203</sup> BEO, 4573/342965, H.14.08.1337/M.15 Mayıs 1919.

olduktan sonra tıp okullarında idarecilik ve hocalık yapmıştır. Birçok eser kaleme almıştır. Eski eserlere ve koleksiyonerliğe merakı olduğu bilinmektedir.<sup>204</sup>

Mehmed Ziya Bey (İhtifalci) (1866-1930) İstanbul Süleymaniye’de doğmuştur. Tokat Evkaf-ı Hümayun Müdürü Osman Vasfi Bey’in oğludur. 1886 yılında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi’nden mezun olmuştur. Talebeliği sırasında Maliye Nezareti’nde memurluğa başlamıştır. Daha sonra sırasıyla Edirne, tekirdağ, Vefa, Numune-i Terakki ve Mercan İdadilerinde görev yapmıştır. II. Meşrutiyet ilanından sonra İstatistik Müdürlüğü’nde çalışmıştır. İstanbul’un tabii ve tarihi güzelliklerini tanıtmak ve korumak üzere 1911 yılında kurulup I. Dünya Savaşı’nın başlaması sebebiyle kapanmak zorunda kalan İstanbul Muhipler Cemiyeti’nin üyelerinden biri olmuştur. Halil Ethem Bey’in başvurusu ile 1917 yılında kurulan Asar-ı Atika Encümen-i Daimisi’ne üye seçildi. Burada görev yaptığı süre içinde eski eserler için hazırlanmış olan tescil fişleri hazırlamış, eserlerin fotoğraflarını çektirip kitabelerini kaydettirmiştir. Ayrıca Meclis-i Kebir-i Maarif, Maarif Nezareti Telif ve Tercüme Heyeti, Evkaf-ı İslamiye Meclisi, Tarih-i Osmaniye Encümeni ile vakıf kütüphanelerinin ıslahı, Medresetü’l Meşayih’in tesisi için kurulan komisyonlarda görev yapmıştır (Eyice, İhtifalci Mehmed Ziyâ, 2000, s. 559).

Evkaf Müzesi’nin kurulması çalışmaları Osman Hamdi Bey’in hayatta olduğu dönemde başlamıştı. Ancak bu proje gerçekleşmeden vefat eden Osman Hamdi Bey’in yerine geçen Halil Ethem Bey de kişisel olarak da çok ilgilendiği İslam sanatlarına dair bir müzenin açılış çalışmalarına da ilgi göstermiş ve katkıda bulunmuştur. Ancak, Evkaf Müzesi’nin o yıllardaki kuruluşuna dair müze arşivinin bugün mevcut olmaması sebebi ile bu katkının ne boyutta olduğunu çok fazla bilemiyoruz. Yakın bir zamana kadar bazı arşiv belgelerindeki az sayıdaki bilgi dışında elimizde bir kaynak yoktu ancak Edhem Eldem’in “The Genesis of the Museum of the Turkish and Islamic Art” (2016) isimli makalesiyle biraz daha aydınlanmıştır. Edhem Eldem kendi koleksiyonunda bulunan Halil Ethem’in Evkaf Müzesi’nin açılışı ve İslam sanatı konusundaki düşüncelerine dair el yazısı müsvedde bir defterin içeriğini ve bazı görsellerini paylaşmıştır.

---

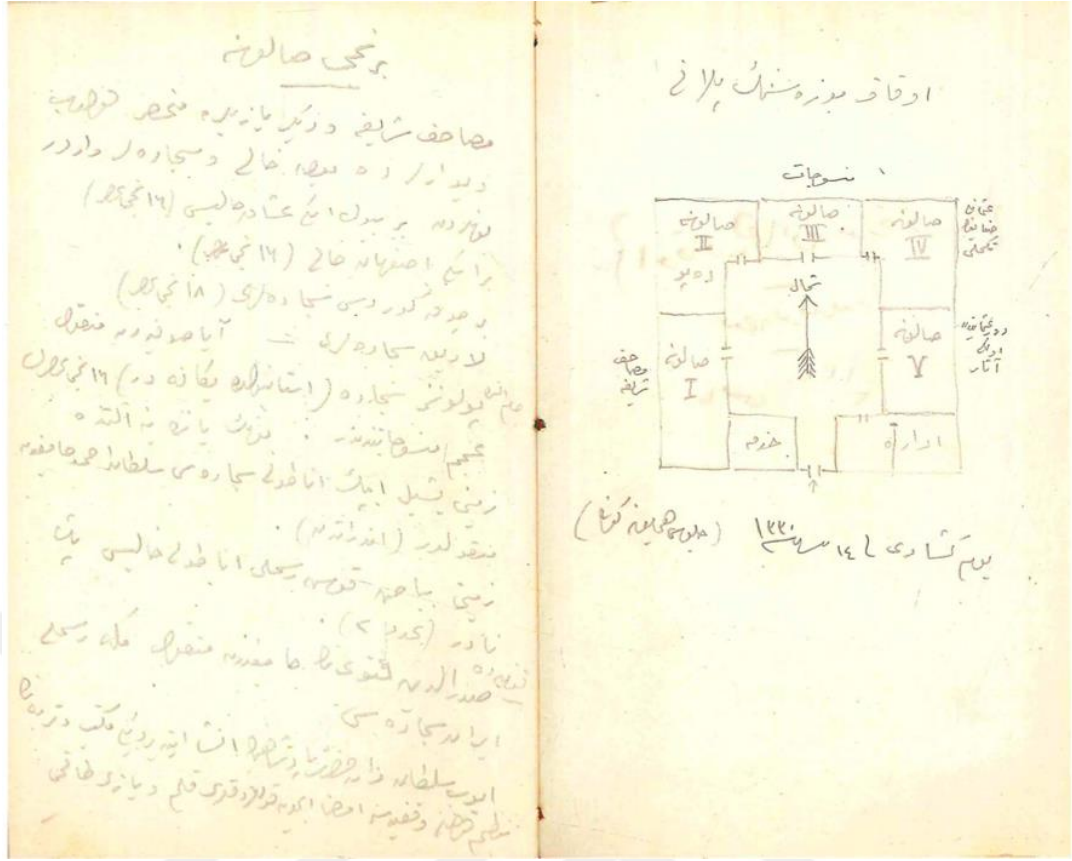
<sup>204</sup> Idib.

Konuya dair notlarında Halil Ethem Bey daha evvel ağabeyi Osman Hamdi Bey'in de Şam ziyareti sırasındaki tespitlerine benzer ama daha net tespitlerde bulunmuştur. Halil Bey'in tespitleri Evkaf Müzesi'ne niçin ihtiyaç duyulduğu sorusuna da bir cevap olduğu için önemlidir. Halil Bey, medeniyetin temel sembollerinden birisi olarak gördüğü müzelerin çeşitliliği ve zenginliğinin de o ülkenin eğitim ve gelişmişlik düzeyiyle orantılı olduğunu düşünür. Osmanlı'da kıymetli el yazması kitaplar ve diğer eşyalar Avrupa müzelerine mukabil cami, türbe gibi mukaddes mekânlarda muhafaza edilegelmiştir. Geçmişte Osmanlıların özellikle asil ve ileri gelenleri güzelliklere değer vermiş ve güzel eserleri Saraylarda ve evlerinde muhafaza etmişlerdi. Fakat artan ekonomik sıkıntılarla birlikte güzel sanatlar da gerilemiş, Avrupa'dan ithal edilen kusurlu ve ucuz mallar tercih edilir olmuştur. Hatta varlıklı kişiler dahi iyiyi kötüden ayırmaz hale gelmiş ve evlerini dekore ederken kendilerine has ata yadigârı Anadolu ve İran halılarını eskidikleri bahanesiyle çöpe atmaya ya da yok pahasına satmaya başlamıştır. Ağırılığınca altın değerinde Üsküdar brokarları ve Bursa kumaşları, yerini sıradan Avrupa patiskalarına bırakmaya başlamıştır. Evler artık ne alaturka ne de alafranga gibi görünmeyen garip bir dönüşüme maruz kalmıştır. Güzele dair zevk bozulmuştur. Yerli zanaatların çoğu tamamen ortadan kaybolmuştur. Buna karşılık Avrupa'da İslam eserlerine karşı büyük bir ilgi, merak ve hatta saygı doğmuştur. Zengin ve güç sahipleri kadar müzeler de bu eserleri toplamaya başlamıştır. Aracılık yapan antikacılar İstanbul ve taşradaki evleri gezerek buldukları eşyaları satın alarak milyoner oldular. Bu tür eserlerin en nadide örneklerinin muhafaza edildiği mukaddes binalar da ihlal edildi ve bu eserleri koruyamaz hale geldi. Bu yapılarda ve kütüphanelerde görevli memurlar çok az ücret mukabilinde çalıştıkları ve karınlarını zar zor doyurdukları için kandırılmaya açık hale geldiler. Taşradaki binalar bir yana, İstanbul'daki cami, türbe, kütüphanelerden sayısız kitap ve eşya, hatta duvarlardan dökülen kiremitler dahi alındı. Yalnızca Berlin Müzesi'nde, kataloglarındaki fotoğraflarına bakılacak olursa Eyüp Sultan türbesinden, Sultan Ahmed, Piyale Paşa, Takkeci ve Yeni Cami, Şehzade ve III. Murat türbelerinden, Ayasofya Kütüphanesi be Topkapı Sarayı'nın Bağdat Köşkü'nden alınmış çok sayıda çini ve hatta bütün levhalar ve pencere alınlıkları sergilenmektedir.

Halil Bey, yakından tanıdığı Alman oryantalist ve sanat tarihçilerin de katkıda bulunduğu Berlin Müzesi'nin Osmanlı'nın en mahrem mekânlarından götürülmüş İslam eserleri ile dolu olduğunun farkındadır. Bu durumdan yakınmasına rağmen garip

bir kabulleniş içerisinde olduğu görülür. Karşı taraftan eserleri geri istemek gibi bir girişimleri oldu mu bilmiyoruz ancak, Halil Bey'in bu konudaki çözümü diğer birçok çağdaşı gibi vakıf eserlerin merkezileştirilmesi ve müzecilik çalışmalarında yatıyor. Halil Bey'in Evkaf müzesini bu noktada çok önemseydiği anlaşılıyor: “En büyük anıtlarımızın maruz kaldığı yıkım göz önüne alındığında, hayatta kalan bu taşınabilir nesnelerin korunması için acil bir çözüm düşünmenin zamanı gelmişti. Yıllar önce Mısır'da olduğu gibi, bu çözüm, bu nesnelere belirlenmiş bir yerde bir araya toplamak ve onları sorumlu bir yöneticinin yönetimine emanet etmektir. Bu nedenle Halife hazretlerinin tahta çıkışının yıldönümü olan Cemaziyelahir 1332 birinci gününde (27 Nisan 1914) ‘Evkaf-ı İslamiye Müzesi’ adıyla kurulan müzenin açılışını büyük bir sevinçle ve gururla alkışladık.” (Eldem, The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts, 2016, s. 120)

Yeni müzenin Halil Bey'in beklentilerini ne kadar karşıladığı tartışmaya açık bir husustur. Nesnelerin listesi ve binanın planını içeren defterinde ayrıntılı şekilde galerilerin temaları ve nesnelerin yerleri belirlenmiştir. Halil Bey'in müze çalışmalarını yakından izlediği ve koleksiyonu iyi tanıdığı anlaşılmaktadır.



**Şekil 4.7 Halil Ethem Bey'in Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne Dair Defterinden**

Kaynak: Eldem, E. (2016). The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts. The Art of the Qur'an: Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts (s. 119-139). içinde Washington: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.

Kurucu heyetin fedakarane çalışmaları neticesinde imparatorluğun çeşitli yerlerinden toplanan İslam vakıf eserleri müze koleksiyonu olacak şekilde düzenlenir. Müze çalışmalarında önemli rol oynayan ve 1927-1935 yılları arasında müzenin müdürlüğünü de yapacak olan İbnü'l Emin Mahmut Kemal (İnal) *Son Hattatlar* isimli eserinde bu çalışmadan şu şekilde bahsetmiştir:

*Meşrutiyet'in ilanından sonra Şeyhülislam ve Evkaf Nazırı Hayri Bey Efendi merhumun teşviki üzerine dört arkadaşı ile -iki sene mütemadiyen çalışarak- "Evkaf-ı İslamiye Müzesi"ni fahriyyen ve müfterihen te'sis ettik. Her gün bir suretle zayi olan asar-ı nefisenin elde kalanlarını muhafaza etmek gibi bir hizmet-i vataniyyeyi ifa ve alem-i medeniyete bir müessesesi-i bî misal ihda eylemeğe -Hakkın inayetiyle muvaffak olduk. (İnal, 1955, s. 4)*

İbnül Emin Bey'in devrin diğer aydınları gibi bir "vatan hizmeti" olarak gördüğü İslam vakıf eserlerini korunması için bunların müzelerde toplanması yönteminin çağın gereği olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin açılışı üzerine İslam Mecmuası'nda bu konuda bir yazı kaleme alan Ahmet Süreyya Türklerde eskiden müzeciliğin cami, türbe, tekke, kütüphane gibi mekanlarda sanatlı eserlerin muhafaza edilmesi şeklinde var olduğunu ileri sürer. Anlaşılan o ki devrin aydınları için vakıf eserlerin yerlerinden alınarak müzeye taşınması dini hukuka aykırı bir ahreket olarak değil de çağın gereği olarak görülmüştür (Ahmet Süreyya, 1336).

Müze binası olarak ise modern bir yapı seçmek yerine yine bir vakıf binası tercih edilecektir. Önce ayrı bir müze binası yapılması düşünülmüş ise de ekonomik durumun uygun olmaması sonucu, mevcut bir bina bulunmasına karar verilmiş, uzun arayışlardan sonra 1911 senesinde Mimar Sinan'ın 1557'de tamamladığı eseri Süleymaniye Külliyesi'nin yakın zamanda boşalan aşevinin, müze mekânı olarak restore edilmesine karar verilmiştir. Seçilen bina revaklı, bir iç avlu çerçevesinde sıralanmış geniş mekânları ile yüzyıllar boyunca imaret olarak hizmet etmiş bir yapı idi. Koleksiyon ile uyumlu bu binada tesis edilecek müze projesinin tamamlanması 3 sene sürmüştür (Ölçer, 2012, s. 542).

Evkaf-ı İslamiye Müzesi 14 Nisan 1330/27 Nisan 1914 tarihinde bir törenle açılır. Müzenin açılışının Sultan V.Mehmed Reşad'ın cülusunun 6. senesine denk getirildiği anlaşılıyor (Türk Yurdu, 1911, s. 2144). Açılıшта hazır bulunan zevat arasında Veliaht Yusuf İzzeddin Efendi, Besim Ömer Paşa, Şeyhülislam ve Evkaf Nazırı Ürgüplü Hayri Efendi, devlet dairesi müsteşarları, yabancı diplomatla ve gazeteciler hazır bulunmuştur (Ölçer, 2012, s. 543). Açılış konuşmasını İhtifalci Mehmed Ziya'nın yaptığı bilinmektedir. Müzenin ilk müdürü uzun arayışlardan sonra tayin edilen Ahmet Hakkı Bey olmuştur.

Esasen Müzeye müdür tayin biraz zaman almıştır. Kurulmakta olan müzeye uygun bir müdür bulma ve tayin çalışmalarının ne denli titizlikle yürütüldüğü yazışmalardan anlaşılmaktadır. İlk olarak düşünülmüş olan ve teklif götürülen kişinin İslam sanatı konusunda kurucu çalışmalar yapan Celal Esat (Arseven) olduğu anlaşılıyor. Ancak Celal Esat Bey'in görevi kabul etmemesi üzerine bu sefer teklifin İslam sanatı alanında

uzman olan bir başka kişiye, Hariciye Nezareti İstişare Odası Muavini (Dışişleri Bakanlığı, Danışma Dairesi başkanı Yardımcısı) olup İslam sanatı konusundaki bilgisi yayınladığı eserlerle de malum olan Ahmet Tevhid Bey'e götürüldüğü anlaşılmaktadır. Ahmed Bey'in de görevi almak istememesi üzerine, Evkaf Nezareti, Müze-i Hümayun Müdürü Halil Ethem Bey'den yeni bir isim önermesini isteyecek, bu defa da son namzet olarak belirtilen Rauf Paşazade Osman Bey'in adı verilecektir. Maarif Nezareti İnşaat ve Tamirat Müdür Mimar Kemaleddin Bey'in de hazır bulunduğu, 12 Eylül 328 tarihli toplantıda Galatasaray Sultanisi'nde okuyup, Sanayi-i nefise mezunu olan ve Fen heyetinde görev yapan Nihat Bey'in ismi gündeme getirilmiştir. Ancak, bu isimlerin kısa sürede devre dışı kaldığı anlaşılmaktadır. Nihayetinde müze müdürlüğüne en uygun aday olarak Ahmet Hakkı Bey tayin olunmuştur (Ölçer, 2012, s. 543).

Müzenin kuruluş amacı ilk talimatnamesinde şu şekilde ifade edilmiştir:

“Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin maksad-ı tesisi bilimüm hayrat-ı şerife ve mahall-i sairedeki teberrukat ve eşya-yı vakfiye meyanında asar-ı kadime-i nadire ve nefise-i İslamiyeden ican edenleri celb ile teşhirden ibarettir.”<sup>205</sup>

Müze talimatnamesinde teşhir edilmiş olan eserleri ihtiva eden resimli bir katalog bastırılması ve müzede satılmasına dair bir madde bulunmasına rağmen bu kararın uygulanamadığı anlaşılıyor. Müzeye dair elimizde bulunan ilk katalog 1939 senesine aittir. Dolayısıyla müzenin ilk teşhir politikası ve teşhir düzeni hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Ancak Vakıflar Arşivi'nde bulunan müze esas defterinden istinsah edilen envanter defterinden<sup>206</sup> müzenin ilk koleksiyonu hakkında bazı önemli detayları öğrenmek mümkündür. Buna göre müzenin ilk koleksiyonu çeşitli yerlerden getirilmiş olan halılar, kandiller, kapı ve pencere kanatları, çiniler, el yazmaları gibi çeşitli eserlerden oluşuyordu. Malzeme bakımından da çeşitlilik gösteren koleksiyon, erken İslam dönemlerinden 19. yüzyıla kadar uzanan, farklı hanedan ve coğrafyalara ait eserleri ihtiva ediyordu. İslam vakıf eserlerinin yanı sıra Rakka ve Samarra, gibi

<sup>205</sup> VGMA, Defter 949, Sa:58, sı:6641, bkz. Adnan Tüzen (2014) ‘‘Arşiv Belgelerinde Evkaf-ı İslamiye Müzesi’’, *Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri Paneli*, 27 Mayıs 2014, haz. Suzan Bayraktaroğlu, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.39.

<sup>206</sup> VGMA, Defter, 2213, sa,125. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Daire Başkanı Sayın Adnan Tüzen'e müze envanter defterine erişim konusundaki yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Emevî ve Abbasi devletlerinin önemli merkezlerinde yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen arkeolojik eserler de müzeye getirilmiştir. Ayrıca bir kısım eser de hediye kabul edilmek suretiyle müze koleksiyonlarına dahil edilmiştir. Bu hediyelerden öne çıkanlardan birisi Sultan V. Mehmet Reşat'ın hediye ettiği dedesi Abdülmecid'in celi sülüs hat ile yazılmış levhasıdır (Şahin, 2009, s. 13). Müzenin eski müdürlerinden Nazan Ölçer'in belirttiğine göre bu celi sülüs hat ile yazılmış olan levha bir Sultan tarafından müzeye hediye edilen tek eserdir (Ölçer, 2012, s. 16).

Müze çalışmalarında yer almış olan İhtifalci Mehmed Ziya daha sonra yaptığı bir konuşma esnasında Evkaf müzesinden sitayişle bahsetmiş ve koleksiyon hakkında şunları söylemiştir:

“Bu müzede dünyanın nefis ve kıymetli halıları, bütün İslam aleminin güzide eserleri arasında bulunan büyük sultanların el yazılarını ihtiva eden levhalar, sedef kakma işlemeli eşya, bakır üzerine işlenmiş evani (kap kakak), Osmanlı sultanlarının ve şehzadelerinin giydikleri kıyafetler, padişahlarımızın başlarına taktıkları tamamen inci ve mücevher kaplı sorguçlar, incili ve kıymetli taşlarla süslü kemerler, Yıldırım Bayezid ve Edirne'deki Sultan Selim Cami'nin banisi II. Selim'in gömlekleri, Sultan Süleyman'ın zevcesi Hürrem Sultan'ın kişisel eşyaları, padişahların eski tahtları, fevkalade zarif, ince işlenmiş sedefli mushaf-ı şerif mahfazaları, müzenin nadir koleksiyonlarından. Gerek halı gerek minyatür yönünden diğer memleketlerdeki müzeler arasında en zengini Evkaf Müzesi'dir.” (Sürün, Mehmed Ziya Bey'in Ticaret Mekteb-i Ali'sinde İstanbul'daki Eski Anıtlar Üzerine Verdiği Bir Konferans, 2014, s. 60)

Osmanlı topraklarındaki İslam sanat eserleri üzerine çalışmalar yapan Freidrick Sarre (1865-1945), Evkaf-ı İslamiye Müzesinin açılış çalışmalarını takip etmiştir. Hatta müzenin tanzim ve teşhir işlerinde katkısı olduğu düşünülmektedir. Sonradan (1921) dünyanın en önemli İslam Sanatı Müzelerinden birisi olan Berlin İslam Sanatı Müzesi'nin başına geçecek olan F. Sarre'nin burada yaptığı düzenleme ile Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ndeki düzenleme arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Alman ekolünden gelen ve İslam koleksiyonları üzerine yoğunlaşan Müze-i Hümayun Müdürü Halil Ethem Beyle de yakınlığı olan F. Sarre, aynı zamanda 1910 Münih'teki İslam sergisinin düzenlemiştir. Çinili Köşk'teki İslam sanatı koleksiyonunun da

yakından tanımaktaydı. Evkaf-ı İslamiye Müzesi hakkında kaleme aldığı iki yazısında bazı önemli detaylar vermiştir (Sarre, 1920, s. 37). Bu yazıda bilhassa “müze kurma çalışmalarında Şeyhülislam Ürgüplü Hayri Efendi, Mimar Kemaleddin Bey, İstanbul’un eski mebuslarından İsmet Bey, Armenak Sakızıyan Bey ve Müdür Hakkı Bey’den söz etmektedir. Sarre’nin özellikle halıların tasnifine yardımcı olduğu anlaşılmaktadır. Sarre, her ne kadar pek çok eser bakıma muhtaç olsa da Evkaf Müzesi koleksiyonunu İslam ve Türk Sanatının en önemli koleksiyonu olarak tarif etmiştir.

### **Müze envanterine kayıtlı eşya;**

Kurulduktan sonra da koleksiyonu geliştirmeye devam eden müzenin 3 Kanun-ı evvel 1338/16 Aralık 1922 tarihi itibarıyla müze esas defterinden aynen kaydedilen eser sayısı 3707 adet olarak görünmektedir.

### **Müze koleksiyonundaki eserler adedine göre sıralandığında ilk 10 sıra şöyledir;**

1. Çini parçası	:685
2. Halı	:373
3. Mushaf-ı Şerif	:347
4. Cüz-i Şerif	:213
5. Levha	:198
6. Altın ve gümüş müzeyyenât-166 parça	
7. Seccâde	:158
8. Yazı kalıbı	:142
9. Temliknâme	:88
10. Fermân	:63
<b>Toplam</b>	<b>:2433</b>

### **Menşesine göre en çok eşya nakledilen yerlerden ilk 10 sıra ise şöyledir;**

1. Feyzullah Efendi Kütüphanesinden	:499
2. Gebze Çoban Mustafa Paşa Kütüphanesinden	:325
3. Humus'da Halid bin Velid Hazretleri Türbesinden	:166
4. Sultan Ahmed Türbesinden	:157

5. Ragıb Paşa Kütüphanesinden	:142
6. Müze-i Hümâyundan	:107
7. Yedikule civarında Hacı Evhad Camiinden	:107
8. Mebâni-yi Hayriye Müdiriyetinden	:99
9. Şehzâde İmâretinden	:97
10. Edirne'de kâin Sultan Selim Kütüphanesinden	:80
<b>Toplam</b>	<b>:1779</b>

Nereden geldiği belli olmayan; 5 Mushaf-ı Şerif, 4 kitap kalıbı, 2 miklep, 1 kürsi, 1 şamdan, 1 kalemtraş ve 1 adet de halı modeli olmak üzere 15 obje tespit edilmiştir.

Evkâf-ı İslâmiye Müzesi hakkında tertip edilen talimatnâme her biri dörder fasıldan oluşan iki bâb otuz üç maddeden meydana gelmektedir.<sup>207</sup> Talimatname ‘de Müze İdare Meclisi’nin geniş yetkilerinden bazıları şöyledir:

1. İdare Meclisi, tüm vakıf binaları ve hayratı her zaman teftiş edebilme yetkisine sahip olacak, teftiş neticesini rapora bağlayarak Nezâret’e gönderecektir. (Madde:7)
2. Mevcut olan eşya ile peyder pey gelecek sair teberrukâtan teşhire layık olanları inceleyip ayıracak gerek İstanbul gerekse taşrada cami, türbe ve diğer hayrat binalarda korunan ve teşhir edilmesi gereken estetik özelliği önde bulunan eski eserlerin toplanıp, müzeye getirilmesini Nezâret’e bildirecektir. (Madde:8)
3. Müzede muhafaza edilen mushaf, kitap ve diğer bütün eşya ve evrak üzerine basılmak üzere “Evkaf-ı İslâmiye Müzesi” namıyla bir damga bulundurulması bu damganın bir kutu içerisinde ve müdür nezdinde hıfzedilmesi, kullanılması gerektiğinde Meclis-i İdare Re’isi veya yazılı izin vereceği âzâdan birisi hâzır olduğu halde kutudan çıkarılarak damgalanması lâzım gelen evrak ve eşya

<sup>207</sup> VGMA, Defter 949, Sa:58, sı:6641.

mühürlendikten sonra yine kutuya konularak hazır bulunan re'is veya âzâ tarafından mühürlenecektir. (Madde 10) (Tüzen, 2014, s. 33)

Talimatnâmenin ikinci bölümünün birinci faslında müzenin ziyaretine yönelik maddeler yer almaktadır. Bu maddelerde dikkati çeken hususlar:

1. Müze pazartesi günleri ile diğer resmî ve millî günler dışında ziyaretçilere açık bulunacak ancak cuma günleri öyleden sonra açılacaktır. (Madde 19)
2. Ziyaretçilerden 100 para giriş ücreti alınacak ve bu para müzenin özel defterine kaydolunacaktır. (Madde 20)
3. Okullarından izinli olup ellerinde belgesi bulunan öğrencilerden öğretmenleri veya bir memur refakatinde ziyarette bulunmaları halinde giriş ücreti alınmaz. (Madde 21)
4. Müzede teşhir edilen eşyaya izin alınmaksızın dokunmak ve fotoğraflarını almak kesinlikle yasaktır. (Madde 25)
5. Teşhir edilmiş olan eserler resimli bir kataloğa basılarak müzede satılacak ve bedeli gelir kaydedilecektir. (Madde 26)
6. Müzede korunan eserler ve eşyanın hiçbir suretle dışarı çıkarılmasına müsaade edilmez. (Madde 31) (Tüzen, 2014, s. 35)

Talimatnamede Müzenin bir kataloğunun basılacağı ifade edilmesine rağmen her nedense 1939 senesine kadar bu gerçekleşmemiştir.<sup>208</sup> Bu nedenle müzenin kurulduğu andaki görselleri ve detaylı tarifi mevcut değildir.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde açılan Evkaf-ı İslamiye Müzesi, kurum olarak Savaş yılları boyunca taşınabilir vakıf eserlerinin korunması hususunda önemli mercilerden birisi olmuştur.<sup>209</sup> Müze aynı zamanda savaş süresince imparatorluğun uzak yakın farklı yerlerinden getirilen İslam vakıf eserleri için güvenli alan sağlamış, onları koruma ve geleceğe taşıma misyonu yüklenmiştir. Ancak, müzedeki bazı kıymetli ve nadir eser ise henüz savaşın başlarında Konya'ya gönderilecektir:

---

<sup>208</sup> Türk ve İslam Eserleri Müzesi Rehberi, İstanbul: Devlet Basımevi, 1939.

<sup>209</sup> Ceride-i Sufiyye, 29 Nisan 1334 (29 Nisan 1918), C.V, S.139, s.389-390.

*Her hâl ve ihtimâle karşı Evkaf-ı İslâmiye Müzesi'ndeki âsâr-ı kıymetdârândan bazıları Konya'da münâsib ve emin bir mahalde hıfz olunmak üzere me'mur-ı mahsusa tevdi'an derdest irsâl bulunmuşdur. Tensîb buyrulacak bir yerde bunların suret-i mu'temenede hıfzettirilmesi mütemennâdır. Evkâf Müdüriyetine tahrirâtla ta'limât verilmiştir. 14 Kanun-ı evvel 1330/27 Aralık 1914<sup>210</sup>*

Diğer yandan Vakıflar genel Müdürlüğü, Vakıf Kayıtları Arşivinde 2213 defter numarası ile muhafaza edilen 125 sayfalık “Evkaf-ı İslamiye Müzesi Esas Defteri Sureti”nin son sayfasında yer alan zabıt kısmındaki ifadelerden anlaşıldığına göre müzenin ilk yıllarında bir hırsızlık olayı yaşanmıştır. 2 Mayıs 1335/15 Mayıs 1919 tarihli müzekkere üzerine yapılan inceleme sonucunda çalınan eşya hakkında bir fezleke düzenlenmiştir. Müze Esas Defter Suretinin arkasına düşülen zabıtta “mesruk eşya” (çalıntı eşya) başlığı altındaki listeden 78 müze objesinin çalındığı anlaşılmaktadır. Bu eserleri genel olarak gruplamak gerekirse şöyle bir liste ortaya çıkmaktadır:

1. 42 adet seccade
2. 23 adet halı
3. Biri altın mücevher olmak üzere 5 adet sorguç
4. 2 adet Havlu
5. 2 adet halı parçası, 1 adet don, 1 adet gömlek, 1 adet vakfiye ve 1 adet yazı kalıbı. (Tüzen, 2014)

Müzenin Savaş yılları boyunca faaliyete devam eden önemli bir ayağı ise Medresetü'l Hattatin (Hattatlar Okulu)'dir. Bu okulda devrin birçok önemli hattatı ders vermiştir, yazının yanı sıra tezhip alanında da ünlü sanatçılar yetişmiştir. Okul, Cumhuriyet döneminde “Tevhid-i Tedrisat Kanunu” ile lağvedilmiş, kısa bir süre müzenin dışında “Tazyinî Sanatlar Mektebi” hüviyeti alarak varlığını sürdürmüştür. 1936 senesinde ise

---

<sup>210</sup> BOA,DH.ŞFR., 48/177.

Güzel Sanatlar Akademisi (eski Sanayi-i Nefise Mektebi) bünyesine alınmıştır (Ölçer, 2012, s. 16).<sup>211</sup>

Ethem Eldem, Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ni ulusçu kimlikle bağdaştırır (Eldem, *The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts*, 2016, s. 119-139), böylece Meşrutiyet dönemi Osmanlı yönetiminin aradığı milli müzeye kavuşmuştur. Mustafa Göleç de müzenin bu bağlamda ideolojik motivasyonuna işaret eder. Nitekim İttihatçıların ideoloğu Ziya Gökalp şunları yazmıştır: “Hamdi Bey müzesinin ilmi, medeni ve beynelmilel kıymetleri gayet yüksek olabilir; fakat harsî ve millî kıymetine nispetle çok aşağıdadır. Hatta bu itibarla, Evkaf Müzesi'ndeki eşyanın hemen cümlesi Türk harsına mensup eserler olduğu için, bu müze evvelkinden daha kıymetli görünebilir.” (Göleç, *Evkaf-ı İslamiye 'den Türk ve İslam Eserleri Müzesine: Osmanlı-Türk Müzeciliğinin Siyasal Anlamı*, 2014, s. 18)

II. Meşrutiyet devrinde Türk milliyetçiliği yükselişe geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ise Osmanlı-İslam kültür mirasına giderek daha fazla Türklük vurgusu yapılmaya başlanmıştır. Modernizm ve ulus kimlik inşasını geç dönem Osmanlı mimarisi üzerinden değerlendiren Sibel Bozdoğan, bu dönemde Türkçü yaklaşımın İslam sanat ve mimarisinde form ve detaylara yansıdığına dikkat çeker. Bozdoğan, Birinci Dünya Savaşı esnasında Çanakkale savunması gibi kahramanlıkların, Arap İsyanı gibi yenilgilerin bir milli kimlik oluşturma; özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nun patrimonyasının bünyesine kattığı diğer Müslümanlardan ayrı, Türklere ait bir kimlik oluşturma sürecini pekiştirdiğini yazmıştır (Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür*, 2015, s. 49-51). Evkaf-ı İslamiye Müzesi de Türkçü fikirleri benimseyen Osmanlı aydınları tarafından imparatorluğun en önemli müzesi olarak tanımlanması bu bağlamda değerlendirildiğinde anlamlıdır. Ancak yeni kurulan bu gözde müzenin isminin ‘Evkaf-ı İslamiye Müzesi’ olarak belirlenmesi, Türkçülüğü teşvik eden bir hükümetin, imparatorluğun “İslam” kimliğini de dışlamadığına işaret etmektedir.

Osmanlı yöneticileri tarafından Müze-i Hümayun ile Evkaf-ı İslamiye arasında önem bakımından bir mukayese yapıldı mı bilemiyoruz. Ancak, Birinci Dünya Savaşı

---

<sup>211</sup> Medresetü'l Hattain hakkında detaylı bilgi için bkz. Uğur Derman (2015) *Medresetü'l Hattain Yüz Yaşında*, İstanbul: Kubbealtı.

sırasında İstanbul'u ziyaret eden müttefik imparatorlar Alman İmparatoru II. Wilhelm ve Avusturya İmparatoru ve Macaristan Kralı Şarl'ın gezi programlarına Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin dâhil edildiğini biliyoruz.

II. Wilhelm de İstanbul'u üçüncü ziyaretini 1917 senesinde savaş devam ederken gerçekleştirmişti. Süleymaniye Camii ziyaretinin ardından Evkaf müzesini ziyaret etmiş ti. İmparator burada İstanbul Mebusu İsmet, Müze Müdürü Hakkı beyler ve diğer yetkililer tarafından karşılanmıştır (Karacagil, Alman İmparatoru İstanbul'da(1917), 2013, s. 121). İmparatorun İstanbul ziyareti filme de alınmıştır.<sup>212</sup> Bu filmin Evkaf Müzesi'ne ayrılan kısmında müze koridorlarında ve müze defterini imzalarken ve müzeden ayrılma anları görülür. Aynı filmde İmparatorun Müze-i Hümayun'u ziyaret anları da vardır (Ortaklan & Kirel, 2018, s. 142). Avusturya İmparatoru ve Macaristan Kralı Şarl 1918 senesinde eşi ile birlikte gerçekleştirdiği İstanbul ziyaretinin son gününde tarihî mekanları gezmiş, önce Müze-i Hümayun ile Ayasofya ve Süleymaniye Camilerini ziyaret etmiştir. Daha sonra Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ni ziyaret eden İmparator, güzel yazıları, tezhip ve minyatürleri, padişah kıyafetlerini, Türk ve Acem halılarını görmüş, inci ve sırma işlemeli bir örtü üzerinde bulunan gümüş bir hokka takımı ve kamyş kalem ile ziyaretçi defterini imzalamıştır. Bu ziyaret de filme alınmıştır (Özçelik, 2012, s. 59).

---

<sup>212</sup> Alman İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti, 1917: <https://www.youtube.com/watch?v=YjyvIxt1M-w> (Son Erişim 05.07.2023)



**Şekil 4.8 Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Evkaf Müzesi Ziyareti**

Kaynak: Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündete, Das Bundesarchiv:  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/565699?topic=doc6pueowimmog1c481d7dy&start=00%3A00%3A00.00&end=00%3A30%3A17.03>



**Şekil 4.9 Avusturya İmparatoru Şarl'ın Evkaf Müzesi Ziyareti Esnasında Ziyaretçi defterini İmzalaması**

Kaynak: TRT2, Tarihin Ruhu, Bölüm 18'den görüntü. <https://www.trt2.com.tr/tarih/tarihin-ruhu/tarihin-ruhu-or-imparator-ve-imparatorice-istanbulda-or-18-bolum-124257> (Son Erişim: 20.08.2023)

Evkaf-ı İslamiye Müzesi Avrupa'da bir arada her zaman görmenin mümkün olmayacağı İslam eserlerine hasredilmiş farklı bir müzeydi. İttifak Devletleri arasında tek İslam devleti olan Osmanlı İmparatorluğu, İslami kimliğini ve İslam dünyası

üzerindeki hamilik iddiasını müttefiklerine bu müze aracılığıyla mı göstermek istemişti?



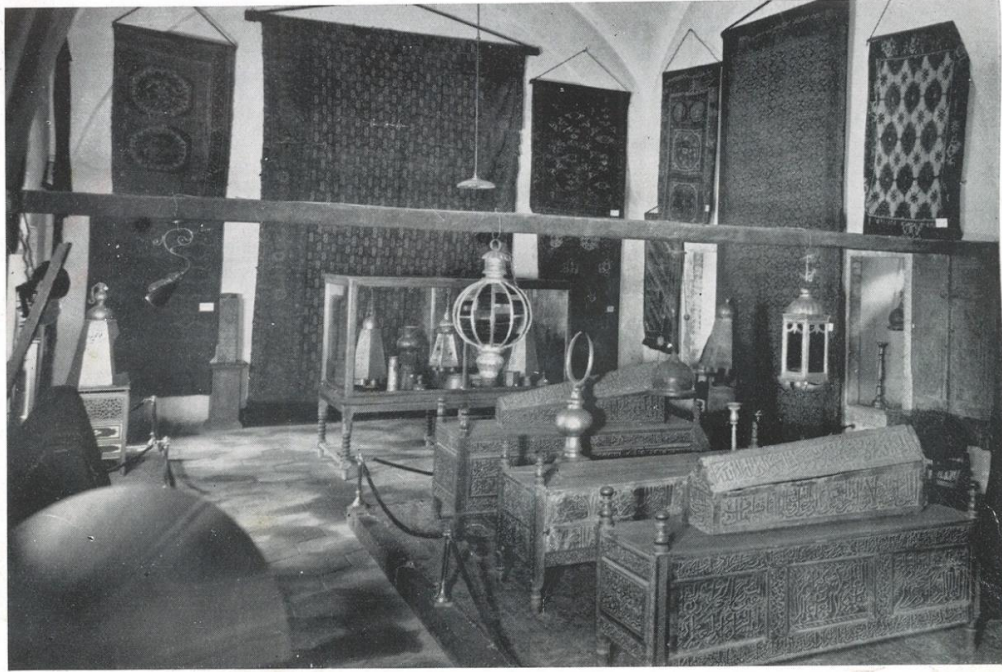
**Şekil 4.10 Evkaf-ı İslamiye Müzesi Açılış Günü, 27 Nisan 1914**

Kaynak: Tüzen, A. (2014). Arşiv Belgelerinde Evkaf-ı İslamiye Müzesi. Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri Paneli (s. 25-49). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.



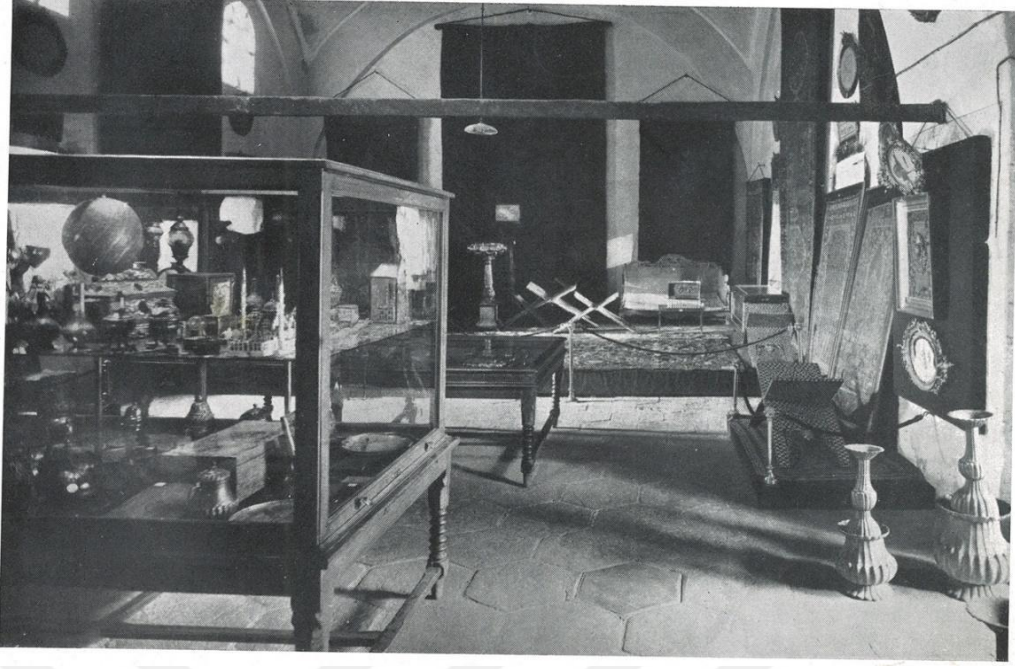
**Şekil 4.11 Müzenin bahçesinden bir köşe**

Kaynak: Kutluay, S. (2014). “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



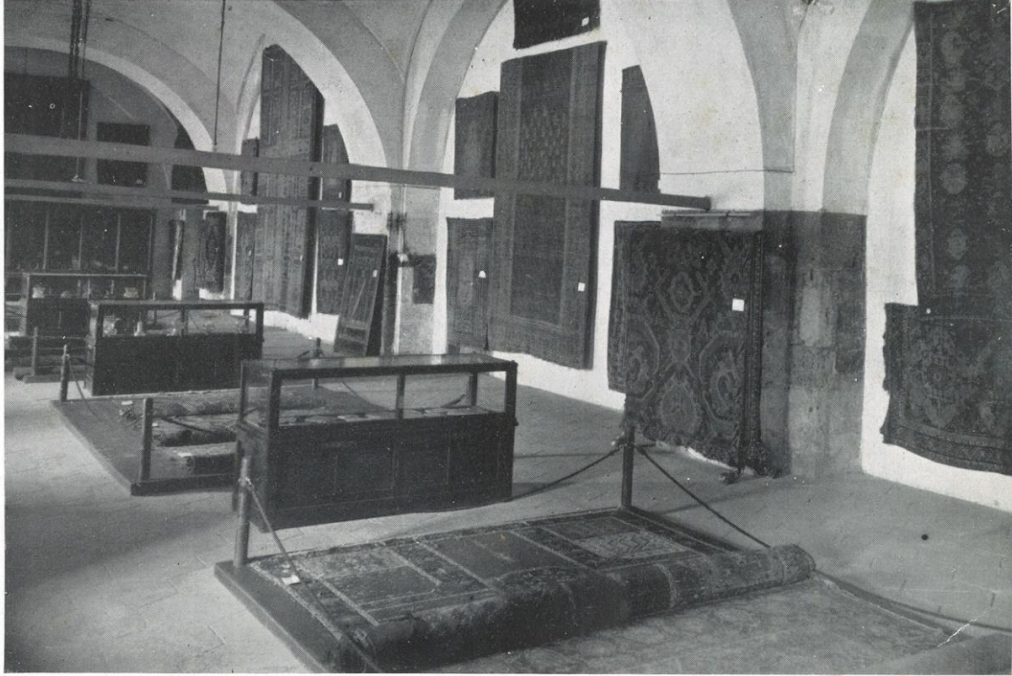
**Şekil 4.12 Birinci salondan bir köşe**

Kaynak: Kutluay, S. (2014). “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



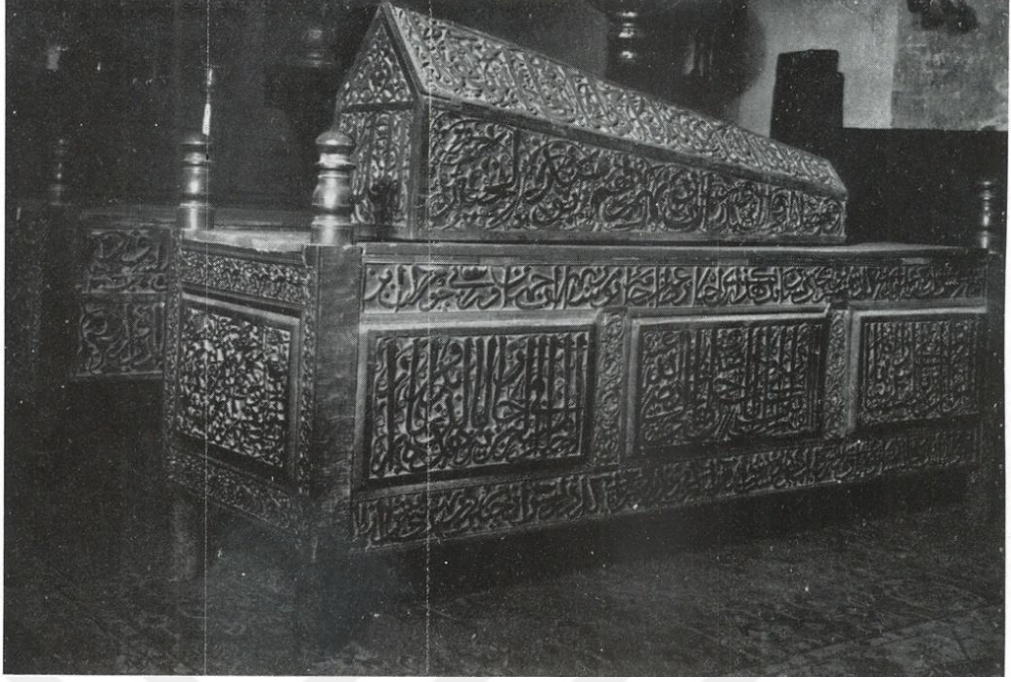
**Şekil 4.13 Üçüncü salondan bir görünüş**

Kaynak: Kutluay, S. (2014). “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



**Şekil 4.14 Dördüncü salona bir bakış**

Kaynak: “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



**Şekil 4.15 Mahmud-ı Hayranî (ö. 667)'nin ceviz sandukası**

Kaynak: “Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



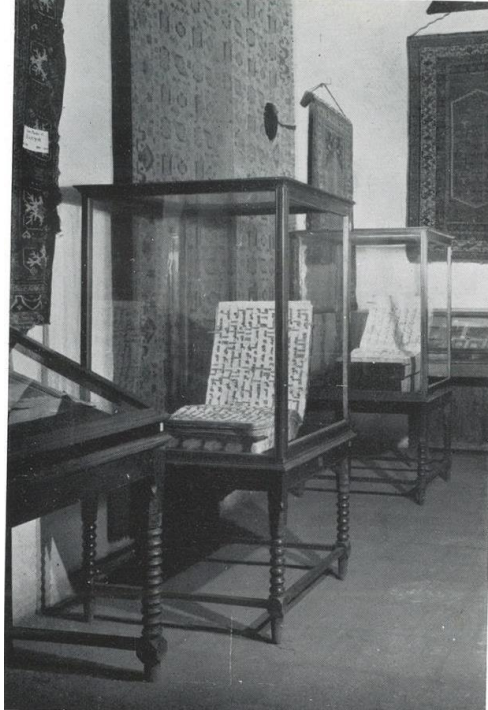
**Şekil 4.16 Mısır memlûklerinden Melik Eşraf'e ait kandil**

Kaynak: “Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



**Şekil 4.17 Beşinci salondan bir görünüş**

Kaynak: “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.



**Şekil 4.18 Ceylan derisi üzerine yazılmış on iki asırlık bir Mushaf**

Kaynak: “Evkaf-ı İslamiye Müzesi’nin Kurulmasını Sağlayan Ortam ve Kurucuları” 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 7-42.

## BÖLÜM 5

### EMPERYAL EGEMENLİK VE MEŞRUIYET İMGESİ OLARAK İSLAM KOLEKSİYONLARI

19. yüzyıl adeta bir imparatorluklar ve müzeler çağıdır<sup>213</sup>. Yüzyıl boyunca imparatorluklar sistemi uzandığı hemen her yerde başta Avrupa olmak üzere dünyanın farklı bölgelerinde müzelerin açılmasını sağlarken müzeler de imparatorlukların ihtişamını tamamlıyor, onların egemenlik ve meşruiyetlerini onaylıyordu. Her iki durumda da müzeler imparatorların/imparatorlukların hâkim olduğu bir evrenin iktidar sembol ve araçlarından birisi oldu.

Batı evrensel müzeleri, içeride iktidar-toplum arasındaki ilişkiyi şekillendirirken dışarıda da hem diğer iktidarlara hem de kolonilere önemli bir mesaj veriyordu. Evrensel müzeler, dünya ve insanlığın bugün olduğu kadar geçmişinin de temsil hakkını Batı medeniyetinin temsilcileri olan emperyalist imparatorluklara teslim ediyordu. Çünkü tarihe ve sanata hâkim olmak medeniyetin kendisine sahip olmaktı (Bahrani, Çelik, & Eldem, Giriş: Arkeoloji ve İmparatorluk, 2011, s. 16). Bu bağlamda eski eserlerin mülkiyet hakkı, koruma ve en nihayetinde “müzeleştirme” gibi, ancak geçmişle bağ kurularak meşrulaştırılan yeni egemenlik göstergeleri İmparatorluklar arasındaki rekabetin önemli bir aracı olmuştu.

Avrupa bu süreçte arkeolojik kazılar ve eser toplama faaliyetleri neticesinde elde edilen maddi kültürü müzeleştirilerek, sınıflandırmanın gücünü de keşfetmişti. Bu sayede hem insanlık tarihini hem de nesnelere daha kolay yönetebiliyordu. Müzelerin Koleksiyon politikaları bağlamında sınıflandırma çalışmaları, öteki toplumlara ait maddi kültürü anlamak ve yeniden tanımlamak için önemli bir araç haline geldi. Etnografya ve antropoloji gibi yeni alanların sağladıkları veriler bu çalışmalarda

---

<sup>213</sup> Bu yüzyılda müzecilik açısından hızlı büyüme hakkında bkz., Lewis, Geoffrey D. "museum". Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution>. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2023.

kullanıldı. Bilhassa kolonyalizmin ele geçirdiği kültürler üzerindeki bu sıra dışı güç, “ötekiler”i temsil hakkını kendisinde buldu. Batılı iktidarlar sadece karşısındaki kontrol altına almak için değil bizzat kendisini yeniden tanımlamak, yeni bir kendilik bilinci kazanmak için de bu yönteme muhtaçtı.<sup>214</sup>

### 5.1. En Çok Kim Hak Ediyor? Antik Eserler ve Emperyal Rekabet

Osmanlı'nın Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa, Luksor dikilitaşını 1830'da Fransa'ya hediye ettiğinde, dikilitaşı taşımak için bir Fransız gemisi inşa edilmişti. Geminin kaptanı Raymond-Jean-Baptiste Verninac de Saint-Maur söz konusu dikilitaşı Nil nehrinin taşıdığı çamurdan ve ‘Türklerin vahşi cehaletinden’ kurtardıklarını düşünüyordu. Zira Fransa “... antik eserlerin kıymetini bilen yegâne kişiler oldukları için hepsine sahip olmayı hak eden Avrupa'nın ilim çevrelerinin minnettarlığına layıktır. Eskiçağ, meyvelerini toplamak amacıyla onun toprağını sürenlerin doğal hakkı olan bir ülkedir.” (Bahrani, Çelik, & Eldem, Giriş: Arkeoloji ve İmparatorluk, 2011, s. 16).

Bir Avrupalı ve bir Fransız olarak konuya dair düşüncelerini açıkça ifade eden Gemi kaptanın antik eserlerin kıymetini sadece Avrupalıların bildiğine dair kesin bir inanç taşıdığı anlaşılmaktadır. Ona göre, Eskiçağ da tıpkı dünyanın geri kalanı gibi Avrupa'nın ele geçirmesi gereken bir ülkeydi. Avrupalıların kendileri dışındakilerin eski eserlerin kıymetini anlamadığı, bilakis bunları yıktığı yahut yıkıma terk ettiği, dolayısıyla bu eserleri sahiplenme hakları olmadığına dair fikirleri yüzyıllar içerisinde oluştu. Avrupalı seyyahlar ve onların kaleme aldıkları seyahatnameler bu fikri inanca dönüştüren vasıtalarından birisi olmuştur.

Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren Hümanizm ve Rönesans'ın da etkisiyle başlayan antik dönemlere olan ilgi 18. yüzyıla gelindiğinde Aydınlanma ve Romantizm gibi gelişmelerle iyice güçlenmişti. Söz konusu ilgi, İngiltere gibi bazı Avrupa ülkelerinde belli bir sınıfa mensubiyet ve sosyal statü göstergesi olan İtalya ile başlayıp zamanla Osmanlı topraklarına uzanan seyahatleri beraberinde getirmişti. Arkeolojik kazı

---

<sup>214</sup> Müze ve “öteki”nin temsili konusunda bkz. Ivan Karp, Steven D. Lavine (1991) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution,

faaliyetlerinden evvel başlayan ve çeşitli sebeplerle devam eden bu seyahatler sırasında seyyahların bazıları seyahatnameler kaleme almıştır. Bu seyahatnameler ön- arkeolojik araştırma toprak üzerindeki antik eserlerin yerleri ve içinde buldukları durum hakkında Avrupalı okuyucuyu bilgilendirmiştir.

Bu seyahatnamelerde dikkat çekilen hususlardan birisi de Osmanlı topraklarındaki antik harabeler ve “yerel” halkın bunlara karşı vurdumduymaz tavırlarıydı. Mesela 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı ülkesine gelen İtalyan yazar ve gezgin Giambattista Casti<sup>215</sup> (1724-1803) Türkleri bu konuda sert bir şekilde eleştirmekten çekinmemiştir. Seyyahın gözlemlerine göre gezdiği yerlerdeki insanlar en küçük bir endişeye kapılmadan her şeyi yıkıma terk etmişti. Yunanistan’ın övgüye değer abideleri, dünyanın meşhur sanat ustalarının ortaya koydukları zevk, üstünlük ve hünerine tanıklık eden eski zamanların mutluluk dolu o bölgelerini baştanbaşa süsleyen sanat şaheserleri ya tamamen harap olmuş ya da harap olmak üzereydi. İtalyan seyyah, kısa süre içinde edindiği izlenimi genellemeci ve kesin bir üslupta dile getirmişti. Casti’e göre görkemli ve dikkate değer bir yapı olan Ayasofya’yı ‘kayıtsız Türkler’ zamanında onarmak için en ufak bir girişimde bulunmadıklarından iç kısmının bazı bölümlerinin çökmeye başlaması içler acısıdır. Sultanahmet’teki Hipodrom ve dikili taşlara bakıp Türkler hakkında şu yargıya varır: “Hiç kimse tarafından en ufak bir kaygı göstermeden her şeyin rafa kaldırılmasına ve mahvolmasına izin verilir. Antik Yunan’ın en ünlü anıtları-evrensel olarak tanınan ustaların beceri, mükemmellik ve zevklerine tanıklık eden bu şanslı yerleri süslemek için kullanılan başyapıtlar şimdi tamamen yok olmuş veya olmanın eşiğine gelmiş durumdadır.” (Stefanini, 1977, s. 158-159)

Bazı seyyahlar da mimaride devşirme (spolia) üslubunun yani eski eserlere ait mimari unsurların yeni yapılarda kullanılması yöntemine dikkat çekiyordu. İngiliz din adamı

---

<sup>215</sup> 18. yüzyıl sonlarında Atina ve Truva harabeleri arasında dolaşan şanslı azınlıktan birisi olan Giambattista Casti (1714-1803) hakkında yazan Ruggiero Stefanini, onun bir İtalyan ve düpedüz bir taşralı olarak doğmuş ve yetişmiş olsa da 18. yüzyılın coşkulu ve gösterişli kapanışı sırasında artık tam bir Avrupalı olduğunu söyler. Bir yazar olarak Avrupa’nın saray çevrelerini, edebiyat salonlarını ve etkili ve liberal patronların evlerini sık sık ziyaret etmişti. Vefatına kadar seyahat ettiği yerler arasında St. Petersburg, Viyana, Paris ve Madrid de vardı. Eserleri 19. yüzyıl ilk yarısı boyunca rağbet gördü, yeniden basıldı ve başlıca Avrupa dillerine çevrildi. Osmanlı İmparatorluğu’nu da kapsayan seyahatinin neticesinde “Reazione d’un mio viaggio fatto da Venezia a Constantinopoli” isimli kitabı 1802 senesinde yayımlandı. Daha sonraki baskılarında kitabın adı kısaltılmış ve “Relazione di un viaggio a Constantinopoli” olarak basılmıştır. Bkz. Ruggiero Stefanini, “Giambattista Casti in Troy and Athens, 1788”, California Studies in Classical Antiquity, Vol. 10 (1977) ss. 157-168. Burada s.157-158.

E.D. Chishull (1671-1733)<sup>216</sup> 18. yüzyıl başlarında Manisa civarındaki evlerin inşasında eski çağlara ait kalıntıların kullanıldığını anlatıyordu. Chishull, yine bu şehirde tanıştığı Süleyman Efendi'nin evinde misafir olarak kalırken, devşirme usulü kullanılan kalıt ve yazıtlar bulunduğunu ev sahibinden öğrenmişti. Chishull taşın üzerindeki yazıyı okuyunca bunun bir mezar taşı olduğu anlaşılmıştı. Neyse ki ev sahibi bu konuda duyarlıydı. Eğer bu taşlarda kutsal bir şeyler yazıyorsa ayakaltında kalmalarını istemiyordu. İsterlerse bu taşları arkalarından İzmir'e göndermeyi teklif etmişti (Chishull, 1993, s. 33).

Diğer yandan, 19. yüzyıl ortalarında illüstrasyonlu yayınların artması, Avrupalı seyyahların okuyucuları için daha zevkle okunabilecek işler üretmelerini sağlamıştır. Oryantalist resim, Doğu hakkındaki yargıları pekiştirirken Doğuyu haremlerle, vahşi hayvanlarla, bedevi kabileler ve köle pazarlarıyla temsil ediyordu. Gezi illüstrasyonları ise 18. yüzyılda İngiltere'de popüler olmuş manzara janrını kullanarak daha yatıştırıcı bir dil kullandı (Shaw, Yüce ile Pitoresk Arasında: Thomas Allom ve Robert Walsh'ın Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor'ndaki (1839 civarı) Modernizasyonun Yası ve Oryantalist Peyzajın Oluşumu, 2011, s. 121). Bu illüstrasyonlarda antik dönem harabelerinin, sahipsiz, kendi başına kalmış bir şekilde resmedildiği görülür. Antik Yunan medeniyetinin çocukları olan Osmanlı Rum tebaası da bu temsillerde pek aktif figürler olarak yansıtılmamışlardır. Zira Avrupalılar, yüzyıllardır Osmanlı esareti altında yaşayan Rumları, eski dehalarını kaybetmiş ve şarklılaşmış topluluklar olarak görüyorlardı. Dolayısıyla Rumlar da söz konusu mirası takdir edebilecek durumda değillerdi.

Yunan medeniyetini ve eski eserleri görmek için 1776 senesinde o dönem Osmanlı hâkimiyetinde olan Yunanistan'a seyahat düzenlemiş olan Fransız asilzadesi olan Marie-Florent-Gabriel-Auguste comte de Choiseul-Gouffier, yanında ressam ve mühendisler de götürmüştü. Mora'dan İstanbul'a uzanan ve Ege'nin iki kıyısını

---

<sup>216</sup> E.D.Chishull'un kitabı "Türkiye Gezisi ve İngiltere'ye Dönüş 12 Eylül 1698-10 Şubat 1702" ismi ile Türkçeye çevrilmiştir. Chishull'un, din eğitimi aldığı bilinmektedir. İzmir'de bir İngiliz şirketinde görev yapmıştır. Evliya Çelebi'nin çağdaşdır. Mr. Chishull İngiltere'den ayrıldığında, Oxford'da Corpus Christe kolejinde üyeydi. Travelers' Place Derneği'nden başkan aracılığı ile bir bağış kazanmış ve 12 Eylül 1698 tarihinde ülkesinden gemi ile ayrılmış ve 19 Kasım'da İzmir'e gelmiştir. Bkz. E.D. Chishull, *Türkiye Gezisi ve İngiltere'ye Dönüş 12 Eylül 1698-10 Şubat 1702*, Çev. Bahattin Orhan, Bağlam Yay, İstanbul 1993.

kapsayan bu seyahatin sonunda Voyage Pittoresque de la Grèce (Resimli Yunan Seyahati) başlıklı bir kitap yayımladı (1782). Bu kitabın iç kapağındaki resimde, Yunan medeniyetinin kalıntıları olduğu anlaşılan bir tapınak harabesi, lahitler, devrilmiş mezar taşları arasında bir lahde dayanarak oturmuş bir kadın görülüyordu. Tipik bir Osmanlı kıyafeti içinde olan kadın ellerinden zincire vurulmuştu (Eldem, Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark, 2013, s. 33). Edhem Eldem bu sahnenin Yunan medeniyetinin yükselmiş olduğu bütün yerlerin bir alegorisi olduğuna ve şark kıyafetlerindeki esir kadının da Osmanlı boyunduruğu altında inleyen Yunan milletini temsil ettiğine işaret etmiştir. Aslında, resimde neredeyse bağırdığı hissedilen kadının sesine yer verilmişti. Kadının ağzından dökülen sözler resmin sağ tarafındaki kayalıklara kazınmıştı: ‘EXORIARE ALIQUIS’, yani ‘Biri Kalksın’.<sup>217</sup> Coisseul Gouffier bu resimle, Yunan milletinin yalnızlığını ve esaretten kurtarılması gerektiğini ima ediyordu.<sup>218</sup>

Bu görüşün arkasında sadece siyasi bir kurgu değil Oryantalizmin de etkisini gören Eldem, bunu “Oryantalizmin zamansızlığı” kavramı üzerinden değerlendirir. Nitekim bu ve benzeri resimler geçmiş ile bugün arasında doğrudan fiziki bir bağ kuruyor aradaki zamansal farkı görünmez kılıyordu. Osmanlı gayrimüslim milletlerinden birisi olan Rumların Avrupalılar için önemi, Avrupa’nın kendi medeniyetinin kökeni olarak kabul ettiği Yunan medeniyetine bağlanabiliyor olmalarıydı. Ancak bu bağı kurmak için de “aradaki iki bin yıllık yok saymak gerekebiliyordu.” (Eldem, Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark, 2013)

Avrupalılara göre, 400 yıldır Osmanlı hâkimiyeti altında yaşayan Yunanlılar, kendilerini ayrıcalıklı kılan birçok özelliklerini yitirmişlerdi. Yukarıda sözü geçen seyyahlardan İtalyan Casti, Rumlar (Yunanlılar) için şunları yazmıştı:

“Şöhret ve özgürlük tutkusundan ilham alan Yunan ulusu, eskiden her alanda çok sayıda asil beyin ve üstün yetenekler üretebiliyordu, ancak şimdi ise açgözlü efendilerinin (Osmanlı/Türkleri kastediyor) zalim baskısından muzdarip, köleliğin

---

<sup>217</sup> Edhem Eldem, a.g.e., s.33

<sup>218</sup> Edhem Eldem, tek başına farklı bir anlama gelen bu iki kelimenin Romalı Şair Vergilius’un Aeneas destanının 4. kitabının 625. mısrasında geçen daha uzun bir cümlenin baş kısmı olduğuna dikkat çekmiştir. Cümlenin tamamı şöyledir: ‘Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor’ yani ‘Ey bilinmeyen intikamcı, kemiklerimden doğasın.’ (Eldem, Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark, 2013, s. 32-33)

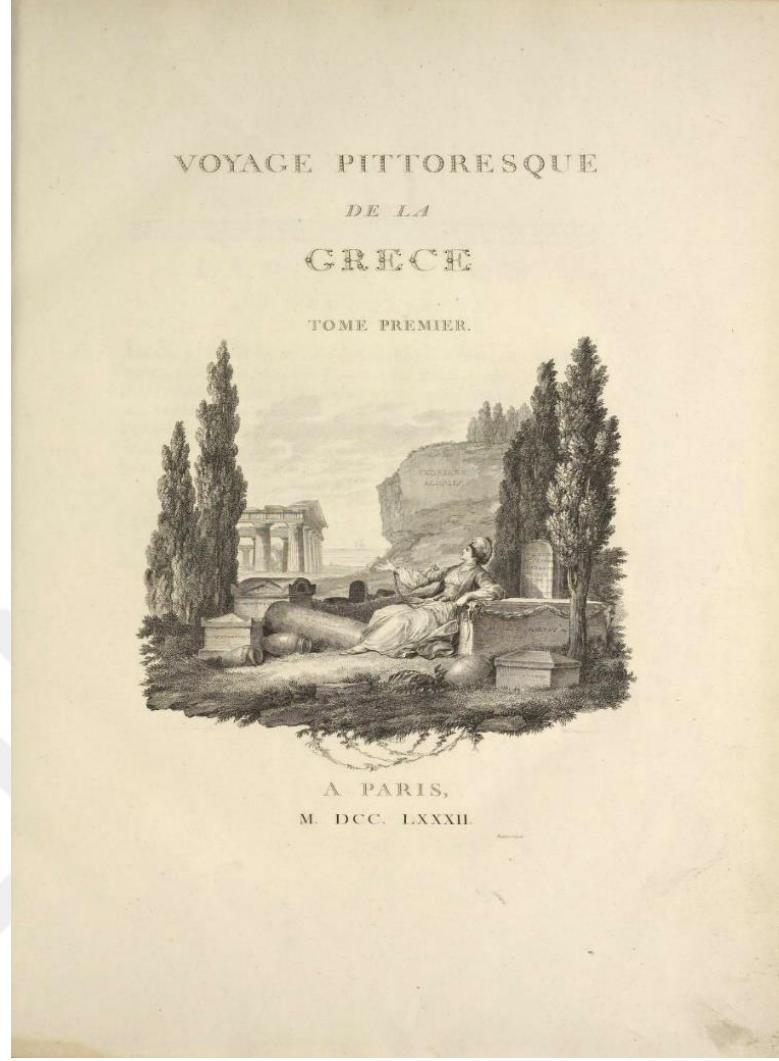
aşğılayıcı yüküyle sayıca son derece azalmakla kalmayıp, alçak, cahil, sahtekâr, hain ve gaddar bir millet haline geldiler.” (Stefanini, 1977, s. 159)

Casti, Antik ve modern Atina arasındaki fark konusunda ise son derece acımasız ve biraz da dalgacıdır: “Antik ve modern Atina arasında ne kadar büyük bir fark var! İlki, ilahiyat okulu ve büyük adamların kaynağı, bilim ve sanatın merkeziydi; ikincisi, fakir, ezilmiş ve cahil ve zeytin ağaçlarının ürününden başka geçim kaynağı olmayan on beş bin Rum'u içeren acınacak bir gecekondü kümesidir.

Bu bakış açısına göre Osmanlı Rum/Yunan tebaasının hem geçmişlerini hatırlamak hem de bağımsızlıklarını kazanmak için Avrupalılara ihtiyaçları vardı. Daha da fazlası, aslında antik Yunan medeniyetinin gerçek varisleri bu eserlerle entelektüel bağlarını koparmış olan Rumlar değil, bu medeniyet üzerine kendi tarih anlatılarını inşa etmiş olan Avrupalılardı. Dolayısıyla, Yunanistan'a ve Yunan medeniyetine ait eserlerin Avrupa müzelerine getirilmesi de meşru bir hareketti. Ünlü bir arkeolog olan Salomon Reinach 1883 senesinde bu durumu şöyle izah etmişti:

“Her halkın eski eserleri kendi doğal koruyucularına teslim edilmelidir. Türkiye'deki Yunanlıların ülkelerinde sanat koleksiyonları oluşturma çabalarını alkışlayacağız, ama Yunan eserlerinin, antik Yunanlıların dehasının onu sevme ve anlama kabiliyetine sahip zihinler oluşturduğu her yerde olmayı hak ettiğini unutmayacağız.” (Eldem, Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark, 2013, s. 34)

Osmanlı Türkleri bu eserlerin kıymetini bilmeyen ve hak etmeyenlerdi. Eserlerin varisi olan Yunan milleti ise uykuda ve kurtarılmayı bekleyen esirlerdi. Bu halkı uyandırmak ve eserlere sahip çıkmak ise Yunan dehasını sevme ve anlama kabiliyetine sahip olan Avrupalıların hakkıydı.



**Şekil 5.1 Voyage Pittoresque de la Grèce isimli kitabın iç kapak resmi**

Kaynak: Voyage Pittoresque de la Grece, J. Goubaud

Avrupalılar bu inançla kendi aralarında da eski eser toplama ve yeni açılan müzelerine yığma yarışına girdiler. Avrupa'dan hiç ayrılmadan seyyah ve arkeologları maddi olarak destekleyen çevrelerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nda görev yapan diplomatlar/bürokratlar da bu harekette aktif rol oynadılar. Osmanlı İmparatorluğu'nda elçilik yapan Avrupalı diplomatlar kendi vatandaşlarının araştırma seyahatleri ve arkeolojik kazıları için izin alma, izinleri uzatma, bulunan eserleri Avrupa'ya gönderme gibi süreçleri yönettiler. Arkeologları himaye ettiler yahut bizzat

devletlerinin Osmanlı üzerindeki nüfuzunu kullanarak bazı kıymetli eserlerin kendilerine hediye edilmesini sağlayarak ülkelerine gönderdiler.<sup>219</sup>

Eski Eserlerin siyasi ve askerî bir boyut kazandığına işaret eden ilk vakalardan birisi Yunan İsyanı (1821-1829) esnasında yaşanmıştı. İngiliz Büyükelçisi Stratford Canning (1786-1880), Rumeli Seraskeri Mehmed Reşid Paşa'ya yazdığı mektupta Atina Kalesi'ndeki muharebe esnasında "asar-ı atikanın zarardan vikayesi" için tedbir alınmasını istiyordu.<sup>220</sup> Hatta Akropolis civarına muhafızların yerleştirilmesi sorumluluğunu almayı ve civardaki eski eserlerin güvenliğini sağlamak adına başka yere nakledilmeleri için para teklif ediyordu. Üsküp Garnizon Komutanı Ali Hafizi Bey ise Büyükelçi'nin Akropolis hakkındaki teklifinin Yunan isyanına zaman kazandırmak için bir taktik olduğunu rapor etmişti.<sup>221</sup> Ali Hafizî Bey bir asker olarak bu şekilde düşünmekte hiç de haksız değildi.

Bu noktada daha önceki büyükelçi Lord Elgin'in 1801 senesinde Parthenon'un anıtını İngiltere'ye götürme macerasını ve neticesinde anıtın elde kalan parçalarının British Museum tarafından satın alınmasını hatırlamak gerekir. 1799 senesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda elçilik ile görevlendirilen Lord Elgin, maiyetinde ressam, mimarlar ve model yapımcıları da getirmişti. İmtiyazlı bir elçiydi ve Saraydan birçok hediye alıyordu. Ayrıca kendisi de Saraydan fermanlar elde ederek eski tapınaklar, heykeller vs. üzerinde çalışma, modellerini çıkarma, beğendiği herhangi bir yazılı taşı götürme izni alabiliyordu. Lord Elgin, Akropolis'te Parthenon Anıtı'nı İngiltere'ye götürmeyi tasarlamaya başlamıştı. Atina valisinden bunun iznini almak için ona bazı hediyeler vermişti. Nihayetinde Lord Elgin, padişah'tan aldığını iddia ettiği bir ferman sayesinde anıta bir anlam katan mimari unsurlarının önemli kısmını İngiltere'ye götürmek üzere yerinden sökmeyi başardı.<sup>222</sup> Ancak, bu hareketiyle hem anıtın orijinal mekânında büyük bir gedik açmış hem de sert eleştirilere maruz kalacaktı.

---

<sup>219</sup> Diplomatik girişimlerle elde edilen izinler ve hediyeler ile İngilizlerin bu hediyeler konusundaki yorumları için bkz. Stanley Lane-Poole (1999) Lord Stratford Canning'in Türkiye Hatıraları, çev. Can Yücel, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

<sup>220</sup> BOA, HAT, 943/40671, H.27.10.1241 (M. 4 Haziran 1826): Atina Kalesi'ndeki muharebe esnasında asar-ı atikanın zarardan vikayesi için tedbir ittihazı iltimasıyla İngiliz Sefiri Kanin tarafından Rumeli Seraskeri Mehmed Reşid Paşa'ya yazılan mektup

<sup>221</sup> BOA, HAT, 943/40671, H. 27/L/1241.

<sup>222</sup> Günümüzde British Museum'da sergilenen ve "Elgin Mermerleri" ya da "Parthenon Mermerleri" olarak bilinen bu anıt Yunanistan ile arasında eser iadesi konusunda sorun olmaya devam etmektedir. British Museum, eserlerin, bir fermanla Lord Elgin'e verildiğini iddia etmektedir. Fakat söz konusu

Anıtın yerinden sökülüp götürülmesine nezaret eden İtalyan Giovanni Battista Luisieri'ye yazdığı mektupta Lord Elgin'in bunca zahmete İskoçya'da ailesi için yaptırmak istediği villasını süslemek için katlandığı anlaşılıyordu. Edward Daniel Clark, asırlarca zamana ve barbarların tahriplerine karşı dayanmış tapınakların Türklerin elinden kurtarılma bahanesi ile sadece bir İskoç villasını süslemek için yıkılıp tahrip edilmesine çok üzüldüğünü yazıyordu (Yıldız, 1992, s. 145-146). Zira anıtın başına yolda da hayli iş gelmişti. Lord Elgin kendisi de bu zahmetlerinin bir karşılığını görmemiş hatta bu olaydan sonra pek çok sıkıntı yaşamıştı. Nihayetinde 1815 senesinde Lord Elgin'in yaşadığı sıkıntılarında sonra elinde avucunda kalan tek şey olan heykeller British Museum için satın alınmak istendi. Bu iş için Avam Kamarası'nda özel bir komite oluşturuldu ve sonunda 35.000 İngiliz lirasına satın alma gerçekleşti. Lord Elgin'in İngiltere'ye başka anıtlardan da bazı heykeller götürmüştür. Bazı İngilizler bu eserlerin İngiltere'ye götürülmesi ve orada muhafaza edilmesini, bunların İngiliz sanatına katkısı olduğunu savunurken bazıları da onun verdiği zararı eleştiriyordu. Mesela, romantik ve milliyetçi şair Lord Byron çalınan bu eserlerin Yunan malı olduğunu söylüyor ve Lord Elgin'i açgözlü bir taşçı dükkânı sahibine benzetiyordu (Yıldız, 1992, s. 147-148).

Aynı sene tarihi eserlere ilişkin Avrupalıların kendi aralarındaki emperyal rekabeti gösteren bir olay yaşanmıştı. Birbirlerini hırsızlıkla suçluyorlardı. Mısır, 1798'de Napolyon'un Mısır'ı işgali esnasında yaptığı araştırmalar ile Batı'nın ilgisini çekmeye başlamıştı. 1801 senesinde Fransızlar Mısır'dan çekilirken bu ülkeden topladıkları antik eserler İngilizlerin eline düşmüştü. İngiliz elçisi Lord Elgin'in sekreteri William Hamilton, Mısır'a gelmiş ve bunları götürmeye hazırlanan bir gemide bulunan birçok antik esere el koymuştu (Yıldız, 1992, s. 143). Bu durum İngiliz komutanı Hutchinson ve Fransız ordusu komutanı General Menou arasında sert diyaloglara neden olmuştu. Fransız komutan, İngiliz komutanının Avrupa'da hırsız olarak ilan edeceğini ve dönüşünde onunla savaşağını söyleyerek tehdit etmişti. İskenderiye'nin teslim alınmasından sonra Fransız bilim adamları tarafından toplanan antik eserlerin İngiltere için güvence altına alınması işinde görev alan mineraloji profesörü, seyyah Daniel Clarke (1769-1822), William Otter'a yazdığı mektupta bu tartışmadan bahsetmişti

---

ferman günümüze ulaşmamıştır. Osmanlı Arşiv belgelerinde de buna dair bir belgeye rastlanmamıştır. Bu iddiayı sadece fermanın İtalyanca çevirisi olduğunu önen sürdükleri bir belge ile savunmaktadırlar. Bu konuda çeşitli yayınlar yapılmıştır. Zaman zaman basına da yansımaktadır.

(Otter, 1827, s. 341). İskenderiye'nin teslimi başladığı sırada Kahire'de olan Daniel Clarke, tartışma konusu olan eserler arasında hiyeroglif yazılarını açıklayan meşhur bir yazılı bir parçanın bulunduğunu ve bu taşın halen İskenderiye'de olduğunu öğrenmişti. Durumu Genral Hutchinson veya Lord Keith'e haber vermeyi düşündü:

*İmparatorluk konsolosundan hiyeroglifleri açıklayan ünlü yazıtın hala İskenderiye'de olduğunu öğrendim. Daha sonra General Hutchinson ve Lord Keith'e bu konu hakkında yazmaya, bunun Cambridge Üniversitesi'ne veya British Museum'a verilmesini rica etmeye niyetlendim. Zira çok iyi bildiğim gibi, bizde Fransızlardan daha iyi Oryantalistler var ve bu yazıtların geliştirilmesi için bir dereceye kadar Doğu dilleri bilgisi gerekli olabilir.*  
(Otter, 1827, s. 342)

Clarke, İngiliz kampına geldiğinde, General Hutchinson kendisine söz konusu taş için zaten harekete geçtiğini ve Fransa tarafına bu taşın verilmesini şart koştuğunu bildirmişti. Hutchinson aynı zamanda diğer yazılı hazinelerin İngiltere'nin taleplerine dahil edilecek derecede ulusal mülkiyet olup olmadığını sormuş, Clarke gerekli argümanları topladığını ve bunların özel mülkiyet olmadığını açıklamıştı. Bunun üzerine İngiliz komutan, Clarke'ı Fransız komutan Menou'ya göndererek Fransızların elinde bulunan bu tür ulusal varlıkların neler olduğunu tespit etmekle görevlendirdi. Aynı sabah Lord Elgin'in sekreteri Hamilton da Antiquarian Society'den Albay Turner ile hiyeroglif tablet hakkında konuşmaya gitmişti. Clarke, oraya gittiklerinde Fransızların elinde hayal ettiklerinden çok daha fazlasının bulmuşlardı: heykeller, lahitler, haritalar, el yazmaları, çizimler, planlar, tablolar, botanik, doldurulmuş hayvanlar, kurutulmuş balıklar... (Otter, 1827, s. 343) Edward Daniel Clarke'm bahsettiği ve her iki tarafın da üzerinde ısrar ettiği bu yazılı taş günümüzde British Museum'da en çok ilgi gören eserlerden birisi olan Rosetta Stone (Rosetta Taşı) olarak bilinen üzeri yazılı siyah bazalt taş parçasıydı.

Bu arada Mısır her ne kadar Avrupalı orduların işgaline uğramışsa da Osmanlı Devleti'nin ülke üzerindeki fiili olmasa da hukuki statüsü devam ediyordu.

Osmanlı-İngiliz ilişkileri 16. yüzyılda başlamıştı. Osmanlı topraklarına gelen ilk gezginlerden çok azı antik eserlere ilgi göstermiştir. Bu konudaki asıl ilginin 17. yüzyıl ikinci yarısından itibaren antik eserler ilgi artmış, bunların bulunduğu yerlere seyahat

edenler olmuştu. Bu araştırmalar gelecekteki arkeolojik çalışmalarda rehber vazifesi gorecektir. Levant Company kurucularından Sir Thomas Glover ise 17. yüzyılın ilk yarısında ilk olarak İngiliz aristokrasisi adına antik eser ve el yazmaları satın alma modasını başlatmış ve bu iş için Levant ülkesinin her tarafına kendi adamlarını göndermişti. 1621-28 arasında İstanbul’da elçilik yapan Sir Thomas Roe da kendi ülkesini klasiklerle zenginleştirmeye başlayan ilk diplomatlardandır. Thomas Roe, Arundel Kontu için antik eser toplamıştır (Yıldız, 1992, s. 136). 18. yüzyılda da bu araştırmalar ve eser toplama işleri genişlemişti. Yüzyıl başlarında İngiltere’nin en zengin evlerini gezen Horace Walpole, Anadolu’dan getirilen Greko-Romen heykeli olmayan bir evin ya da bahçenin tamam olmadığını belirtir (Yıldız, 1992, s. 141). 19. yüzyıl boyunca da yoğun kazılar ve eser götürme faaliyetleri gerçekleşecektir.

İngiliz diplomat ve uzmanların Osmanlı Müzesi ile de alakadar oldukları ve kuruluş anından itibaren müze çalışmalarını takip ettikleri anlaşılıyor. Bu konuda diğerk Avrupalı rakiplerinden önce harekete geçmiş görünüyorlar. Osmanlı Müzesi’nin kurulmasının hemen akabinde Mayıs 1847 tarihli bir belgeye göre İngiliz Sefareti, müzenin genişletilmesi ve çeşitli yerlerden eski eser çıkarılması için yardım teklif etmiştir.<sup>223</sup> Emperyalist arkeolojinin belki de en mühim figürlerinden birisi olan politikacı ve diplomat Austen Henry Layard (1817-1894) ise müze fikrine kuşkuyla yaklaşıyor ancak British Museum’un koleksiyonlarını büyütme çabaları noktasında siyasi bir gereklilik olarak Osmanlılar ile iş birliğini destekliyordu. 1849 senesinde British Museum Mütevelli Heyeti için hazırladığı bir kazı raporunda İstanbul’da kurulan müzeye de değinen Layard: “Osmanlıların bizimle bağlantılarının olması fikri ciddiye alınmalıdır. Bu şekilde hem onlara eskiden kalma haklarını vermiş, hem de kendimizi kurtarmış olacağız, zira araştırma imkânlarımızı onlara sunmakla Fransızların ve Almanların da müdahale etmesini engellemiş olacağız” diyordu. Öte yandan bir Avrupalı olarak Osmanlı yönetici ve aydın kesimlerinin eski esere olan ilgisini samimi ya da bilinçli bulmamış olmalı ki sözlerine şunları da ekliyordu: “Osmanlılar, antik harabelerin öneminin değılse de Avrupa’da uyandırdığı ilginin giderek farkına varmakta.” (Malley, 2011, s. 112). Layard’a göre bu durum Avrupa’ya karşı duyulan siyasi ilgiden kaynaklanıyordu.

<sup>223</sup> BOA, A. }MKT, 81/51, H.29 Ca 1263/15 Mayıs 1847.

İngilizlerin Yunan bağımsızlığına verdiği destek ile Elgin Mermerleri arasındaki ilişki örneğinde de görüldüğü üzere, arkeoloji daha ilk yıllarından itibaren siyasileşmişti (Bahrani, Çelik, & Eldem, Giriş: Arkeoloji ve İmparatorluk, 2011, s. 16). Osmanlı eski eser koruma ve müzecilikte politikalarında yaşanan hızlı gelişmenin ardında Avrupalıların antik eserlere karşı büyük ilgisi karşısında ortaya çıkan bir refleks olduğu yadsınamaz. Ancak bu husus, Layard'ın küçümseyerek geçiştirebileceği kadar basit bir mesele değildi. Elgin mermerleri hakkında İngiltere'de devam eden tartışmalar ve bu eserlerin British Museum'a alınarak İngiliz kimliğine dahil edilmesi gibi ses getiren gelişmeler Osmanlı politikalarını etkilemiş olmalıdır (Bahrani, Çelik, & Eldem, Giriş: Arkeoloji ve İmparatorluk, 2011, s. 16). Osmanlı İmparatorluğu'na ait antik eserlerin Avrupa müzelerine götürülmesi artık egemenlik haklarını alakadar eden bir mesele haline gelmişti. Diğer yandan da "düvel-i mütemeddine" (Avrupalı devletler) ile yeni bir rekabet alanı açılmıştı. Dolayısıyla Osmanlı topraklarından Avrupa'ya eski eser akışının önüne geçmek gerekiyordu. Bunun için çare olarak arkeolojik kazıları durdurmak ve Osmanlı hükümeti olarak bu kazıları kendileri yönetmek yerine daha hızlı ve kolay bir yolu seçerek imparatorluğun başkentinde bir müze kurmaya karar verdiler. Madem Avrupalılar bu kazıları ve eser naklini evrensel bilim ve medeniyet adına yapıyorlardı, o halde İstanbul'a açılacak bir müze de aynı misyonu yüklenebilirdi. Aynı zamanda Osmanlıları Avrupa ile rekabet edebilecek bir noktaya taşıyabilirdi. Aksi takdirde henüz kazılmamış yerler dahi keşfedilerek kalan kıymetli nadir eserler de Avrupa'ya götürülecekti. Şuray-ı Devlet'in Ekim 1868 tarihli Nafia Dairesi raporunda bu konu şöyle ifade ediliyordu:

*Ezmine-i kadime tevarihinin ihbarat-ı sahihesi delaletiyle meali-i Osmaniye'de bilad-ı saireden ziyade asar-ı antika mevkuf olduğu malum ve bedihi ve Avrupa müzehanelerinin ekseriya bu taraftan götürülen antikalar ile müzeyyen ve memlu olması bu müddeaya delil-i aleni olarak tarihe ve Maarifçe derkâr olan lüzum ve muhsinatına mebni düvel-i mütemeddine tarafından bir çok vakitlerden beri müzehaneler küşadiyla refte refte noksanlarının ikmaline itina kılına geldiği halde bizde henüz bir müzehane bulunmaması layık olmayacağına ve bir müddet daha müsaade gösterildiği surette antika zuhuri memul olup henüz taharri olunamayan mahaller dahi hafr olunarak ne kadar*

*kıymetli ve muteber asar-ı nadire var ise tedricen ihraç ve nakl olunacağı derkâr olduğuna binaen...*<sup>224</sup>

Osmanlı yönetiminin eski eserlere yönelik yeni yaklaşımı aşamalı olarak gelişmeye devam etmiştir. Pek de başarılı olmayan 1869 ve 1874 asar-ı atika nizamelerinin ardından 1884 senesinde bir üçüncü nizamname çıkarılmıştır. Müze-i Hümayûn müdürlüğüne tayin edilen ilk Müslüman Osmanlı Müslüman vatandaşı Osman Hamdi Bey, 1881 senesinde göreve gelmesinden kısa bir süre sonra, daha gerçek tedbirler içeren 1884 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesini hazırlamıştır. Avrupalı devletler ve uzmanları ise bu yeni nizamnameden rahatsızlıklarını gizlememişlerdir. Mesela, Fransa'nın İstanbul büyükelçisi bu yeni kararı tarih ve arkeolojiyle bağlantılı tüm bilim alanları açısından talihsiz bir olay olarak değerlendirmiştir (Bahrani, Çelik, & Eldem, Ara Nağme: Osman Hamdi ile Ernest Renan, 2011). Nitekim Fransa Eğitim Bakanlığı da bu yeni nizamname hakkında Ernest Renan'dan bir rapor istemişti. Renan'ın konu hakkındaki sözleri sert ve küçümseyiciydi:

*Türk Hükümeti'nin bilimsel konulardaki çocuksu düşüncelerinin üzücü bir kanıtı olan bu nizamname, arkeoloji araştırma tarihinde talihsiz bir gün olarak anılacaktır...eski eserlerin milli bir müzede toplanması mütevazı bir büyüklükte ve bir anlamda arkeolojik bir bütünlüğe sahip bir ülke için düşünülebilir (ama ciddi sakıncalar da oluşturur) Ancak Yunanistan'dan Anadolu'dan, Suriye'den, Arabistan'dan, Yemen'den ve Osmanlıların hâkim olduklarını sandıkları bütün diğer topraklardan gelen objeleri karmakarışık bir şekilde içeren bir müzeye ne demeli? ... Marquis de Noailles (Fransa'nın İstanbul büyükelçisi) bu yeni kararı tarih ve arkeolojiyle bağlantılı tüm bilim alanları açısından talihsiz olay olarak görmekte haklıdır. (Bahrani, Çelik, & Eldem, Ara Nağme: Osman Hamdi ile Ernest Renan, 2011, s. 235)*

Osmanlı yönetimini arkeoloji araştırmalarının dışına iten ve son derece çelişkilerle dolu eleştirisinde Renan, Osmanlı yönetiminin bu hamlesini Avrupa'nın uhdesinde olan evrensel bilime karşı çocuksu bir zihnin ürünü gibi gördüğünü açıkça ifade etmiştir. Ona göre eski eserlerin müzelere toplanması ancak, mütevazı büyüklükte ve arkeolojik bütünlüğü olan bir ülkede mümkün olabilir derken ne demek istediği pek

<sup>224</sup> BOA, İ.ŞD. 11/547, H.04.10.1285.

da anlayılamamaktadır. Zira kendisi, Fransa gibi dñnyanın hemen her yerinden topladığı eserleri evrensel mñzelerinde bir araya getiren bir devletin vatandaşıydı. Diğer yandan ona göre Osmanlı artık hâkimiyetinin zayıfladığı birbirinden farklı bölgelerden getirdiği eserleri bir nizamda sokmadan mñzelere koyuyor dolayısıyla hem eserlerin kıymetini hem de bu işin nasıl yapılacağını bilmiyordu.

Buna ek olarak, Türk hükümetinin “hâkim olduğunu sandığı” vurgusuyla isimlerini Anadolu, Suriye, Arabistan, Yemen şeklinde sıraladığı Osmanlı hâkimiyet ve etki alanı Renan’ın düşündüğünde daha fazlaydı. Osmanlı yönetiminin söz konusu coğrafyanın hemen tamamında siyasi, askeri ve mali şartların zorluğuna rağmen eski eserlerin korunması ve müzeye taşınması hususunda ciddi bütçe ayırıyor, yerel yöneticileri bu konuda sıklıkla uyarıyor ve onlardan konuya dair bilgi alıyordu. Hatta fiilen Britanya İmparatorluğu tarafından idare edilen ancak hukuken halen kendisine bağlı olan Mısır’daki eski eser toplama ve müzecilik faaliyetlerini de takip ediyordu.

Osmanlı yönetiminin Mısır’daki eski eserler konusunda Avrupa müzeleri ile rekabet halinde olduğu Sadaret makamından Mısır fevkalade komiserliğine gönderilen bir 28 Mart 1893 tarihli yazıda açıkça ifade edilmişti. Buna göre, elli-altmış sene kadar evvel Mısır Hıdivi tarafından tesis edilen Bulak Müzesi, Almanya ve Fransa’dan getirtilen ilim adamlarının çalışmaları sayesinde Avrupa’nın en zengin müzeleri arasına girmişti. Kazılarda yahut tesadüfen ele geçirilen eserlerin tamamı Bulak Müzesi’ne sığmadığı için Giza Sarayı müze olarak tahsis edilmiş ve eserler bu mekâna nakledilmişti. Bu müzede bulunan eserlerin pek çoğu da Avrupa’ya satılmış yahut hediye edildiği rivayet edilmekteydi. Müze-i Hümayun’un ise bundan mahrum bırakılması “şair-i ubudiyet ve maslahata” uygun değildi. Yazıda, padişahın ihsanı ile teşkil edilen müzenin (Osmanlı Müzesi/Müze-i Hümayun) Mısır şubesinin zenginleşmesi ve tekâmül etmesi için Mısır’daki müzede mükerrer mumya ve Mısır yazıları gibi eserlerden bazılarının Müze-i Hümayun’a ihya ve irsali Mısır fevkalade komiseri Ahmet Muhtar Paşa’ya tebliğ edilmiştir.<sup>225</sup>

<sup>225</sup> BOA, A) MTZ. (05), 4/125, H.10.09.1310/M. 28 Mart 1893.

## 5.2. İslam Koleksiyonları ve Emperyal Rekabet

1893'ün 3 Ağustos günü Meclis-i Mahsus-ı Vükela özel oturumunda, uzun süredir Hz. Peygambere ait olduğunu iddia ettiği bir mektup ile Hz. Ali'nin el yazısı olduğunu iddia ettiği bir diğer parçayı Fransız konsolosun aracılığı ile Saray'a satmaya çalışan Perpinyani'nin daha iyi bir talip bulunduğunu söylediği kayda geçildi: "... zikrolunan name-i saadeti daha ziyade bedel ile İngiltere Müzesi<sup>226</sup> iştiraya talip olduğunu mumaileyh Mösyö Perpinyani beyan etmekte bulunduğundan...".<sup>227</sup>

Aynı meclis oturumunda Mösyö Perpinyani'nin istediği paranın gecikme faiziyle birlikte verilerek susturulması yönünde bir eğilim oluşmuştu. Bundan yaklaşık iki sene sonra 1893'te "parçanın özgünlüğü şüpheli bile olsa satın alınarak bu tür parçaların ait olduğu Hazine-i Hassa'ya konulması gerektiği" talimatı verildi. Mukaddesattan sayılan bu eserlerin "muhtemelen sahte olsa bile alınsın" denilerek British Museum yerine Osmanlı Sarayında bulunması gerektiğine karar verilmişti. Selim Deringil *İktidar Sembolleri ve İdeoloji* isimli kitabında Meclis'in bu kararını prestij kaybını önlemek gayreti ile ilişkilendirir.<sup>228</sup>

Osmanlı İmparatorluğu bilhassa 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mukaddesata sahip çıkan İslam devleti imajına yatırım yapmıştı. Ancak, İslam mukaddesatını temsil eden eşya değer vermek, bu eşya etrafında dindarlık ve saygı ifade eden ritüeller oluşturmak Osmanlı yöneticileri için yeni bir davranış biçimi değildi. Mukaddesata sahip çıkmak Hilafet merkezi olduğu 16. yüzyıl'dan itibaren Osmanlı Sarayı için bir hilafet geleneği haline gelmişti. Topkapı Sarayı'nın bu günkü koleksiyonları incelendiğinde, satın alma ya da hediye yolu ile edinilen mukaddes emanet niteliğindeki eşyanın da sarayda *hüsn-i muhafazasına* önem verildiği görülür. Fakat 19. yüzyılda ecnebilerin de Saray'a dini kıymeti olan eşyaları satmak istemesi ve bu durum karşısında takınılan tavır Perpinyani davasını daha da ilginç hale getirmiştir. Diğer yandan, Mösyö Perpinyani'nin sözü geçen Name-i Saadet ve Hz. Ali'nin el yazısına British Museum'un hem de daha yüksek bir meblağ ile talip olduğunu ileri sürmesidir. Daha da ilginç Osmanlı yönetimi, British Museum tehdidi karşısında

<sup>226</sup> Osmanlı Arşiv belgelerinde "İngiltere Müzesi" tabiri genellikle British Museum için kullanılmıştır.

<sup>227</sup> BOA, Y.A.HUS., 257/64, H.13.08.1309.

<sup>228</sup> Selim Deringil (2002) *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, İstanbul YKY, s.48.

ödeme sürecini hızlandırmış olmasıdır. Peki, bu tehdit niçin işe yaramıştı ve niçin Mösyö Perpinyani bir Fransız vatandaşı olmasına rağmen Louvre Müzesi ile değil de Britanya İmparatorluğu'nun en önemli sembolü olan British Museum ile anlaşmıştı?

Esasen 19. yüzyıl ilk yarısında hala dünya siyasetinin en temel aktörleri medeniyetler değil imparatorluklardı. Henüz siyasi bir söylem olarak “İslam Dünyası” fikri ortaya çıkmamıştı. Cemil Aydın 1814-1874 arasındaki devreyi emperyal düzenin güçlendirildiği bir dönem olarak değerlendirmektedir (Aydın, 2021, s. 63). Her şeye rağmen görmezden gelinemeyecek bir güç ve denge unsuru olan Osmanlı İmparatorluğu da kendisini Avrupa imparatorluklar düzeninin bir parçası olarak görüyor, toprak bütünlüğünü tehdit eden bir mesele olduğunda onların desteğini arıyor, iş birliği yapıyordu. Bir yandan askeri reformlarla bu düzen içerisindeki konumunu sağlamlaştırmak istiyor, diğer yandan modernleşme ve Batılılaşmanın iç içe geçtiği Tanzimat reformları ile kadim millet sistemini -kurucu unsurlarını rahatsız etme pahasına- değiştiriyordu. Tanzimat Fermanı'nın ilanından kısa bir süre evvel İngiltere ile yapılan Balta Limanı Anlaşması (1838) da bu süreçte imzalanmıştı.

Bütün bunlar ve daha fazlası elbette Osmanlı imparatorluğu için işlerin yolunda gittiği anlamına gelmiyordu. Avrupalı güçler her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak bütünlüğünü kendi aralarındaki çıkar çatışmaları sebebiyle destekleseler de yüzyıl başlarında çıkan Rum isyanı karşısında kendileri ile çelişen bir tavır takınmışlardı. Napolyon Savaşları (1803-1815) ardından düzenlenen 1815 Viyana Kongresi'nde Avrupa barışı ve dengesi için monarkların yasallığı kabul edilmişti. Kongre'de milliyetçilik karşıtı olan Avusturya lideri Metternich'in “ulusalcı ihtilaller bir ülkenin toprak bütünlüğünü tehdit ettiği takdirde diğerlerinin bunu önlemesi gerektiği” düsturu benimsenmişti. Buna rağmen Rum isyanı Avrupa kamuoyunda destek görmüş, bunun bir Müslüman-Hristiyan savaşı olduğu ve Türkleri Avrupa'dan kazımak için bir fırsat sunduğu fikri yayılmıştı. Rum isyanı Avrupa'nın da desteği ile kısa sürede bir bağımsızlık hareketine dönüşmüştü (Engin, 2010, s. 21). Bu süreçte alevlenen Mısır meselesi de tıpkı Rum isyanı gibi bir içi mesele iken, Avrupa'nın müdahalesi sonucu bir dış meseleye dönüşmüştü.

Rum isyanından sonra Avrupa kamuoyunda bozulan Osmanlı/Türk imajının tamir edildiği dönem yine bir savaş dönemi olmuştur. Osmanlı ile Rusya arasında çıkan

Kırım Savaşı'nda (1853-1856) İngiltere ve Fransa, Rusya'ya karşı Osmanlı'yı desteklemişlerdi. Bu süreç ve sonrası özellikle İngiltere ve Osmanlı arasında kültürel ilişkilerin yoğunlaştığı, İngiltere kamuoyunda Osmanlı sempatisinin teşvik edildiği bir dönem olmuştur. Kırım Savaşı'nın akabinde ilk defa bir Osmanlı padişahı, Paris Evrensel Sergisi'ne katılmak üzere Avrupa'ya seyahat etmiş ve büyük bir ilgi ve debdebe ile karşılanmıştı. Osmanlı imparatorluğu 19. yüzyıl ikinci yarısında başlayan bu sergilere genellikle katılmaya özen gösterecektir.

Kırım Savaşı'nın İngiltere'de yarattığı atmosferin ilginç bir yansıması da 1854 senesinde Londra Hyde Park'ta The Turkish and Oriental Museum'dur. Osmanlı Ermenisi Christopher Oscanyan<sup>229</sup> ve Seroppe Aznavour tarafından İstanbul'dan getirilen kostümler kullanılarak yapılan yerleştirmelerle Osmanlı hayatından bazı sahneler yaratılmıştır. Müze'nin 1854 yılı baskısı bir kataloğu mevcuttur.<sup>230</sup>

Hiç bir masraf ve emekten kaçınılmayan müze, izleyicisine tarafsız ve doğaya son derece sadık bir tecrübe sunmayı vadetmektedir.<sup>231</sup> Girişinden itibaren etnografik bir dilin kullanıldığı müze kataloğunun hemen başında, o sırada İngiliz halkının Türkiye'ye duyduğu sempati yaygın ve canlı iken Bir Doğu müzesi ya da Türklerin geçmişini ve şimdisi gösteren bir "hayattan Modeller Koleksiyonu" sunmak için derece uygun bir zaman olduğu belirtilmişti.<sup>232</sup> Ayrıca Osmanlıların muhteşem giysilerinin neredeyse tamamının yerini daha rahat ama daha az zarif Avrupai giyim tarzları alıyordu. Bu durum 'Osmanlı giyim tarzını güzel ve resmedilmeye değer tüm sevenler için üzüntü vericidir'. Bu serginin amacı bir ulusun kendine özgü bazı hatıralarını henüz silinip gitmeden Dünya'ya kazandırmaktır... Şüphesiz, çok geçmeden Türkiye'de daha nice harika reformlar olacak, şu anda ölüm kalım mücadelesi veren ve ancak güçlü koruyucularının nazik müdahalesiyle ayakta kalabilen bu ilginç ülkenin kaderini kim bilebilirdi."<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Christopher Oscanyan hakkında bkz. Nora Lessersohn, "A Life of Longing and Belonging: The Ottoman Armenian American Worldview of Christopher Oscanyan (1815-95), Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association, 4(2) (Kasım, 2017), ss. 261-285.

<sup>230</sup> Catalogue of the Oriental and Turkish Museum, London: St. George's Gallery, 1854.

<sup>231</sup> A.g.e., s. iv.

<sup>232</sup> A.g.e., s.iii.

<sup>233</sup> A.g.e., s.iii.



### Şekil 5.2 Oriental and Turkish Museum Kataloğu iç kapağı

Kaynak: Özdal, I. (2013). Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğrafı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, ss. 61-73.

Bu müze gerçekten Oscanyan ve arkadaşının bir girişimi miydi, yoksa Osmanlı-Kırım Savaşı'na katılan Britanya İmparatorluğu'nun kamuoyu desteği için Osmanlı sempatisi yaratma girişiminin bir parçası mıydı tam tespit edemsek de Osmanlı kaynaklarında buna dair bir bilgiye rastlanmamış olması önemlidir.<sup>234</sup> Londra 'da bir müzeden ziyade tiyatral ve etnografik üslubuyla hoşça vakit geçirme mekânının andıran bir ortamda Osmanlı İmparatorluğu'nun temsil edilmesi, dönemin iyimser havasından olsa gerek, Osmanlı yönetimi tarafından pek de önemsenmemiş

<sup>234</sup> Osmanlı arşiv kaynaklarında C. Oscanyan hakkındaki belgeler onun daha ileriki yıllarda üstleneceği Osmanlı'nın New York Şehbenderliği görevi ile alakalıdır.

görünüyor. Fakat bundan birkaç on yıl sonra Avrupa’da gayri-müslimler tarafından yapılan Osmanlı ve İslam temsilleri çok daha ciddiye alınacaktır.

Bundan yaklaşık 45 sene sonra, Osmanlı’nın son dönem önemli aydınlarından ve aynı zamanda gazeteci ve matbaacı Ebuzziya Tevfik’in (1849-1913) padişaha yazılmış arizasında<sup>235</sup> bir Osmanlı aydınının 20. yüzyılın hemen başında Avrupa’daki Osmanlı/İslam temsillerine nasıl baktığının ip uçlarını da vermekteydi. Bu müze için Fransız bir yatırımcı ile ortak olmuştu ve vakitlice bu çalışmaya yetişmesi gerekiyordu. Bunu istemekteki sebep teşhir edilecek kıyafetlerin Osmanlılığa muvafık olmasını, tarihi esaslara göre yapılmasını, bunların giydirileceği figürlerin Osmanlı simasına uygun olmasını sağlamaktı. Zira “müze tanzimini tasavvur eden şirketin maksadı esasen para kazanmak olduğu cihetle eğer bu emr-i mühimmede devlet ve milletini sever ve şan ve namus-ı milleti canı gibi muhafaza eder bir Müslümanın müşareketi olmayacak olur ise çünkü Avrupalıların her şeyde ifrat ve tefritten bir vakit hâli olmadıklarından şu kıyafet-i kadime-i Osmaniyemizin dahi hayal ve hatıra gelmedik bin türlü eşkal-i acibede tasni’ ve bahusus ne şariat-i İslamiye ve ne de adab-ı Osmaniyenin tecviz etmeyeceği tarzda kıyafet-i nisvaniye ile milletimizi tenzîl eyleyeceği şüphesizdir. Zira bu yolda bir müze tanzimi için Avrupa’da hiçbir fert ile mukayyed olmadığından her şahıs istediği ve tasavvur ettiği yolda şeyler yapmakta muhtardır.” Halbuki yeniçeri kıyafetlerini değil her Osmanlıların her kesimine ait kıyafetleri sergileyecek olan bu müze Avrupalılar üzerinde Osmanlı sosyal hayatına dair iyi bir etki yaratacaktır. Çünkü, eski Osmanlı kıyafetleri eski devirlerde çağdaşı oldukları diğer kavimlerin elbiseleriyle mukayese kabul etmeyecek kadar muhteşem ve müzeyyendir. Bu da Osmanlıların milli mensucat ve sanat hususundaki gelişmişliklerini ve gelişmişlik ve medeniyet ihtiyacı noktasında çağdaşları olan diğer kavimlere muhtaç olmadıklarını yabancıların nazarına sunmaktadır.

Peki Oscanyan ve arkadaşının Kırım Savaşı esnasında açtığı müze ile Ebuzziya Tevfik Bey’in kıyafet müzesi arasında geçen 45 sene içinde ne değişmişti? Bu sorunun cevabı bu çalışmanın amacını aşacak kadar uzundur ancak kısaca belirtmek gerekirse, 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa-Osmanlı ilişkileri yeni bir evreye girmişti. Burada dönüm noktası olarak yine bir Osmanlı-Rus savaşı gösterilebilir. 93 Harbi olarak anılan 1877-78 Osmanlı-Rus savaşında Osmanlı Devleti bu kez Kırım Harbi’nde

---

<sup>235</sup> BOA, Y.EE., 14/73, H.29.12.1318 (19 Nisan 1901)

olduğu gibi Avrupa'nın desteğini yanında bulamamıştır. Bilakis, bu süreçte Osmanlı yönetiminin Hristiyan nüfusa zulmettiğine dair haberler Avrupa kamuoyunda hâkim hale geldi. Diğer yandan, Ebuzziya Tefik'in eleştirel yaklaşımı ve diğer aydınların Avrupa seyahatnameleri bu anlamda önemli ipuçları sunmaktadır. Bu süre zarfında Osmanlı yönetici ve aydınları da tıpkı diğer Müslüman topluluklar gibi Avrupa'da ırkçı yaklaşımlar çerçevesinde "öteki" olarak dışlandıklarını fark etmeye başlamışlardı (Aydın, 2021, s. 71).

Almanya ve İtalya gibi siyasi birliğini tamamlayan yeni aktörlerin sahneye girdiği ve askeri siyasi dengelerin sürekli değiştii bir ortamda Osmanlı imparatorluğu farklı bir yerde duruyordu. Ekonomisi Avrupa tarafından manipüle edilebilir hale gelmiş, ayrılıkçı hareketlerle uğraşan ve toprak ve nüfus kaybı yaşamasına rağmen nüfuzu hala Arap Körfezi'nin ötesine uzanan bağımsız Müslüman bir imparatorluğun varlığı Avrupalılar için anomali idi (Deringil, 2002, s. 14). Asıl önemli olan ise Osmanlı Sultan ve Bâb-ı Âli'nin her şeye rağmen kendi kaderlerini hala kendilerinin kontrol ediyor olmasıydı. Elbette pek çok sınırlama ile karşı karşıyaydılar fakat kendilerine bir "manevra alanı" yaratıp bunu korumayı başarmışlardı. Kısacası, Saray ve Bâb-ı Âli "Ben hâlâ buradayım" diyordu.

1870'lerden Birinci Dünya Savaşı'na uzanan dönemde kolonyalist imparatorluklar düzeni zirvede olmasına rağmen, iktidarlar bir "meşruiyet krizi" ile karşı karşıya kaldılar. Demokrasi, sosyalizm ve milliyetçilik gibi fikirler bu yüzyılda sanayileşmekte olan ülkelerde toplumsal ve siyasi dokuyu değiştirmekle tehdit ediyordu. Diğer yandan Avrupa'da yükselen ırkçılık, sömürge halkların imparatorluklara sadakatinin sorgulamasına yol açıyordu. Tüm büyük imparatorluklar -ki Osmanlı İmparatorluğu da sınırlarının genişliği ve çok kimlikli yapısıyla buna dâhildi- çeşitli düzeylerde ve zeminlerde yaşadığı 'egemenlik ve meşruiyet krizi'ni yönetme yollarına ihtiyaç duyuyordu. Bu noktada, yönetici elitler statükoyu korumak, kitleleri yatıştırmak ve toplumu şekillendirmek adına kültür ve sanatı kullanarak sembolik imgeler ve ritüeller icat ettiler. Selim Deringil: Osmanlı İmparatorluğu'nun bu bağlamdaki girişimlerini Eric Hobsbawm'ın ortaya koyduğu "geleneğin icadı" kavramı ile açıklamıştır. Hobsbawm "icat edilmiş gelenek" kavramını "alenen ya da zımnen kabul görmüş kurullarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli bir

değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında” düşünülmesini önerir (Hobsbawn, 2013, s. 2).

İktidarların bu yolda kullandığı etkili araçlardan birisini o dönemde yaşanan “müze patlaması” (museum boom) sağlamıştı. İngiltere’de müzeler daha ziyade kitlelerin eğitilmesi ve disipline edilmesinde kullanılırken, Almanya gibi siyasi birliğini henüz tamamlamış ülkelerde ulusal kimlik, siyasi birlik, “kültürel liderlik” gibi meseleleri yönetmek için öne çıktı (Eckersley, 2012, s. 99). Alman imparatorluğu hem içeride hem dışarıda meşruiyetini onaylatacak yeni anıtsal araçlara ihtiyaç duyuyordu.<sup>236</sup>

Osmanlı İmparatorluğu da içeride ve dışarıda meşruiyet krizleri yaşıyor bir yandan da toprak bütünlüğü ve egemenliğini koruma mücadelesi veriyordu. 1856 Kırım Savaşı’na son veren Paris Antlaşması’ndan sora tanındığı gibi, Düvel-i Muazzama’nın kabul gören bir üyesi olarak kabul edilerek elde ettiği meşru hakkı, tekrar tekrar ileri sürmek zorunda olduğunu görüyordu. Bu süreçte diplomasi hayatî bir önem kazandı (Deringil, 2002, s. 22). Avrupalı devletlere karşı yürüttüğü denge politikasının sac ayaklarından birisi olan Alman İmparatorluğu ile yakınlaşma eski eserler politikasında bazı tavizler vermesine yol açıyordu. Denge politikasının bir diğer ayağında ise İngiliz Pan-İslamizmine karşı yürütülen Sultan II. Abdülhamit’in Pan-İslamist politikaları vardı ve bu politikalar İslam sanat eserlerine de siyasi bir boyut kazandırıyor. Perpinyani davasının yeniden hatırlanması bu şartlar altında gerçekleşmişti. İslam maddi kültürü iktidar sembolü olarak yeniden keşfedilmiş ve aynı zamanda müzeleşmeye başlamıştı.

Bu bağlamda gerek Saray himayesinde gerekse Maarif Nezareti ve Evkaf-ı Hümayun gibi kurumlar eli ile imparatorluğun çeşitli yerlerinde İslam sanatı ve tarihi açısından kıymetli cami, türbe, medrese gibi kültür sanat eserlerinin “hüsn-i muhafazası”, “tamiri” ve “ihyası” konusunda önemli girişimlerde bulunuldu. Meşruiyet krizlerinde ortaya çıkan köklere dönme eğiliminin bir tezahürü olarak, Ertuğrul Bey ve annesi Hayme Hatun ve ilk Osmanlı padişahları gibi devletin ve hanedanın kurucu

---

<sup>236</sup> Alman İmparatorluğu’nda “geleneğin icadı” konusunda bkz. Eric Hobsbawn, “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa,1870-1914”, *Geleneğin İcadı*, Der. Eric Hobsbawn, Terence Ragner, Çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul 2013, ss. 305-356.

şahsiyetlerinin türbelerinin tamir ve ihya edildi, merasimler düzenlenerek hatıraları yüceltildi.<sup>237</sup>

Üçüncü bölümde de değinildiği üzere taşınabilir vakıf eşyalarının korunması hususunda çalışmalar yapıldı. Bunların birer koleksiyon olarak merkezileştirilerek müzelere intikali süreci başlatıldı. Yeni koruma biçimleri devletin İslam mirasına sahip çıkmasının bir göstergesi olarak gerçekleştirildi. Böylelikle devletin ilgili birimlerinden ve kamuoyundan itiraz yükselmedi. II. Abdülhamit devrinde başlayan bu süreç II. Meşrutiyet döneminde Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ne münferit bir İslam Vakıf Eserleri Müzesi açılması ile neticelendi.

Hilafet makamını elinde bulunduran Osmanlı imparatorluğu İslam dininin ve Müslümanların temsilcisi olma rolü üzerinde ısrar etmeye imparatorluğun son yıllarına kadar devam edecektir. Bu günkü tabiri ile “kültür varlıkları” korumayı başardığı manevra alanlarından birisi olmuştur. Rakiplerinin de farkında olduğu gibi Osmanlı yönetiminin bilhassa İslam kültür varlıkları konusunda söz hakkı ya da inisiyatif kullanma kabiliyeti onun dinî otoritesinden kaynaklanıyordu ve bu inisiyatifin sağladığı manevra alını İmparatorluk sınırlarının ötesine de taşıyacaktı.

Osmanlı yöneticilerinin 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl boyunca korumayı başardıkları söz konusu manevra alanlarından birisi de sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun değil, bütün Müslüman halkların ve yeni tabiri ile “İslam dünyası”nın onurunu koruma ve savunma hakkı olduğunu birçok olayda izleyebiliyoruz. 19. yüzyıl boyunca askeri ve ekonomik noktalarda mümkün olmasa da uluslararası sergi ve konferanslarda, Avrupa tiyatrolarında, gazete dergi kitap gibi yazılı basında, İslam dininin ve Müslümanların yanlış ve onur kırıcı temsil edildiğini düşündüğü anlarda konuya doğrudan müdahil oluyordu. Kartpostal yahut afiş gibi yayınlarda dini anıtların yahut Müslümanları kötü gösterecek ya da onların kişilik haklarını ihlal edecek fotoğrafların çekilmesini, bu türlü görsel malzemenin en azından Osmanlı sınırlarında yayılmasını yasaklıyordu.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> İ.DH., 1051/82534, H.05.01.1305 (M.23 Eylül 1887); HH.İ., 70/40, H.13.09.1305 (M. 24 Mayıs 1888); Y.MTV., 47/92, H.01.06.1308 (12 Ocak 1881) ; Y.PRK.UM., 19/57, H.28.03.1308 (11 Kasım 1890); HH.İ., 95/52, H.20.05.1312 (19 KASIM 1894)

<sup>238</sup> BOA, HR.TH., 121/74, M.03.08.1892; BOA, DH. MKT., 983/4, H.28.04.1323; BOA, ZB., 22/81 R.06.07.1323.

Oryantalizmin en iyi örnekleri, Victoria dönemi tiyatrolarında, egzotik veya kolonileştirilmiş insanlarla ilgili oyunlarda panoramalarda, dioramalarda, müzeler ve diğer mekanlarda medenileşmemiş halklar ve zanaat eserlerine dair düzenlenen sergilerde görülüyordu (Kennedy, 2017, s. 121). Ancak, bu temsillerin İslamla ilgili olanları çoğu zaman Müslümanlar için rahatsız edici oluyordu. Osmanlı yönetimi, Avrupa’da İslami figürlerin işlendiği tiyatro oyunlarının sahnelenmesine engel olmak için zaman zaman diplomasiyi kullanıyordu. Osmanlı yönetiminin bu bağlamdaki çeşitli girişimleri Osmanlı sınırları dışındaki Müslümanlar için de cesaretlendirici ve ilham verici olabiliyordu. Mesela, Hz. Muhammed hakkında Paris’de sahnelenen bir tiyatro oyunu Osmanlı büyükelçisinin konuya müdahil olması ile durdurulması Kalküta’da reaksiyon yaratabiliyordu. Kalküta Islamic Literature Topluluğunun muhasebecisi Abdüllatif Bahadır Efendi Diplomatic Fly-Sheet Newspaper editörü’ne yazdığı 13 Mayıs 1890 tarihli mektubunda olayın tüm dünya Müslümanları tarafından duyulduğu ve Müslümanların konu hakkındaki hassasiyetlerine de değiniyor ve bu mektup Osmanlı Hariciyesinin de dikkatinden kaçmıyordu:

*Sir,*

*It is a far cry from Calcutta to London, but the invention of modern civilization have annihilated distance and made familiar neighbors of peoples who otherwise would not have heard of each other’s names for months and years. When last year H.E., the Turkish Ambassador in France, felt it his duty to protest against the representation in Paris of a French play founded of the Holy Prophet Mahomed, on the ground that such an exhibition was an outrage on Mahomedan feeling, his action forthwith came to the knowledge of the Mahomedans of all parts of the World through the medium of telegraph and the press, and commanded their general approbation. The hesitation of French government in giving effect to this reasonable protest, in fact, their apparent disregard of it in the first instance, produced such a ferment in remote India that as a token of their abhorrence for the act of the French dramatist, the theaters in Bombay (the only place in India where any large number of Mahomedans resort to theaters) were boycotted by them, and all connection with the drama in any capacity prohibited to Mahomedans. Now that the protest of the Turkish Ambassador has been finally accepted as just, and the*

*representation of “The Prophet” prohibited on any French stage, the news has been received with the greatest satisfaction by all Mahomedan Communities, including amongst them the Mahomedan Community in India, which numbers fifty millions.”. He continues his letter by telling a similar incident in India which was stopped by his intervention, and he finishes his letter with these sentences:*

*“I trust this narrative will be interesting to your readers as showing that the feeling which prompted the Turkish Ambassador’s protest is one not confined to the Mahomedans in Europe, but is one fully shared in by the vast Islamite community in India, and the great importance of avoiding all semblance of offence to such religious sentiments. No wise Government would want only wound them.”<sup>239</sup>*

Diğer yandan Avrupa’da sanat piyasasında satışa çıkan İslami eserlere dair İstanbul bilgilendiriliyordu. Sanat piyasası bilinçli bir şekilde takip ediliyor muydu bilmiyoruz ancak, bu eserlerden haber alındıktan sonra satın alma çalışmaları ve eğer çalıntı olduğu anlaşılırsa tahkikatının yapıldığı anlaşılıyor. Özellikle bu dönemde Kur’an-ı Kerim Mushaflarına dair bir hassasiyet meydana gelmiştir.

Bu minvalde H.22.05.1307 (14 Ocak 1890) tarihinde Londra Müzesi’ne açık artırma ile satılmak üzere olan sanatlı bir Kur’an-ı Kerim Mushaf’ı Sultan Abdülhamid için satın alındığı bildirilmiştir. “Nadirü’l- emsal gayet masnu’ ve müzehheb ve etraf-ı erbaası iki tefsir-i şerif ile bir de kıraat- aşere muharrer ve müzeyyen asar-ı atikadan bir aded kalam-ı kadîm” bazı Dersaadet matbaacılar tarafından Londra’da fotoğrafını alınıp on bin adet basıldıktan sonra Londra Müzehanesi’ne<sup>240</sup> konulmak üzere pazarlık edilip satışı yapılmış, ancak parası verilmeden evvel müdahale edilmiştir. Bu satıştan dört ay evvel haberdar olan II. Abdülhamit’in kitaplarına bakmakla görevli olan “Kitâbî-i hazret-i şehriyârî Ahmet”, iki ay kadar uğraştıktan sonra Kuran’-ı Kerimi kendisi satın alarak, padişaha takdim ederek “nazargah-ı hilafetpenahilerine” takdim etmiştir. Zira bu son derece kıymetli “kalam-ı kadimin kadr u kıymetini” ancak

---

<sup>239</sup> BOA, HR.SFR., 370/2, M. 13.05.1890.

<sup>240</sup> British Museum veya South Kensington Museum (Bugünkü Victorian and Albert Museum) kastediliyor.

şevketli efendisi “takdir buyurabilecek”tir.<sup>241</sup> Kitâbî-i hazret-i şehriyârî Ahmet tarafından yazılan bir başka yazıda <sup>242</sup> ise II. Abdülhamit’e aldığı dînî olmayan kitapları takdim ederken “nazargah-ı hilafetpenahilerine” ifadesi yerine “manzur-ı şahanelerine” ifadesini kullandığı görülür.

Bundan birkaç sene sonra da Topkapı Sarayı’ndan çalınan bir Kur’an-ı Kerim ile manzum bir eserin Paris’te satıldığını haber veren Fransızca bir mektup Zabıta Nezareti tarafından padişaha sunulmuş ve “cevab-ı hilafetpenahi” Sadaret’e iletilmiştir. Anlaşılan o ki Sultan Abdülmecid zamanında Saray-ı Hümayunda tabaklar üzerine mine işlemekle vazifeli olan Şibleovski isimli kişi bir aded Kur’an-ı Kerim ile bir mazum eseri “elde ederek” bunlardan birini Paris’te satmıştır. Bunun üzerine, “kütüphane-i hümayunların cümlesinde icra-yı tahkikat” ile hırsızlık haberinin doğruluğu ve çalınan eserlerin yerine taklitlerinin konulduğu anlaşılmıştır. Paris’te eserlerin ele geçirilmesi için gerekli tedbirlerin alınmasına başlanmıştır.<sup>243</sup>

Bu sıralarda İngiltere’de çıkan birçok İngiliz gazetesinde, Türkiye’de padişahın emri ile tahrif edilmiş bir Kur’an-ı Kerim baskısının elden ele dolaştığı haberleri neşr olunmuştu.<sup>244</sup> Bu haberlerin uydurma olduğuna dair tekzip yazısı ise Hind Müslümanları Londra Heyeti tarafından “Standard” gazetesinde 9 Eylül 1892’de yayınlanmış, gazete kütürü de sefaret tarafından İstanbul’a gönderilmiştir. Gazete yazısından anlaşıldığına göre haberi “Ermeni bir gazeteci” yapmıştır. Hintli Müslümanlar Londra heyeti tarafından kaleme alınan tekzip yazısında bu haberin Ermeni Muhabir tarafından icat edilmiş canavarca bir iftira olduğu ve bu iftiranın erdemli ve adil olan Halife’nin Hindistan’daki Müslümanların gözünde itibarsızlaştırmak için atıldığı ifade edilmişti. Bu asılsız söz söylendiği andan itibaren Türkiye ve Mısır’daki Müslümanlardan bu iftiralara karşı çıkma taleplerini içeren mektuplar almışlardı. Dolayısıyla bu Halife’ye atılan bu iftiraları İngiliz basınında tekzip etmek onlar için bir görevdi. Nasıl ki Fransız makamları, İstanbul’dan kaçıp Paris’e sığınan Ermeni ve Levantenlerin yayınladığı gazetenin editörünü Türkiye’de

---

<sup>241</sup> Y.PRK.SGE., 3/56, H.22.05.1307 (M. 14.01.1890). (Aynı kişinin imzasını taşıyan bir başka belgede de yine padişahın nazarına)

<sup>242</sup> Y.PRK.SGE., 3/64, 15.10.1307: “Kaffe-i devletlerin meşhur olan memleketleriyle asar-ı atikanın iki cild resimleriyle almış olduğum bir kıt’a varaka manzur-ı şahaneleri olmak üzere takdim kılındığı ma’ruzdur efendimiz, 23 Mayıs 306, Kitâbî-i Hazret-i Şehriyari, Kulları Ahmed”.

<sup>243</sup> Y.A.HUS., 265/17, H.03.03.1310.

<sup>244</sup> HR.SFR.3, 395/43, M. 05.09.1892.

kötü bir etki yaratacağı için o şehirden ihraç etmişti, liberal İngiliz basını da dini konularda görüş bildirme noktasında hiçbir otoriteye sahip olmayan ve tek amaçları karşılıklı kin duygularını beslemek olan Levantenlerden etkilenmemeliydi. Majesteleri Kraliçenin en sadık tebaası olan Hintli Müslümanlar, Türkiye ile İngiltere arasındaki ilişkilerin en samimi temellere dayandığını ve hoşnutsuz birkaç Ermeni ve Levanten mültecinin entrikalarının İngiliz basını üzerinde hiçbir etkisi olmayacağını görmek istiyordu.<sup>245</sup>

Osmanlı hilafetinin sorgulanmaya başlandığı bu dönemde sadece el yazması Kur'an-ı Kerimleri muhafazası değil, Kur'an-ı Kerim'in ülke içindeki ve dışındaki matbaalarda basılmasının takibi ve herhangi bir tahrifatın yaşanmaması için gerekli önlemlerin alınması gibi hususların da imparatorluğun karşılaştığı meseleler arasında olduğu anlaşılıyor. 1892 senesinde yaşanan bu olayda Yıldız Sarayı, Hintli Müslümanların tekzip yazısını yeterli bulmuş, "böyle bir şey gayr-i kabil olmasıyla bu babda mübahase ve tekzip vukuuna bile hacet" olmadığını bildirmiştir. Zira her sene birçok hafız yetişmektedir. Şayet bir Mushaf'ın yazımı esnasında hattat tarafından herhangi bir hata gerçekleşirse bu hafızlar tarafında düzeltileceği ve bazı Hristiyanlar tarafından böyle bir işe kalkışılrsa dahi Kur'an-ı Kerim'in kıyamete kadar değiştirilmekten masun olduğu, buna cesaret edenlerin lanetleneceği ifade edilmiştir.<sup>246</sup>

Ancak, bu olaydan yaklaşık 9 sene sonra Maarif Nazırı Zühti Paşa, Şeyhülislamlığa gönderdiği bir tezkirede İran ve Rus tebaası Müslümanlarının Kur'an-ı Kerim basımı ve ithali konusunda ki başvuruları değerlendirirken, ehl-i sünnet matbaacılarına bir yasak getirilemeyecek ise de bu izin verildiği takdirde ecnebi yönetimindeki Müslümanların taleplerinin önünün alınamayacağı, 1300 senedir değişmeyen Kur'an-ı Kerim'in "neuzubillah" tahrifata uğrama tehlikesinin bulunduğu bildiriliyordu (Deringil, 2002). Bu sebeple kurulan Tedkik-i Mushaf-ı Şerif komisyonunun böylesi kritik bir dönemde yüklendiği misyon mühimdi. Böyle büyük bir tehlike karşısında dikkatli olunmalıydı. Aksi takdirde:

"Bu kapıyı açacak olursak, İranlı, Cezayirli ve Rus yabancılar, Sünnî olsalar bile, çok tehlikeli bir emsal yaratacak, Allah esirgesin! Kelam-ı Mukaddes'in yabancıların

<sup>245</sup> HR.SFR.3., 395/46, M.10.09.1892. Tekzip yazısının tercümesi için bkz. BEO, 70/5244, H.23.02.1310.

<sup>246</sup> İ.HUS, 4/1, H.01.03.1310; BEO, 70/5244, H.23.02.1310.

çatışan görüşlerinin ve propagandalarının arttığı şu belalı dönemde (efkâr-ı mütenevvia ve ecnebiyenin şu zaman-ı galeyanında) çeşit çeşit saptırmalara uğramasına (envai tahrifat) neden olacaktır...”<sup>247</sup>

Osmanlı yönetimi Kur’an-ı Kerim basımı, ithal ve satışı konusunda özel bir hassasiyet göstermiş ve korumacı davranmıştı. Selim Deringil bu tutumu “resmi mukaddesatın tekelleştirilmesi çabası” olarak görür ve hatta ona göre bu konuda o kadar ileri gitmişlerdir ki ecnebiilerin elinde Kur’an-ı Kerim bulunmasından rahatsız olmuşlardır (Deringil, 2002, s. 61). Mesela, padişahın fermanı gereğince Kur’an-ı Kerim’in ecnebiilerin ellerinde bulunması caiz olmayacağı ve sefirlerin buldukları ülkelerde bu konuda araştırma yapması ve eğer Kur’an-ı Kerim bulunursa derhal satın alınmasının emredildiği anlaşılmaktadır. Norveç sefiri bu konuda bir araştırma yaptığını ancak sadece/Stockholme sefiri “hükümet kütüphanelerinde birkaç nüsha-i mesahif-i şerif bulunduğu tespit” ettiğini, fakat “ne kadar akçe verilse bunların mübayaası kabil olamayacağı aşikârdır” diyerek vaziyeti İstanbul’a bildirmiştir.<sup>248</sup>

Osmanlı yönetiminin, Avrupa ülke kütüphane ve müzelerine heyetler göndererek, Osmanlı/İslam tarihine dair eserleri araştırma girişimleri ise Halife Sultanın İslam mirasını sahip çıkan imajını güçlendirdiği anlaşılmaktadır. Mesela padişahın emri ile İslam eserleri ve İslam el yazmalarını tetkik için giden Şeyh Mahmud Ş...(?) ile tercümanı Ali Efendi’den müretteb olan bir heyetin İspanya’ya gitmesi münasebeti ile İspanyol gazetelerinden Epoca ve Liberal Dinastic gazetelerinde padişahın İslamî eserleri korunduğuna dair haberler çıktığı Madrid sefreti tarafından İstanbul’a bildirilmişti.<sup>249</sup>

Yukarıda bahsi geçen olaylara benzer başka örnekler de verilebilir. Bunları, 19. yüzyıl son çeyreğinde bilhassa Osmanlı-İngiltere arasındaki denge politikası ve pan-islamist gerilimle birlikte okumak anlamlıdır. Peki, Osmanlı İmparatorluğu için İslam kültür

<sup>247</sup> BOA, Y.MTV.222/20, 5 Recep 1319/18 Ekim 1901; Deringil, s.62; Kur’an-ı Kerimlerin basımında yapılan hataları ya da artık her yerde bulunabilmesinden dolayı ona karşı yapılan uygunsuz davranışların takibi de zorlaşmıştır. Tiyatrolarda Kur’an-ı Kerim ve Hadis-i Şerif okunması da bu husustaki rahatsızlıklardan birisiydi. Kur’an-ı Kerim’in basılı olduğu kağıtların, kese kâğıdı ya da paket yapımında kullanılması yahut ses kaydının gramofonla her yerde dinlenebilmesi gibi yeni meseleler ortaya çıkmıştır. Bkz. BOA, DH.EUM.6, Şb., 41/46; BOA, DH.EUM.6, Şb.,19/25; BOA, DH.EUM.6, Şb.,15/10; BOA, DH.EUM.6, Şb.,18/1.

<sup>248</sup> BOA, Y.MTV., 227/139, H.24.12.1319.

<sup>249</sup> BOA, Y.PRK.EŞA, 7/13, H.10.02.1305.

mirasının iktidar ve meşruiyet imgesi olarak kullanılması gerçekten bir “gelenek icadı” olarak değerlendirilebilir mi?

Eric Hobsbawn’ın tanımladığı “geleneğin icadı” kavramına göre ortaya konan yeni davranış biçimi nev-zuhur değildir. Muhakkak geçmişte benzer bir davranışı referans alır. Dolayısıyla yeni gelenek muhataplarının gözünde geçmişte zaten var olan bir şeyin devamı gibidir ve yadırganmadan kolayca benimsenir ve meşruiyet kazanır (Hobsbawn, 2013, s. 14). Osmanlı İmparatorluğu’nun da diğer modern Avrupalı devletlerde olduğu gibi iktidarın ihtişamını destekleyecek yeni fakat yerleşik bir gelenekmişçesine kabul göreceği bazı araçlar ve ritüeller ürettiği görülür. Hiçbir itiraza mahal vermeden vakıf eşyasının müze çatısı altında toplanması ve korunması da bu minvalde değerlendirilebilir. Daha önce vakıf eşyalarını korumak ve tamir etmek vakıfların vazifesi iken şimdi devletin vazifesidir. Günlük kullanım için yapılmış ve vakıf mekânlara bağışlanmış bu eserler fonksiyonları ve bağlamları değişse de insana hizmet etmeye devam edecektir. İslam ve Osmanlı tarihinde bu yeni uygulamaların bir arka planı olduğu hissettirilir. Böylelikle, İslam vakıf eşyasının ve sanatlarının müzeye intikali, her zaman öyleymişçesine ya da öyle olmak zorundaymışçesine kabul görmüştür.

Gerçekten de Osmanlı İmparatorluğu açısından bakıldığında 19. yüzyıldaki kültürel miras politikaları geçmişten gelen bir misyonun devamı gibidir. Daha önce “hayrat-ı şerife” olarak görülen vakıf eserleri bu yüzyılda “asar-ı atika”, “sanayi-i nefise” gibi yeni isim ve anlamlar kazanmıştır. Yüksek sanat eserleri ise zaten Saray ve çevresi tarafından öteden beri himaye ediliyordu. Büyük hürmet gören mukaddes emanet koleksiyonu da Saray’da muhafaza ediliyor ve genişliyordu. Ancak, 19. yüzyıl sonlarına doğru hanedanın iktidarını ve hilafetin meşruiyetini ispat açısından tarih ve sanat eserleri daha evvel hiç olmadığı kadar önem kazanmıştır. İleride daha detaylı inceleneceği gibi, dini ve mukaddes emanetler bu defa Hristiyan Batılı iktidarlara karşı kullanılan imgeler olacaktır.

İslam eserlerinin korunması, kutsal topraklara veya dini mekânlara kıymetli hediyeler gönderilmesi ve Osmanlı sultanının görünürlüğünün sağlanması Osmanlılar için yeni

bir davranış biçimi değildi.<sup>250</sup> Bunun en önemli örneği, 16. yüzyıldan hilafetin devr alınmasından itibaren her sene Hac zamanında Kutsal topraklara gönderilen Surre-i Hümayun Alayı'nın , Birinci Dünya Savaşı yıllarında dahi gönderilmeye devam edilmesidir (Buzpınar, 2009). Medine'ye kadar ulaşabilen son Surre-i Hümayun Alayı 1916 senesinde yola çıkmıştı. İstanbul'dan 1918 sonrasında mahmil yollandığına dair bilgi bulunmamaktadır.<sup>251</sup> Bu zor günlerde Osmanlı sultanı ve hükümeti, İslam'a ve Müslümanlara hizmet etmeyi hem bir manevi destek olarak önemsiyorlar, hem de hala dine hizmet ettiklerini yerel halka ve onları merkeze karşı kışkırtmak isteyen Avrupalılara göstermiş oluyorlardı.

Sömürgeciliğin Müslüman coğrafyalara yayılmasından evvel Mukaddes mekânlara hizmet konusunda Osmanlı İmparatorluğu'nun rakipleri diğer Müslüman devletler ve hanedanlar iken, bu dönemde ilk defa Avrupalı gayri-müslim İmparatorluklar ile rekabet etmek zorunda kalıyordu. Halifelik makamının Osmanlı hanedanında olması nasıl Avrupalı emperyalist imparatorlukları -en çok da Britanya İmparatorluğu'nu tedirgin ediyor ve Müslüman kolonilerinde meşruyet bunalımı yaratıyorsa, geniş Müslüman kitlelerin Avrupalı imparatorlukların egemenliği altında yaşaması da Osmanlı hilafeti için bir meşruyet bunalımı yaratıyordu (Deringil, 2002, s. 21). Zira İngiltere'nin kolonyal idaresi altında bulunan ve büyük bir Müslüman nüfusa sahip olan Hindistan'da II. Abdülhamit'in halifeliğinin meşru olmadığına dair yayınlar yapılıyor ve bu fikirler halifeye gönül bağı olan Hintli Müslümanlar arasında yayılmaya çalışılıyordu. Osmanlı imparatorluğu belki de ilk defa bu noktada kendisini savunmak ve halifeliğinin meşruyetine dair deliller getirmek zorunda kalmıştı.

Bu konuda, uzun süre Osmanlı yönetiminin gündemini meşgul eden olaylardan birisi de Pencap Times Gazetesi'nin Hilafet-i İslamiyye hakkında bir makale neşretmesi olmuştur.<sup>252</sup> 1888 senesinin başında gerçekleşen bu olay aylar süren bir diplomasi trafiğine yol açtığını Osmanlı arşiv belgeleri göstermektedir.<sup>253</sup> Hariciye Nezareti'nin bildirdiğine göre, Hindistan'da Arap hilafeti lafını yayan Arapların sayısı artmıştır. Pencap Times gazetesinin İngiliz gazetelerinden naklen yayınladığı bir makalede

---

<sup>250</sup> Bkz. Suraiya Faroqhi (1995) *Hacılar ve Sultanlar*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt yayınları.

<sup>251</sup> Buzpınar, a.g.e., 567

<sup>252</sup> BOA, HR.TO., 499/69, M.28.01.1888.

<sup>253</sup> BOA, DH.MKT., 1482/60, H.19.05.1305.

Osmanlı hilafetinin geçersiz olduğu iddiası ortaya atılmıştır. Hilafet makamı aleyhine çıkan yazının tekrar etmemesi ve çıkan yazının tekzip edilmesi için Lord Saliburry ile de görüşülmüş, ancak kendisinin bu hususta bir şey yapmaya muktedir olmadığı şeklinde bir cevap alınmıştır.<sup>254</sup> Buna karşılık olarak Osmanlı Bombay Başşehbenderliği *Advocate of India* gazetesinde Osmanlı hilafetinin “elifbası” denebilecek bir tekzip yayınlamıştır. Bu tekzip metninde Sultan Abdülhamid’in “meşru ve yegâne tek halife-i müslimin” olduğu izah edilirken 1517 senesinde Sultan Birinci Selim’e Hulefa-i Abbasiye’nin son halifesi tarafından terk olunduğu izah edilmiştir. Bu metnin konumuz itibarıyla en vurucu noktası, Osmanlı sultanının hilafetinin meşruiyetine delil olarak “Emanet-i Mübareke-i Hazret-i Risaletpenahi nezd-i Hümayun-ı Hazret-i Hilafetpenahi’de mahfuzdur.” İfadesine yer vermiş olmasıdır. Ayrıca Osmanlı Sultanının pek çok unvanının yanı sıra bir unvanının da “Haremeyn-i Şerifeyn’in muhafız ve müdafii” unvanına sahip olduğu ve İslam hükümdarları arasında en çok kuvvet sahibi ve mikneti (kudreti) olduğu belirtilmektedir.<sup>255</sup>

Bu arada İngilizler de Osmanlı Devleti’nin Hindistan Müslümanlarını kendilerine karşı kışkırttığını ileri sürüyorlardı (Özcan, 1997, s. 141). Oysaki Cemil Aydın’ın da belirttiği gibi “Osmanlı halifesinin Avrupalı hükümdarların Müslüman tebaalarıyla manevi bağları, Osmanlı hükümetleri ve elitleri için Avrupa imparatorluklarına karşı meydan okumak için değil, özellikle Britanya ile ittifakı yeniden tesis etmek ve diğer imparatorluklarla dostane ilişkileri sürdürmek için bir pazarlık unsuru olarak değerli bir araçtı.” (Aydın, 2021, s. 105). Nitekim II. Abdülhamid’in çatışmalardan uzak daha ziyade bir denge politikasını benimsediği bilinmektedir. Ancak yine de İslam’ı, Osmanlı halifelik makamını ve diğer devletin diğer egemenlik haklarını ihlal eden durumlara müdahale için elindeki araçları kullanıyordu.

Hilafet tartışmaları bağlamında mukaddes emanetler konusu da İngilizlerin gündemine girmiştir. 26 Şubat 1896’da Times gazetesinin Hz. Peygamber’e ait kutsal emanetlerin Yıldız Sarayı’na taşınacağına dair Times Gazetesi’nde bir haber çıkmıştır:

<sup>254</sup> BOA, Y.A.HUS., 211/53, H.19.06.1305.

<sup>255</sup> BOA, Y.A.HUS., 214/63, H.27.09.1305.

“Ministers apprehending difficulties with the Sultan, have strongly recommended not to transfer the sacred relics to Yıldız, but to perform the solemnities at Hırka-i Şerif in the customary manner. teh imperial decision has not yet been announced.”<sup>256</sup>

Bab-1 Ali bu haberin uydurma olduğunu ve tekzip edilmesi gerektiğini Hariciye’ye iletmiş,<sup>257</sup> 14 Mart 1896 tarihinde de söz konusu haberin tekzip olunduğu Bab-1 Ali’ye bildirilmiştir.<sup>258</sup>

İngilizlerin Mukaddes emanetlerle ilgilenmesinin Saray’da hoş karşılanmadığı ve bu yolda çıkan haberlere karşılık verildiği anlaşılmaktadır. Mösyö Perpinyani’nin ele geçirdiği name-i saadet ve Hz. Ali’nin el yazısı olduğunu iddia ettiği Kadir Suresi’ni British Museum’a satmasının önüne geçilmek istenmesi bu zaviyeden de değerlendirilebilir.

### **5.2.1. Osmanlı-Alman Yakınlaşması ve İslam Eserleri**

Londra’da 1924 senesinde açılan Imperial War Museum’a ilk bağış yapanlar arasında önemli bir isim de yer alıyordu. Osmanlı İmparatorluğu’na karşı Arap isyanlarında önemli rolü olan ve İngiltere’nin Ortadoğu politikalarına katkısı olan Lawrence yeni açılan müzeye 11 Kasım 1918 tarihinde Şam’dan getirdiği çok sembolik bir objeyi anlamlı bir not eşliğinde hediye etmişti. Bu obje, Alman İmparatoru II. Wilhelm’in (1859-1941) 1898 senesinde Osmanlı topraklarına yaptığı ikinci ziyareti esnasında Şam’da bulunan Selahaddin Eyyubi türbesine verdiği hediyelerden birisi olan bronz bir çelenkti.<sup>259</sup> Alman İmparatoru’nun Selahaddin Eyyubi türbesini ziyareti ve kabrine çiçek demeti gönderip kurdeledeki yazıyla hatırasını yad ettiği Londra’daki Times gazetesine Beyrut’tan çekilen bir telgrafla haber verilmişti. Londra’nın konuya ilgisini Osmanlı yöneticileri de izliyordu.<sup>260</sup>

I. Dünya Savaşı’nın sonunda Şerif Faysal’ın Şam’ı ele geçirmesinin ardından çelenk, Lawrence’a hediye edilmişti. Lawrence çelenkle birlikte verdiği notta alaycı bir

<sup>256</sup> BOA, Y.PRK.TKM., 37/24, H.12.09.1313.

<sup>257</sup> BOA, HR.SFR.3, 452/73, M.03.03.1896.

<sup>258</sup> BOA, HR.SFR.3, 452/97, M.14.03.1896.

<sup>259</sup> BOA, Y.PRK. BŞK., 63/50, H.29.07.1318. Osmanlı belgelerinde “tunçtan mamul taç” olarak geçmektedir.

<sup>260</sup> BOA., Y.PRK.PT., 18/103, H.26.06.1316.

üslupla “Selahattin’in artık ihtiyacı olmadığı için kendisinin türbeden aldığını” yazmıştı.<sup>261</sup>



**Şekil 5.3 II. Wilhelm’in Selahaddin Eyyubi Türbesi’ne hediye ettiği çelenk**

Kaynak: Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30083872> (Son Erişim: 29.12.2022)

Lawrence gibi bir İngiliz’in, Kudüs’ü Haçlıların elinden geri alan Selahaddin Eyyubi’nin türbesinden, Birinci Dünya Savaşı sırasında düşmanı olan Alman

<sup>261</sup> Halen Imperial War Musum’da sergilenen çelenkin koleksiyon bilgileri şöyledir: “Physical Description: Ornate gilt bronze wreath, 74 cm diameter at its widest point. The wreath bears an embossed Arabic inscription translated as “This crown was presented by His Majesty, the Emperor of Germany his presence Wilhelm the Second in memory of his pilgrimage to the tomb of his presence Salah el Din el Ajubi; Label: At the end of the First World War this wreath was removed from the tomb of Saladin (the 12th century Arab leader who reclaimed Jerusalem from the Crusaders) in Damascus. It had originally been placed there by kaiser Wilhelm II in 1898 during his state tour of the Middle East. It was apparently presented to Colonel T E Lawrence (‘Lawrence of Arabia’) by Sherif Feisal, leader of the Arab movement, when they entered Damascus on 1 October 1918. Lawrence, in turn, presented the wreath to the Imperial War Museum on 11 November 1918. In his original deposit note, he claims to have removed the wreath himself: ‘as Saladin no longer required it’. The wreath is a very significant item accessioned as part of the IWM Collections”. Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30083872> (son erişim 29.12.2022)

İmparatoru II. Wilhelm'in hediye ettiği bir objeyi alarak İngiltere'deki Savaş Müzesine bağışlaması son derece önemli mesajlar içeren bir hareketti. II. Abdülhamit döneminde ilerleyen Osmanlı-Alman yakınlaşması, Fransa ve İngiltere gibi diğer büyük Avrupa devletlerini rahatsız ediyordu. Bu yakınlaşma Abdülhamit'ten sonra onu tahttan indiren İttihat ve Terakki mensupları ve Meşrutî hükümetler tarafında da devam ettirilmişti. Bu yakınlaşma, diğer Avrupalı devletler tarafından yalnızlaştırılan Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya ile müttefik olmasıyla sonuçlanmıştı.

Esasen II. Abdülhamit'in politikası tam olarak Alman ittifakına dayanmıyordu. Onun dış siyaseti her ne kadar Pan-İslamist çekişmelerde karşı karşıya gelseler de Britanya İmparatorluğu'na karşı bir siyaset değildi. Dolayısıyla, Avrupalı devletlerin Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü korumaktan vazgeçtikleri döneme rastlayan II. Abdülhamit'in saltanatı boyunca, imparatorluğun dış siyaseti bir denge politikasına dayanıyordu. Otuz üç sene tahtta kalacak olan Sultan II. Abdülhamit (1876-1909), bu politikayı başarı ile yürütmüştür. Bu süre zarfında Almanya, diğer Avrupalı devletlere karşı bu dengeyi sağlayacak bir mesafede duruyordu. Siyasi bütünlüğünü henüz tamamlamış ve koloni yarışında diğer Avrupalı rakiplerinden geri kalmış Alman İmparatorluğu ise Osmanlı'nın hem geniş coğrafyasının sunduğu imkânlardan faydalanmak, hem bu topraklar üzerinde misyonerle, akademisyenler, seyyahlar ve tüccarlar gibi unsurlar sayesinde kültürel bir nüfuz kurmak istemiştir. Askeri eğitim konusunda ise bir müddetten beri Osmanlı üzerinde belli bir nüfuzu vardı. Osmanlı Askeri okullarında Alman hocalar uzun zamandır ders vermekteydi (Ortaylı, Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu, 2004, s. 81).

Ancak, II. Abdülhamit'in denge politikası, diğer büyük devletlerle olan münasebetleri de gözetmek ve İmparatorluğu bir maceraya sürüklememek anlamına geliyordu. II. Abdülhamit, kızı Ayşe Sultan'a (1887-1960) II. Wilhelm ile olan yakınlığı ve diğer Avrupa devletlerine yaklaşımı ile alakalı olarak şunları söylemişti:

“Saltanat zamanımda iki defa İstanbul'a geldi (II. Wilhelm). Kendisini yakından tanıdım. ... Ben Alman politikasına çok ehemmiyet vermekle beraber öteki büyük devletleri de gözden kaçırmaktan ve gücendirmekten daima sakındım. Politikamı daima terazi ile tarttım. İmparatorla şahsi dostlukta devamlı beraber, Rusya

İmparatoruna da fırsat düştükçe dostluk gösterdim. Coğrafi mevkiimiz bunu icap ettiriyordu. İkinci gelişinde, Alman İmparatoru ile bir akşam hususi görüşmemiz esnasında birdenbire kalktı. İki elimi birden tuttu, ‘Avrupa’da bir harp zuhur ettiği takdirde bizim tarafa geçersiniz, değil mi Majeste?’ dedi. Cevaben, ‘Aziz dostumsunuz; fakat size şimdiden söz vermek hakkını haiz değilim; bunu ancak o zaman düşünebilirim’, dedim. Devletimin menfaatlerini düşünmeden hiçbir devletin arzusuna hedef olamazdım. Avrupa’da siyasi vaziyet her an gerilmekte idi. Ne zaman olsa umumi bir harp çıkacaktı. Fakat bizim bir tarafa temayül göstermemiz, yavaş yavaş yanmakta olan bir ateşi alevlendirebilirdi. Buna sebep olarak biz gösterilirdik. Adımlarımızı saymaya, hesapsız hareket etmemeye mecburduk. Herkes ‘ben diplomatım demekle’ diplomat olamaz. ... Ben hiçbir devlete söz verip bağlanmadım. İngiltere’nin ve Fransa’nın gözleri daima Şark’ta idi. Bilhassa Müslümanlarla aramızda nifak çıkarmak emelleriydi. Kuvvetimizi bu suretle kırmak istiyorlardı. Halifelik politikasıyla bunu önlemek istiyordum. Bir çıbanbaşı çıkartmamak için çok çalıştım.” (Osmanoğlu, 2019, s. 54-55)

İmparator II. Wilhelm’in Osmanlı İmparatorluğu ve Sultan II. Abdülhamit ile olan ilişkilere verdiği önem, ikisi Abdülhamit döneminde, birisi de Birinci Dünya Savaşı yıllarında olmak üzere üç defa Osmanlı İmparatorluğu’nu ziyaret etmesinden anlaşılmaktadır.<sup>262</sup> Bu ziyaretlerin içerisinde en kapsamlı ve en fazla ses getireni ise 1898 senesinde gerçekleşen ikinci ziyareti olmuştur. İmparatorun ziyaret arzusu bir sene öncesinden Padişaha bildirilmiştir. Alman Elçisi, II. Wilhelm’in, Kudüs’te inşa edilen Protestan Kilisesi’nin resmi açılışına katılmayı düşündüğünü ifade etmiş, padişah da memnuniyetini belirterek İmparatorun gezi planının en kısa süre içerisinde bildirilmesini istemiştir (Karacagil, II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Ziyareti ve Mihmandar Mehmed Şakir Paşa'nın Günlüğü (1898), 2014, s. 78).

12 Ekim 1898 tarihinde Berlin’den hareket eden İmparator ve maiyeti 17 Ekim 1898 tarihinde İstanbul’a ulaşmıştır. Gezinin güzergâhında Hayfa, Yafa, Kudüs, Beyrut ve Şam vardı. Şam dönüşünde, Lübnan ile Doğu Lübnan sıradağları arasında, 1100 metre yüksekliğindeki Bakaa Vadisi’nde bulunan Baalbek’teki Jüpiter Tapınağı sütunları ve

---

<sup>262</sup> Avrupalı arkeologların çok önem verdikleri Baalbek Harabelerini ziyaret geleceğe dönük araştırma izinlerin alınmasını da sağlamıştır. BOA, Y.PRK.EŞA, 35/75, H.09.02.1318; BOA, MF.MKT., 517/7, H.24.03.1318; BOA, DH.MKT., 2390/34, H.19. 04.1318; BOA, BEO, 1552/116372, H.25.05.1318.

Jüpiter Tapınağı sütunları ve sağlam şekilde muhafaza edilmiş olan Bacchuss Tapınağı ziyareti Alman İmparatoru'nun seyahatinin önemli bir ayağıydı.<sup>263</sup> Mısır ziyareti ise seyahat programında olmasına rağmen İngiltere ve Fransa arasındaki bir krizden ötürü iptal edilmiştir. İmparator ve maiyeti 26 Kasım 1898 tarihinde Berlin'e ulaşmışlardır.<sup>264</sup>

II. Wilhelm, seyahati süresince Halife Sultan II. Abdülhamit'e ve onun Müslüman tebaasına dair dostane konuşmalar ve ziyaretler yapmış, hediyeler vermiştir. İmparator 8 Kasım Salı günü, Emevî Camii ve Selâhaddin Eyyubi türbelerini ziyaret ettikleri günün akşamı, kendi şerefine verilen ziyafetlere mukabelede bulunarak, Belediye binasında bir ziyafet vermiştir. Bu ziyafet esnasında yapılan konuşmaların ardından İmparator II. Wilhelm de bir konuşma yaparak düşmanlarına bile şövalyelik ruhunu öğreten, bütün zamanların en civanmert hükümdarı Selahaddin Eyyubi'nin yattığı şehirde olmaktan duyduğu mutluluğu dile getirmiş, Halife Sultana saygı duyan yeryüzündeki 300 milyon Müslüman'a dostluk mesajları vermiştir (Soy, 2010, s. 150):

*Bu seyahatte mucib-i memnuniyetim olan şeylerden birisi de meşhur ordu kumandanlarının ser-efrazını ve âlelekser düşmanlarına âli cenablık ve kahramanlık hususlarında asrının müzeyyidi ve uluvv ahlak cihetinden dahi hatta düşmanlarının bile hoca-yı bî-naziri olan Sultan Selahattin Eyyubi'nin türbesini hâvi bulunan şu şehir-i şehirde gördüğüm harikulade alkışların ve Sultan Abdülhamid Han hazretlerinin hakkımda gösterdikleri asar- ı mihman-nüvazi ve verdikleri evamirin netayici olarak Şam' da izhar olunan azametli hüsn ü kabulün müteşekkir ve hayranıyım. Gerek zîr-i destanı ve gerekse bütün kıtaat-ı cihanda bulunan üç yüz milyon İslam' ın kible-i âmâli ve halife-i zîşan Sultan Abdülhamid Han hazretleri olmasını temenni ederim. Almanya İmparatoru ve Prusya Kralı İkinci Wilhelm'in ilelebet Sultan Abdülhamid Han hazretlerinin samimi dostu olacağına herkes emin olmalıdır. Yaşasın Sultan Abdülhamid Han hazretleri. (Karacagil, II. Wilhelm'in Osmanlı*

<sup>263</sup> Baalbek'in Osmanlı İmparatorluğu ile Batı arasındaki değişen iktidar ilişkilerini yansıtmaya ve imgeden anıta dönüşümünün tarihi süreci hakkında bkz. Ussama Makdisi (2011) "Baalbek'in 'Yeniden Keşfi': 19. Yüzyılda Bir İmparatorluk Metaforu", *Geçmişe Hücum*, Zainab Bahrani, Zeynep Çelik, Edhem Eldem (ed.) s.357-379.

<sup>264</sup> İmparator'un seyahatine eşlik eden Mehmet Şakir Paşa'nın raporu için bkz. BOA, Y..EE, 81/3.H.06.07.1316.

İmparatorluğu'nu Ziyareti ve Mihmandar Mehmed Şakir Paşa'nın Günlüğü  
(1898), 2014, s. 88)

Başta İngiltere olmak üzere Avrupa basını da İmparatorun ziyaretini takip etmiştir.<sup>265</sup> Daha evvel de belirtildiği üzere, Şam ziyareti esnasında Selahaddin Eyyubi türbesini ziyareti ve verdiği sembolik hediyeler dikkat çekmiştir. Tarihî ve dinî açıdan önemli makamlarından birisi olan Selahaddin Eyyubî'nin türbesine yukarıda bahsi geçen çelenkten başka hediyeleri olduğu da bilinmektedir. Bunlardan birisi halen türbede bulunan, Selahattin Eyyubi'nin kabrinin üzerine konulmak üzere yapılmış olan bir lahittir. Osmanlı tarafı, bu hediye kabul edecek fakat orijinalinin yerine hediye lahdi yerleştirilmesine müsaade etmeyecektir. Neticede, hediye lahdi orijinalinin yanına yerleştirilmiştir. Mukaddes mekânlara hediyeler konusunda hassas olan Osmanlı yönetiminin bir Hristiyan imparatorun mukaddes bir makama verdiği böyle bir hediye kabul etmesi hem taviz hem de imtiyazdı. Buna rağmen, seyahati yakından takip eden Osmanlı Hükümeti ve Saray,<sup>266</sup> imparatorun hediyelerini kabul ederken belli şartlara dikkat etmiş, Alman nüfuzu karşısında manevra alanlarını korumaya çalışmıştır. İmparator'un hediyesi olan lahdi türbede bulunan asıl lahit ile değiştirmeyip, sadece yanına yerleştirilmesine müsaade edilirken, üzerinde Alman tacı ve haç motifleri gibi dini ve siyasi iktidar imgeleri taşıyan bir çelengin (Osmanlı yazışmalarında kullanılan tabir ile tunçtan mamul taç) -kabulü ve türbeye yerleştirilmesi hem Meclis-i Vükela'da müzakere edilmiş etmiş<sup>267</sup> hem de bu hususta Fetvahane'den cevaz alınmıştır.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> BOA, Y.PRK.TŞF., 5/50, H.07.04.1316. (M.25.08.1898).

<sup>266</sup> BOA, Y.EE., 81/3, H.06.07.1316. (M.20.11.1898).

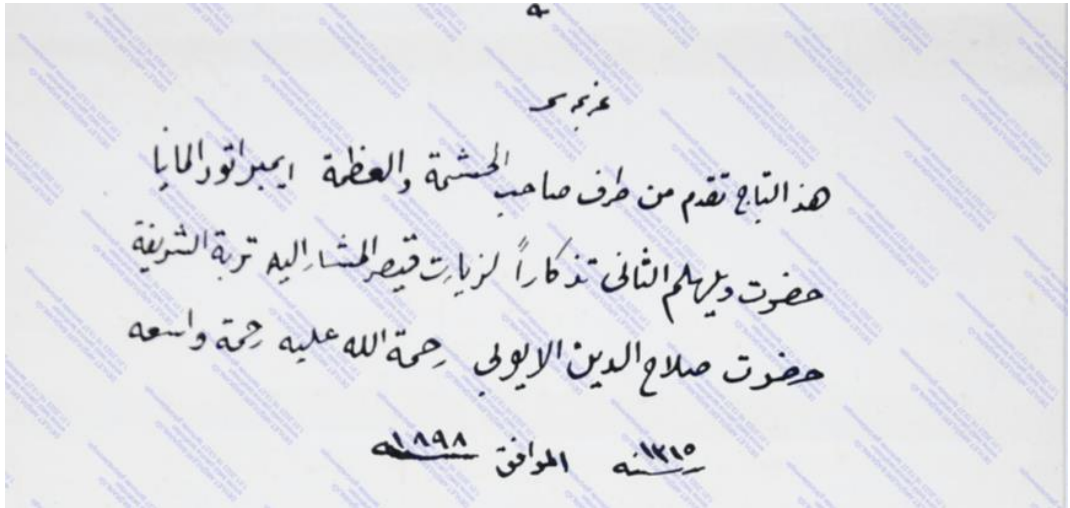
<sup>267</sup> BOA, İ.HUS., 85/162, H.16.08.1318. (M.09.12.1900); BOA, DH.MKT., 2446/113, H.07.10.1318 (M.28.01.1901).

<sup>268</sup> BOA, Y.MTV., 208/155, H.28.07.1318 (M.31.10.1900)



**Şekil 5.4 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın resmi**

Kaynak: BOA, Y.E.E., 91/51, H.29.11.1315



**Şekil 5.5 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın üzerine yazılan ibarenin sureti**

Kaynak: BOA, Y.E.E., 91/51, H.29.11.1315



**Şekil 5.6 Alman İmparatoru tarafından Selahaddin Eyyubi Türbesi'ne koydurulan tacın resmi**

Kaynak: BOA, Y.E.E., 91/51, H.29.11.1315



**Şekil 5.7 Selahaddin Eyyubi Türbesi, eski ve yeni lahitleri yan yana gösteren fotoğraf**

Kaynak: E. Betül Çakırca Kişisel Arşivi

Sanat ve tarih eserlerine büyük ilgi duyan II. Wilhelm'in o sırada Berlin'de büyük bir müzenin kuruluş çalışmalarını başlattığı ve Osmanlı padişahı ile olan yakınlığını bu alanda da kullandığı bilinmektedir.<sup>269</sup> Seyahat esnasında, maiyetinde bulunan Alman araştırmacılarla birlikte çeşitli ziyaretler ve gözlemler yapan imparator, ileride Osmanlı topraklarında yapılacak bazı arkeolojik araştırmaların iznini de almıştır. Mesela, Emevî Camii ziyareti esnasında, o güne kadar kimse için açılmayan Kubbetü'l Hazne'nin<sup>270</sup> kapılarının kendisi için açıldığı düşünülmektedir. Zira ziyaretin ardından, maiyetinde bulunanlardan bir isim Kubbetü'l Hazne'de yıllardır istiflenmiş,

<sup>269</sup> Bu gezi esnasında Alman İmparatoru'nun en çok ilgi gösterdiği yerlerden birisi de Baalbek olmuştur. Gezi programı dahilinde Baalbek'i ziyareti sebebiyle burada bir tören yapılmış ve Almanca ve Türkçe/Osmanlıca bir metin içeren anıt buraya yerleştirilmiştir. İmparator da bölgede incelemeler yapmıştır. Seyahat esnasında Alman İmparatoru Baalbek'te arkeolojik araştırma imtiyazı elde etmiştir (Y.PRK.EŞA, 35/75, H.09.02.1318). Alman İmparatorunun vazifelendirdiği araştırmacıların faaliyetleri nihayetinde burada bulunan eserlerin Berlin Müzesi'ne götürülmesi ile neticelenmiştir. (İ.HUS., 134/5, H.03.08.1323/M. 03.10.1905; BEO, 2679/200868, H.05.08.1323/M.05.10.1905)

<sup>270</sup> Şam Emevi Camii avlusundaki kubbeli küçük bina. Beytü'l Mal olarak da bilinmektedir.

arşivsel malzeme özelliği taşıyan evrakı ve kitap parçalarını araştırma yapmak üzere izin alacaktır. Uzun süredir merak konusu olan bu mekânın içindeki evrakın araştırılarak ilk yayınların yapılması ise Kutsal Kitap ve Oryantalizm alanında çalışanlar arasında ses getirmiştir.

Stephen Vernoit, Osmanlı yönetiminin Batıya karşı bir “değnek” olarak kullandığı asar-ı atika nizamnamelerinin bazı durumlarda göz ardı edildiği ve gizli anlaşmalarla bazı İslam eserlerinin bilhassa Almanya’ya verildiğini ileri sürmektedir. Vernoit’in bu şekilde Almanya’ya verildiğini iddia ettiği eserler arasında, Kubbetü’l Hazne koleksiyonu da vardır (Vernoit, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000, s. 32-33). Ancak Osmanlı arşiv belgeleri bu iddianın doğru olmadığını ortaya koymaktadır. Bu konu aşağıda daha detaylı şekilde ele alınacaktır. Ancak Vernoit, Almanya’ya verildiğini söylediği erken İslam mimarisi örneklerinden olan Maşatta Sarayı konusunda ise haklıdır. Bu seyahat esnasında alınan imtiyazlar sonucunda Amman’daki Emevî dönemi eserlerinden Maşatta Sarayı kalıntılarının süslemeli dış cephesinin sökülerek Berlin Müzesi’ne götürülmesine izin verilmiştir.

Osmanlı Alman yakınlaşmasının ve bilhassa ikinci ziyaretinde kurulan münasebetin İslam sanat eserlerinin tahliyesi ve müzeleşmesi bağlamında Almanya açısından önemli neticelerinden birisi de 1902-1903 senesinde Amman’daki Maşatta Sarayı’nın (Kasrû’l Müşetta) cephe kısımlarının diplomatik ilişkiler neticesinde padişah II. Abdülhamit tarafından Berlin Müzesi’ne hediye edilmesini sağlamak olmuştur. Uzun süre unutulduktan sonra 1872 senesinde yeniden keşfedilen bu çöl sarayının tarihlendirilmesi bir tartışma konusu olmuştur (Beksaç, 2001, s. 577). James Fergusson, Maşatta’nın MS 614’te, Sasani hükümdarı II. Hüsrev zamanında inşa edildiğini öne sürmüştü. 1890’ların sonlarında saray yeniden ziyaret edilmiş ve Rudolf Ernst Brünnow ve Alfred von Domaszewski tarafından *Die Provincia Arabia* (1904) yayınlanmıştır. Aynı yıl Strzygowski Maşatta’nın İslam öncesi dönemde Gassanilere mensup bir Arap prens tarafından yapıldığını ileri sürdüğü 1904 senesinde Osmanlı İmparatorluğu, Alman İmparatoru II. Wilhelm’e sarayın ana cephe duvarlarını hediye etmişti (Vernoit, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting*, 2000). Bundan altı sene sonra genç bir Alman araştırmacı -ki ileride İslam arkeolojisi konusunda önemli araştırmalar yapacak olan- Ernst Herzfeld (1879-1948)

İslam sanatının doğuşu üzerine kaleme aldığı ufuk açıcı makalesi “Die Genesis der Islamischen Kunst und das Mshatta-Problem” artık Berlin’deki müzede inceleme imkanı bulunduğu Maşatta Sarayı’nın Emeviler tarafından yapıldığına dair kanıtlar ortaya koydu (Vernoit, Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, 2000, s. 32-33). Tamamlanmamış bir yapı olmasının yanı sıra İslam mimarisine atfedilen genellemeci yaklaşımın dışında mimari ve dekoratif unsurlar içermesi, yapının tarihlendirilmesi ve kimler tarafından yapıldığına dair tartışmaları uzatmıştır. Yapının Sasani veya Gassaniler’e ait olduğu iddialarına ilaveten tamamlanmamış bir Bizans yapısı olduğu da ileri sürülmüştür (Beksaç, 2001, s. 578). Nitekim saray ve çevresinde yapılacak ilk araştırma izin taleplerinde ilgili Osmanlı makamlarına bu sarayın Bizans dönemi eseri olduğu söylendiği anlaşılmaktadır. Söz konusu yazışmalarda tanımlanamayan yapılar için “Bizans İmparatoru Justinyanus’un yapımına başlayıp yarım bıraktığı, Bizans saray kalıntısı” ifadeleri kullanılmıştır.<sup>271</sup>

1902 senesinde Alman araştırmacıların başvuruları Osmanlı yönetimi tarafından önce temkinli bir şekilde karşılanmıştı. Araştırma yapacak kişilerin “mezku harabelerde hiçbir suretle hafriyat icra etmemek ve taşları buldukları mahalden kaldırmamak üzere yalnız tetkikat-ı fenniyyede bulunmak ve harabenin bazı resim ve planlarını almak ve yazılar var ise onları istinsah etmek ve yapacakları fotoğraflardan bir takımını Müze-i Hümayun’a göndermek ve yanlarında hükümet-i mahalliyeden biri bulunmak şartlarıyla” ruhsat verilmesi ilgili Nazırlıklara salık veriliyordu.<sup>272</sup> Bu araştırmaların sonucunda araştırma ekibi İmparator II. Wilhelm’in dikkatini bu bölgeye çekmeyi başardılar. Alman İmparatoru, Berlin’de inşa olunan yeni Müze’ye konulmak üzere Saray’ın dış cephesinin kendilerine verilmesi arzu ettiği Osmanlı tarafına bildirildi. Bu ısrarcı talep karşısında iki devlet arasında var olan “dostane ve halisane münasebet”e binaen bu tarihi ve sanatlı yapının son derece tezyinatlı dış cephesi (ki bugün Berlin Müzesi’nde “Mschatta Façade” olarak teşhir edilmektedir) hediye kabilinden Almanya’ya verilmesi kabul edilmiştir.<sup>273</sup> 23 Aralık 1903’te 459 parçaya ayrılan

<sup>271</sup> BOA, MF.MKT., 643/16, H.06.04.1320 (M.13.07.1902)

<sup>272</sup> BOA, MF.MKT., 643/16, H.06.04.1320; BOA, DH.MKT., 551/28, H. 24.04.1320; BOA, HR.TH., 273/41, M.06.09.1902.

<sup>273</sup> BOA, BEO, 2089/156633, H.15.03.1321 (M. 11 Haziran 1903).

kraliyet hediyesi, halen yapım aşamasında olan Kaiser Friedrich Müzesi'ne (günümüzde Bodemuseum) ulaştı.<sup>274</sup>

Almanların Maşatta Sarayını yerinden sökerek Berlinde inşa edilen “İmparator Frederich” ismi verilecek olan müzeye nakledebilmek için, söz konusu eserin tehlike altında bulunduğu argümanını ileri sürdükleri anlaşılmaktadır. Josef Strzygowski'nin (1862-1941) aracılık ettiği Wilhelm von Bode'nin (1845-1925), Mshatta'nın bilimsel araştırma için önemini kabul ettiği ve 1902'de [Alman] İmparatorunun ilgisini cepheye çekmeyi başardığı ifade edilmektedir. Bode, çok kısa bir süre içinde, Sultan'ın Berlin'e bir hediyesi olarak cepheyi resmi olarak güvence altına almak, belgeleme ve nakliye için fon toplamak ve bilimsel belgeleme ve sökme işlemlerini organize etmek için gerekli tüm kolları harekete geçirmiştir. Hicaz Demiryolunun inşası sırasında saray külliyesinden taşların çalınmış olması Bode'nin Maşatta kalıntılarının tehlike altında olduğu iddiasını desteklemiştir (Troelenberg & Weber, 2011, s. 129). Ancak, Müze-i Hümayun müdürü Osman Hamdi Bey'in bu iddialara itirazı vardı. Saray kalıntılarının civarda yaşayan ahali tarafından zarar verildiği iddialarının birer bahane olduğunu düşünüyordu.

Osman Hamdi Bey, Maşatta Saray kalıntılarının Almanlar tarafından, ahalinin tahribinden korumak bahanesi ile sökülerek Berlin'e götürüleceği haberi üzerine Sadaret ve Maarif Nezareti'ne gönderdiği yazılarda bu kararın yanlış ve sakıncalı olduğuna dair uyarılarda bulunmuştur.<sup>275</sup>

Osman Hamdi Bey Maarif Nezareti'ne gönderdiği tezkirede Maşatta Saray'ının süslemeli dış cephesinin Almanlara hediye edilmesini meşrulaştırmak için kullanılan sebepleri de öğreniyoruz. Bu tezkirede, Osman Hamdi Bey, Belha Ovası'nda, Halife Sultan'ın eserlerinden olan Hamidiye Hicaz demiryolunun Zeyra mevkiine on bir buçuk kilometre mesafede bulunan Maşatta isimli sarayın harabesinde son derece sanatlı (musanna işlemeli) duvar taşlarının ve yazılarının civardaki halk tarafından sürekli tahrip edilmesi sebebi ile “güya, heder ve ziyadan muhafaza için” Almanlar

<sup>274</sup> Yapı, günümüzde Mschatta Facade ismi ile Berlin'deki bir Müzeler Adası/ Pergamonmuseum'a bağlı olan Museum für Islamische Kunst'ta sergilenmektedir.

<sup>275</sup> Hamit Zübeyr Koşay...[ve öte.], Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi : Arkeolojik Hafriyatlar ve Müzecilik Tarihimizi Aydınlatacak Osmanlı Resmi Yazışmalarına Ait Muhtelif Belge Örnekleri, Ankara : Türk Tarih Kurumu, 2013, C.5, s. 565-568.

tarafından mahallerinden çıkarılarak Berlin Müzesi'ne naklettirilmek gibi bir fikir ve niyet bulunduğunu haber aldığını bildiriyordu.

Osman Hamdi Bey, yazısında bu eserin kıymetinden bahsederek, bunun elden çıkmasını padişahın da rıza göstermeyeceğini, yakınından Hicaz Demiryolu geçtiği için de artık bu bölgeyi muhafaza işlerinin kolaylaşacağına ısrar ediyordu:

*Mevki-i mezkûrdaki bina-yı kadîm cidden calib-i hayret ve hakikaten hazi-i kıymet ve ehemmiyet âsâr-ı nefiseden ve makbuleden olmakla bu suretle elden çıkarılmasına ne rıza-yı âlî-i padişahî ve ne de zat-ı âsâfileri kail olmayacağı ve âsâr-ı celîle-i şehriyarîden olan ve Hamidiye Hicaz demiryolu on bir buçuk kilometre gibi karîb bir mesafeden zuhur etmekte bulunduğu cihetle her türlü teshilât ira'esi eshel bulunacağına mebni mevki'-i mezkûr kemal-i dikkat ve ehemmiyetle muhafazası esbabının sür'at-i mümkinine ile ihzariyle...*<sup>276</sup>

Osman Hamdi Bey'in Maşatta Sarayı'nın Almanlara verilmesinden sonra Sadaret'e gönderdiği muhtıra ise son derece önemli tespitler içermektedir. Maşatta üzerine yapılan yazışmalarda Almanların bu eseri Bizans devrine ait bir eser olarak göstermesi sebebiyle olmalı ki Osman Hamdi Bey, Maşatta Sarayı'nın İslam tarihinin de bir parçası olduğuna işaret ederek yazısına devam etmiştir:

*İşbu mebani-i muhteşeme yedinci asr-ı miladide Sasaniyyun hükümdarından Husrev-i Sani zamanında inşa olunmuş ve ziyet ve ihtişam-ı fevkaladesinden dolayı bilâhare Araplar tarafından Maşatta namiyle tesmiye kılınmıştır.*

Osman Hamdi Bey, Almanların daha evvel de İstanbul ve bazı Osmanlı vilayetlerinde “öteberiye atılmış olup” benzerlerinin çokça olmasından ötürü Müze-i Hümayun'da da korumaya alınmayan pencere süsü, direk başlığı gibi taşlardan birkaç tanesini Padişahın iradesi ile İmparator Friedrich Müzesi'ne hediye edildiğini belirtmiştir. Ancak bu dafa alınmak istenen şey Maşatta Sarayı gibi bir eserin “gayet müzeyyen ve sanat nokta-i nazarından b'adi-i hayret olacak derecede nefis bulunan cephelerinden bir kaç adedini kamilen ve kapı ve pencerelerini ve direk başlıklarını” yerinden

<sup>276</sup> Zübeyr Koşay vd, s.566, Tasnif edilmemiş Müze-i Hümayun Arşivi, Karton 24/1.

sökerek alıp götüreceklerdi Bunun için evvela Müze-i Hümayun'a müracaat etmişler ancak kendilerine 1884 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin 4. ve 5. maddeleri sebebi ile "bu misillü mebanî-i kadimeyi yerinden sökmek şöyle dursun hüsn-ü muhafazalarına itina edilmek lazım geldiği cihetle tahribe cür'et edenlerin duçar-ı mücazat edilmeleri zımında Nizamname'ye 6. ve 7. bentlerin ilave edildiği ve bentlerde sarahat bulunduğu beyan olunarak" talepleri kat'i bir şekilde reddedilmişti. Diğer yandan da Suriye Vilayeti'ne sözü geçen mahallin "hüsn-i muhafazası"na itina edilmesi tebliğ edilmişti.

Müze müdürü meseleye birçok yönden yaklaşıyor, Osmanlı topraklarında kazı yapan Batı devletleri arasında mukayese yaparak İngiliz, Amerikalı ve Avusturyalıların az sayıda kazı yürüttüğü ancak Almanların ise birçok mevkide kazı yaptıklarını söylüyordu. Ancak şimdiye kadar Osmanlı sınırları içerisinde ecnebiler tarafından yapılan hiçbir kazı mahallinde bulunan mekân ve binaların hiç birisinin yıkılıp süslü kısımlarının nakline girilmediğini vurguluyordu. Osman Hamdi Bey, eğer Almanların bunu yapmasına izin verilirse tüm dünya medeniyetine karşı bir suç işlenmiş olacağını vurgulayarak fikrinde ısrar ediyordu. Kadim zamanlarda inşa edilmiş ve üzerinden asırlar geçmiş olmasına rağmen zamanın şiddetine karşı direnmiş eski ve büyük yapıların yıkılması ve tahrip edilmesinin "cihan medeniyetine" edeceği kötü tesirin şüphesiz pek büyük olacağını ısrarla hatırlatmıştır. "Çünkü Avrupa'nın hiçbir noktasında mühim ve gayri mühim bu kabil emakin-i kadime hedm edilmedikten maada hüsn-i muhafaza ve terimlerine son derece itina edilegelmektedir".<sup>277</sup>

Osman Hamdi Bey'in Maşatta'nın Almanlara verilmesinin niçin uygun olmadığına dair kesin ve keskin bir üslupta kaleme aldığı bu muhtıradan en önemli iki husus metnin sonunda birkaç cümle ile dile getirilmişti. Bunlardan birincisi Maşatta Sarayı'nın Hac yolu üzerinde ve böyle uzak ve çöl ortasında bulunmasından dolayı meselenin siyaseten bir ehemmiyeti olup olmadığı dikkatle tetkik edilmesi gereğidir. Hamdi beyin dikkat çektiği ikinci önemli husus ise bu işin ileride bir emsal teşkil etme tehlikesidir:

<sup>277</sup> Zübeyr Koşay vd., s.568, Tasnif Edilmemiş Müze-i Hümayun Arşivi, Karton 24/1.

*“Hülâsa: Maşatta mebani-i kadimesinin böyle hedmiyle nakliye ruhsat verilir ise bu halin bir misal teşkil edüp âtiyen Avrupalılar tarafından bu kabil metalipte bulunulacağında şüphe yoktur.”*<sup>278</sup> diyerek bu talebin katiyyen kabul edilemeyeceğini tekrar dile getirmişti.

Maarif Nezareti’nden Müze-i Hümayun Müdüriyeti’ne gönderilen yazıda Osman Hamdi Bey’in ısrarının pek işe yaramadığı anlaşılmaktadır. Anlaşılan o ki, Alman tarafı bu konuda Alman Maslahatgüzarı vasıtasıyla epey ısrarcı olmuştu ve iki devlet arasındaki diplomatik ilişkiler sebebiyle bu eserin Almanya’ya verilmesine karar verilmişti:

*...beyne’ d-devleteyn câri olan münasebat-ı dostane ve hâlisaneyeye binaen hediye kabilinden olmak ve saire misal olmamak üzere salifü’l beyan bina-i kadimden hutut-ı İslamiye’den ‘ârî ve bir takım nukuş ve tesavîri havi bazı taşların nakline müsaade olunması hususunun...*<sup>279</sup>

Bu ifadelerden anlaşılmaktadır ki Osman Hamdi Bey’in muhtırasından vurguladığı iki hususa özellikle dikkat edildiği kendilerine bildirilmekteydi. İlk olarak bunun bir kereye mahsus olmak üzere yapıldığının ve diğerlerine emsal teşkil edemeyeceğinin altı çiziliyordu. İkinci önemli nokta ise Maşatta Sarayı’nın İslam tarihinin de bir parçası olduğuna dikkat çeken Osman Hamdi Bey’e cevap olarak, yapının üzerindeki İslam hattı ile yazılı kısımların verilmeyeceği söyleniyordu. Anlaşılan o ki bu tarihlerde Maşatta Sarayı’nın Emevî dönemi eseri olduğu henüz bilinmiyorsa da İslam döneminde de kullanıldığı ve yapının İslam dönemi unsurlara sahip olduğu Osmanlı makamlarınca bilinmekteydi. Cevabi yazıda İslam hattı ile yazılı kısımların Almanlara verilmeyeceğinin belirtilmesi ise Osmanlı İmparatorluğunun İslam mirasının Avrupa’ya taşınmasında daha dikkatli olduğu ve buna müsaade etmediğidir. Çok önemli bir İslam eserini hediye ettiklerini anlamaları için birkaç sene daha geçmesi gerekecekti.

‘Osman Hamdi Bey’in Almanlara eser verilmemesi konusundaki ısrarcı tutumunun sebebi, korumacı tavrı mı yoksa II. Abdülhamit siyasetine muhalif olması mıydı?’

<sup>278</sup> Zübeyr Koşay vd., s.568, Tasnif Edilmemiş Müze-i Hümayun Arşivi, Karton 24/1.

<sup>279</sup> Zübeyr Koşay vd., s.568, Tasnif Edilmemiş Müze-i Hümayun Arşivi, Karton 24/1.

sorusu başka bir araştırma konusudur. Fakat Almanlara karşı duyulan rahatsızlık II. Abdülhamit döneminden sonra II. Meşrutiyet döneminde de devam etmiştir.

II. Abdülhamit döneminde başlayan ve II. Meşrutiyet döneminde de devam eden Osmanlı-Alman yakınlaşması, arkeolojik faaliyetler konusunda Almanya'yı diğer Avrupalı devletlerden daha avantajlı duruma geçirmiştir. Bu durumun, Almanya ile rekabet halinde olan İngiltere ve Fransa gibi diğer Avrupa devletlerini rahatsız ettiği bilinmektedir. Osman Hamdi'nin Maşatta Sarayı olayında itirazının daha açık ifadeleri, II. Meşrutiyet dönemi yazar ve bürokratlarından Süleyman Nazif'ten<sup>280</sup> (1869-1927) duyulur.

Süleyman Nazif, sadece arkeolojik kazılarda değil, bu çalışmalarla kol kola yürüyen eser kaçakçılığı konusunda da Almanları ve hükümetin ilgisizliğini eleştiren isimlerdendir. Musul Valisi iken 15 Temmuz 1914 tarih ve 87 numaralı Müze-i Hümayun'a gönderdiği hususi yazısında: "Bu memleketin meşru evlatları dışında faidecilik eden grubun biri bu memleketin sathını, diğeri ise yeraltı toprağını harap eden iki afetle karşı karşıyadır. Sathını tahrip edenler çekirgelerdir. Karnını kemiren belanın adına da "asar-ı atika uleması" diyorlar. Birinci zararlarını telafi etmek için mesai sarf edilmektedir. Fakat Avrupa ve bilhassa Almanya antikacılarının ... ve gasplarını menetmek kabil olmamaktadır. Vatanseverlerin yana yakıla içleri acıyarak belirttikleri gibi İngilizler ile Fransızlar elli altmış sene evvel Ninova ve Horsabad harabelerini yağma ettikleri gibi, Alman dostlarımız da son on sene zarfında Asur tarihini 40-50 asır itina ile ezberlemiş ve kıymetlilerini ihraç etmiştir. Musul'da hemen hemen haftada her gün bir Alman ziyaretime maruz kalınıyor. Konsolosluk aracılığı ile gelen bu adamlar, manzara resmi alacaklarını beyan ederek Vilayetten koruma talep etmektedir. Valilik olarak bu istekleri yerine getirmekten başka bir şey yapamıyoruz. Bunların vilayet içinde dolaşmaları eski eser hırsızlık yerlerini tespit, tayin ve işaret

---

<sup>280</sup> Muhammet Gür (2010) "Süleyman Nazif, TDV İslam Ansiklopedisi, C.38, s.92-94. Süleyman Nazif (1869-1927) birçok alim, şair ve devlet adamı yetiştiren bir aileye mensuptur. 1897'de Jön Türklere katılmak için Paris'e gitmiş, burada iken Meşveret gazetesi için II. Abdülhamit ve istibdat rejimi aleyhine yazılar kaleme almıştır. 1897'de İstanbul'a dönen Süleyman Nazif, II. Abdülhamit tarafından Bursa'da vilayet mektupçuluğuna tayin edilmiştir. Servet-i Fünun'da edebiyat ve sanat anlayışına dair yazılar yayınlamıştır. II. Meşrutiyet devrinde memuriyeti bırakarak fiilen gazeteciliğe dönmüş ve bu defa da İttihat ve Terakkiyi eleştirileri sebebiyle İstanbul'dan uzaklaştırılarak Basra (1909), Kastamonu (1910), Trabzon (1911), Musul (1913) ve Bağdat (1914) valiliği görevleri verilmiştir. Millî Mücadele'nin başlamasında etkili olan Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin kuruluşunda rol aldı. İşgal yıllarında yazı ve konuşmaları ile işgal güçleri tarafından takibe alındı ve 1920'de Malta'ya sürgüne gönderildi. Ekim 1921'de İstanbul'a döndükten sonra siyasi ve edebi yazılarına devam etti.

etmek amacını gütmektedir. Vatan yadigârı eserlerin koruma kararının devletçe verilmesi arz edilmektedir.”<sup>281</sup>

Musul valisinden gelen bu yazıya karşılık Müze-i Hümayun, Maarif Nezareti’ne bir yazı göndermiştir. Yazıda, asar-ı atikanın mahallinde korunması, muhafazası ve hafriyatların izinli olup olmadığını takibi gibi hususların valiliklerin sorumluluğunda olduğunu belirtilmiştir.

Osmanlı arşivinde bulunan bir başka belgeden de Süleyman Nazif’in Osmanlı- Alman yakınlaşmasına dair genel bir endişesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu konudaki yazısında “Osmanlı müttefiki Almanların maddi sahalardaki üstünlüğünün İslam âlemi nazarında Osmanlı’nın gözden düşmesi ihtimali ve bu konuda İngilizlerin oyunları da hesaba katılarak İslam devleti ve kendi toplumumuz arasında dini nüfuz ve kuvvetimizi kullanmamız” gerektiği şeklinde mütalaalarını hükümete iletmiştir.<sup>282</sup>



**Şekil 5.8 Maşatta Sarayı parçaları Berlin Müzesi’ne yerleştirilirken**

Kaynak: Arıcı, M.E. (2022) Osmanlı'nın Almanya'ya Noel Hediyesi; Maschatta (Maşatta) Sarayı

<sup>281</sup> Tasnif edilmemiş Müze-i Hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzeleri) Arşivi, Karton 8/1; Hamit Zübeyr Koşay vd, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi Cilt 2, 2013 Ankara, s.128-129

<sup>282</sup> DH.ŞFR., 459/34, R.13.11.1330.

## 5.2.2. Savaş Dönemlerinde Askeri Hedef Olarak İslam Vakıf Eserleri

19. yüzyılda imparatorluklar arası ilişkilerde tarih ve sanat eserlerini gündem maddesi yapan bir diğer husus savaş dönemlerinde bu eserlerin askeri bir hedef haline gelmesi olmuştur. Savaş ve işgal dönemlerinde bu günkü tabirler kültür varlıklarının hedef alınması tarihsel olarak çok uzun bir geçmişe dayansa da bunların korunmasına yönelik tedbirlerin uluslararası savaş hukukunda söz konusu edilmesi görece yeni bir yaklaşımdır.

18. yüzyıl sonlarında Avrupa’da “özel mülkiyet” kavramının doğmasıyla savaş hukukunu etkileyen bir süreç başlamıştır. Özel mülkiyet ve kamu mülkiyeti ayrımı ortaya çıkmış, özel mülkiyet statüsü kazanan kültürel malların savaşlarda zarar verilmezliği ve dokunulmazlığı söz konusu edilmeye başlanmıştır (Çokişler, 2019, s. 58). Yine 18. yüzyıl sonlarında milliyetçilik ve ulus devlet anlayışının yükselişe geçmesi ile birlikte tarih ve sanat eserlerinin temsil gücü de evrilecektir. Özellikle 19. yüzyıl boyunca giderek artan arkeolojik faaliyetler ve müzecilik çalışmaları, kolonyalizmin sağladığı siyasi ve askeri güçle birlikte emperyalist Batı devletlerinin dünyanın geri kalanının maddi kültürünü sahiplenmesine meşru bir zemin sağlamıştır. Bu dönemde artık bir iktidar ve meşruiyet imgesi haline gelen tarih ve sanat eserleri yıkımdan ziyade yağmaya maruz kalacaktır.

Yağmalanan kültür varlıklarının uluslararası görüşmelerde mevzu edilmesinin erken örneklerinden birisi, 1815 senesinde yapılan Viyana Kongresi’dir. Kongrede sanat eserlerinin savaştan sonra sahiplerine geri verilmesi gerektiği belirtilmiştir (Özkerim Güner, 2022, s. 259). Böylece Fransa, Napolyon’un Avrupa’ya düzenlediği seferlerde yağmaladığı ve Paris’e taşıdığı sanat eserlerini sahiplerine geri iade edecektir.

19. yüzyılda kültür varlıklarının silahlı çatışmalarda korunması anlayışını hukuki bir zemine taşıyan erken belgelerden birisi ulusal bir belgedir. Amerikan iç savaşında askerlerin uyacakları kuralları belirleyen Lieber Code /Lieber Kanunu olarak bilinen bu talimatname 35. ve 36. Maddelerinde kültürel varlıklara ilişkin olarak bunlara zarar verilmemesi, gasp veya yok edilmemesi gerektiği belirtilmiştir (Özkerim Güner, 2022, s. 259). Esasen bu yasaklar da sıcak savaş anında taraflar için pek de caydırıcı

olmamıştır. Nitekim bu belge 1870-1871 Prusya-Fransa Savaşı esnasında Strasburg Katedrali ve kütüphanesinin tahrip edilmesini engelleyememiştir (Çokişler, 2019, s. 60).

19. yüzyıl ortalarında konuya ilişkin hazırlanan bir diğer belge 1868 tarihli Saint Petersburg Deklarasyonu'dur. Savaş hukukunun genel kurallarına dair düzenlenen konferansın ardından 17 ülkenin katılımıyla imzalanan belge bu konudaki uluslararası ilk hukuki belgedir. Deklarasyonda kültür varlıkları özel mülk olarak kabul edilmiş, tahribi, yıkımı ve yağması yasaklanmıştır. Ancak daha sonraki hukuki düzenlemelerde Strasburg olayları büyük tepki çekmiş, savaş kurallarının ve kültür varlıklarının korunmasının mevzu edildiği 27 Temmuz 1874 tarihinde Brüksel'de bir uluslararası bir konferansın düzenlenmesini yol açmıştır. Konferansın sonunda Brüksel Bildirgesi (Brussel Declaration) olarak tarihe geçen "Savaş Hukuku ve Gelenekleri Hakkında Uluslararası Bir Deklarasyon Projesi" kabul edilmiştir (Çokişler, 2019, s. 60). Bu bildirme, kültürel mülkiyeti özel mülkiyet olarak tanımlamış, dolayısıyla kültür ve mülk sahipliği kavramları arasında bir bağlantı kurmuştur. Ayrıca, bu tür mülklere karşı herhangi bir eylemin yasa dışı sayılacağını ve bu nedenle kovuşturulacağını da açıkça belirtmiştir (Zgonjanin, 2005, s. 130). Bildirmede, mülkiyetleri devlete ait olsa dahi eğitime, din ve hayır işlerine adanmış kurumlara ve bunlara ait binalar ve koleksiyonlar özel mülk sayılarak özel mülkiyetin dokunulmazlığı kapsamına dâhil edilmiştir. Ayrıca bu binaların bombardıman sırasında düşman tarafından açık bir şekilde görülerek zarar vermektan kaçınılması amacıyla ayırt edici bir şekilde işaretlenmesi gereği düzenlenmiştir (Çokişler, 2019, s. 60).

Bu deklarasyon da istenen neticeyi vermemiş ve yürürlüğe girmemiş olsa da burada alınan karar ve başlatılan tartışmalar daha sonraki gelişmeler için bir hareket noktası olacaktır. Ancak, 19. yüzyılda yapılan bu hukuki düzenlemelerin genel olarak bağlayıcılığı olmayan anlaşmalar olarak kaldıkları görülmektedir.

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyıl başlarında yapılan iki önemli önemli sözleşme 1899 ve 1907 Lahey Sözleşmeleri savaş zamanlarında kültür varlıklarının korunmasına dair gelecekte yapılacak çalışmalarda temel teşkil etmiştir. Sivillerin mallarının korunmasına dair hükümlerin kültürel mallara yönelik iki maddede özel olarak ele alındığı 1899 Lahey Sözleşmesi' 1907 senesinde güncellenmiştir. 1907 Lahey

Sözleşmesi'nin (IV Sayılı, Kara Harbinin Kanunları ve Adetleri Hakkında Sözleşme) ilgili 27. ve 56. maddeleri şöyledir:

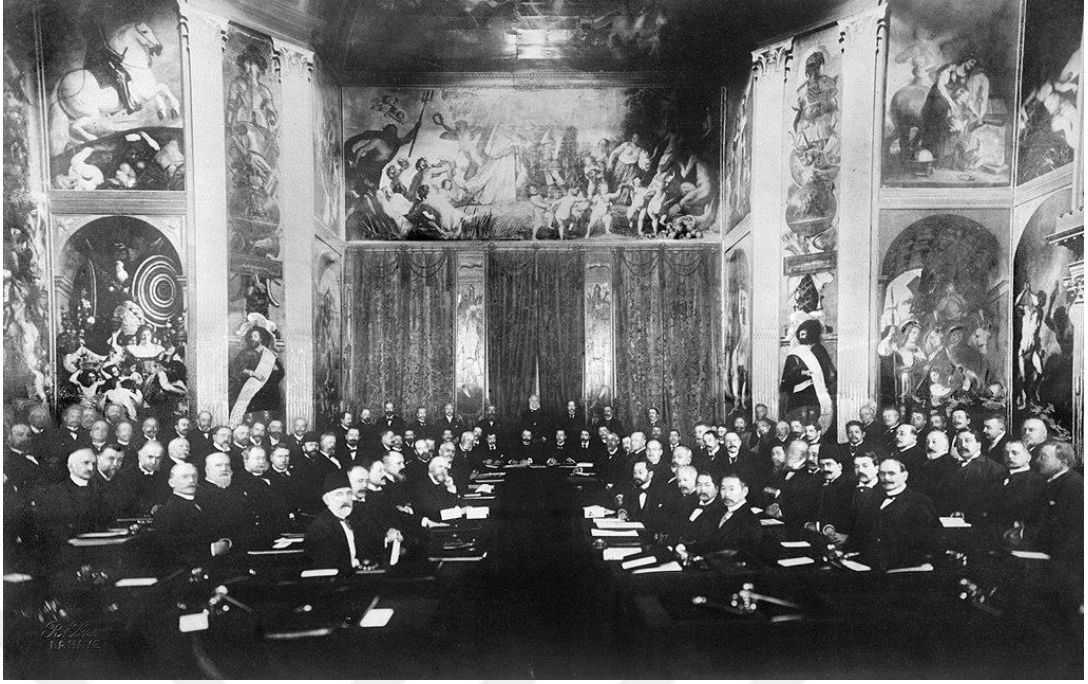
Kuşatmalarda ve bombardımanlarda, aynı zamanda askeri bir amaçla kullanılmamış, olmaları şartıyla, ibadete, güzel sanatlara, ilimlere ve hayırseverliğe tahsis edilmiş binaları, tarihi abidelere, hastaneleri ve hasta ve yaralıların toplandıkları yerleri korumak için mümkün olduğu kadar gerekli bütün tedbirler alınmalıdır (Madde 27).

Velev ki Devlete ait bulunsunlar, Nahiyelerin malları, ayinlere, hamiyetseverliğe ve öğrenime, güzel sanatlara ve ilimlere tahsis edilmiş kurumların malları özel mülkiyet gibi muamele göreceklendir. Benzer kurumların, tarihi sanat eserlerine ve ilme tahsis edilmiş binaların her türlü zapt, imha ve tahribi yasaktır ve kanunen takip edilmelidir (Madde 56).<sup>283</sup>

1899 Lahey Sözleşmesi'ni yenileyen 1907 tarihli Lahey Sözleşmesi, Birinci Dünya Savaşı'na (1914-1918) doğru artan gergin atmosferde aslında iyi bir gelişmeydi. Sözleşmenin yönetmeliği, kuşatmalar sırasında kültür varlıklarının korunmasına yönelik tüm adımların atılmasını şart koşması, kültür varlıklarına yönelik kasten yapılacak saldırıyı ve müsadereyi uluslararası düzeyde yasaklaması bakımından önemliydi.

---

<sup>283</sup> 18 Ekim 1907 Tarihinde La Haye'de İmzalanmış, IV Sayılı Kara harbinin Kanunları ve Adetleri Hakkında Sözleşme  
[http://askerihukuk.net/FileUpload/ds158941/File/kara\\_harbinin\\_kanunlari\\_ve\\_adetleri\\_hakkinda\\_sozlesme.pdf](http://askerihukuk.net/FileUpload/ds158941/File/kara_harbinin_kanunlari_ve_adetleri_hakkinda_sozlesme.pdf)



**Şekil 5.9 Birinci Lahey Sözleşmesi – 1899**

Kaynak: Imperial War Museum, Catalogue Number: HU 67224.  
<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205018232>

Diğer yandan, Osmanlı İmparatorluğu gibi dini ve etnik ayrılık hareketlerinin yaşandığı bir coğrafyada 1907 Lahey sözleşmesini takip eden yıllarda çıkan Balkan ve Trablusgarp Savaşları'nın neticelerine bakıldığında sözleşmenin pek de caydırıcı olmadığı anlaşılır. İtalya'nın Osmanlı Afrika'sına yönelik kolonyalist işgalleri neticesinde çıkan Trablusgarp Savaşı (1912) yeni bir savaş teknolojisinin tecrübe edilmesine de yol açmıştır. Trablusgarp savaşında İtalyanlar ilk defa uçaktan şehirleri bombalamışlar ve yine ilk defa bu savaşta bir uçak Osmanlılar tarafından yerden açılan ateşle düşürülmüştür (Tekin, 2020, s. 16-29). Savaşlarda hava saldırılarının mümkün hale gelmesi ile kültür varlıkları savaşlarda daha da savunmasız hale gelmiştir.

Nitekim Birinci Dünya Savaşı esnasında da taraflar birbirlerine karşı bu kuralları defalarca çiğneyeceklerdir. Osmanlı hükümeti de açık şehirlerin bombalanması ve kendisine karşı yapılan diğer ihlaller sebebiyle İtilaf Devletleri'ni protesto etmiş, ancak bir sonuç alamamıştır (Temel, 2004, s. 71-72).

Kültür varlıklarının silahlı bir çatışmada hangi noktaya kadar gözetileceği, ne zaman bir askeri hedef haline geleceği hususu “askerî gereklilik” adı altında devam eden bir tartışma konusudur (Kuran & Kahraman Türkay, 2017). Şehirlerin kuşatılması veya savunulması anında bazen tarafların elini bağladığı, kültür varlıklarına yönelik hassasiyetin istismar edildiği durumlar da ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında bunun ilginç bir örneğini Cemal Paşa'nın hatıratında buluyoruz. İngiliz taarruzuna karşı Kudüs savunmasında başarısız olunmasının Cemal Paşa, müttefikleri olan Alman Falkenhayn'ın tavrına bağlıyordu. Falkenhayn, Kudüs savunmasına taraf olmamış sebep olarak da şehirdeki kutsal ve tarihi mekânların zarar göreceğini ileri sürmüştü. Cemal Paşa olayı hatıratında şöyle aktarmıştı:

“Falkenhayn, kutsal beldenin savunulması, mübarek makamların top mermileriyle harap olması ile sonuçlanacağından, buna katıyen razı olamayacağını bir konuşma sırasında Ali Fuad Paşa'ya söylemişti. Bundan daha gülünç bir fikir olamaz. Kudüs şehri, Haçlı Seferleri sırasında önce İslamlar tarafından Haçlılara karşı ve sonra da Haçlılar tarafından Selahaddin-i Eyyubi'ye karşı savunulmamış mıydı? 11. ve 12. yüzyılda hoş görülebilen bir şey nasıl oluyor da 20. yüzyılda uygun görülemedi? Şayet Kudüs'teki mübarek makamların harap olmaması gerekiyorsa, Hristiyan olan İngiliz ordusunun bu şehre hücum etmekten ve şehir üzerine ateş açmaktan kaçınması icap ederdi. Herhalde biz şehrin ilerisinde savunmayı kabul edeceğimiz için, şehre isabet edecek olan mermiler bize değil, İngilizlere ait olacaktı. Dolayısıyla bu değerlendirmelerden söz etmeyerek, Kudüs'ün strateji bakımından taşıdığı büyük önemi açıklayıp bu mevkiin düşman eline düşmemesi için azami dikkat edilmesini... Falkenhayn Paşa'ya yazdım.” (Kabacalı, 2010, s. 230)

Falkenhayn Paşa'nın bir müttefik olarak neyi gözetmediği anlaşılabilir olsa da açık olan şudur ki Lahey Sözleşmesi'nin kültürel varlıkların korunmasına yönelik pek de geniş olmayan muhtevasıyla gerçek anlamda caydırıcılığı yahut yaptırım gücü yoktu.

Bir müddetten beri Osmanlı Kültür varlıkları -ki bunların çoğu Osmanlı vakıf mallarıydı ve merkezileşmeye rağmen kendilerine ait bir hukukları vardı- Osmanlı'dan ayrılan Balkan uluslarının gözünde temsil ettiği şeyden ötürü askeri hedef haline gelmişti. Zaman zaman etnik temizliğe varan Müslüman nüfusa yönelik katliamlarda kültürel temizlik denilebilecek saldırılar meydana gelmiştir.

Osmanlı mirasının ideolojik sebeplerle yıkıma uğradığı ve askeri hedef haline geldiği önemli yerler arasında bu günkü Bulgaristan'ın şehirleri sayılabilir. 1878 sonrası yarı bağımsızlık, 1908'de ise tam bağımsızlık kazanan Bulgaristan için Osmanlı geçmişinin reddi ve Osmanlı mirasının tasfiyesi (deosmanizatsiya) özgürlük ve Avrupalılaşmak anlamına geliyordu. Bulgar kimliğinde artık Şarklı unsurlara yer yoktu (Koyuncu, 2006, s. 197).

Bulgaristan'da Osmanlı-İslam maddi kültür varlıklarının tasfiyesi 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) ile başlamıştır. Birçok yerde hem Müslümanlara karşı hem de sanat ve tarihi kıymeti olan İslam vakıf eserlerine karşı yoğun bir kıyım ve yıkım hareketi yaşanmıştır. İmarı yüzyıllar boyunca devam eden, şehirlerin mimari dokusundaki Osmanlı'yı ve İslam'ı hatırlatan izler silinmiştir. Savaş sonunda yapılan Berlin Anlaşması'na rağmen bu yıkımlar devam etmiştir. Babıali ve Bulgaristan'daki Osmanlı komiserinin çalışmaları ve protestolarına rağmen çok sayıda cami, mescid (bilhassa minareler), medrese, hamam, mezarlık, tekke, türbe, han, kervansaray ve benzeri eser Bulgar belediyeleri tarafından yıkılmıştır (Koyuncu, 2006, s. 197).

Camiler ve minareler din taassubunun ve ulusçuluğun başlıca hedefi haline gelmiştir. Mesela Sofya'da geçici Rus yönetimi esnasında, Rus komiseri, Sofya'daki minarelerin çokluğundan rahatsızlık duyuyordu. Osmanlı temsilcisi Pertev Efendi'nin şehirde bulunmasından ötürü henüz hızlı bir tasfiye hareketine girişememişti. Sofya'nın ilk belediye başkanı Rus Alexandre Mosolov'un hatıratında belirttiğine göre, Aralık 1878'de fırtınalı bir gecede Rus Komiseri Dondukov yaverlerinden birisine” derhal mühendis alayından 6 elektrik teknisyeni ile şehre git. Onlar (camiler) onları bekliyor. Öyle yapın ki yıldırım daha çok minareye zarar versin, istihkâmcılar dinamit alsınlar...” şeklinde emir vermişti. Bunun üzerine o gece Sofya'da 7 minare havaya uçurulacaktı (Koyuncu, 2006, s. 219).

Berlin Antlaşmasında (1878) Müslümanların ve mülklerinin güvenliği teminat altına alınmasına rağmen (Turan, 2006, s. 97) özellikle İslam vakıf eserlerine yönelik yıkıma karşı Babıali'nin girişimleri genel olarak başarısız kalıyordu. Ancak bazı kazanımlar da yaşanmıştır. Mesela, 1906 senesinde Köstendil Belediyesi'nin yol genişletme

çalışmaları esnasında bölgedeki Cami-i Kebir'in iç kapısına kadar yıkılmasına karar verilmiş, ancak Babıali tarafından bu yıkım önlenmiştir.<sup>284</sup>

Bir diğer örnek de 1566 senesinde inşa edilen Banyu Başı Camii'dir. Sofya'daki şehircilik ve genişleme faaliyetlerinden kurtulan tek camii olan Banyu Başı Camii çeşitli saldırılara uğramış, vakıf gelirleri kesilmişti. 1890 senesinde yeni bir hamam yapmak için yıkımına karar verilmişti Şehirdeki Osmanlı komiseri Reşit Bey "sanat-ı mimarisi calib-i nazar-ı takdir olan" bu eserin yerine şehrin dışında bir mescit yapılmasının düşünüldüğünü Babıali'ye haber vermişti. Bunun üzerine, Babıali'nin ve Reşit Bey'in gayretleri ile camii yıkımdan kurtarılmıştı.<sup>285</sup> 1904 senesinde ise caminin tamiri için Osmanlı padişahı 100 lira tahsis etmişti. Buna rağmen yine caminin yıkımına karara verilecekti. Dönemin Bulgaristan Başkomiseri Sadık Paşa (1904-1908) ile Bulgaristan Dahiliye Nazırı Petkov yapılan görüşmede caminin yıkılarak şehrin dışında büyük bir camii yapılması husus görüşülmüş, görüşme esnasında Sadık Paşa müzeye dönüştürülen Mahmut Paşa Camii'nin de Müslüman Cemaate iadesini talep etmişti.<sup>286</sup> Caminin artık devlet malı olduğu söylenerek Sadık paşa tarafından yapılan bu teklif Bulgar tarafınca reddedilmiştir.<sup>287</sup> Sadık Paşa, Banyu Başı Camii'nin ise Sofya'ya gelen Avrupalı seyyah ve diğer ziyaretçilerin dikkatini çeken İslam eserlerinin başında geldiğini ve bu sebeple Bulgarlar tarafından yıkılmak istendiğini düşünüyordu.<sup>288</sup>

Babıali'nin caminin yıkım kararına tepkisi oldukça sert olmuştur. Babıali "Sofya'da mevcut olan 46 camiden 45'i ya kilise veyahut müze gibi mebaniye tahvil ve kısm-ı küllisi daire-i belediyece plana tesadüf ettirilerek hedm ve tahrip edildiği halde her nasılsa şimdiye kadar mevcudiyetini muhafaza edebilmiş olan Banyu Başı Camii'nin de şimdi banyoya kalb edilmek istenilmesinin.... Asar-ı kadime-i İslamiyeden birinin bile Sofya'da bulunmasının arzu edilmemesinden kaynaklandığı' beyanı ve üstü kapalı bir mütekabiliyet tehdidi ile Bulgaristan Kapı Kethüdası Grigor Noçoviç'e bir nota verdi."<sup>289</sup> Bunun üzerine Bulgarlar camiye dokunmaya cesaret edememiş sadece

<sup>284</sup> Aşkın Koyuncu, a.g.e., s.232; BOA, A.}MTZ.4, 142/17, H.27.03.1324

<sup>285</sup> BOA, A.}MTZ.04, 24/39, H.25.05.1311.; Aşkın Koyuncu, a.g.e., s.226.

<sup>286</sup> İlk Bulgar müzesi 1856 senesinde "chitaliste" kültürel organizasyonunun bir parçası olarak kurulmuştu, ancak ilk ulusal müze Bulgaristan'ın Osman-Rus harbinden sonra (1878) kurulmuştur.

<sup>287</sup> Aşkın Koyuncu, a.g.e., s. 226-227.

<sup>288</sup> BOA, Y.PRK.MK., 21/123, H. 06.04.1324.

<sup>289</sup> Aşkın Koyuncu, a.g.e., s. 227., BOA, A.}MTZ.04, 142/95, H. 27.04.1324 (M.20.06.1906).

hamamını yıkmışlardır. Birinci Dünya Savaşı devam ederken 1915-1917 yılları arasında ise Osmanlı Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nin tahsis ettiği 15 bin lira ile cami tamir edilmiştir. Yine 1917 senesinde caminin kubbelerinin yenilenmesi için 36 ton kurşun gönderilmiştir.<sup>290</sup> Bu yardımların kabul edilmesinde muhtemelen Bulgaristan ile Osmanlı İmparatorluğu'nun o yıllarda savaşta müttefik olmasıydı.



**Şekil 5.10 Banyabaşı Camii, Sofya**

Kaynak: Eski Türkiye Fotoğrafları Arşivi: <http://www.eskiturkiye.net/1638/sofya-banyabasi-camii>  
(Son Erişim: 24.07.2023)

1987-88 Osmanlı Rus Harbinin ardından başlayan bu yıkım, Osmanlı hükümetinin 1912-1913 yıllarında yaşanan iki Balkan savaşı esnasında Trakya topraklarında kalan Müslüman nüfus ve vakıf eserleri hakkındaki endişelerini ve koruma girişimlerini devam ettirmiştir. Balkan Savaşları sonunda yapılacak anlaşmaya, Osmanlı elinden çıkan topraklardaki bilhassa taşınabilir nadir eserlerin muhafazası ve nakilleri için bir madde eklenmesi gereğini Maarif Nazırı, Hariciye Nezareti'ne iletmiştir. Maarif Nazırı bu yazıyı, kendisine bağlı çalışan Müze-i Hümayunlar Müdüriyet-i Umumiyesi'nin işareti üzerine göndermiş, nadir İslam eserleri konusunda Rus Harbinde yaşanan kötü tecrübe yeniden hatırlatılmıştır:

<sup>290</sup> Aşkın Koyuncu, a.g.m., s.227.

1987-88 Osmanlı Rus Harbinin ardından başlayan bu yıkım, Osmanlı hükümetinin 1912-1913 yıllarında yaşanan iki Balkan savaşı esnasında Trakya topraklarında kalan Müslüman nüfus ve vakıf eserleri hakkındaki endişelerini ve koruma girişimlerini devam ettirmiştir. Balkan Savaşları sonunda yapılacak anlaşmaya, Osmanlı elinden çıkan topraklardaki bilhassa taşınabilir nadir eserlerin muhafazası ve İstanbul'a nakilleri için bir madde eklenmesi gereğini Maarif Nazırı, Hariciye Nezareti'ne iletmiştir. Maarif Nazırı bu yazıyı, kendisine bağlı çalışan Müze-i Hümayunlar Müdüriyet-i Umumiyesi'nin işareti üzerine göndermiş, nadir İslam eserleri konusunda Rus Harbinde yaşanan kötü tecrübe yeniden hatırlatılmıştır:

“Edirne, Selanik, Kosova, Manastır, Yanya vilayetleriyle mülhakatında milli kütüphanelerle asar-ı nadire-i İslamiyeden birçok kütüb ve abidat-ı diniyyemiz bulunduğu Rusya Muharebesi'nde dahi yapıldığı vechile bunların ziyana meydan verilmeksizin İstanbul'a nakilleri için müzakerat-ı sulhiye esnasında muahedenameye bir madde ilavesi lüzumu” Müze-i Hümayunlar Müdüriyet-i Umumiyesi tarafından yazılı olarak iletilmiştir.<sup>291</sup> Hariciye Nezareti ise H.05.06.1331/M. 02.05 1913 tarihli yazısında Sadaret'e ve Maarif Nezareti'ne “Rumeli vilayetindeki milli kütüphanelerde bulunan asar-ı nadire-i İslamiye'nin Dersaadet'e nakilleri hususunda Muahede-i Sulhiye Layihası'nın dokuzuncu maddesine bir fıkra-i mahsusanın dercedilmiş olduğunu” bildirmiştir.<sup>292</sup>

Kaybedilen topraklarda kalan mimari eserlerin ve diğer taşınmazlar da Balkan Savaşları ile ortaya çıkan kültürel mirası koruma meselelerinden biridir. Ekim 1912'de Sırp ordusunun Priştine'ye girmesinin ardından Kosova'daki Murad Hüdavendigâr'ın (Sultan I.Murad) (ö.1389) türbesi ve müştemilatı (Hüdavendigâr Meşhedi)<sup>293</sup> Osmanlı'nın elinden çıkmıştır. Bu meşhedin korunması Birinci Dünya Savaşı sonrası barış görüşmelerine kadar uzayan diplomatik yazışmalara neden olacaktır.

İkinci Balkan Savaşı'nın ardından Tarih-i Osmanî Encümeni başkanı Abdurrahman Şeref Bey imzası ile Sadaret makamına gönderilen yazıda Kanuni Sultan Süleyman'ın

<sup>291</sup> BOA, BEO, 4167/312457, H.19.05.1331 (26.04.1913)

<sup>292</sup> BOA, BEO, 4172/312870, H.07.06.1331 (04.05.1913)

<sup>293</sup> Semavi Eyice 81998) “Hüdavendigâr Meşhedi”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.18, İstanbul, s.295

(1520-1566) Macaristan'da bulunan türbesinin sonradan kiliseye çevrilmiş olduğu, Kosova'da bulunan Sultan Murad Han'ın türbesinin aynı akıbetten muhafazası için Osmanlı Devleti tarafından memurlar tayin edilmesi lazım olacağı, Sırbistan hükümeti ile yapılacak barış anlamasına bu konuda bir madde ilave edilmesinin gereği Tarih-i Osmanî Encümeni tarafından müzakere edildiği rapor edilmiştir. Daire-i Sadaret de bu raporu Hariciye Nezareti'ne iletmıştır.<sup>294</sup> Neticede Mart 1914'te İstanbul'da Osmanlı Devleti ile Sırp hükümeti arasında yapılan barış anlaşmasına konulan madde ile türbenin ortadan kaldırılmasına mâni olunmuş ve bakımının yapılması da bazı şartlara bağlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı esnasında ise Hüdavendigâr Meşhedi Bulgarların eline geçmiştir. Sultan Murad Hüdavendigâr'ın "mübarek meşhedinin" ve ilk Rumeli fetihlerine katılan "İslam mücahidlerinden" Mestan Gazi'nin türbesinin<sup>295</sup> "Osmanlılığın" Rumeli'deki "mühim ve ebedi cesaret ve yiğitlik hatıraları" olduğu ve bu makamların imarı için gereken tedbirler Erkan-ı Harbiye binbaşlarından Hüseyin Bey tarafından Üsküb'den gönderilmiş bir yazı ile rapor edilmiştir. 29 Haziran 1916 tarihinde Meclis-i Vükela'da bu konu görüşülmüş ve yapılacak işlerin mütalaasına dair Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nden alınan tezkire sureti ile Harbiye Nezareti'ne iletilmiştir. Meclis-i Vükela, Mimar Kemaleddin'in söz konusu bölgeye gönderilmesine ve muntazam bir keşif yapılmasına ve bu alanın "hariç ez memleket imtiyazı"na<sup>296</sup> tabi tutulmasının sebeplerinin Hariciye Nezareti'ne tebliğine karar vermiştir.<sup>297</sup> Bilahare, Meşhed'in sefa Bulgar toprağı kabul edilmemesi (sefaret bianları gibi), başka devletlerin buna benzer hatıralarının korunmasına dair misaller verilerek Bulgar Hükümetinden rica ve teklif edildiği Sofya ve Lahey sefaretlerine yazılmıştır.<sup>298</sup>

Osmanlı İmparatorluğu kültür varlıklarına dair hukukunu koruyabilmek için uluslararası savaş hukukuna ve diğer devletlerde yapılan uygulamaları örnek gösterme yöntemine başvurduğu anlaşılmaktadır. Hüdavendigâr Meşhedi'nin korunmasını sağlamak ve bu konuda hak talebini meşru kılmak adına Osmanlı tarafının ortaya

<sup>294</sup> BOA, BEO, 42/21, H.10.11.1331.

<sup>295</sup> Bkz. Semavi Eyice (1996) "Gazi Mestan Türbesi", TDV İslam Ansiklopedisi, C.13, s.459.

<sup>296</sup> Bir memleket sınırlarında olmasına rağmen başka bir memleket toprağında sayılmak.

<sup>297</sup> BOA, MV., 202/93, H.27.08.1334 (M.29.06.1916).

<sup>298</sup> BOA, HR.SYS., 2426/7, M.16.09.1916; BOA, BEO, 4420/331495, H.28.08.1334 (26.06.1916)

koyduğu argümanlar ilginçtir. İlgili sefaretlere gönderilen yazılarda, Fransa'nın ve İtalya'nın başka Avrupa ülkeleri sınırlarında kalan ancak kendi tarihleri için önemli mekânların yönetim hakkına sahip buldukları ve buraları korumak için muhafızlar bulundurdukları ifade edilmektedir. Bu örneklerden hareketlerle Hüdavendigâr Meşhedi'nin de bu statüde bulunması rica ve talebi Lahey Sefareti'ne bildirilmiştir. Bu yazışmalarda, Osmanlı Devleti'nin Edirne şehri ve orada bulunan hanedan türbeleri ve diğer vakıf eserleri hakkındaki kaygıları da dile getirilmiştir. Edirne şehri bir asır kadar Osmanlı payitahtı olarak kalmış ve Osmanlılarca tarihi ehemmiyeti büyük olan bir şehirdir. Fakat Bulgaristan hükümeti çeşitli vesilelerle ile Sofya ve Filibe gibi şehirlerdeki mebani-i hayriyeyi İslamiyeyi yıkmaktadır. Bu sebeple Balkan devletleri ile yapılan muahedelere bu gibi eserlerin hüsni muhafazası için bir madde ilave edilmiştir. Bu minvalde Edirne'de Darü'l Hadis'te Sultan II. Murad şehzadelerinin türbeleri ile Priştine/Kosova'daki Hüdavendigâr Meşhedi gibi Osmanlı hükümeti tarafından tayin edilen türbedarlarca idare ve muhafaza edilmesi gereği uluslararası ilgili makamlara iletilmiştir.<sup>299</sup>

Birinci Dünya Savaşı yıllarında taşınabilir İslam eserlerine yönelik en ciddi hareket ise Trabzon, Erzurum, Van, Bitlis gibi Anadolu şehirlerini işgal eden Ruslar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bilhassa Trabzon'daki cami, mescid, türbe, kütüphane ve özel mülklerden toplanan çok sayıda İslam eseri 8 Nisan 1916-Şubat 1918 yılları arasında iki sene devam eden Rus işgali esnasında sandıklar içerisinde Rus müzelerine gönderilmiştir. İşgal öncesinde ve işgal günlerinde şehirde zaten Rumlar tarafından çeşitli yağma hareketlerine girişilmişti. Evlerdeki değerli eşyalar yağmalanmış, balyalarca evrak, elyazması, torbalarca kitap etraf saçılmış ve işe yaramaz hale getirilmişti (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 178).

Rusya Bilimler Akademisi ise şehirdeki özellikle sanat ve tarih eserlerini kendi idaresinde toplamak istiyordu. Bu sebeple Rus Kafkas Ordusu Başkomutanı, 17 Mart 1916'da çıkardığı emirnamede: "Ordunun işgal ettiği yerlerde eski kitapların, el yazmalarının, yazıtlı ve damgalı taşların her ne sebeple olursa olsun alınıp satılmasını ve toplanmasını kesinlikle yasaklıyorum. Elleri eski el yazmaları veya kitaplar, yazıtlar veya kiliselerin tarihi eserleri olan kişiler, bunları Kafkasya Müzesi'nde

---

<sup>299</sup> BOA, HR.HMŞ.İŞO., 145/-55, R.21.06.1332.

sergilemek üzere bölge genel merkezlerine teslim etmek, nerede bulunduğu bilgisini de paylaşmak zorundadır” deniliyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 178).

İşgal dönemi boyunca Rus ordusu, arkeologlar ve müzeciler, eski eserleri tespit, toplama ve tahliye çalışmalarını birlikte yürüttüler. Rus tarafına göre bunun bir kurtarma harekâtı olduğu anlaşılıyor. Zira Uspenski, konuya dair raporunda Trabzon’da Rus misyonunun medenî ancak her türlü önlem alınmış olarak hareket etmek olduğu ve “bölgedeki Ortodoks kiliseler ve manastırlar başta olmak üzere eski eserleri, içindeki eşyalar ve koleksiyonlarla birlikte camileri kayıt altına ve koruma altına almak amaçlarımız arasındadır” diyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 178).

Uspenski (1845-1928) Osmanlı yönetici ve aydınlarını tanıyan ve onlar tarafından tanınan bir isimdi. Zira kendisi, Beyoğlu’nda kurulmuş olan Rus Arkeoloji Enstitüsü’nün (Rus Asar-ı Atika Mektebi) müdürlüğünü yapmıştır.<sup>300</sup> Bu görevi, onun Osmanlı topraklarındaki eski eserlerle ne kadar ilgili olduğunu ve bu alandaki birikimini de göstermektedir. Rus işgaline uğrayan Anadolu şehirlerindeki eski eserlere büyük önem veren Uspenski’nin ve söz konusu eserlerin kendi devleti adına toplanmasında görevlendirilmiş olması önemlidir.

Uspenski, Trabzon’daki eser toplama faaliyeti hakkında yazdığı bir diğer raporunda camilerde küçük koleksiyonlar halinde bulunan kitap ve diğer eşyanın korunmasının zor olduğunu bu sebeple şehrin merkezindeki Orta Hisar Camii (Eski Altın Başlı Meryem Kilisesi) bu eserlerin toplanması seçildiğini belirtiyordu: “en kayda değer eserler Türklerin terk etmeden önce bıraktıkları ve bizim darmadağın halde bulduklarımızdı. Bu eserler Ruslardan önce para ve değerli eşya bulmak gayesiyle yağma yapan Rumların gazabına uğramıştı. Yazma eserler, civardaki yapılardan bu camiye taşındı... özel bir evden önemli bir Türk kütüphanesi transfer ettim ve nihayet bizzat şahsın tarafından sahiplerinin terk ettiği bazı özel mülklerden birçok kitap ve el yazması bulundu. Temel ve en değerli materyaller, devletin diyanetine bağlı camilerden ve S.R. Mintslov’un<sup>301</sup> bağışlarından çıktı”. Bu çalışmalar sayesinde

---

<sup>300</sup> F. Uspenski hakkında Osmanlı arşivinde belgeler mevcuttur. Uzun yollar Osmanlı topraklarında araştırmalar yapmış, İstanbul Beyoğlu’ndaki Rus Arkeoloji Enstitüsü ve kütüphanesinin kurulmasında ve yönetilmesinde önemli rol oynamıştır. Belgelerde Rus Arkeoloji Enstitüsü’nün ismi çoğunlukla “Rus Asar-ı Atika Mektebi” olarak geçmektedir.

<sup>301</sup> Rus işgal komutanı. Mintslov’un günlüğü için bkz. Enver Uzun (2008) *Rus İşgal Komutanı S.P.Mintslov’un Trabzon Günlüğü*, Trabzon.

“gelecekteki kilise ve arkeoloji müzesi için de temel atılmış” oluyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022).



### Şekil 5.11 Uspenski Orta Hisar camiinde eski eserlerin tespit ve kayıt çalışması yaparken

Каунак: Битва Гвардий, Трапезундская операция. Битва за осколок Византийской империи <https://btgv.ru/history/great-war/восточный-рубеж/1916/trebizond-operation-battle-for-the-shard-of-the-byzantine-empire/> (Son Erişim: 5 Ağustos 2023)

Resmin altındaki metinde belirtildiğine göre; Trabzon'da. Profesör Akademisyen Uspenski ve gelecekteki Ermintaj Müzesi koleksiyon sorumlusu O. M. Morozov, Ortahisar Camii'nde eski eserlerinin tespit ve kayıt çalışmalarını yapmaktadırlar. Ortada evrakın olduğu bir sandık bulunmaktadır. Üzerinde tapınağın kurucusu İmparator Alexei Komnenos'un kafatası; sağda Selçuklu Türkleri tarafından yapılmış işlemeli bir kapı ve tezhipli güzel bir Türk hat eseri mevcuttur. Solda ise tapınaktan daha eski kökenli bir mermer başlık görülmektedir.



Въ Трапезундѣ. У храма Богородицы „Златоглавъ“, передъ могилой основателя храма императора Алексѣя Комнена,—академикъ Ѳ. И. Успенскій и археологъ О. М. Миллеръ.

### Şekil 5.12 Uspenski Ortahisar Camii avlusunda arkeolojik çalışmalarda bulunurken

Каунак: Битва Гвардий, Трапезундская операция. Битва за осколок Византийской империи <https://btgv.ru/history/great-war/восточный-рубеж/1916/trebizond-operation-battle-for-the-shard-of-the-byzantine-empire/> (Son Erişim: 5 Ağustos 2023)

Uspenski, Ortahisar Camii'nin adeta bir eski eser deposu haline getirdikten sonra buranın güvenliğini sağlamak ve herhangi bir acil tahliye ihtiyacında hızlı hareket edebilmek adına çalışmalar yaptı. El yazmalarını sandıklara yerleştirdi, Enstitünün mührü ile mühürleyerek tahliyeye hazır hale getirdi. Bir müddet sonra taşınabilir eserler Rusya'ya götürülmeye başlandı. Uspenski böylelikle “dört yüzden fazla doğu el yazması yağma ve yıkımdan kurtarıldı” demektedir. Uspenski bu sandıklardaki eserlerin güvenliği için Asya Müzesi'ne gönderilmesi gerektiğini düşünüyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 180-182). Zira özellikle Trabzon arşivlerinin ve kitapların nasıl yok edildiğini gösteren bir sahne Rus işgal komutanlarından S.R. Mintslov'un günlüğünün 12 Haziran 1916 tarihi ile kayıt altına alınmıştı:

“...hapishanenin aşığı tarafında yargan beyaz kâğıtlarla doluy idi. Burada kitap paketleri de vardı. Onların hepsi yarganın derinliğinde yanarak duman çıkarıyordu. Burada birçok asker vardı. Onlar ağaç yardımıyla (sopalar) kâğıtları bir yere topluyor ve yakmaya çalışıyorlardı. Sonradan anlaşıldı ki, hapishanenin binası ve diğere şeyler telgraf idaresine verilmiş ve onların ve komutanı Melik Parsadanov temizlik yapılmasını emretmişti. Eyaletin tüm arşivi ve Türk burada oturdukları sürede görülmüş olan mahkeme işlerinin belgeleri yargana atılarak yakılmaya başlanmıştı. Burada ne kadar değerli belgeler yok olmuştur. Artık bu meseleden söz etmeye değmezdi!” (Uzun, 2008, s. 25-26).

Savaşın ardından başlayan barış anlaşmasının hazırlığı esnasında, Rus işgalinin eski eserler konusunda nasıl bir hasara yol açtığı ve neleri yağmaladıkları Osmanlı hükümeti tarafından araştırılmaya başlanmıştır. Henüz tam netleşme de ortaya çıkan kötü manzaranın küçük bir kısmı hükümete gönderilen yazıda tarif edilmiştir. Buna göre harpten evvel Beyoğlu’ndaki Rus Asar-ı Atika Mektebi müdürü P. Uspenski Trabzon’a gelerek biri 1332 senesi Haziranı’ndan Teşrin-i Sanisi’ne ve diğere 1333 senesi mayıs ayından ağustos ayına kadar iki defa Ortahisar ve Ayasofya ve Yeni Camiler ile Moloz mevkindeki caminin avlularında ciddi bir hafriyat yapmıştır. Ayasofya Camii’nin zeminindeki mozaikleri, Hisar Camii yakınındaki bir çeşmenin tunçtan yapılmış ejder ağzı suretindeki su oluğu ile yazılı mermer taşları ve bazı cami ve kütüphanelerdeki el yazması Kur’an-ı Kerim ile bazı İslam eserlerini on büyük sandık içerisinde Rusya’ya nakletmiştir. Yine, Van’da bulunan İskender Paşa ve Hızır Paşa ve Kaya Çelebi ve Katırcıoğlu ve Şafiiler ve Cami-i Kebir ve İskele Topçuoğlu ve Halil Ağa ve Hastahane ve Şa’baniye ve Nursîn Camileri Ermeniler ve Ruslar tarafından tahrip ve ihrak edilmiştir. Hüsrev Paşa Camii’nden takriben üç yüz metre terbiinde kıymetli çiniler ve direk başları, Hayri Bey Camii’nden kıymetli bazı eserler Rusya’ya nakledilmiştir. Bitlis’teki Hamidiye Dergâhı’nda Şeyh Emin Efendi Kütüphanesi’nde mevcut kitaplardan birçoğunun da Rus kumandanı tarafından alınmıştır. Erzurum’dan da birçok şeyler Rusya’ya nakledildiği rivayet edilmektedir.<sup>302</sup>

<sup>302</sup> BOA, BEO, 4656/349126, H.15.01.1339 (M. 29.09.1920)

Birinci Dünya Savaşı yıllarında taşınabilir İslam eserlerine yönelik en ciddi yağma hareketi Trabzon, Erzurum, Van Bitlis gibi Anadolu şehirlerini işgal eden Ruslar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bilhassa Trabzon'daki cami, mescid, türbe, kütüphane ve özel mülklerden toplanan çok sayıda İslam eseri 8 Nisan 1916-Şubat 1918 yılları arasında iki sene devam eden Rus işgali esnasında sandıklar içerisinde Rus müzelerine gönderilmiştir.

İşgal öncesinde ve işgali takip eden günlerde şehirde Rum ahali tarafından çeşitli yağma hareketlerine girişilmişti. Evlerdeki değerli eşyalar yağmalanmış, balyalarca evrak, elyazması, torbalarca kitap etraf saçılmış ve işe yaramaz hale getirilmişti. Rusya Bilimler Akademisi ise şehirdeki özellikle sanat ve tarih eserlerini kendi idaresinde toplamak istiyordu. Bu sebeple Rus Kafkas Ordusu Başkomutanı, 17 Mart 1916'da çıkardığı emirnamede: “Ordunun işgal ettiği yerlerde eski kitapların, el yazmalarının, yazıtlı ve damgalı taşların her ne sebeple olursa olsun alınıp satılmasını ve toplanmasını kesinlikle yasaklıyorum. Elleri eski el yazmaları veya kitaplar, yazıtlar veya kiliselerin tarihi eserleri olan kişiler, bunları Kafkasya Müzesi'nde sergilemek üzere bölge genel merkezlerine teslim etmek, nerede bulunduğu bilgisini de paylaşmak zorundadır” deniliyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 178). Rus tarafına göre bunun bir kurtarma hareketi olduğu anlaşılıyor. Zira Uspenski, konuya dair raporunda Trabzon'da Rus misyonunun medeni ancak her türlü önlem alınmış olarak hareket etmek olduğu ve “bölgedeki Ortodoks kiliseler ve manastırlar başta olmak üzere eski eserleri, içindeki eşyalar ve koleksiyonlarla birlikte camileri kayıt ve koruma altına almak amaçlarımız arasındadır” diyordu (Vladimiroviç Zaitsev, 2022, s. 178).

Osmanlı hükümeti Rusya karşısında savaşa dâhil olduktan bir süre sonra Uspenski'nin şahsi gayretleri ile oluşturulmuş olan İstanbul'daki Rus Arkeoloji Enstitüsü kütüphanesine el koymuş ve Müze-i Hümayun'a nakledilmesine karar vermişti.<sup>303</sup> Savaşın sonunda İstanbul'un İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmesi üzerine bu kütüphane yeniden gündeme gelmiş, yeni bir yer belirlenene kadar kütüphanenin Müze'de kalmasına karar verilmiştir. Bu sırada işgal güçlerinin kütüphaneyi

---

<sup>303</sup> BOA, BEO, 4328/324534, H.06.02.1333 (M. 16.12.1914)

kullanmakla ilgili bir istekleri olursa bunu yapabilecekleri belirtilmiştir.<sup>304</sup> Rus İmparatorluğu'nda savaş esnasında gerçekleşen Bolşevik ihtilali sonrasında Rusya'da hükümet durumları henüz belirsizliğini koruduğu için Rus kütüphanesinin statüsü henüz belirlenememiştir. Bu arada hükümet, Rus işgaller esnasında Erzurum, Van, Bitlis ve Trabzon'dan asar-ı atıkanın toplanarak Rusya'ya götürülmesini gündeme getirmiş ve sulh görüşmelerine dahil edilmesi için bu konuyu da İstihzarat-ı Sulhiye Komisyonu'na<sup>305</sup> havale etmiştir.<sup>306</sup>

20. yüzyılda savaş yöntemlerinin ve teknolojilerinin değişmesiyle birlikte ortaya çıkan imha ve müsadere yöntemleri, taşınabilir koleksiyonları bulunan müze, galeri kütüphane gibi kurumları, koleksiyonlarını korumak için yeni önlemler almak zorunda bırakmıştır.<sup>307</sup> Mesela British Museum bu tür önlemleri ilk olarak 1914'te koleksiyonları yerinde korumak şeklinde aldı ve 1918'de en değerli eserlerinden bazılarını tahliye etti (Caygill, 1992, s. 29). Benzer önlemler diğer Avrupa müzeleri tarafından da alınmıştır.

Trablusgarp Savaşı sırasında İtalya'nın Çanakkale boğazına taarruzu söz konusu olduğunda Müze-i Hümayun Müdürü Halil Bey, müze koleksiyonlarının muhafazasının yanı sıra Topkapı Sarayı hazine koleksiyonu hususunda da bazı tedbirler alınmasında öncülük etmiştir. Maarif Nezareti'ne gönderdiği konuya dair tezkire bu konuda dönemin şartlarını ve Müze-i Hümayun ile müzeleşme sürecinde olan Topkapı Sarayı'ndan sorumlu olan Hazine-i Hümayun Kethüdalığı arasındaki iş birliğini göstermektedir. Halil Bey'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere Müze-i Hümayun ve Topkapı Sarayı'ndaki taşınabilir kıymetli eşyanın güvenliği için bazı önlemler alınmıştır. Balkan Savaşı'nda düşman askerlerinin İstanbul yakınlarına kadar gelmesi üzerine söz konusu eserler sandıklara yerleştirilerek tahliyeye hazır vaziyete getirilmiştir:

---

<sup>304</sup> BOA, BEO, 4656/349126, H.15.01.1339 (29.09.1920)

<sup>305</sup> Birinci Dünya Savaşı sonunda İttifak Devletleri ile yapılacak barışın şartlarını hazırlamak için Osmanlı Hükümeti tarafından kurulan komisyondur (30 Ocak 1919).

<sup>306</sup> BOA, MF.MKT. 1234/69, H. 06.09.1336.

<sup>307</sup> Bu konuda yazılmış erken makaleler için bkz. Paul Clemen (ed) *Protection of Art During War, Reports*, E.A. Seemann, Leipsic 1919. Bu kitabın son halife Abdülmecid Efendi'nin kütüphanesinde bulunması da ilgi çekicidir.

*İtalya muhârebesi esnasında düşman donanmasının Çanakkale Boğazı'na taarruzunu müteâkip Hazîne-i Hümayûn ve Müze-i Hümayûn'un muhtevî bulunduğu eşyanın masûniyeti için o zaman mevki-i iktidarda bulunan hey'et-i vükelâca bazı mukarrerât ittihâz olunmuş idi. Ahîren vukû bulan Balkan muhârebesinin netîce-i ahîresi olarak düşmanın Çatalca pişgâhına vürûdunda selef-i âlileriyle vukû bulan mülâkât-ı âcizânem üzerine Müze-i Hümayûn'da kâbil-i nakil olan eşyanın sandıklara vaziyile lüzumu halinde başka mahalle nakl edilmek üzere Hazîne-i Hümayûna teslimi hakkında emr telakki etmiş idim. O sırada Hazîne-i Hümayûn'un muhtevî bulunduğu eşyâ-yı nefîse sanduklara vaz' olunmakta olduğundan müzenin meskûkât koleksiyonlarıyla mücevherât ve hulliyâta müteallik olan kâbil-i nakl eşyası dahi altı büyük sanduka mevzu on iki sandukça ile Hazîne-i Hümayûn Kethüdâlığı'na bir makbuz mukâbili tevdi edilerek Hazîne-i Hümayûn'un tahminen dört yüz sandıktan ibaret olan eşyası meyânına numaralarla kayd edilmiştir. Ahvâlin bu günkü gösterdiği ehemmiyete nazaran eşyâ-yı nefîse-i mezkûre hakkında ne yapılmak lâzım geleceğine dair bilâ ifâte-i vakt ittihâz buyurulacak kararın sû-yi âcizîye dahi emr ve telkîni müstarhemdir. Ol babda emr-ü ferman hazret-i men lehu'l-emrindir. 25 Safer sene [1]331 - 21 Kânûnısâni sene [1]328 / [3 Şubat 1913].*

*Müze-i Hümayûnlar Müdîr-i Umûmîsi Halil.<sup>308</sup>*

Çanakkale'ye ikinci bir taarruz Birinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşmiştir. Müze-i Hümayun Müdürü Halil Bey Çanakkale taarruzunun başlaması ile tekrar Maarif Nezareti'ne bir yazı göndermiştir. Bu yazıda savaş esnasında müzede alınan önlemleri ve bu önlemlerin hava saldırılarından ötürü yetersiz olacağı ve eserlerin güvenli bir yere nakli için yapılması gerekenleri tarif ediyordu:

*Devletlü efendim hazretleri,*

*Muharebe-i hazıranın ve bahusus Çanakkale taarruzlarının başlamasıyla düşmanın tecavûzat-ı melhuzasına karşı tedabir-i ihtiyatîyeden olmak üzere sebk eden istizana cevaben makam-ı ali-i nezaretpenahilerinden 8 ve 10 Kanun-ı evvel 330 tarihiyle verilen emir mucibince kabil-i nakl olan meskukat koleksiyonlarıyla en kıymetli eşya hazîne-i hümayun eşyasıyla beraber Konya'ya gönderilmiş ve birtakımı müzenin mahzenlerine indirilmiş ve fakat mermerden masnu ve sıkletleri hasebiyle gayr-ı kabil-i nakl en kıymetli luhud-ı kebirenin üzerlerine kum ile memlu torbalar vaz edilmiş idi.*

<sup>308</sup> BOA, BEO, 4139/410405.

*Mamañih dñřmanın Çanakkale'den tard u defñ üzerine tehlikenin bertaraf olduğuna dair makam-ı ali-i nezaretpenahilerinden telakki eylediğim 11 kanun-ı sani 331 tarihli emirnameye tevfikân Konya'da bulunan eşya celp olunmuş ve mermer asarın üzerlerinden de kum torbaları kaldırılarak tekmiľ müzelerin tertibatına yeniden teşebbüs olunmuş idi. Halbuki birkaç defadır dñřman tayyarelerinin İstanbul'a taarruzu ve bahusus bunların Sarayburnu civarında kain silah ve mühimmat depolarıyla şimendifer istasyonu ve sair emakin-i askeriyeyi hedef ittihaz etmelerine mebni bunca hazain ve defaini muhtevi olan müzelerin azim bir tehlike altında buldukları derkar olduğundan bu babda ittihaz olunması lazım gelen tedabir-i tahaffuziyenin tayini zımnında cihet-i askeriyeden bir heyet-i fenniye'nin müze-i hümayuna izamıyla devairinin muayenesi ve derce-i mukavemetinin anlaşılması elzemiyet tahtında bulunduğundan böyle bir heyetin müsaraaten idare-i acizaneme gönderilmesi hususunun harbiye nezaret-i celilesine iřar buyurulmasını istirham ederim ol babda emr u ferman hazret-i men lehül-emrindir. 25 Temmuz 334*

*Müze-i hümayunlar müdir-i umumisi Halil<sup>309</sup>*

Halil beyin bu yazısının ardından İstanbul'da bir hava saldırısı gerçekleştirilmiş ve bazı mekânlarda hasar meydana gelmişti. Halil Bey bu olay üzerine ikinci bir yazı göndererek eğer gereken önlemler alınmazsa Topkapı Sarayı ve Müze-i Hümayun gibi sanat ve tarih bakımından son derece kıymetli eserlerin bulunduğu yerlerin gerçek bir tehlike altında olduğunu tekrar hatırlatmıştır:

*Devletlü efendim hazretleri*

*Dñřman tayyarelerinin İstanbul üzerine sık sık vuku bulmakta olan taarruzları sebebiyle müze-i hümayunun maruz olduğu tehlikenin indifai maksadıyla ittihazı icap eden tedabir-i tahaffuziyeyi irae etmek üzere sebk eden inha-yı acizanem üzerine müzeye izam kılınan bir heyet-i fenniye-i askeriyenin verdiği rapor muhteviyatının mevki-i tatbiki vazı zımnında sarfi keşif ve tenmik edilen mebaliğin acilen idare-i acizaneme teslim ettirilmesi 1 teşrin-i evvel 334? tarih ve 8279/261 numaralı tezkire-i acizanemle arz olunmuş idi. Dñnkü gün vuku bulan tayyare taarruzu gösteriyor ki bombalar hususi birtakım emakini tahrip ve birçok telefâtı da mucip oluyor. şayet tezkire-i maruza-i acizide gösterilen tedabir-i tahaffuziyenin icrası hükümet-i seniyyece lâbüd addediliyorsa istenilen tahsisatla evamir-i aliyye-i*

<sup>309</sup> BOA, MF.MKT., 1236752 lef 1.

*nezaretpenahilerinin müsaraaten itası veyahut şu buhranlı zamanda tahsisat verilmesi kabil değilse müzeler ve Topkapı saray-ı hümayunu gibi bunca asar-ı tarihiye ve nefiseyi muhtevi olan emakin ve müesseselerin düşmanlar tarafından hedef ittihaz olunmaması için diğer? bazı muharip memleketler tarafından dahi yapıldığı istihbar olunduğu veçhile bir bitaraf hükümet vasıtasıyla düşmanlarımıza müracaat edilmesi varid-i hatır-ı acizi olmakla bu babda icab-ı halin ifasına müsaraat ve taraf-ı aciziye ita-yı malumata inayet buyurulması müsterhamdır emr u ferman hazret-i men lehül-emrindir.*

*19 Teşrin-i evvel 334*

*Müze-i hümayunlar müdür-i umumisi Halil<sup>310</sup>*

1914 sonlarında İngiliz ve Fransız gemilerinin Çanakkale Boğazı önlerine gelerek istihkâmları bombalamaya başlamasının ardından Osmanlı Hükümeti'nin geçici olarak İstanbul'da Eskişehir'e nakledilmesine karar verilmiştir. Bu kararla birlikte Hazine-i Evrak'ın (Devlet Arşivi) ve Topkapı Sarayı'nda bulunan Mukaddes Emanetlerin ve Hazine-i Hümayun'daki kıymetli eşyanın seçilerek tedbiren Konya'ya nakli kararlaştırılmıştı. Hazine-i Evrak için 2000 sandık, Hazine-i Hümayun için de 544 sandık hazırlanarak 17-18 Aralık 1914 tarihinde Konya'ya gönderilmiştir. Bundan yaklaşık on gün sonra da on dört kişiden müteşekkil Hırka-i Saadet hademesi eşliğinde Topkapı Sarayı'ndaki mukaddes emanetler de Konya'ya nakledilmiştir.<sup>311</sup> Ancak, 1915 senesi Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı cephelerinin başarılı olduğu bir sene olmuştu. Çanakkale Savaşı'nın kazanılmasının ardından hükümetin Eskişehir'e taşınmasına gerek kalmadığı gibi, Konya'ya gönderilen Hazine eşyası ve Mukaddes Emanetler de farklı tarihlerde peydepey Topkapı Sarayı'na geri getirilmiştir.<sup>312</sup>

Osmanlı Devleti ile İtilaf Devletleri arasında 30 Ekim 1918'de Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanması ile Osmanlı topraklarında işgaller başlamış ve kısa bir süre sonra İstanbul fiilen işgal edilmişti. Ancak, antlaşmaya göre ciddi bir karışıklık

<sup>310</sup> BOA, MF.MKT., 1236/52 lef 6.

<sup>311</sup> Abdülmecid Şentürk (2017) s. 246-247 Şentürk, Topkapı Sarayı, TSM, D.3019 numaralı "Birinci Dünya Savaşında Konya'ya gönderilen Eşyaların Zabıt Defteri"ni kitabında paylaşmıştır. Burada Konya'ya gönderilen her bir eşyanın kaydı liste halinde mevcuttur.

<sup>312</sup> Abdülmecid Şentürk, a.g.e., s. 247.

çıkmadığı sürece İstanbul'un işgali sadece fiili olarak devam edecekti. 1923 Ekim ayına kadar süren bu işgal sırasında aralarında rekabet olan ve menfaat çatışması bulunan itilaf devletleri işgal güçleri, Topkapı Sarayı'na yönelik bir işgal ve yağma hareketinde bulunmadılar. Hazine ve Mukaddes emanetlerin de (Medine'den gelenler dâhil) içinde bulunduğu Saray Maiyyet-i Seniyye Bölüğü Kumandanlığı tarafından korunmaktaydı. Sarayın idaresini ise Hazine-i Hümayun Kethüdalığı adı verilen bir birim yürütüyordu. Topkapı Sarayı civarının kontrolünü alan Fransızlar, Gühane'de ve Sultanahmet'te arkeolojik çalışmalar başlatmışlardı fakat Saraya fiili bir müdahaleleri olmadı. İşgal kuvvetleri dahi Saraya özel izinle giriyordu. 9 Şubat 1919 tarihinde dört Fransız askerinin izin çıkartmadan Topkapı Sarayı'nı gezmek istemeleri üzerine Sarayı koruyan Maiyyet-i Seniyye Bölüğü Zabiti Hüsnü Efendi tarafından dışarı çıkarılmışlardı:

*Bugün ba'de'z-zevâl saat üç raddelerinde Topkapı Sarayı Hümayûnu Orta Kapısı'na dört Fransız zâbiti gelerek içeriye girmek istediklerinde ellerinde müsâade varakası olmadığı gibi kendilerinin içeriye alınması hakkında bir taraftan emir de telakki etmediklerinden kapıcı ile nöbetçi muhâlefette bulunmuş ise de muhâlefet-i vâkı'ayı dinlemeyerek içeriye girdikleri mezkûr kapıdan telefonla ihbâr edildiği sırada Sarây-ı Hümayûn muhâfazasına memur Maiyyet-i Seniyye Bölüğü Zâbiti Hüsnü Efendi telefon odasında bulunarak keyfiyetten haberdar olmasıyla Ak Ağalar Kapısı cânibinde zâbitân-ı mûmâileyhîn önüne çıkıp maksatlarını suâl eyledikte, Sarây-ı Hümayûnu gezmek üzere geldiklerini beyan eylemeleri üzerine Sarayı gezmek için ale'l-usûl makâm-ı âidinden müsâade istihsâli lâzım geleceğini, bildiği kadar Fransızca ile ifâde eyledikte, "hâkimiyet bizdedir, burada kumandan dahi bizdendir, müsâade almaya hâcet yoktur" diyerek yollarına devam etmek istemişler ise de, mûmâileyh Hüsnü Efendi kendilerini müsâade almaksızın kabul etmek kâbil olmadığını cevaben söyleyerek kapıdan dışarıya çıkartmaya muvaffak olmuş bulunduğu arz ve ifâde olunur. 8 Cemâziyelevvel 1337.<sup>313</sup>*

Osmanlı-İslam kültür mirası konusunda bilhassa Trablusgarp ve Balkan Savaşlarından bu yana yaşanan kötü tecrübeler Birinci Dünya Savaşı esnasında İstanbul dışındaki çatışma alanları içerisinde bulunan bazı önemli tarih ve sanat eserlerinin İstanbul'a nakledilmesi kararında önemli rol oynamıştır. Savaş sırasında İstanbul'a nakledilen eserlerin bir kısmı Topkapı Sarayı'nda, bir kısmı da Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nde

<sup>313</sup> TSMA, E. 1053/79

savaş sonrasında yerine gönderilmek üzere muhafaza edilmiştir. Bu minvalde, Osmanlı İmparatorluğunun savaş esnasında İstanbul'a naklettiği iki önemli koleksiyon vardır. Bunlarda Fahrettin Paşa'nın Medine kuşatma altında iken İstanbul'a gönderdiği "Mukaddes emanetler" ya da "Medine Eşyası", savaş sonrasında da uluslararası bir mesele olarak önemini korumuştur. Diğeri ise daha çok Almanlar başta olmak üzere uluslararası akademik camianın keşfedildiği 1900 senesinden buyana ilgi gösterdiği ve "Şam Evrakı" olarak bilinen koleksiyondur. Her iki koleksiyon da aynı zamanda İslam sanat koleksiyonu hususiyeti taşımaktadır.

Ancak, kültür varlıklarının iadesi hususu savaş sonunda kaybeden tarafa yüklenen bir sorumluluk olarak barış antlaşmalarına eklenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nı sona erdiren Versailles Antlaşması (1919) ile Almanya savaş tazminatının yanı sıra Dünya Savaşı'ndan neredeyse elli sene evvel Franco-Prusya Savaşı esnasında Fransa'dan götürülen ganimet, arşiv, tarihi hediyeler ve sanat yapıtlarının Fransa'ya iade etmeye mecbur kılınmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın bir diğer mağlubu olan Osmanlı İmparatorluğu ile kazananlar arasında yapılan Sevr Antlaşması'nın (1920) 422. Maddesi'nde savaşın başladığı andan itibaren imparatorluğun kaybettiği topraklardan aldığı eserleri o bölgelerdeki yeni hükümetlere iadesi şart koşulmuştur:

*Din, arkeoloji, tarih ve sanat nokta-i nazarlarından şayan-ı ehemmiyet olup 1 Ağustos 1914 tarihinden sonra bugün Türkiye'den fek edilen arazide ahız olunmuş bil cümle eşya işbu muahedenamenin mevki-, meriyete vaz'ından itibaren on iki ay zarfında Osmanlı hükümeti tarafından mezkûr arazinin intikal ettiği hükümetlere iade olunacaktır... (Erim, 1953, s. 687).*

Bu anlaşma Anadolu'da başlayan Millî Mücadele ile geçersiz sayılacaktır.

### **5.2.2.1. Çalmak mı Korumak mı? Medine Eşyası ya da Mukaddes Emanetler Meselesi**

25 Ocak 1923 Perşembe günü Lozan Görüşmelerinin yabancılara uygulanacak rejimle ilgili ikinci komisyon toplantısında, İngiliz Hükümeti temsilcilerinden Mr. Ryan'ın, arkeoloji ve tarih açısından ilginç olan ve savaşın başından bu yana Osmanlı

imparatorluğunun bazı yerlerinden alınıp öteki yerlere götürülmüş bulunan eşyanın, eski yerlerine geri verilmesine ilişkin bir konudan bahsetmek istediği kayıtlara geçti. Ryan, yapılacak antlaşmada Türkiye’den ayrılmış olan ülkelerden çıkarılmış eşyanın geri verilmesine dair bir madde öngörülmesini talep etmişti (Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler, 1993, s. 198). Bu sorunu ortaya atarken, bilhassa 1917’de Medine’de Peygamberin kabrinden alınarak İstanbul’a götürülen hazineleri kastediyordu. Ryan, Fahrettin Paşa<sup>314</sup> tarafından alınan bu tedbirin, salt askerlikle ilgili düşüncelerle uygulanmış olduğunu, Paşa’nın, bu eşyaları alıp götürülmesine kalkıştığı zaman, bunların savaştan sonra geri vereceklerini söylemiş olduğunu düşündüğünü belirtmişti. Oysa bu sözler yerine getirilmemiştir ve bu hazineler hala İstanbul’dadır.

Peki, Lozan görüşmelerinde son derece önemli konular arasında, İngiliz temsil heyeti bu sorunla niçin alakadardır? Ryan’ın sunduğu sebeplerden ikincisi oldukça çarpıcıdır.

Ryan, hükümetinin konuya ilgisini şu iki sebep ile açıklamıştır:

- 1- Kendisine Hicaz Kralı tarafından, Lozan Konferansı’nda, bu hazinenin iadesi talebinde bulunulması yolunda bir başvuru olmuştur.
- 2- İngiltere, büyük bir İslam devletidir ve kendi Müslüman uyruklarının haklı alınganlıklarına saygı gösterilmesini sağlamak istemektedir.

Mr. Ryan’a göre, Hicaz Kralının (Şerif Hüseyin), Peygamberin kabrinin bulunduğu ülkenin şimdiki hükümdarı olmak bakımından, kendi koruyuculuğuna bırakılmış olan ve şimdiye kadar buluna geldikleri yerde durmaları gereken bu eşyayı geri istemesi yalnız hakkı değil, görevidir de (Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler, 1993, s. 199).

Şerif Hüseyin’in Medine emanetleri hakkında İngiliz yetkililere müracaat ettiği İngiliz arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Mısır’daki İngiliz makamlarına çekilen 7 Kasım 1918 tarihli telgrafta, Hicaz Kralının, Medine’deki Peygamber kabrinden çıkarılan *el-Kevkeb el-Dürri* olarak bilinen mücevheri ve diğer değerli taşları geri getirmesi için Türk hükümetine baskı yapılmasını istediği, Majestelerinin hükümetinin inisiyatifıyla

---

<sup>314</sup> Fahrettin Paşa (1868-1848) Medine Müdafii, Osmanlı Kumandanı.

bu hazinelerin hızlı ve eksiksiz bir şekilde geri getirilmesinin Arap ve Müslüman kamuoyu üzerinde iyi bir etkisi olacağını düşündüğü bildiriliyordu.<sup>315</sup>

Şerif Hüseyin, Medine ve tüm Hicaz'ı ele geçirdikten sonra İngiliz yetkililere bu konudaki baskısını artırmış anlaşılmaktadır. Şerif Hüseyin, Fahrettin Paşa'nın "çalındığını" ve İstanbul'a gönderdiğini söylediği eserler ile Medine'de eritip kullandığı eserler için iki ayrı liste hazırlatmıştır. Bu listeler, Emir Ali nezaretinde hazırlanmış ve Ravza-i Mutahhara türbedar ve muhafızları tarafından doğrulandıktan sonra Fahrettin Paşa'nın İngiliz makamlarına gönderilmiş ve iadeleri talep edilmişti. Nitekim bu emanetler, İtilaf devletlerinin işgali altındaki İstanbul'daydı.<sup>316</sup> Ancak, bu sorunun barış görüşmelerinde gündeme getirilmesi durumu olduğu için İstanbul İngiliz Yüksek Komiserliği'ne daha fazla talimat alana kadar harekete geçmemesi gerektiği İngiliz hükümeti tarafından bildirilmiştir.<sup>317</sup>

Şerif Hüseyin'in İstanbul'a gönderilen Medine emanetlerinden iki parçanın peşine özellikle düştüğü anlaşılmaktadır. Bunlardan birisi Hz. Osman Mushafı, diğeri de Kevkeb el-Durri olarak adlandırılan elmadır. Şerif Hüseyin bilhassa İngiliz işgali altındaki İstanbul'da bu Mushaf'ın bulunmasını istemişti fakat İngiliz yetkililer İstanbul'da bunu aramış olmalarına rağmen bulamadıklarını bildirmişlerdi. Şerif Hüseyin ise Hz. Osman Mushaf'ın Alman İmparatoru II. Wilhelm'e Osmanlılar tarafından hediye edildiğini iddia ediyordu. Bunun üzerine İngilizler savaş sonunda yapılan anlaşma uyarınca söz konusu Mushaf'ı geri talep etmişti. Ancak alınan cevap ve daha önceki raporlar neticesinde Mushaf'ın Almanların elinde olmadığına kani oldular. Bazı İngiliz yetkililerinin vardığı sonuç şuydu: "Almanlar almamışsa, Türkler almış olmalı, çünkü çalındığına şüphe yok"tu. Bu sebeple Türklerle yapılacak anlaşmada Halife Osman Mushaf'ı gündeme getirilmeliydi.<sup>318</sup> Bu öneri karşısında Earl Curzon of Kedleston imzalı cevap şöyleydi:

*... Dediğiniz gibi, Almanların Kur'an'ı hiç almadığı çok açık görünüyor. Öte yandan, Türk Antlaşması'na kitaptan özel bir söz eklenmesi sorununu şimdi gündeme getirmenin ne gerekli ne de arzu edilir olduğunu düşünüyorum.*

<sup>315</sup> National Archives (UK) (NARA), FO 608/114.

<sup>316</sup> NARA, FO 608/114, 9 Nisan 1919.

<sup>317</sup> NARA, FO 608/114, 20 Mart 1919

<sup>318</sup> NARA, FO 608/114, Document 39- 29 Nisan 1920.

*Antlaşmanın muhtelif hükümleri arasında, 1 Ağustos 1914 tarihinden itibaren Türkiye'den ayrılan topraklardan çıkarılan dini, arkeolojik, tarihi veya sanatsal öneme sahip tüm nesnelere Antlaşmanın yürürlüğe girmesinden itibaren on iki ay içinde Türkiye tarafından iade edilmesini öngören bir maddemiz var. Söz konusu nesnelere listeleri Antlaşmanın yürürlüğe girmesinden itibaren altı ay içinde ilgili Hükümetler tarafından Türk Hükümetine sunulacaktır. Bu liste, Kur'an eğer savaş sırasında götürülmüş ise onun iadesini de kapsayacaktır.<sup>319</sup>*

Lozan görüşmelerinde, Mr. Ryan, hazine olarak nitelendiği bu koleksiyonu İngiltere ile irtibatını meşru kılan en önemli unsur Hindistan Müslümanlarıydı. Ryan'a göre, bu eşya, belirli bir amaçla, Muhammed'in kabrini süslemek için verilmişti. Bunlardan birçoğu şüphesiz, armağanlarının İstanbul'a götürülmesini istemeyecek olan Hint prenslerince sunulmuştur. Ryan'ın iddiasına göre Hintli Müslümanlar, İngiliz Temsilci Heyetinden, bu eşyanın, Peygamberin kabrine yeniden konulmak üzere Hicaz kralına geri verilmesini istemektedir. İngiltere de Türkiye gibi büyük bir İslam devletidir; bu konuyla olan ilgisi, Türkiye'nin ilgisinden daha küçük değildir.

M. Ryan tarafından İngiltere'nin büyük bir İslam devleti olduğunun altının çizilmesi, Fransa ve İtalya'nın da konuya müdahil olmalarına yol açmıştır. Fransa temsilcisi M. Bargeton, M. Ryan'ın açıklamış olduğu isteğe katıldığını söylemişti. Büyük bir İslam devleti olan Fransa'nın, bütün Müslümanlara memnurluk verecek olan, bu hazinelerin eski yerlerine yeniden konulmuş olduğunu görmek istiyordu. İtalya temsilcisi M. Guariglia da "büyük bir İslam devleti sıfatıyla" İtalya'nın, bu sorunun İslam dininin ilkeleri uyarınca ve Müslüman halkların isteklerine göre çözümlenmesini dilemek zorunda olduğunu bildirmişti.

M. Ryan'ın konuşmasına karşılık, Türk Devleti temsilcisi Şükrü Bey'in cevabı elindeki halifelik kartını çok iyi kullandıklarını göstermektedir. Bu sorunun yalnız din düzeyinde öne sürülmüş olduğunu görmekten büyük mutluluk duyduğunu ifade eden Şükrü Bey konuyla ilgili olarak bir bildiri okumuştur. Bildiri de özetle söz konusu eşyanın (Medine eşyası/emanetleri) Müslümanlara kutsal emanetler olduğunu ve

<sup>319</sup> NARA, FO 608/114, Document 43-30 Nisan 1920.

bunların Şeriat kurallarıyla yönetilmesi gerektiğini, bu gibi yer değiştirmelerin zorunluluğu ve din kurallarına uygunluğunun ancak Müslümanların halifesi ve İslam alimlerince değerlendirilebileceğini söylemiştir. Dolayısıyla dini bir mesele olan bu konuda da kendilerinin bu eşyanın herhangi bir hükümete veya kişiye teslim edilmesi konusunda söz verme hakları yoktur. Üstelik uluslararası bir belgeye, din kurallarına aykırı hükümler konulması da doğru olmaz. Kaldı ki, bu gibi hükümler antlaşmaya konulsalar bile uygulanmayacaklardır; çünkü söz konusu kutsal eşyaya ilişkin alınacak bütün kararların din yasalarına uygun düşmeleri gerekir. Barış antlaşmasına böyle bir hüküm konulduğu takdirde ileride, bundan doğabilecek ve bu sorunun kutsal niteliğini ortadan kaldıracak sonuçlara, sonradan boyun eğmek zorunda kalınabilir.

Şükrü Bey, Halife'nin bu meseledeki konumunu öne çıkararak şu sözleri eklemeyi de gerekli görmüştü: "Müslümanların Halifesi, kutsal Yerlerin hizmetçisi ve koruyucusu sıfatlarını da taşımaktadır. Halife, bu kutsal yerler üzerindeki haklarını ve yetkilerini de istemektedir. Halife'nin Kutsal Yerler (Havali-i Mukaddese) ve Kutsal Makamlar (Makamat-ı Mübareke) üzerindeki dinsel haklarını kaldırmak, gücümüz dışında kalmaktadır. Halifelik yetkileri Halife'nin elinde bulunduğu sürece, hiç kimse böyle bir teklifte bulunamaz." (Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler, 1993, s. 200)

Bu sefer de İngiliz Hükümeti temsilcilerinden M. Ryan, Şükrü Beyin meseleyi İngiltere için çok hassas bir noktaya getirdiğinin farkında olarak tartışmayı maddi yöne çekmiştir. M.Ryan, farklı dinlerden olan kimselerin de, başka halkların din yasalarını pek iyi bilebileceklerini, üstelik, kendisinin az önce, Müslümanların -Hicaz Kralının ve İngiliz İmparatorluğu Müslümanlarının- sözcüsü gibi konuştuğunu, Söz konusu hazinelerin kutsal ancak aynı zamansa korunmalarıyla da bir kimsenin görevli olması gereken maddi şeyler olduğunu, salt dini bir lider tarafından değil , fakat dünya işleriyle uğraşan bir hükümdara bırakılması gerektiğini savunmuştur. Ryne Kutsal yerlerin koruyucularını atayan fermanların, Padişahlarca, halife sıfatıyla değil, fakat Peygamber Kabrinin bulunduğu ülkenin Hükümdarı sıfatıyla imzalandığını iddia etmiş, Türk Temsilci Heyeti, anlaşma metnine, bu konuyla ilgili bir madde konulmasına razı olmak istemiyorsa, hiç olmazsa, bu eşyanın, barış anlaşmasının yürürlüğe girmesinden hemen sonra, Medine'ye geri gönderileceğine ilişkin bir bildiriye bulunmasını istediklerini sözlerine eklemişti.

Bunun üzerine Şükrü Bey, kutsal yerler ve kutsal eşya sorununda Halife'nin "Padişah" sıfatıyla değil her zaman "Halife" sıfatıyla davranmış olduğunu belirterek ve bu sorunun İslam kurallarına göre çözümlenmesi gerektiğini tekrar etmiştir (Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler, 1993, s. 201).

Anlaşıldığı üzere, mesele bu oturumda çözüme ulaşmamıştır. 27 Ocak oturumunda M. Montagna'nın "Uyrukluk ve Türkiye'de Eski Yapıtlar Alt-Komisyon Raporu" nu okumasından hareketle Lord Curzon meseleyi tekrar gündeme getirmesiyle İsmet Paşa ile aralarında bir münazara yaşanmıştır.

Lord Curzon, tarihsel anıtlarla, sanat ve arkeoloji değeri olan şeylerin korunması sorununun, çağdaş dünyanın dikkatini çok büyük ilgiyle çektiğini, kendisinin de Hindistan'da olduğu kadar başka yerlerde de bu konuya özel bir önem verdiğini, bu anıt ve yapıtları özen ve saygıyla saklamak ödevinin tüm medeni hükümetlerce benimsendiğini belirttikten sonra sözü Türk Hükümeti'ne ve Medine eşyasına getirmiştir. Sanat yapıtlarının geri verilmesi ilkesinin aşırı ölçüde uygulanması ile ilgili olarak eskiden Avusturya'ya götürülmüş olan İtalyan sanat hazinelerinin geri verilmesi için harcanan çabaları ve bunun gibi, Almanya'nın da sanat yapıtlarını Belçika'ya iade etmesini örnek olarak vermiştir. Fakat, Lord Curzon'un söz konusu ettiği sorun daha sınırlıdır. Lord Curzon alt komisyonun raporunda, Türk Temsilci Heyetinin, yalnız Ankara ve İstanbul için değil, fakat bütün İslam dünyası için pek büyük bir önemi olan bir soruna ilişkin olarak bir bildiriye bulunmağa hazır olduğunun belirtilmemiş olmasını görmekte az çok şaşırmıştır.

1917'de Medine'de, Türk askeri makamları, Peygamber'in kabrinden, bütün ülkelerin Müslümanlarınca son derece saygı gösterilen bir takım eşyayı alıp İstanbul'a götürmüşlerdir. Lord Curzon, Hindistan'da bulunduğu sırada, her yıl binlerce Müslüman Hintlinin hac için Mekke ve Medine'yi ziyaret edebilmesi amacıyla tedbir alınması gerekmişti. Hac dünyaya yayılmış milyonlarca Müttefik uyrukları için kutsal bir konudur. Bu hacılar, Peygamber'in kabri üzerinde, Lord Curzon'un sözünü ettiği değerli eşyayı her zaman görmeye alışmışlardı; Türk Temsilci Heyetinin, bunların geri verileceği konusunda herhangi bir güvencede bulunma eğiliminde olmaması çok üzülmenecek bir şeydir.

Lord Curzon ayrıca bu değerli eşyanın İstanbul'da gönderilmediğini iddia etmişti. Bu eşya, İslamiyet'in kurucusunun kabrine, doğu dünyasında yaşayan her ulustan Müslümanlarca sunulmuş bağışlardı. Bu bağışlar, dünya durdukça Kabrin duvarları üzerinde kalmak ya da çok yakında bulunmak gerekirdi. Medine, Müttefik Devletlerden birince işgal edilmiş olsa ya da Müslüman olmayan bir hükümdarın yasası altına alınmış olsaydı, bunları alıp götürmek için belki, birtakım özürler bulunabilirdi. Oysa durum böyle değildir ve dünyanın her yanından Medine'ye gelen Müslüman hacılar için Peygamber'in kabrinin burada daha önceleri bulunmakta olan hazinelerden yoksun bırakılmış olduğunu görmek hüznü ve üzüntü verici olmaktadır. İngiltere'nin Hindistan'da ve başka yerlerde bulunan milyonlarca uyruğunun ilgileri de bu işe karışmış bulunmaktadır. Bunun içindir ki, Lord Curzon, İsmet Paşa'dan, Türkler İstanbul'a yeniden girerken, beş yılı aşkın bir süredir burada olan bu eşyayı Medine'ye geri gönderecekleri konusunda bir güvence almakla mutluluk duyacaktır.

İsmet Paşa, söz konusu eşyanın geri verilmesine ilişkin olarak alt komisyonda daha önce tartışmalar olunduğunu hatırlattıktan sonra daha evvel Şükrü Bey ve diğer Türk temsilcilere benzer ifadeler kullanmış, söz konusu eşyanın hukuk açısından, Halifenin mülkiyetinde olduğunu yinelemiştir. Bunların nasıl kullanılacağını araştırma işlerine karışmak Türk temsilci Heyetinin yetkilerinde birisi olmadığı gibi başka devlet temsilcilerinin de yetkisinde değildir. Bu sadece Halifenin tekelinde olan bir yetkidir. İsmet Paşa ayrıca, Peygamber'in kabri gibi dinsel bir konunun burada tartışılmasına kesinlikle karşı olduğunu ifade etmişti.

Lord Curzon ise İsmet Paşa'nın dedikleri arasında delile benzer bir şey bile göremediğini, Türkler söz konusu eşyayı alıp götürmeye yetkili iseler, bunları geri getirmeğe de öylesine yetkili olmaları gerektiğini söylemişti. İsmet Paşa'nın bu hazinelerin Halifenin emrinde olduğunu anlatmak istediğini ve bu tezin, daha önce hiç öne sürülmediğini, İslam dünyası da bunu hayretle karşılayacağını iddia ediyordu. Bu hazineler, Peygamberin kabrine sunuldukları ana kadar, onları bağışlayanların malıydı. Bundan sonra da Kabrin olmuşlardı. Bu eşyanın, halifeye ait olmaları yüzünden, üçüncü kişilerce götürülebileceğini savunmak, yepyeni bir görüştü. Lord Curzon umuyordu ki, İsmet Paşa Türkiye'ye döndüğü ve Laussane'da olup bitenleri unuttuğu vakit, bu sorunu hatırlayacak ve bu ödünde bulunmakla, şimdi Türk ordusu ve Türk askerleri arasında ne kadar çok sevilmeğe ise, bütün İslam dünyasında da

kendisini öyle sevdirmiş olacaktı (Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler, 1993, s. 66-68).

Lozan görüşmeleri esnasında Lord Curson'un mukaddes emanetlerin iadesi hakkındaki talebi karşısında Türk heyetinin tutumu ve bilhassa İsmet Paşa'nın "bu hususta bir karara itası Halife'ye aittir diyerek cevap vermesi" İstanbul'daki Halife Abdülmecid Efendi tarafından fevkalade memnuniyetle karşılanmıştı. Kendisine bir telgraf göndererek teşekkür eden Halife Abdülmecid Efendi, İsmet Paşa'ya muvaffak olması için her daim dua ettiğini de iletmişti.<sup>320</sup>

Lozan görüşmelerinde Medine'den getirilen emanetlerin iadesine dair İngiliz teklifi böylelikle reddedilmişti. TBMM'de 29 Ocak 1923 Meclis gizli oturumunda Rauf Bey vekillere Lozan görüşmelerinin gidişatı hakkında malumat vermiş ve Medine'den getirilen emanetlerin iadesine dair İngiliz teklifinin reddedildiğini "... Emanat-ı mübareke diye Sevr muahedesinden intikal edilmeğe çalışılan Harb-i Umumi'de Medine-i Münevvere'den çıkarılan, yani oranın tahliyesi esnasında İstanbul'a naklettirilen ve bugün biinayetullah emin bir yerde mahfuz bulunan emanatın kısmına aittir. İleriden beri –bu Şerif Hüseyin namına olacak- talep eder dururlar ve biz de reddettik" sözleri ile duyurmuştur.<sup>321</sup>

#### **5.2.2.2. Medine Eşyası'nın Topkapı Sarayı'na Nakli**

Fahrettin Paşa (1868-1948), İngilizlerle anlaşmış olan Mekke Şerifi Hüseyin'in isyana hazırlandığı haberi üzerine Dördüncü Ordu Kumandanı Cemal Paşa tarafından, 28 Mayıs 1916'da Medine'ye gönderildi. Fahrettin Paşa Medine'ye ulaştıktan sonra asiler başarılı şekilde püskürtüldü. Ancak ilerleyen aylarda asiler Cidde, Mekke ve Taif'i ele geçirdiler. O sırada devam eden Kanal Harekâtı sebebiyle Osmanlı devleti Hicaz'a asker gönderemiyordu. Fahrettin Paşa son derece sınırlı imkânlarla Medine'yi iki yıl yedi ay boyunca müdafaa etti. Sonunda Osmanlı Hükümeti Filistin cephesinin güçlendirilmesi için Hicaz'ın bir kısmının boşaltılması kararı aldı (Vatak, 1995). Bu karar kendisine Cemal Paşa tarafından, 04.03.1333/4 Mart 1917 tarihli telgrafla bildirilmişti. Medine'deki emanat-ı mübarekenin durumu da bu telgrafta mevzu

<sup>320</sup> BOA, HR.İM., 235/117.M.29.01.1923.

<sup>321</sup> TBMM Gizli Celse Zabıtları, 29.1.1338/1339 (29.01.1923) Cilt 27, İ.182, 28.01.1338, C.2, s.1237.

bahsedilmiş ve Fahrettin Paşa, Medine’den ayrılırken bu emanetleri beraberinde getirmekle vazifelendirilmişti:

*...Ravza-i Mutahhara’yi tahliye edip Şeyhü’l –Harem ile Emanat-ı Peygamberî’yi alıp getirmek vazifesi dahi size ait olacaktır. Bu telgrafi alınca ağlamamaklığınızı rica ederim. Medine bugün maatteessüf vücûd-ı İslamın kangren olmuş bir uzvudur. Anavatânı kaybetmemek için bu uzvu muvakkaten feda edeceğiz.*<sup>322</sup>

Cemal Paşa, Hicaz Kuvve-i Seferiyesi Kumandanı Fahrettin Paşa aracılığı ile durumu Medine Muhafız Basri Paşaya da bildirmişti:

*... Medine tahliye ve Hicâz Kuvve-i Seferiyesi Filistin’e nakl olunacaktır. Tahliyenin sûret-i icrâsı Hicaz Kuvve-i Seferiyesi Kumandanlığı tarafından tanzim olunacaktır. Hicaz Kuvve-i Seferiyesi refâkatinde olarak zât-ı âlîiniz dahi Medine’de Hükûmet-i Osmâniyeyi temsil eden zevâtı istishâb ederek Şam’a geleceksiniz. Hücre-i Saâdette bulunan kâffe-i emânât-ı mukaddese ve Arif Hikmet Bey Kütüphanesi vesâir bu gibi kıymetdâr müessesât ve âsârı dahi beraber alacaksınız. 4. Ordu Kumandanı ve Bahriye Nâzırı Ahmed Cemal. Şam. 5.3.1333 [5 Mart 1917]*<sup>323</sup>

Fahrettin Paşa, iki gün sonra ilettiği cevabında Medine’yi ve Ravza-i Mutahhara’yı son ana kadar muhafaza ve müdafaa edebileceğini bildirmişti. Neticede Osmanlı hükümeti de Medine’nin tamamıyla değil kısmi tahliyesine karar vermişti. Fahrettin Paşa da 12 Nisan 1917’de Türkçe-Arapça bir beyanname neşrederek “ne bahasına olursa olsun Medine-i Münevvere’nin kararlılıkla müdafaa edileceği ilan ediliyor; ayrıca bir sene erzak istememek şartıyla arzu edenlerin Medine’de kalabileceği, arzu edenlerin de Nisan ayı sonuna kadar istedikleri yere gidebileceği”ni bildiriyordu.<sup>324</sup>

<sup>322</sup> İBB Kitaplığı Fahreddin Paşa Evrakı, Bel\_Mtf\_23746; Bel\_Mtf\_23789; Abdülmecid Şentürk, Medine’nin Son Emanetleri, Topkapı Sarayını Sevenler Derneği, s. 145.

<sup>323</sup> Abdülmecid Şentürk 2017: 165; İBB Kitaplığı, Bel Mtf\_23747.

<sup>324</sup> Abdülmecid Şentürk 2017: 146.

Fahrettin Paşa 12 Mart 1917 tarihli telgrafta hangi emanetlerden hangilerinin İstanbul'a nakline hangilerinin de Medine'de bırakılmasına karar verdiğini bildirmiş ve bu kararının doğru olup olmadığını danışmıştır:

*12/3/1333, Medine Dördüncü Ordu Kumandanlığına, mânen, maddeten kıymeti olan eşyanın nakli keyfiyetini Şeyhü'l-Harem ile müzâkere ettim. Büyük elmas parçaları ile murassâ şamdanların ve birkaç parça âsâr-ı nefîsenin ve Arif Hikmet Bey ve Mahmûdiye Medresesi Kütübhânelerindeki âsâr-ı nefîse-i nâdirenin nakliyle iktifâ olunup, gümüş evânî ve matbu âsârın naklinden sarf-ı nazar edilmesine karar verdim. Ne irâde buyurursunuz. Bu eşya ile gelecek olanlar, Şeyhü'l-Harem ile Muzaffer Ağa ve Müsteslim Ağa'dır. Bu kâfileye Muhafız Paşa dahi refakat edecek midir? Yoksa, yukarıda arz ettiğim zevâta, cihet-i askeriyeden de bir zâtın terfiki kâfi midir? İrâdenize intizardım. Eşya, tarafımdan memhûr sandıklarla gönderilecektir.*

*Hicaz Kuvve-i Seferiyesi Kumandanı Fahreddin.*<sup>325</sup>

Fahrettin Paşa, İstanbul'a göndereceği teberrukat eşyasının tespiti için derhal bir komisyon kurmuş ve komisyonun yaptığı tespitleri ve tutulan defterleri yetkililere emanetlerle birlikte göndermiştir.<sup>326</sup> Seçme iş tamamlandıktan sonra hazırlanmış olan teberrukat, Şeyhü'l-Haren Ziver Bey, Sabık Medine muhafızı Basri Paşa'ya teslim edilerek İstanbul'a ulaştırılmak üzere 17 Nisan 1917 tarihinde Şam'a gönderildi. Şam'a emanetlerden kısa bir süre evvel ulaşan Mekke Şerifi Ali Emir Bey, Sadrazam Talat beye çektiği 22 Nisan tarihli telgrafta yolların güvensiz oluşundan, asilerin sürekli olarak saldırılarda bulduklarından ve Medine'den Şam'a iki gün gecikmeli olarak ulaştığını anlatmıştır. Bu telgraftan da anlaşıldığı gibi emanetlerin nakli hususuna yazışmalarda fazla değinilmemiş, mesele dikkat çekmeden halledilmek istenmiştir. Emanetler için Şam'da bir karşılama merasimi düzenlemediğini bildiren

<sup>325</sup> İBB Kitaplığı, Bel\_Mtf\_23773 [12 Mart 1917 tarihli 1. Telgraf Süreti]; Abdülmecid Şentürk, s. 166;

<sup>326</sup> İstanbul'da yapılan teslim tesellüm çalışmasında ise tutanaklarda bulunan bazı eserlerin gönderilmediği tespit edilmiş ve durum Fahrettin Paşa'ya iletilmiştir. Bunun üzerine ikinci bir komisyon kuran Fahrettin Paşa, söz konusu emanetlerin sehven Medine'de kaldığını tespit etmiş ve bunları da bilahare İstanbul'a göndermiştir. Şentürk 2017:176.

Ali Emir Efendi, aynı şekilde İstanbul'da da böyle bir merasim yapılmaması gerektiğini düşünmektedir.<sup>327</sup>

Cemal Paşa'da Şam'a ulaşan emanetler hakkında Sadaret'e telgraf çekmiş ve "Medine kütüphanelerinde bulunan kıymetdar asar ile Hazine-i Nebeviye'de mahfuz mesahif-i şerife ve murassa' evani ve altun şamdanları vesaireyi" Dersaadet'e göndereceğini ve Şam'dan hareket tarihini arz edeceğini bildirmiştir.<sup>328</sup>

Nihayetinde, Şam'dan Medine'ye iki üç günde bir gidip gelen tahliye treni ile 10 Mart'tan itibaren ilk olarak zayıf ve hastalar olmak üzere tahliyeler başladı. 14 Nisan 1917'de Şerif Emir Ali Haydar Paşa 14 Nisan 1917'de Şam'a uğurlanmasından birkaç gün sonra da Harem-i Şerif'teki emanat-ı mübareke eşyası da Şam'a taşınmıştır.<sup>329</sup>

Mukaddes emanetlerin tahliyesi kararında Mekke'nin asilerin eline geçmesinin yanı sıra daha önceki kötü tecrübeler etkili olmuş olmalıdır. Daha önce verilen birçok örnekte olduğu gibi 20. yüzyıl başlarından itibaren İmparatorluğun birçok yerinde yaşanan savaşlarda yaşanan yağma ve yıkım yaşanmıştı. 19. yüzyıl başlarında ise Mekke ve Medine'deki mukaddes mekânlarda bulunan kıymetli eşya Suud-Vahhabi ayaklanmasında yağmalanmış ve dağılmıştı. Yağmalanan eserlerin bir kısmı daha sonra Mısır Hidivi tarafından bulunarak önce İstanbul'a sonra Mekke ve Medine'deki asıl yerlerine gönderilmiş<sup>330</sup> ise de yağmalanan eşya arasından önemli bir kısım kayıplara karışmıştı (Ahmet Cevdet Paşa, 1966, s. 128).

Medine'de tahliye çalışmaları devam ederken Araplar tarafından demiryollarına yapılan saldırılar da devam ediyordu. Bu durum, her yıl kutsal topraklara gönderilen Surre-i Hümayun Alayı'nın güzergâhını da etkileyecekti. 25 Eylül'de Şerif Hüseyin'in oğulları tarafından demiryollarına düzenlenen saldırıdan bir gün sonra ise son Surre Alayı/Mahmel-i Şerif İstanbul'dan Medine'ye ulaştı fakat Mahmel-i Şerif Mekke'ye gidemeyerek Medine'den İstanbul'a dönmüştü.

<sup>327</sup> Abdülmecid Şentürk 2017: 169.

<sup>328</sup> BOA, A.}VRK., 810/16-1.

<sup>329</sup> Abdülmecid Şentürk, 2017:148-149.

<sup>330</sup> BOA, HAT., 548/27042, H.29.12.1233: "Harici Suud'un Medine'den sirkat ettiği emanat-ı mübareke Mısır'dan defteriyle beraber gönderilmiş olmakla, ekâbir ziyaret edip defterinin sureti de ihraç ve vak'anüvise ihbar olunduktan sonra emanetler Surre Emmini'ne teslim edilerek Ravza-i Mutahhara'ya gönderilmesi".

Mondros Ateşkes Anlaşmasının imzalanması (30 Ekim 1918) ile Osmanlı Devleti savaşı kaybettiğini kabul etti. Sadrazam Ahmed İzzet Paşa Hicaz, Yemen ve Asir'deki tüm garnizonlardan en yakındaki itilaf devleti kumandanına teslim olmaları mesajını gönderdi. Buna rağmen Fahrettin Paşa, teslim olmamak için direndi. Makam-ı mukaddesin tahliye ve teslimi hususunda ancak irade-i seniyyeye itaat edebileceğini ve bunun dışında hiçbir emri kabul etmeyeceğini bildirdi (Sonyel, 1972, s. 366-367). Paşa, savunma devam ederken şehrin imarı için çalışmalarını da devam ettiriyordu.

Selim Deringil, Fahrettin Paşa'nın direnişe devam ederken imar işleri ile de meşgul olmasını ve şehirde simgesel bir bulvar inşası başlatmasını, Osmanlı idaresinin meşruiyetinin ve sürekliliğini göstermek için yaptığını ifade etmektedir. Fahrettin Paşa, Medine karargâhının, Osmanlı meşruiyetinin üzerinde yükseldiği zemini, meşruiyetin temellerini koruduğunun çok iyi farkındaydı. Nitekim Mondros Anlaşması'nın imzalanmasından sonra yaklaşık üç ay daha direnen Paşa, kendisinden teslim olması istendiğinde İngiliz komutanlığına şu mesajı göndermişti: "Ben şu anda yüce peygamberimiz ve en yüce kumandanın himayesi altında olduğumdan, savunmaların tahkimi ve Medine'ye yol ve meydanlar inşası ile uğraşıyorum. Beni anlamsız isteklerle taciz etmemenizi rica ederim." (Deringil, 2002, s. 57)

İngilizler Fahrettin Paşa'nın Medine'yi teslim etmesi için Osmanlı hükümetine baskı yapmış, istedikleri neticeyi alamayınca hükümeti, Boğaz'daki istihkâmları havayı uçurmakla tehdit edecek kadar bu baskıları artırmışlardı (Sonyel, 1972, s. 366-367). Fahrettin Paşa, nihayetinde 10 Ocak 1919'da Arap karargâhına giderek teslim olmuştur. Ardından önce Mısır'a daha sonra 'da Malta adasına sürgüne gönderilmiştir. Paşa'nın teslim olmasının ardından, Şerif Hüseyin'in oğlu Abdullah babasına vekâleten 13 Ocak'ta şehri teslim almıştır.

Böylelikle Hicaz'daki 400 senelik Osmanlı idaresi son bulmuş oldu. Hücre-i Saadet ve Ravza-i Mutahhara'daki mukaddesattan sayılan kıymetli eşyanın İstanbul'a gönderilmesinin doğru bir karar olduğu bu andan itibaren yaşananlar göstermektedir. Şerif Hüseyin kuvvetleriyle birlikte Medine'ye giren Mısır ordusu mensubu Albay Sadık Yahya, Cidde'de bulunan Albay C.E. Wilson'a gönderdiği mektupta Medine'de yaşanan yağmayı anlatmıştır: "... Teessüfle diyebilirim ki, 15 Ocak 1919'da Medine'ye girdiğim zaman, Türk Hükûmeti tarafından kilitlenip mühürlenmiş bulunan

4.850 ev, Araplar tarafından zorla açılmış, mobilyalar yağma edilmiş ve Sûk (çarşı)'ta yok pahasına satılmıştı, çünkü mobilyaların kıymetini bilmiyorlardı. Emîr Abdullah (Hüseyin'in oğlu) ile Medine'ye giren eşraf ve diğerleri evden eve gidiyor, beğendiklerini alıyor, arzuladıkları evlerde ikamet ediyorlardı. Bu yağma 12 gün devam etti. Sahipleri Medine'de bulunan evler dahi yağma edildi. İyi ve kıymetli mobilyaları şehir içinde taşıyarak satan bedevî çocukları gördüm. Bu yağmaya yalnız bedevîler değil, Bağdatlı ve Suriyeli subayların yüzde sekseni de emirlerindeki bedevî kuvvetleri ve askerlerle katıldılar. Evlerin ancak sekizde biri yağmadan kurtulabildi.” (Sonyel, 1972, s. 366-367) Hâlbuki Fahrettin Paşa, Medine halkının şehri terk ederken kilitleyip bıraktıkları evlerinden askeri ihtiyaç sebebiyle bir eşya alması gerektiğinde bunların fiyatını belirleyen komisyona resmi bir listeye kime ait oldukları bilgisi ile kaydettirmiş, açılan ev ve dükkânları yeniden mühürletmişti. Albay Sadık Yahya, sözü geçen mektubunda, harp sona erdiğinde mal sahiplerinin tazmini maksadıyla bu listelerin hâlâ Hükûmetin elinde bulunduğunu yazmıştı (Sonyel, 1972, s. 366-367).

Emanetleri İstanbul'da Evkaf-ı Hümayun Nezareti tarafından oluşturulan beş kişilik bir komisyon teslim alınmıştır. Komisyon üyelerinin kimler olacağı ise Meclis-i Vükela tarafından kararlaştırılmıştı (Şentürk, 2017, s. 209-210). Eserlerin teslim tesellümü, tespit çalışmaları tamir ve bakımı gibi hususlarda ayrı ayrı komisyonlar oluşturulmuş ve bu komisyonların çalışmaları kayıt altına alınmıştır.<sup>331</sup>

Medine-i Münevvere'den naklolup muayeneleri yapılan emanat-ı mübarekenin Hazine-i Hümayun Kethüdalığı'na teslimi yapılmıştır.<sup>332</sup> Kütüb-i nefisenin de “tamiri yapıldıktan sonra, mahalline (Medine'de ait olduğu kütüphaneye) iade oluncaya kadar, diğer mukaddes emanetler ile birlikte Hazine-i Hümayun'da Emanat-ı celileye mahsus bir dairede muhafaza edilmesine” karar verilmiştir.<sup>333</sup> Bazılarının ise “kıymet-i tarihiyye ve nefiselerini” bozmayacak şekilde tamiri için gerekenlerin yapılmasına karar vermek üzere Evkaf-ı İslamiye Müzesi Meclis İdaresi azasından İstanbul mebusu İsmet ve Vilayat-ı Mümtaze Kalem Müdürü Hakkı ve Evkaf Nezareti Müessesat-ı İlmiye Müdürü Nail Reşid beylerden mürekkep bir komisyon teşkil edilmesi Meclsi Vükela'da 21 Şaban 1335 (12 Haziran 1917) tarihinde müzakere edilmiş ve karara

<sup>331</sup> BOA, İ.DUİT., 100/28, H.11.03.1337; MV., 208/73, H.26.08.1335; MV.247/45, H.24.07.1335.

<sup>332</sup> BOA, MBİ.,193/60,H.28.01.1336.

<sup>333</sup> BOA, MBİ.,193/60, H.28.01.1336; TS.MA.E, 1391/75, H.06.02.1336.

bağlanmıştır.<sup>334</sup> 20 Cemaziyelevvel 1336 (3 Mart 1918) tarihine kadar mücellid Mehmet Hayri Efendi ve Bahattin Efendi tarafından kitaplardan tamire muhtaç olanlardan 83 tanesi tamir edilmiştir.<sup>335</sup>

Emanetler üzerinde çalışmak üzere oluşturulan Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu tarafından hazırlanan defterde söz konusu eşya dört grupta toplanmıştır: Murassa eşya, hurda murassaat, şallar ve kütüb-i nefise. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Yeni Yazmalar Koleksiyonu'na kayıtlı olan bu defterdeki en son kayıtlı olan eşyanın sıra numarası 745'tir.<sup>336</sup> Burada özellikle "kütüb-i nefise" grubunda kayıtlı olan Hz. Osman mushafına değinmek gerekmektedir. Zira Şerif Hüseyin, Medine'yi ele geçirdikten sonra İngilizlere başvurarak Kevkeb el-Dürri isimli elmas ile birlikte Hz. Osman mushafının da peşine düşmüştür. Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu'nun hazırladığı defterde ilk sırada Hz. Osman'a nispet edilen Mushaf-ı şerif bulunmaktadır.

İslam tarihinde Hz. Osman Mushaf'ına ayrı bir ilgi vardır. Taşdığı dini ve tarihi öneminin yanı sıra ona sahip olmanın siyasi bir anlamı olduğu da bilinmektedir. Bu sebeple Şerif Hüseyin, Fahrettin Paşa'nın Medine'den çaldığını iddia ettiği Hz. Osman Mushaf'ının bulunması için İngiliz makamlara ayrıca başvurmuştur. Şerif Hüseyin'e göre İngiliz yetkililerin bulamadıklarını söyledikleri Mushaf-ı Şerifi Türkler, Şam'da Alman imparatoruna hediye etmişlerdi.<sup>337</sup>

Bu arada belirtmek gerekir ki Medine kütüphanelerinden seçilerek Mescid-i Nebevi'nin kıymetli eşyaları ile İstanbul'a gönderilmek üzere Şam'a getirilen kütüb-i nefisenin büyük bir kısmı İstanbul'a gönderilmeyerek Şam'da muhafaza edilmiştir. Kitaplar Şam'a ulaştıktan bir sene kadar sonra Evkaf-ı Hümayun Nezareti'nden Suriye Vilayeti'ne gönderilen bir yazıdan anlaşıldığına göre, Suriye Vilayeti, Şam'da bırakılan kütüb-i nefisenin Şam kütüphanelerine verilmesini teklif etmiş, ancak Evkaf Nezareti bunu uygun bulmamıştır. İstanbul'a gönderilmeleri de o an için külfetli

<sup>334</sup> BOA, MV.208/73, H.26.08.1335.

<sup>335</sup> BOA, TS.MA.e., 1057/80, H.20.06.1336.

<sup>336</sup> BOA, TSMK, Y.Y. 827.

<sup>337</sup> Şerif Hüseyin niçin özellikle Hz. Osman Mushaf'ının ve Kevkeb-i Dürri'nin peşine düşmüştür sorusu yoruma açıktır. Bu Mushaf'ı bilhassa bir hilafet sembolü olarak görmüş olabilirler. Elmas meselesi ise İngiltere Kraliçesinin tacındaki meşhur yeşil elması hatırlatmaktadır. Bu nesnelere ucu hilafete ulaşacak bir iktidar ve meşruiyet devşirmek istenmiş olabilir.

olacağı için geçici olarak Şam'da kalma imkânı varsa bu şıkkın tercih edilmesinin daha uygun olacağı belirtilmiştir.<sup>338</sup> Savaşın ardından ise bu kitaplar Medine'ye geri götürülmüştür (Şentürk, 2017, s. 191).



**Şekil 5.13 Fahreddin Paşa'nın Medine'de Menaha Meydanı'nda Mescid-i Nebevi'den Babü's-Selam'a Açtığı Yol**

Kaynak: IRCICA Arşivi, FFP. 01.20.78

#### **5.2.2.2.1. İşgal Yıllarında Medine Emanetleri**

Topkapı Sarayı Hazinesi ve Mukaddes Emanetler bu çalışmada ele alınan dönem içerisinde, askerî hedef olma riskine karşı tedbiren iki sefer İstanbul'dan çıkarılmıştır. İlk olarak Birinci Dünya Savaşı başlarında Konya'ya gönderilmiştir. Bu gruba Medine eşyası -henüz İstanbul'a ulaşmadığı için- dâhil değildir. İkinci olarak ise Savaşın ardından İstanbul'un işgal yıllarında -bu defa içerisinde Medine'den gelen emanetler de olduğu halde- olmak üzere Ankara'ya gönderilmiş ve çok sınırlı sayıda kişinin bildiği mekânlarda saklanmıştır.

<sup>338</sup> BOA, DH.ŞFR., 86/137, H.04.07.1336.

İşgalin uzaması, Topkapı Sarayı Hazine-i Hümayununda bulunan kıymetli eserlerin ve yine hazinede korunan, Fahrettin Paşa tarafından savaş esnasında Medine’den gönderilen mukaddes ve kıymetli eşyanın ve Hırka-i Saadet Dairesi’ndeki Mukaddes emanetlerin yeniden güvenli bir yere taşınması ihtiyacını doğurmuştur. 1923’ün ocak ayında bu koleksiyonlar gizlice Ankara’ya gönderilmiştir (Şentürk, 2017, s. 251). Zira bu husus, Ankara Hükümeti tarafından tartışılmış, Konya Milletvekili Abdülhalim Çelebi, TBMM Riyaseti’ne verdiği 14 Teşrinisani 1338 (14 Kasım 1922) soru önergesinde “Hazine-i Hümayun’da bulunan emanat-ı şerife ve Şah İsmail-i Safevi’nin tahtı ve bu gibi daha milyarlar kıymetinde bulunan asar-ı mukaddese ve nefisenin her türlü ziyanından muhafazası hakkında” Heyet-i Vekile’nin ne gibi tedbirler aldığını sormuştur.<sup>339</sup>

Tahsin Öz’ün hatıratında belirttiği üzere Sultan Vahdettin’in İstanbul’dan ayrılmasından iki ay kadar sonra Hazine ve Mukaddes emanetler henüz işgal altındaki İstanbul’dan Ankara’ya sevk edildi. Bu sırada, 6 Ocak 1923 tarihli bir şifre telgrafla yeni Halife Abdülmecid Efendi’nin mukaddes emanetler konusunda alınan ihtiyati tedbiri muvafık gördüğü Ankara’ya bildirilmiştir.<sup>340</sup> Ancak, bir gün sonra 7 Ocak 1923 tarihinde buna ek olarak halifenin mukaddes emanetlerden Hırka-i Saadet ve Sancak-ı Şerif gibi birkaç parçanın kendi yanında bırakılmasını talep etmişti.<sup>341</sup>

10 Ocak 1923 tarihinde gerçekleşen sevkiyatta sadece Saray Hazinesi ve Mukaddes Emanetler yoktu. Mücevherat, kütüb-i nefise ve zikıymet eşyasının bulunduğu sandıklardan 89’u Topkapı Sarayı’na, 3’ü Asar-ı Atika Müzesi’ne ve 11’i Evkaf-ı İslamiye Müzesi’ne aitti (Şentürk, 2017, s. 255). Bu sırada sevkiyattan iki gün evvel Medine’den gelen emanetlerin bulunduğu sandıkların anahtarı Evkaf-ı İslamiye Müdürü İsmail Hakkı Bey’e teslim edilmişti.<sup>342</sup>

İşgal devam ederken yapılan bu sevkiyat kolay gerçekleşmemişti. “...Birinci parti, Ferhat Bey isminde bir Binbaşının nezareti altında ve Saray memurlarının refakati ile ufak bir vapura konularak İzmit’e götürüldü. Bu cidden tehlikeli bir ameliyat idi. Çünkü İtilaf devletleri bunu müsadere edebilirdi. Giden eserler miktarı kâfi

<sup>339</sup> BOA, 30-10-0-0/Muamelat Genel Müdürlüğü, 5-29-7, 14.11.1922.

<sup>340</sup> BOA, HR.İM., 234/61, M.06.01.1923.

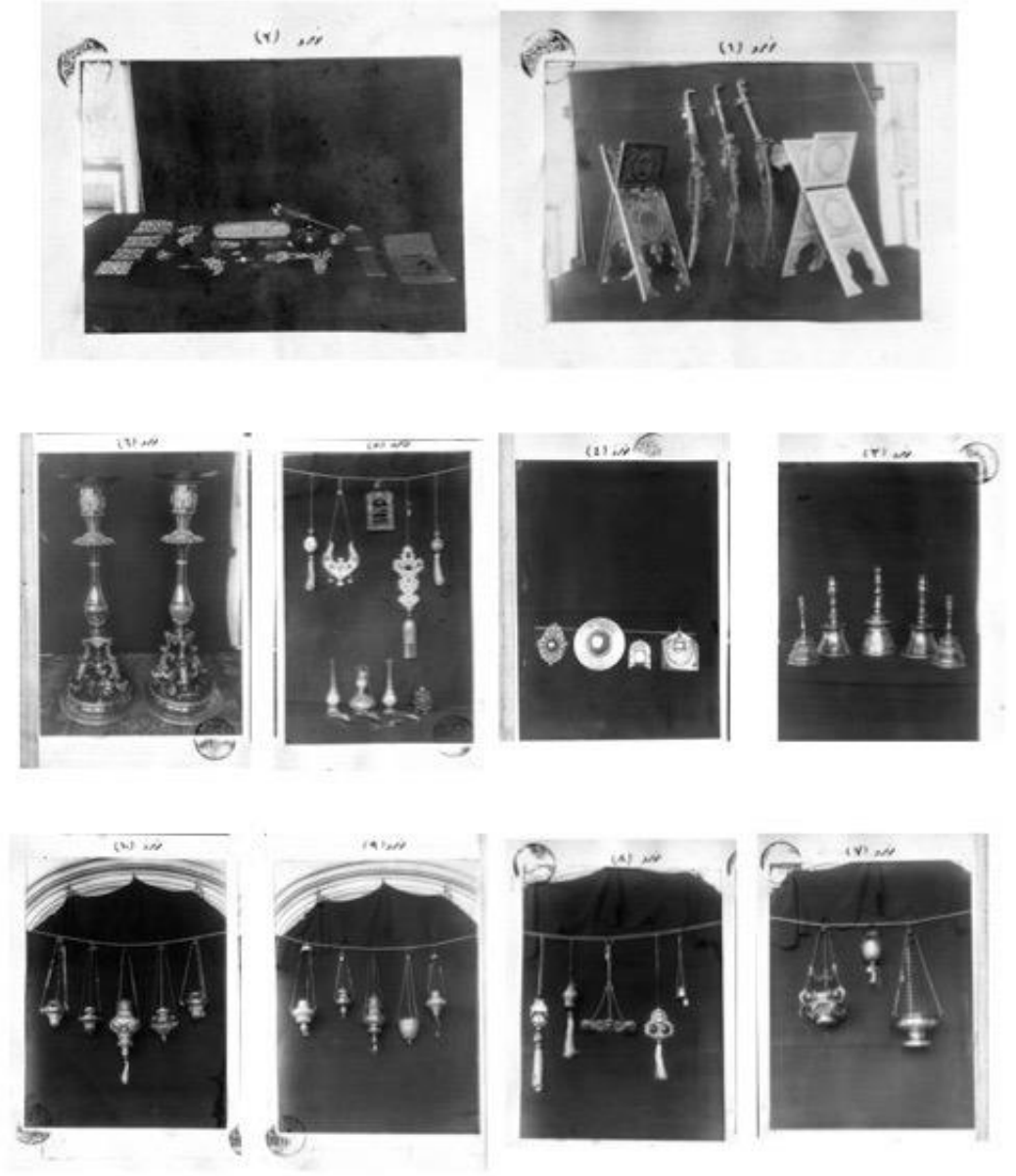
<sup>341</sup> BOA, HR.İM., 234/71, M.07.01.1923.

<sup>342</sup> BOA, TS.MA.e. , 1064/69, H.20.05.1341. /M. 8 Ocak 1923.

görülmediğinden ikinci bir parti daha gönderildi. Geyve’de müşkilata uğradı. Nihayet bu eserler Büyük Millet Meclisi arkasında bir yere kondu. Başlarına Hazine Kâhyası Refik Bey, memurları ile beraber bulunuyordu.” (Öz, Hayatım, 1991, s. 13)

Medine’den gelen emanetlerin geçici olarak İstanbul’a getirildiği, savaş bittiğinde mahalline gönderilmesinin planlandığı konuyla ilgili yazışmalardan anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’nun Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda mağlup sayılması ve bir süre sonra imparatorluğun fiilen yıkılması, Hicaz topraklarının da İngiltere himayesindeki Şerif Hüseyin’e verilmesi sebebiyle eserler geri gönderilmemiştir. Dolayısıyla, Emanetler Topkapı Sarayı’na ulaştıklarında, Cumhuriyet dönemine uzanan bir müzeleşme süreci de başlamıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra, 1924 senesinde müzeye dönüştürülmüş olan Topkapı Sarayı’nda muhafaza edilmeye devam edilen Mukaddes Emanetler koleksiyonu uzun süre ziyaretçiye kapalı kalmış ancak 1962 senesinde yeniden açılarak sergilenmeye başlanmıştır (Shaw, *Between The Secular And The Sacred - A New Face For The Department Of The Holy Relics At The Topkapı Palace Museum*, 2010, s. 130). Fakat Medine’den gelen emanetlerin çoğu murassa ve maddi değeri yüksek olduğu için birçoğu Saray-Müze’nin Hazine koleksiyonuna dâhil edilmiştir.



**Şekil 5.14 Muayene ve Kıymet Takdir Komisyonu Tarafından hazırlanan Teberrükat Defteri'nde Medine Emanetlerinin Fotoğrafi**

Kaynak: TSMK, Y.Y. 827.



### 5.2.2.3. Şam Evrakı'nın Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne İntikali

Şam Evrakı olarak bilinen koleksiyon, Emevi Camii avlusundaki “Kubbetü'l Hazne” adı verilen yapı içerisinde tespit edilen önemli evrak ve kitaplardan oluşan bir koleksiyondur.



**Şekil 5.17 1893 senesinde Emevi Camii'nde çıkan yangından sonra tamir çalışmaları esnasında alınan fotoğraf**

Kaynak: Abdülhamid Albüm Koleksiyonu, 90580/18

Şam Emevi Camii avlusunda bulunan Kubbetü'l Hazne<sup>343</sup> mimari yapısıyla olduğu kadar yüzyıllarca içinde sakladığı çok kıymetli eserlerle de İslam öncesi tarihe ışık tuttuğu gibi İslam tarihi ve sanatı açısından da önemli bir yere sahiptir.

<sup>343</sup> Sümeyra Ocak (2016), Şam Ümeyye Camii'nin avlusunda kuzeybatı köşesinde yer alan Kubbetü'l Hazne yapının bazı kaynaklarda devletin hazinesinin muhafaza edildiği beytü'l-mâl vazifesi olarak kullanıldığını, bazı kaynaklarda Halife Velid zamanında yapıldığı, bazı kaynaklarda da 788 senesinde Şam'daki bir Abbasi valisi tarafından yaptırıldığının ileri sürüldüğünü yazar. R.Phene Spiers ise “Great Mosque of Damascus” isimli makalesinde yapının ismini Kubbetü'l-Kitab olarak vermiştir. Bkz. Sümeyra Ocak, (2016) “Erken Devir İslam Mimarisinde Beytü'l-Mal (Hazine) Binaları”, Yalova Üniversitesi, İslami İlimler Fak. Altı Aylık Hakemli Dergi, Yıl:1, Sayı:2.

Padişah izni olmadan açılmasına müsaade edilmeyen Kubbetü'l Hazne'nin içinde ne olduğuna dair halk arasında öteden beri bazı rivayetlerin dolaştığı ve yabancı seyyahların da bu rivayetlerden haberdar olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim dönemin meşhur seyahat kitabı Baedeker'de Profesör Socin Kubbetü'l Hazne hakkında şunları yazmıştı:

“Avlunun batı kısmındaki Kubbet el-Khazneh'i destekleyen güzel antik mermer sütunlar, bu Orta Çağ eseriyle hoş bir tezat oluşturuyor. Bu küçük binanın eski kitaplar ve değerli emanetler içerdiği ve asla açılmayacağı söyleniyor.” (Baedeker, 1876)

Kubbetü'l Hazne bilimsel araştırma amacıyla özel izinle 1900 senesinde Yeni Lahit üzerine çalışmalar yapan “Berlin Darü'l-Fünun muallimlerinden” Alman Herman von Soden için açılmıştır. Kısa bir süre sonra da “Berlin Darülfünun muallimlerinden Baron von Soden'in Şam'a seyahati esnasında ‘Kubbetü'l Hazne’ adlı binada yazma eserler bulduğu” İstanbul'a bildirilmiştir.<sup>344</sup>

Professor Robert W. Rogers (1904), Yeni Ahit yazmaları üzerine çalışan Herman von Soden'in Doğu'ya uzun bir seyahat yaptığından ve Kubbetü'l Hazne keşfinden şöyle bahsetmişti: “Profesör von Soden Şam'dayken Büyük Cami'yi ziyaret etti ve avlusunda sütunlar üzerindeki güzel, küçük kubbeli binayı gördü. Buna Kubbet el-Khazneh (Hazine Kubbesi) denildiğini biliyordu ve şüphesiz Baedeker'inde ünlü oryantalist Profesör Socin'in yazdığı, Muhammedîlerin anlattıklarına göre “asla açılmayacağı” sözlerini okumuştur. Profesör von Soden, halk arasında araştırmalar yaptı ve onlardan Şam'ı Müslümanlar tarafından alınması sırasında ele geçirilen Hristiyan belgelerinin bu odaya konduğunu ve bu odanın ancak padişah emriyle açılabileceğini duydu.” (Rogers, 1904)

Kubbetü'l Hazne'nin de ilk defa Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Şam ziyareti esnasında, imparatorun talebi üzerine açıldığı ve araştırma izninin de bu sırada alındığı düşünülmektedir.<sup>345</sup> Herman von Soden'in bu sırada imparatorun maiyetinde olup

<sup>344</sup> BOA, Y.PRK.MF., 4/35, H.28.11.1317/M.30 Mart 1900.

<sup>345</sup> Ronny Vollandt (2015) *Arabic Versions of the Pentateuch: A Comparative Study of Jewish, Christian and Muslim Sources*, Leiden, Boston:BRILL; Arianna D'ottone Rambach, Konrad Hirschler, Ronny Vollandt (ed) (2020) *The Damascus Fragments: Towards a History of the Qubbat al-khazna Corpus of Manuscripts and Documents*, Orient -Institute Beirut, Beirut.

olmadığına dair kesin bir bilgiye ulaşılamamış ise de Robert W. Rogers'ın yukarıdaki ifadelerine bakılırsa bir müddettir burada çalışmayı düşündüğü anlaşılmaktadır. Ancak, İmparatorun ziyaretinden kısa bir süre sonra başlayan araştırmaların Osmanlı-Alman yakınlaşması ile doğrudan alakalı olduğu açıktır.

Avrupa ilim dünyasında oldukça dikkat çeken bu keşfin yine Almanlar tarafından yapılması tepki de çekmiş görünmektedir. Robert W. Rogers bir Amerikalı olarak 1904 senesinde Almanya'nın Osmanlı'ya yakınlaşmasından bu bağlamda şikâyet ediyordu:

*Oryantalistler, seyyahlara ve bilginler bu küçük binaya defalarca bakmışlar ve içine girebilmeyi ve hazinelerini -eğer orada gerçekten bir hazine varsa- incelemeyi dilemişlerdi. Ama çaresizce çekip gitmişlerdi. Profesör Socin son kez Şam'dayken Almanya'nın Doğu'da hiçbir etkisi yoktu ve aslında halkları tarafından pek bilinmiyordu. Almanya'nın adı ve ünü Doğu'nun en karanlık köşelerine nüfuz ettiğinden ve her Müslüman, Alman imparatorunu padişahın en iyi dostu olarak gördüğünden, Profesör von Soden daha iyi günlere denk geldi. Alman Dışişleri Bakanlığı'ndan, padişahın Kubbetü'l Hazne'yi incelemek üzere açılmasını emretmesi için nüfuzunu kullanmasını istemeye karar verdi. ... Padişah açılmasını ve içinde bulunan tüm el yazmalarının kataloglanmasını emretti. Sırası gelmişken, Amerikalı bir bilim adamının Babil'de kazı yapma izni almak için Konstantinopolis'te iki yıl kaldığı ve başarısız olduğu belirtilebilir. Almanlara ve Amerikalılara muamele arasındaki bu fark neden? (Rogers, 1904, s. 65)*

Süreç nasıl işlemiş olursa olsun, iki imparatorluk arasındaki söz konusu yakınlaşma Hermann von Soden'in araştırmaları için büyük bir şans olmuştur. Kubbetü'l Hazne'de Hristiyanlığın erken dönemlerine dair önemli yazmalar bulma ümidiyle Almanya'ya geri dönmüş ve gerekli olan fonu bulduktan sonra bu defa Bruno Violet'i, Kubbet'ül Hazne'de araştırma yapmak üzere Şam'a göndermiştir. O gün için Kubbetü'l Hazne'de ne ile karşılaşılacağı hakkında kimsenin kesin bir fikri yoktur ancak Professor von Soden'in bulmayı umduğu kitaplar hakkında şu yazdıkları bir fikir verebilir:

“Aklımızda Yeni Ahit’in eski bir el yazması, Codex Vaticanus veya Sinaiticus’a rakip, Hagesippus’un uzun süredir özlenen anıları<sup>346</sup>, Tatianus’un *Diatessaron*’u<sup>347</sup>, Papias’ın *Tanrı’nın Sözlerinin Yorumlanması* vardı”.<sup>348</sup>

Fakat Hermann von Soden, bunların bir hayal olduğunu ve bulmayı ümid ettiği hiç bir kitabı bulamadığını ifade etmiştir. Kubbe’de bulunan yazmaların büyük bir çoğunluğu parçalanmıştır. Bazıları fare ve kitap kurtları tarafından yenmiştir. Geri kalanlar yırtılmış ve bozulmuştur. Hepsi toz ve kir içerisindedir. Yangından ve sudan zarar görmüştür. İçerideki malzemenin çoğu camiye ait dosyalar (*sözleşmeler, hac belgeleri vs*) , Kur’an parçaları, Arapça ve Türkçe metinlerdir. Hermann von Soden’in bazı duygusal hatta provakatif bazı yorumlamaları da olmuştur. Bulduğu bazı kitap ve evrakın üzerinde kan izleri gördüğünü, Müslümanların buraları alırken bu eserleri de zorla aldığı, edilen mücadeleye dair izler olduğunu yazmıştır.<sup>349</sup>

Şam’a Von Soden’den bir sene sonra gelen Violet Bruno, dokuz ay boyunca burada incelemeler yapmış ve aralarında amacına uygun olanları seçip ayırmıştır. Seçilen malzeme Osmanlı makamlarının da izniyle fotoğrafları alınmak üzere Berlin’e gönderilecektir. Berlin’de yapılan fotoğraflama çalışması esnasında İlk bakışta pek bir şey ifade etmiyor gibi görünen bu fragmanların esasen birçok meseleye ışık tuttuğu anlaşılmıştır. (Vollandt, Rambach, & Hirschler, *The Damascus Fragments: Towards a History of the Qubbat al-khazna Corpus of Manuscripts and Documents*, 2020)

Fotoğraflanmak üzere geçici olarak Almanya’ya gönderilmesi teklifi<sup>350</sup> üzerine söz konusu “kütüb-i Mesihîyye’nin Alman Sefaret’ine teslimi için Bab-ı Aliye gönderilmesi hususu Suriye Vilayeti’ne tebliğ olunmuştur.”<sup>351</sup> Bir süre sonra Osmanlı makamları, bu işi “bin-iki bin kuruş masrafla” İstanbul’daki Bahriye Müzesi

---

<sup>346</sup> Hagesippus, ilk kilisenin yazarlarından birisidir. Eusibus’un atıfta bulunduğu Kilise tarihi ile ilgili atıfta bulunduğu beş kitap halindeki “Anılar” isimli kitabının sekiz pasajlık kısmı dışında tamamı kaybolmuştur.

<sup>347</sup> Diatessaron (yaklaşık 160-175) günümüze ulaşmış en önemli İncil harmonilerinden biridir. Hristiyan apolojisti Tatianus (130-176) tarafından hazırlanmıştır.

<sup>348</sup> D.H. Freiherr von Soden (1903), a.g.e.,s. 826. “*Eine uralte Handschrift des neuen Testaments, ein Rivale des Codex Vaticanus oder Sinaiticus, die schwer vermißten Denkwürdigkeiten Hagesipps, das Diatessaron Tatians, des Papias Erklärungen der Herrenworte schwebten uns vor*”.

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> BEO, 1762/132122, H.04.09.1319

<sup>351</sup> BOA, BEO, 1762/132123, H.04.08.1319

fotoğrafhanesinde yapılmasını istemiştir.<sup>352</sup> Fakat şartlar müsait olmadığı için Almanya'ya gitmesini kabul etmiştir.<sup>353</sup> Yazışmalarda kütüb-i Mesihîyye'nin "geçici bir süre için" Berlin'e gönderileceği ifade edilmiştir.

Berlin'e götürülecek eserler için senet düzenlenerek bir heyet huzurunda Alman Sefareti'ne teslim edilmiştir.<sup>354</sup> Düzenlenen evrakta paket numarası karşısına içindeki evrak sayısı kaydedilmiştir. Buna göre "Yirmi beş pakete münkasım ve üç yüz bin on altı sahifeyi havi yalnız bin beş yüz elli sekiz varaka" Berlin'e gönderilmiştir.

*Şam-ı Şerif'de Kubbetü'l Hazîne nam mahalde mahfuz kütüb-i İslamiye meyânında mevcut olup Dersaadet'e celb edilen ve ba'de'l-istinsah iade edilmek üzere muvakkaten yalnız beş yüz elli sekiz Berlin'e nakli evvelce iltimas olunan balada müfredatı merkum ve yirmi beş pakete münkasım üç bin yüz on altı sahifeyi muhtevi yalnız bin beş yüz elli sekiz aded evrak-ı Mesihîyyenin de ol veçhile ba'de'l-istinsah bir sene müddet zarfında iade edilmek şartıyla Mabeyn-i Hümayun Cenab-ı Mülükane Baş Kitabet-i Celilesi Cenab-ı Aliyyesinden Almanya Sefareti namına olarak taraf-ı acizaneme tamamen teslim ve tevdi' olunduğunu mübeyyin iş bu ilmuhaber kitabet-i mişarunileyhaya takdim kılındı.<sup>355</sup>*

Hristiyanlığa ait evrakı Kubbetü'l Hazne'de muhafaza edilen İslam kitapları arasında bulunan (Kütüb-i İslamiye meyânında) evrak şeklinde tanımlamaları Osmanlı idarecilerinin Kubbetü'l Hazne'deki tasnif edilmemiş ve henüz bir koleksiyona dönüşmemiş olan bu çok farklı devirlere arşivsel malzemeyi nasıl gördüklerine dair de bir fikir vermektedir. Bu bakış açısı, söz konusu fragmanların Birinci Dünya Savaşı esnasında Evkaf-ı Hümayun Nezareti tarafından hatırlanması ve İstanbul'a naklinin istenmesinde önemli bir rol oynayacaktır.

<sup>352</sup> BOA, BEO,1795/134611, H.11.11.1319

<sup>353</sup> BOA, BEO., 1800/134929, H. 19.11.1319

<sup>354</sup> BOA, BEO, 1792/134330, H.02.11.1319

<sup>355</sup> BOA, Y.MTV., 230/174, 28.02.1320



cihetlerince de bir kıymeti bulunmadığı, bu sebeple bunları büyük bir ilmi eserle mübadele edilmesi şeklinde ifadelerle talebini Osmanlı makamlarına iletmişti.<sup>357</sup> Osmanlı makamları bu teklifi kat'iyetle kabul etmediler. İkinci defa verilen süre de dolduğu için 6 Temmuz 1909 tarihinde Hariciye Nezareti'ne "kütüb-i mevkufeden olarak bunların şart-ı vakıf mucebince hiçbir vecihle mübadele veya ahar suretle kütübhaneden infikakı caiz olmadığı ve ahiren temdid olunan müddet de hitam bulduğundan kütüb-i mezkurenin mahall-i mahsusuna vaz olunmak üzere iadesi" gereği bildirilmiştir.<sup>358</sup>

Nihayetinde, 14 Ağustos 1909 tarihli bir yazışmadan anlaşıldığına Berlin'e gönderilmiş eserler İstanbul'a geri getirilmiştir. İçerisinde yirmi kutu bulunan bir sandık ve bunların fotoğraflarını içeren yedi adet katalog, Şam Kütüphanesi'ne konulmak üzere Berlin kütüphanesi tarafından hediye edilen on cilt kitabın olduğu sandık teslim alınmıştır.<sup>359</sup>

Eserlerin İstanbul'a ulaştıktan sonra Şam'a geri götürülmediği ve bir daha izlerine rastlanılmadığına dair iddialar vardır. Ronny Vollandt (2015) Şam'da yaklaşık bir yıl çalışan Bruno Violet'in Arapça el yazıları ile diğer Müslüman kökenli tüm belgelerden ayırarak oluşturduğu koleksiyonun Almanya'da birkaç defa fotoğraflandıktan sonra 1908'de İstanbul'a gönderildiğini ve ardından ortadan kaybolduğunu iddia etmiştir. Vollandt, Bunların içinden bugün yalnızca iki dilli Mezmur parçalarının Berlin'deki Staatbibliothek fotoğraf bölümünde bulunduğunu belirtmiştir. Bu parçaların neden Almanya'da olduğu ayrıca sorulması gereken bir sorudur. Ancak burada ifade etmek gerekir ki Osmanlı arşiv belgeleri söz konusu fragmanların ve evrakın vakıf olması sebebiyle ait olduğu Şam'a geri gönderildiğini söylemektedir. (Vollandt, Arabic Versions of the Pentateuch: A Comparative Study of Jewish, Christian and Muslim Sources, 2015)

### **5.2.2.3.1. Birinci Dünya Savaşı'nda Şam Evrakı'nın İstanbul'a Getirilişi**

Osmanlı yönetimi, 1909 senesinde Berlin'den dönen Şam evrakının vakıf şartına bağlı olmasından ötürü asıl yeri olan Şam'a geri gönderilmesi gerektiğinin altını özellikle

<sup>357</sup> BOA, BEO, 3538/265342, H.09.04.1327.

<sup>358</sup> BOA, BEO, 3591/269278, H.17.06.1327

<sup>359</sup> BOA, BEO, 3618/271288, H.25.07.1327

çizerken bundan birkaç sene sonra Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile farklı bir tutum takınmıştır. bildirmişti. Özellikle savaşın şartlarının giderek ağırlaşması ve İngilizlerin giderek Kudüs ve Şam'a yaklaşması Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ni harekete geçirmiştir. Evkaf-ı Hümayun Nazırı imzası ile 14 Ocak 1917 tarihinde Suriye Vilayeti'ne gönderilen yazıdan anlaşıldığına göre bir müddet evvel Şam evrakından bir kısım parçaların İstanbul'a gönderildiği anlaşılmaktadır. Ancak Nezaret bu defa kalan evrakın tamamının herhangi bir tasnif çalışması ile vakit geçirilmeden, derhal ve tek seferde İstanbul'a gönderilmesini istemektedir.<sup>360</sup>

*İsmet Bey'le gönderilen parçaların asar-ı nadireden olmasına ve bakiyesinin bir mütehasıs ma'rifetiyle orada tetkik ve tasnifi senelere mütevakkıf bulunmasına mebni Cami-i Emevî havlusundaki mahzende bulunan bi'l-cümle sandık ve çuvalların asla açılmaksızın muntazam sandıklara vaz' ve me'murîn-i lazime tarafından mühr-i resmî ile tanzim olunarak suret-i mü'temenede İstanbul'a irsal ve isali Evkaf-ı İslamiye Müzesi Meclis İdaresi kararıyla mütemennadır, 1 Kanunusani 332, Evkaf-ı hümayun Nazır Vekili...*

Bu arada tüm parçaların tek seferde gönderilmesinin lojistik anlamda ve güvenlik bakımından yanlış olacağı Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ne iletilmiş olmalı ki Suriye Vilayeti'ne gönderilen bir sonraki telgrafta Nezaret'in bunu kabul ettiği ve orada bulunan Dördüncü Ordu Kumandanlığı'ndan yardım istediği görülür:<sup>361</sup>

*1 Kânunusani 332 tarihli telgrafta beyan olunan Cami-i Emevî mahzeninde bulunan sandık ve çuvalların nakliyatındaki müşkilat-ı hazırardan dolayı getirilemediği anlaşılmış ise de bunların müddet-i medîde orada bırakılması caiz olmayacağından sandıklar ve çuvallar açılmayarak ve çuvallar hal-i aslileriyle sandıklara konularak birkaç postada Evkaf-ı İslamiye Müzesi'ne gönderilmesi esbabının istikmali mütemennadır. Dördüncü Ordu Kumandanlığı'nın müzaharet-i mahsusası ayrıca rica olunmuştur.*

<sup>360</sup> BOA, DH.ŞFR., 72/3, H.20.03.1335/M.14.01.1917/R.1 Kanunusani 1332.

<sup>361</sup> BOA, DH.ŞFR., 73/73, H.03.05.1335/M.25.02.1917/R.12 Şubat 1332.

Evkaf-1 Hümayun Nezareti aynı talebi Suriye'deki Dördüncü Ordu Kumandanı Cemal Paşa'ya<sup>362</sup> da ayrı bir telgraf ile iletmiştir.

Cemal Paşa da bu vazifede Suriye Valisi'ne gereken askeri ve lojistik desteği vereceğini bildirmiştir. Bazı Şamlı yazarların raporları, Osmanlı birliklerinin şehirden çekilmeden evvel istenen parçaların tamamının İstanbul'a naklettiklerini bildirmektedir (Erbay & Hirschler, 2020, s. 152).

Evkaf-1 Hümayun Nezareti'nin Suriye'ye çektiği telgraflardan da anlaşıldığı üzere Nezaret kısa bir süre önce keşfedilen ve ilim dünyasının ilgisini çeken Şam evrakını Birinci Dünya Savaşı şartları altında unutmamış ve onları korumak adına henüz açılmış olan Evkaf-1 İslamiye Müzesi'nde muhafaza edilmek üzere İstanbul'a getirilmesini sağlamıştır. Bu nakliye operasyonunda Osmanlı ordusu ile de iş birliği yapılmıştır.

Savaş döneminde eserlerin yerlerinde muhafazası ya da başka bir yere güvenli nakli sadece müzecilikle ilgili bir mesele olmaktan çıkmıştır. Bu süreçte eski eserlerin korunması askeri bir mesele haline gelmiştir. Diğer yandan mevcut şartlar vakıf şartına bağlı bazı önemli eserlerin de müzeleşmesini hızlandırmıştır. Eğer Osmanlı İmparatorluğu yıkılmamış ve Şam elden çıkmamış olsaydı Evkaf Müzesi'nde koruma altına alınmış olan bu eserler savaş sonunda asıl yerlerine geri gönderilecek miydi? Yoksa zaman içerisinde şu anda olduğu gibi Evkaf-1 İslamiye Müzesi'nin kalıcı koleksiyonlarından birisi haline mi dönüşecekti? Bu soruların cevabını bilemiyoruz ancak imparatorluğun son yıllarında ortaya çıkan İslam vakıf eserlerini müzelerde koruma altına alma eğiliminin Kubbetü'l Hazne koleksiyonu ya da Şam Evrakı'nı da er ya da geç etkileyeceğini düşündürmektedir.

---

<sup>362</sup> Cemal Paşa 4. Ordu Kumandanı olarak Suriye'nin imar işlerine yatırım yapmış, yeni caddeler ve okullar açmıştır. Bu yıllarda bölgedeki eski eserlerin tespiti ve diğer çalışmalar için teşkil edilen birim kurulmuştur. Birimin başındaki Theodore Wiegand'ın yardımcılığına Almanca bilen, eski eserler ve sanat konusunda eğitimi ve iş tecrübesi bulunan Aziz (Ogan) Bey'i tayin etmiştir. Cemal Paşa'nın Suriye'deki imar faaliyetleri hk. bkz. Cemal Paşa (1996) *Hatırat*, Metin Martı (haz.) İstanbul: Arma Yayınları.



**Şekil 5.19 Türk ve İslam Eserleri Müzesi Şam Evrakı Koleksiyonundan Bazı Fragmanlar**

Kaynak: Türkiye Kültür Portalı, Türk ve İslam Eserleri Müzesi  
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/istanbul/gezilecekyer/turk-ve--slam-eserleri-muzesi> (Son Erişim 13.08.2023)

## BÖLÜM 6

### SONUÇLAR

Bu çalışma 19. yüzyılda İslam sanatının kavramsallaşmasına ve müzeleşme sürecine odaklanmış ve bu süreçte Osmanlı müzeciliği ve eski eser koruma politikalarının etkisinin ne olduğu sorusuna geçerli bir cevap aramıştır. Tezin tarihsel bağlamı 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda imparatorluklar arası egemenlik ve meşruiyet rekabetidir.

“Müze”nin tarihi antik dönemlere kadar uzatılmak ile birlikte modern bir kurum olarak ortaya çıkması 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Aydınlanma döneminde yeniden düzenlenen koleksiyonlar er ya da geç bir araya getirilerek Louvre ve British Museum gibi büyük müze koleksiyonlarını meydana getirmişlerdir. 19. yüzyıl boyunca dünyanın birçok yerinde arka arkaya açılan müzeler temel olarak Avrupalı öncüllerini model almıştır.

İslam sanatının bir kavram olarak ortaya çıkması ve bu alanda yeni terimlerin üretilmesi 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlar. Bu dönemde yaşanan sanat -zanaat ayrımı ve yeni sanat dallarının ortaya çıkması İslam sanatı kavramının tanımlanmasını ve sınıflandırılmasını karmaşık bir hale sokmuş fakat genel bir kategori olarak günümüze dek kabul görmüştür.

Sanat tarihi ve müzecilik tarihi literatüründe yakın zamanlara kadar yaygın olan söylem, İslam ülkelerinin hem uygulama hem de teorik anlamda bu alanlara bir katkı sağlamadığı yönündedir. Genel itibariyle 19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren İslam ülkelerinde müzecilik ve sanat tarihi çalışmalarının Batı taklitçiliğinden kaynaklanan, yerel seviyede kalmış ulusçu yaklaşımlar olarak görülmüştür.

Türkiye’deki sanat tarihi ve sınırlı müze tarihi yazınında birbirini tekrar eden ve çoğu zaman Osman Hamdi Bey’in arkeolojik çalışmalarına ve bu konuda müzeye yaptığı katkılara odaklanma eğilimi vardır. Osman Hamdi Bey’in Osmanlı Müzesinde ilk defa bir İslam koleksiyonu oluşturduğu ise çoğu zaman fark edilmemiştir. Aynı şekilde

Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kuruluşunun arkasında siyasi ve askeri sebepler ile müzenin bu bağlamda dönemin Osmanlı yönetici ve aydınlarının ilgi odağı olduğu da az sayıda araştırmacı tarafından dile getirilmiştir.

1845 senesinde başlayan Osmanlı Müzeciliği Osman Hamdi Bey dönemine kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir. İlk olarak Topkapı Sarayı sınırları içerisinde kurulan Osmanlı Müzesi öncelikle İmparatorluğun ve Sultanın eski eserlere kıymet veren ve belli bir nizam içerisinde teşhir eden modern imajını pekiştiriyordu. Avrupalıların yağmaya varan ilgisi neticesinde müze kısa sürede imparatorluğun varisi olduğu mirası himayesi ve egemenlik konusundaki haklı iddiası için bir zemin olarak görülmüştür.

Osmanlı müzeciliği ve İslam sanatı ile olan irtibatı Avrupa'da bu alanda meydana gelen gelişmelerle ilintili olsa da Batılılaşma ya da bir taklitten ziyade alandaki Avrupa hegemonyasına bir karşı cevap niteliğindedir. Elbette burada özellikle Batılılaşma meselesinin birçok yönü olduğu ve müzenin bizatihi kendisinin modern bir kurum olarak Batı'da ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Ayrıca, Osmanlı Müzesi'nin kuruluşunda ve gelişiminde etkili isimlerin çeşitli sebeplerle Avrupa'da bir müddet yaşamış kişiler olduğu bilinmektedir. Mesela müzenin ilk Müslüman Osmanlı kimliği taşıyan müdürü Osman Hamdi Bey aynı zamanda Avrupa'da aldığı eğitim doğrultusunda Batı tarzı resim yapan bir sanatçıydı. Buna rağmen Batı müzelerini model almış olan Osmanlı Müzesi imparatorluğun kendine has şartları içerisinde bir gelişim göstermiştir. Nitekim dönemin emperyalist Avrupa devletlerine karşı cevap verebilen ve onunla eşit zeminde diyalog kurabilen tek Müslüman devlet olarak Osmanlı'nın sadece İslam eserleri söz konusu olduğunda değil Avrupa medeniyet anlatısının dayandığı arkeolojik mirasın bir kısmı üzerinde de egemenlik hakları vardı. Ve bu hakkı yine egemenlik ve toprak bütünlüğünü korumak ve “düvel-i mütemeddine” den birisi olduğunu göstermek için kullanmıştır.

II. Abdülhamit döneminde Müslüman kolonileri bulunan Hıristiyan imparatorlukların meşruiyet krizini çözmek için pan-İslamist politikalarından istifade ediyordu. Osmanlı İmparatorluğu da özellikle hilafet makamının sağladığı imkânlar konusunda benzer bir kriz yaşıyordu. Bu kriz döneminde İslam maddi kültürü egemenlik ve meşruiyeti destekleyen bir imge haline gelmiştir. Bu süreçte Osmanlı Sarayı ve Bab-ı Ali, İslam

öncesi arkeolojik miras gibi İslam mirasının da varisi ve hamisi olma avantajını Avrupalılara karşı bir manevra alanı olarak kullanabileceğini fark etmiştir. Osmanlı müzesinde “Sanayi-i Nefise-i İslamiye” adı altında bir İslam koleksiyonu kurulması bu ortamda kabul görmüştür. Bu arada söz konusu eserlerin estetik değeri de Osmanlı yönetici ve aydınlarının yücelttiği bir şeydi .Bu eserlerin cazibesine kendisini kaptıran İslam koleksiyonun kurucusu Osman Hamdi Bey hemen tüm tablolarında da İslam maddi kültürünü adeta belgelemiştir.

İlk koleksiyonları ile askeri ve arkeolojik kökenli olan Osmanlı müzesinin İslam koleksiyonunun kurulması Batılılaşmanın ötesinde tepkisel bir anti-oryantalist ve anti-empyralist bir refleksten kaynaklandığı görülmektedir. II. Abdülhamit döneminde vakıf kökenli ve çoğu dini mekanlardan getirilen bu koleksiyonunun oluşması meşru bir zemin kazanmıştır.

1846 senesinde kurulmuş bir Osmanlı müzesinde İslam kimliğinin temsil edecek bir koleksiyonun gecikmesini ironik gibi görünmektedir. 1880’lerde kurulmaya başlayan İslam koleksiyonu geç bir girişim olarak değerlendirilebilir mi? Avrupa’daki eş zamanlı gelişmelere bakılır ise söz konusu koleksiyonun başlangıcı bir gecikmeden ziyade Avrupa müzecilik eğilimlerini ve sanat çalışmalarını yakından takip eden bir müze müdürünün varlığına ve dönemin siyasi şartlarının buna müsaade ettiğine işaret etmektedir.

Vakıfların uhdesinde bulunan sanat ve tarih bakımından kıymetli eşyanın müzeleşmesini meşru kılan en görünür sebep ise 1880’lerin ortalarından itibaren giderek artan hırsızlık haberleri olmuştur. Osmanlı yöneticileri çoğu zaman yerel araçlar vasıtası ile çalınan eserlerin Avrupa’ya kaçırıldığının farkındadır. Yaşanan hırsızlık olayları ve Avrupa sanat pazarının ve müzelerinin bu eserlere olan ilgisi Osmanlı müzesinde de bir İslam koleksiyonu kurulması sürecini hızlandırmıştır. Müze-i Hümayun müdürü Osman Hamdi Bey’in sessizce başlattığı İslam koleksiyonu kuruluş sürecinde fersudeleşmiş ve/veya çalınma tehlikesi olan eserleri Osmanlı Müzesi’ne intikali hususunda Evkaf-ı Hümayun Nezareti ile karşı karşıya gelmiştir. Bu karşılaşma bazen bir çatışma bazen de bir iş birliğine dönüşmüştür.

Esasen Osman Hamdi Bey Avrupa’daki büyük müzeler gibi özellikle arkeoloji üzerine odaklanmak istese de bir İslam eserlerini toplamaya başlaması sadece bu eserlerin

çalınması değildir. Osmanlı aydınlarında İslam sanatına karşı oluşan yeni bilinç bu sanatların yok olacağına dair bir endişe yaratmıştır. Bu endişe zaman zaman öğrenilmiş bir endişe gibi dursa da bu endişe sonucunda oluşan korumacı tavrın arkasında Osmanlı aydınlarının Tanzimat dönemi Osmanlılığı ile olgunlaşan adı konulmamış anti-oryantalist ve anti-empyralist zihinleri yatmaktadır. Özellikle Müze müdürü Osman Hamdi'nin bu yaklaşımı Osmanlı padişahının İslamcı politikaları ile örtüşmüştür.

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun sahip olduğu tüm arkeolojik mirasın yönetimi gibi İslam maddi kültürü de imparatorluğun Avrupa karşısında verdiği kültürel hayatta kalma mücadelesinin ötesinde bizatihi siyasi ve askeri bir varoluş mücadelesinin araçlarından birisi haline gelmiştir.

II. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde İslam vakıf eserlerinin merkezileşmesindeki siyasi dayanak, İttihatçı ideolojinin İslam sanat eserlerini milliyetçi bir bağlamda kullanması ile irtibatlandırılmaktadır. Her ne kadar bu dönemde yaşanan toprak kayıpları ile birlikte Türkçülük merkezli bir milliyetçilik yükselişe geçmiş ise de II. Meşrutiyet dönemi son yüzyılda ortaya çıkan fikir hareketlerinin iç içe geçtiği bir dönemdir. Osmanlı yönetimi, farklı etnik köken ve dinden oluşan tebaasının büyük bir kısmını kaybetmiş olsa da geriye kalanları bir kimlik altında toplayacak olan imparatorluk fikrinden de henüz vazgeçmemiştir. Nitekim Evkaf Müzesi'nin kurucu komisyonunda dahi Ermeni tebaadan olan Divan-ı Muhasebat İkinci Başkanı Armenak Efendi'nin bulunması da bu açıdan dikkat çekicidir. Dahası, siyasette olduğu gibi sanatsal uygulamalarda ve eski eserleri koruma alanında da Türklük vurgusunun artması ile çelişkili görünse de müzenin ismi "Türk Sanatları Müzesi" değil, "Evkaf-ı İslamiye Müzesi" olarak belirlenmiş olması önemlidir. Anlaşılan o ki İmparatorluk yönetimi ve İslam sanatını korumaya kendilerini adayan ve imparatorluk terbiyesinden geçmiş muhafazakâr sınıf, İmparatorluğun İslam kimliğinin de altını çizmektedir.

Diğer yandan müzeye intikal eden her nesne gibi İslam vakıf eşyası da bağlamından koparılıp müzeye intikal ettiği için anlamı değişir. Müze literatüründe müze, dünyevi bir ritüel mekânı olarak değerlendirilir. Gerçekten de müzeye giren dini bir eser artık kullanım amacının dışında, estetik ve tarihsel bir bakışın nesnesine dönüşür. Müze, seküler bir tarihselleştirme mekânı olarak değerlendirildiğinde bu yaklaşım doğrudur.

Ancak, Osmanlı söz konusu olduğunda dini ve seküler ya da dinî olmayan ayrımı yapmak karmaşık bir iştir. Osmanlı'nın şartları kendine has olduğu gibi dini mekânlardaki eşyaya bakışı da kendisine hastır. Bu çalışmada, müzeleşme neticesinde hem objelerin hem de bu objeleri yöneten sistemin sekülerleşmesinin ne anlama geleceği konusu incelenmemiş olmakla birlikte ileride üzerinde inceleme yapmaya değer bir konudur.

Öte yandan bu çalışmada taşınabilir vakıf eserlerin vakıf şartlarına mugayir bir şekilde farklı bir yere taşındıklarına dikkat çekilmiştir. Çoğu günlük kullanım eşyası olan bu nesnelere vakfedildikleri mekânlar çoğu zaman dini niteliklidir. Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin kurucularının ifadelerine bakılırsa geç Dönem Osmanlı yönetici ve aydınları, artık orijinal yerlerinde korunmaları mümkün olmayan ve kullanım alanı kalmayan nesnelere, farklı bir bağlamda olsa da yine insanın faydası için bir araya getirdiklerini düşünüyordular.

Aynı zamanda müzenin isminin “İslam Sanatı Müzesi” olmak yerine “Evkaf-ı İslamiye Müzesi” olarak belirlenmesi yani koleksiyonların vakıf kökenli olduğunun vurgulanması, eserlerin tam olarak vakıf bağlamından da uzaklaştırılmadıklarını göstermektedir. Nitekim eserler modern bir müze binası yerine yine vakıflara ait tarihi bir mekânda toplanmıştır.

1880'lerde Müze-i Hümayun'a tek tek toplanan eserlerin her biri için Müze-i Hümayun ile Evkaf Nezareti arasında bazen uzun yazışmalar yapılır iken 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde ekonomik şartların iyice kötüleştiği, hırsızlıkların arttığı ve savaş şartlarının ağırlaştığı bir ortamda vakıf eserlerin merkezileştirilmesinde dini anlamda bir beis görmedikleri anlaşılmaktadır. Nitekim bu konuda kayda değer herhangi bir itiraz ve tartışmaya rastlanmamıştır. Osmanlılar, çoğu cami ve türbe gibi dini mekânlarda bulunan İslam sanat eserlerinin karşı karşıya olduğu riskler nedeni ile müzeye taşınması ve bağlamının değişmesini bir dünyevileşme olarak değil dini duygularla çevrelenmiş bir “vatan hizmeti” olarak görmüşlerdir. Birinci Dünya Savaşı ve akabinde İstiklal Savaşı sırasında Anadolu şehirlerinde İslam kültür varlıklarına yönelik yağma ve yıkımın bilançosu bu fikri pekiştirmiştir.

Konuya dair literatür sınırlı olsa da özellikle II. Meşrutiyet döneminde bir İslam müzesi açılmasının siyasi cephesini değerlendirme noktasında önemli katkı

sağlamıştır. Fakat özellikle Türkçe literatürün zayıf kaldığı alanlardan birisi İslam sanatı kavramının ortaya çıkışı, Avrupa’da başlayan İslam sanatı çalışmalarının Osmanlı’daki eşzamanlı yansımalarıdır. Osmanlı yönetici aydınları, İslam sanatı konusunda geliştirdikleri yeni anlayış ile doğrudan veya dolaylı yoldan İslam sanatı çalışmalarına ve İslam koleksiyonlarının konumlandırılmasına katkıda bulunmuştur.

Literatürün sınırlı olduğu bir diğer konu ise imparatorluklar arası egemenlik yarışında İslam maddi kültürünün bir manevra alanı olarak nasıl aktif kullanıldığı ve bu durumun İslam sanat eserlerini siyasi bir imge haline getirdiğidir. Ayrıca 20. yüzyılın ikinci on yılını bitmek bilmeyen savaşlarla geçiren Osmanlı topraklarındaki İslam kültür varlıklarının askeri hedef haline geldiği ve buna karşı taşınabilir vakıf eşyasının güvenli yerlere intikalinin müzeleşme sürecini hızlandıran etkenlerden olduğu mevcut literatürde yeterince yer almamıştır. Bu süreçte Osmanlı müzecilerinin, Evkaf Nezareti’nin ve ordunun desteğini araması da gözden kaçmamaktadır.

Bu çalışma sırasında fark edilen İslam sanatı etrafındaki imparatorluklar arası ağ, müzecilik, koleksiyonerlik, ticaret ve aracılık noktasında önemli iş birlikleri ve çatışmalara da işaret etmektedir. İleride yapılacak uluslararası bir proje ile imparatorluklar arası müzecilik ve İslam koleksiyonu ağının farklı merkezleri ve yönleri ortaya çıkarılabilir.

Osmanlı yönetici ve aydınlarının 1846’dan itibaren gelişen müzecilik konusundaki becerileri ve İslam sanatı çalışmalarına yaptıkları katkı hak ettiği ilgiyi görmemektedir. Oysaki 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu konuda ortaya çıkmış bir bilgi birikimi ve tecrübe söz konusudur. II. Abdülhamit devri ve Osman Hamdi Bey’in müdürlük döneminin bu alandaki başarısı Osmanlı müzeciliğinin inişli çıkışlı gelişim sürecinde ve çeşitli sergilerdeki teşhir ve temsil pratiklerinde ve alanda çalışan bir grup insanın tecrübesinde de aranmalıdır. Aynı şekilde, Birinci Dünya Savaşı sırasında gerek çevreden merkeze eser taşıma gerekse müzelerde alınan önlemlerde sağlanan başarı da bir zamandır edinilmiş bir tecrübenin sonucudur. Bu birikim, tarih ve sanat eserlerine dair sorunları fark eden ve çözüm üreten bir sınıfın doğmuş olduğu anlamına gelmektedir. İleride yapılacak bir çalışmada Osmanlı müzeciliğinin bir meslek olarak doğuşu ve kültürel miras alanında iş birliği yapan çevrelerin ilişkilerine

yönelik bir çalışma yapılması faydalı olacaktır. Bu çevreler aynı zamanda imparatorluklar arası bir ağın da parçası olmuştur.



## REFERANSLAR

### I. Arşiv Kaynakları

British Museum Central Archive

British Museum Central Archive. (1887). Department of Medieval and British Antiquities and Ethnography.

British Museum Central Archive. (1913). Department of Oriental Printed Books and Manuscripts.

British Museum Central Archive. (22 January 1868). Department of Coins and Medals.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

A.}MKT., 51/75, H.17.10.1262.

A.}MKT., 64/83, H.16.02.1263/M.3 Şubat 1847

BEO, 1762/132122, H.04.09.1319

BEO, 4573/342965, H.14.08.1337/M.15 Mayıs 1919.

BEO, 70/5244, H.23.02.1310.

BEO, 70/5244, H.23.02.1310.

BEO., 1331/99761, H. 18.02.1317

BEO; 2017/151269, H.15.12.1320/M.15 Mart 1913

BMCA, 1887, Department of Medieval and British Antiquities and Ethnography

BMCA, Department of Coins and Medal, 01.10.1868.

BMCA, Department of Coins and Medals, 22 January 1868.

BMCA, Department of Manuscripts, 2<sup>nd</sup> day of July 1913; Department of Oriental Printed Books and Manuscripts, 01.10.1913.

BMCA, Department of Oriental Printed Books and Manuscripts, 01.05.1913.

BOA, 30-10-0-0/Muamelat Genel Müdürlüğü, 5-29-7, 14.11.1922.

BOA, A. }MTZ. (05), 4/125, H.10.09.1310/M. 28 Mart 1893.

BOA, A. }MKT, 81/51, H.29 Ca 1263/15 Mayıs 1847.

BOA, A. }MKT., 81/51, H.29.05.1263 (M.15 .05.1847)

BOA, A. }MKT., 81/51, H.29.05.1263 (M.15 .05.1847)

BOA, A. }MTZ.04, 142/95, H. 27.04.1324 (M.20.06.1906).

BOA, A. }MTZ.04, 24/39, H.25.05.1311

BOA, A. }MTZ.4, 142/17, H.27.03.1324

BOA, A.MKT.MHM., 471/11, H.05.11.1290.

BOA, BEO, 1552/116372, H.25.05.1318.

BOA, BEO, 1762/132123, H.04.08.1319

BOA, BEO, 1792/134330, H.02.11.1319

BOA, BEO, 2089/156633, H.15.03.1321 (M. 11 Haziran 1903).

BOA, BEO, 3519/263908, H.02.03.1327.  
BOA, BEO, 3538/265342, H.09.04.1327.  
BOA, BEO, 3591/269278, H.17.06.1327  
BOA, BEO, 3618/271288, H.25.07.1327  
BOA, BEO, 3663/274719  
BOA, BEO, 3663/274719, H.01.11.1327  
BOA, BEO, 3676/275646, 01.12.1327.  
BOA, BEO, 3676/275646, H.01.12.1327  
BOA, BEO, 3676/275646, H.01.12.1327 (M. 14.12.1909)  
BOA, BEO, 3685/276305, H.21.12.1327  
BOA, BEO, 3787/283957, h.25.07.1328  
BOA, BEO, 4139/410405.  
BOA, BEO, 4167/312457, H.19.05.1331 (26.04.1913)  
BOA, BEO, 4172/312870, H.07.06.1331 (04.05.1913)  
BOA, BEO, 42/21, H.10.11.1331.  
BOA, BEO, 4328/324534, H.06.02.1333 (M. 16.12.1914)  
BOA, BEO, 4420/331495, H.28.08.1334 (26.06.1916)  
BOA, BEO, 4656/349126, H.15.01.1339 (29.09.1920)  
BOA, BEO, 4656/349126, H.15.01.1339 (M. 29.09.1920)  
BOA, BEO, 1795/134611, H.11.11.1319  
BOA, BEO., 1800/134929, H. 19.11.1319  
BOA, C.MF., 130/6483, H.29.05.1261.  
BOA, C.MF., 5/221, H.29.12.1255.  
BOA, DH. MKT., 983/4, H.28.04.1323  
BOA, DH. ŞFR., 72/3. 20.03.1335.  
BOA, DH.MKT., 1482/60, H.19.05.1305.  
BOA, DH.MKT., 2390/34, H.19. 04.1318  
BOA, DH.MKT., 2446/113, H.07.10.1318 (M.28.01.1901).  
BOA, DH.MKT., 551/28, H. 24.04.1320  
BOA, DH.ŞFR., 72/3, H.20.03.1335/M.14.01.1917/R.1 Kanunusani 1332.  
BOA, DH.ŞFR., 73/73, H.03.05.1335/M.25.02.1917/R.12 Şubat 1332.  
BOA, DH.ŞFR., 86/137, H.04.07.1336.  
BOA, HAT, 1451/32, H.10.07.1203/M.6.6.1789.  
BOA, HAT, 943/40671, H. 27/L/1241.  
BOA, HAT, 943/40671, H.27.10.1241 (M. 4 Haziran 1826)  
BOA, HAT., 548/27042, H.29.12.1233.  
BOA, HR.HMŞ.İŞO., 145/-55, R.21.06.1332.  
BOA, HR.İD., 2091/4, M.23.10.1908.  
BOA, HR.İM, 234/71, M.07.01.1923.  
BOA, HR.İM., 234/61, M.06.01.1923.  
BOA, HR.İM., 235/117.M.29.01.1923.  
BOA, HR.SFR., 370/2, M. 13.05.1890.  
BOA, HR.SFR.3, 452/73, M.03.03.1896.  
BOA, HR.SFR.3, 452/97, M.14.03.1896.

BOA, HR.SFR.3., 583/62, M.05.10.1908.  
BOA, HR.SFR.3., 673/48, M.11.05.1912.  
BOA, HR.SYS., 2426/7, M.16.09.1916  
BOA, HR.TH., 121/74, M.03.08.1892  
BOA, HR.TH., 273/41, M.06.09.1902.  
BOA, HR.TO., 499/69, M.28.01.1888.  
BOA, İ.DH. 83567168, H.9.10.1298 (.11. 09.1881)  
BOA, İ.DH., 594/41355, H.19.03.1286.  
BOA, İ.DH.,130/6662, H.27.11.1262/M. 16.11.1846.  
BOA, İ.DUİT., 100/28, H.11.03.1337;  
BOA, İ.HUS., 85/162, H.16.08.1318. (M.09.12.1900)  
BOA, İ.MF., 2/46, H. 25.03.1312  
BOA, İ.MSM, 17/387, H.18.02.1262 (M.15 Şubat 1846)  
BOA, İ.MSM., 17/387, H.18.02.1262 (M.15.02.1846)  
BOA, İ.MSM., 17/387, H.18.02.1262/M.15.02.1846  
BOA, İ.MSM.,17/387, H.18.02.1262/M.15 Şubat 1846  
BOA, İ.MVL., 550/24685, H.22.11.1282 (M.8 Nisan 1866)  
BOA, İ.ŞD. 11/547, H.04.10.1285.  
BOA, İ.ŞD., 11/547, H.04.10.1285.  
BOA, MBİ.,193/60, H.28.01.1336  
BOA, MBİ.,193/60,H.28.01.1336.  
BOA, MF.MKT, 80/93, H. 05.07.1300 (12 Mayıs 1883).  
BOA, MF.MKT. 1234/69, H. 06.09.1336.  
BOA, MF.MKT., 1144/79, H.29.11.1327  
BOA, MF.MKT., 1236/52 lef 6.  
BOA, MF.MKT., 1236752 lef 1.  
BOA, MF.MKT., 517/7, H.24.03.1318  
BOA, MF.MKT., 643/16, H.06.04.1320  
BOA, MF.MKT., 643/16, H.06.04.1320 (M.13.07.1902)  
BOA, MF.MKT., 972/24, H.23.11.1324.  
BOA, MV., 202/93, H.27.08.1334 (M.29.06.1916).  
BOA, MV., 208/73, H.26.08.1335  
BOA, MV.208/73, H.26.08.1335.  
BOA, MV.247/45, H.24.07.1335.  
BOA, ŞD., 225/61, H.17.12.1327.  
BOA, ŞD., 225/61, H.17.12.1327.  
BOA, ŞD., 2473/27, H.24.06.1301. (21 Nisan 1884)  
BOA, TS.MA.e. , 1064/69, H.20.05.1341. /M. 8 Ocak 1923.  
BOA, TS.MA.e., 1057/80, H.20.06.1336.  
BOA, TSMK, Y.Y. 827.  
BOA, Y..MTV. 260/99, H.15.03.1322  
BOA, Y.A.HUS, 327/19, H. 12.11.1312.  
BOA, Y.A.HUS, 525/95, H.29.09.1326.  
BOA, Y.A.HUS., 211/53, H.19.06.1305.

BOA, Y.A.HUS., 214/63, H.27.09.1305.  
BOA, Y.A.HUS., 257/64, H.13.08.1309.  
BOA, Y.EE., 12/36, H.29.12.1306  
BOA, Y.EE., 14/73, H.29.12.1318 (19 Nisan 1901)  
BOA, Y.EE., 81/3, H.06.07.1316. (M.20.11.1898).  
BOA, Y.MTV., 208/155, H.28.07.1318 (M.31.10.1900)  
BOA, Y.MTV., 227/139, H.24.12.1319.  
BOA, Y.MTV., 230/174, 28.02.1320  
BOA, Y.MTV.222/20, 5 Recep 1319/18 Ekim 1901  
BOA, Y.PRK. BŞK., 63/50, H.29.07.1318.  
BOA, Y.PRK.EŞA, 35/60, H.09.01.1318 (9 Mayıs 1900).  
BOA, Y.PRK.EŞA, 35/75, H.09.02.1318  
BOA, Y.PRK.EŞA, 7/13, H.10.02.1305.  
BOA, Y.PRK.EŞA., 34/9, H.13.06.1317 (19 Ekim 1899)  
BOA, Y.PRK.MF., 4/35, H.28.11.1317/M.30 Mart 1900.  
BOA, Y.PRK.MK., 21/123, H. 06.04.1324.  
BOA, Y.PRK.TKM., 37/24, H.12.09.1313.  
BOA, Y.PRK.TŞF., 5/50, H.07.04.1316. (M.25.08.1898).  
BOA, ZB., 22/81 R.06.07.1323.  
BOA,DH.ŞFR., 48/177.  
BOA,MF.MKT., 75/81, H. 12.05.1299 (1 Nisan 1882).  
BOA,MF.MKT., 95/27, H. 20.01.1305 (8 Ekim 1887).  
BOA,MF.MKT., 99/128, h. 3.11.1305 (12 Temmuz 1888).  
BOA,MF.MKT., 99/50, H. 17.10.1305 (27 Haziran 1888)  
BOA. İ.HUS., 37/99, H.26.11.1312.  
BOA. MF.MKT., 99/12148, H.28.07.1305  
BOA., Y.PRK.PT., 18/103, H.26.06.1316.  
BOA.BEO, 249/18624, H.18.01.1311 (M.01.08.1893)  
BOA.MF.MKT., 168/89,H. 2.11.1310 (18 Mayıs 1893).  
BOA.MF.MKT., 207/33, H.20.11.1311 (25 Mayıs 1894).  
BOA.MF.MKT., 478/3, H.25.07.1317.  
BOA.MF:MKT., 99/127, H.13.11.1305 (22 Temmuz 1888).  
BOA.ŞD., 126/4, H.26.12.1310 (M.11.07.1893)  
BOA.Y.A.HUS; 303/24, H. 13.01.1312 (17 Temmuz 1894).  
C.MF., 5/221, H.29.12.1255.  
DH.SAİD d., 97/203, H.29.12.1288.  
DH.ŞFR., 459/34, R.13.11.1330.  
HH.İ., 70/40, H.13.09.1305 (M. 24 Mayıs 1888)  
HH.İ., 95/52, H.20.05.1312 (19 KASIM 1894)  
HR.SFR.3, 395/43, M. 05.09.1892.  
HR.SFR.3., 395/46, M.10.09.1892.  
IRCICA Arşivi, FFP. 01.20.78  
İ.DH., 1051/82534, H.05.01.1305 (M.23 Eylül 1887)  
İ.DH., 155/8060

İ.DH.,130/6662, H.27.11.1262/M. 16.11.1846.  
İ.HR. 38/1757, H. 17.12.1262/6 Aralık 1846  
İ.HR., 32/1478, 02.01.1262/M.31 Aralık 1845  
İ.HUS, 4/1, H.01.03.1310  
MF.MKT.94/79, H.05.11.1304  
TBMM Gizli Celse Zabıtları, 29.1.1338/1339 (29.01.1923) Cilt 27, İ.182,  
28.01.1338, C.2, s.1237. A.}MKT., 102/4, H. 06. 12. 1263.  
TBMM Gizli Celse Zabıtları, 29.1.1338/1339 (29.01.1923) Cilt 27, İ.182,  
28.01.1338, C.2, s.1237.  
TS.MA.E, 1391/75, H.06.02.1336.  
TSMA, E. 1053/79  
Y.A.HUS., 265/17, H.03.03.1310.  
Y.MTV., 47/92, H.01.06.1308 (12 Ocak 1881)  
Y.PRK.SGE., 3/56, H.22.05.1307 (M. 14.01.1890).  
Y.PRK.SGE., 3/64, 15.10.1307.  
Y.PRK.UM., 19/57, H.28.03.1308 (11 Kasım 1890)

#### National Archives

NARA, FO 608/114, 20 Mart 1919  
NARA, FO 608/114, 9 Nisan 1919.  
NARA, FO 608/114, Document 39- 29 Nisan 1920.  
NARA, FO 608/114, Document 43-30 Nisan 1920.  
NARA, FO 608/114.

#### Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

VGMA, Defter 949, Sa:58, s1:6641  
VGMA, Defter 949, Sa:58, s1:6641.  
VGMA, Defter, 2213, sa,125.

## II. Kitap, Makale ve Tezler

Adahl, K., & Ahlund, M. (2000). *Islamic Art Collections: An Internal Survey*. London: Curzon Press.

Adorno, T. W. (2013). Valery, Proust ve Müze. A. Artun (Dü.) içinde, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri-2: Müze ve Eleştirel Düşünce* (s. 185-201). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ahmet Cevdet Paşa. (1966). *Tarih-i Cevdet* (Cilt 10, s. 128-130). içinde Üçdal Neşriyat.

- Ahmet Süreyya. (1336, Cemaziyelahir). Evkaf-ı İslamiye Müzesi. *İslam Mecmuası*, 4(56), s. 1116.
- Akarlı, E. D. (1978). *Belgelerle Tanzimat, Osmanlı Sadrazamlarından Ali ve Fuad Paşaların Vasiyetnameleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Akbarnia, L., Porter, V., & Suleman, F. (2012). The Formation of The British Museum's Collection. *The Making of the Albukhary Foundation Gallery of the Islamic World*, s. 32.
- Akbarnia, L., Porter, V., & Suleman, F. (2012). *The Islamic World A History In Objects*. Londra: Thames and Hudson.
- Akurgal, E. (1992). Osman Hamdi'den Günümüze Değın Eski Eserler Sorunumuz. *I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri* (s. 29-36). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Andı, M. F. (1996). *Bir Osmanlı Bürokratının Avrupa İzlenimleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Andı, M. F. (2020). Mustafa Sami Efendi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 31, s. 356). içinde TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ar, B. (2014). Aya İrini'nin Müze-i Hümayun Olarak Tahsis Ediliş Süreci ve Sultan Abdülaziz. *Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu* (s. 39-55). Ankara: TTK Yayınları.
- Arık, R. O. (1953). *Türk Müzeciliğine Bir Bakış*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Arseven, C. E. (1907, Ocak 3). Osmânlı Mimârîsi. *İkdam*, s. 3-4.
- Artan, T. (2018). Bir Hazine Defteri. *Filiz Çağman'a Armağan* (s. 93-106). içinde İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Artun, A. (2006). Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Kûratör. 8. *Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve..."* (s. 59-67). Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atalar, M. (2015). *Osmanlı Devletinde Surre-i Hümayûn ve Surre Alayları*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Aydın, C. (2021). *İslam Dünyası Fikri: Küresel Bir Entelektüel Tarih Çalışması*. (H. Aksalak, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Baedeker, K. (1876). *Palestine and Syria: Hand Book for Travelers*. Londra.
- Bahrani, Z., Çelik, Z., & Eldem, E. (2011). Ara Nağme: Osman Hamdi ile Ernest Renan. *Geçmiş Hücum, Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin Öyküsü* (s. 235). içinde Salt Yayın.

- Bahrani, Z., Çelik, Z., & Eldem, E. (2011). Giriş: Arkeoloji ve İmparatorluk. *Geçmişe Hücum, Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji'nin Öyküsü 1753-1914* (s. 16). içinde İstanbul: Salt Yayın.
- Bayraktar, N., & Delibaş, S. (2010). *Sultan II. Abdülhamit Dönemi Topkapı Sarayı Müzesi 1294/1878 Tarihli Hazine Defteri*. İstanbul: İSAR.
- Bazin, G. (1967). *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc.
- Beksaç, E. (2001). Kasrû'l-Müşettâ. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 577-579). içinde
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bozdoğan, S., & Necipoğlu, G. (2007). Entangled Discourses: Scrutinizing Orientalist and Nationalist Legacies in the Architectural Historiography of the "Lands of Rum". *Muqarnas*, 24, s. 1-6.
- Bozkurt, N. (2020). Mukaddes Emanetler. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 31, s. 108-111). içinde Ankara.
- British Museum. (1854). *Catalogue of the Oriental and Turkish Museum*. London: St. George's Gallery. London: St. George's Gallery.
- British Museum. (1907). *A Guide to the Medieval Room and to the Specimens of Mediaeval and Later Times in the Gold Ornament Room: With Fourteen Plates and a Hundred and Ninety-Four Illustrations*. London: British Museum Press.
- British Museum. (2021). *Sir Augustus Wollaston Franks*. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG887> adresinden alındı
- Burbank, J., & Cooper, F. (2011). *İmparatorluklar Tarihi: Farklılıkların Yönetimi ve Egemenlik*. (A. Aybars, Çev.) İstanbul: İnkılap.
- Buzpınar, Ş. T. (2009). Surre. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 37, s. 567-569). içinde
- Candemir, M. (2007). *Yıldız'da Kaos ve Tasfiye*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Caygill, M. L. (1992). The Protection of National Treasures at the British Museum During the First and Second World Wars. *MRS Online Proceedings Library*(267), s. 29-99.
- Cezar, M. (1987). *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey* (Cilt 1). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Chishull, E. (1993). *Türkiye Gezisi ve İngiltere'ye Dönüş 12 Eylül 1698 - 10 Şubat 1702*. (B. Orhan, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Clarke, E. D. (1812). *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*. Londra: T. Cadell ve W. Davies için basım.
- Committee. (1908). *Muhammadan Art and Life in Turkey, Persia, Egypt, Morocco, and India : Autumn Exhibition, 1908*. London: Whitechapel Art Gallery.
- Committee, for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict 12th. (2017). *Report on The Blue Shield on the Situations Where Cultural Property is at Risk in the Context of an Armed Conflict, Including Occupation*. Paris.
- Crill, R., & Stanley, T. (2006). Islamic Art at the V&A. *The Making of the Jameel Gallery of Islamic Art*, s. 1-26.
- Crook, J. M. (1972). *The British Museum*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Cumbur, M. (1964). Münif Paşa Layihası ve Değerlendirilmesi. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2(23), s. 226.
- Cuno, J. (2013). *Museums Matter, in Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Çakırca, E. B. (2011). How Does London Muslim Community Response to the Islamic World Gallery in the British Museum? *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. içinde Newcastle University.
- Çal, H. (1997). Osmanlı Devleti'nde Asar-ı Atika Nizamnameleri. *Vakıflar Dergisi*(26), s. 391.
- Çarkcıyan, Y. G. (1953). *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler 1453-1953*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- Çelik, Z. (2004). *Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çelik, Z. (2011). İmparatorluğun Mirası: Geç Osmanlı Devrinde Eski Eserlerin Algılanması. *Geçmişe Hücum: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin Öyküsü* (s. 443-477). içinde İstanbul: SALT.
- Çetinsaya, G. (2020). Kalemîye'den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce - I: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi* (s. 55). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çokişler, E. (2019). Silahlı Çatışmalar Sırasında Kültürel Malların Korunması Rejimi: Tarihsel Gelişimin Analizi. *Uluslararası İlişkiler*, 16(61), s. 55-74.
- Demirsar, B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçeklik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Deringil, S. (2002). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamdi Dönemi (1876-1909)*. İstanbul: YKY.

- Dikici, A. E. (2014). Saltanat Sembolü Olarak Farklı Bedenler, Osmanlı Sarayında Cüceler ve Dilsizler. *Toplumsal Tarih*(248), s. 16-25.
- Diri Apaydın, T. (2019). İngiltere Müzelerinde İznik Seramik Koleksiyonlarının Oluşumunda Koleksiyonerlerin Etkisi. *Akademik Sanat*, s. 135-159.
- Duncan, C. (1991). Art Museums and the Ritual of Citizenship. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (s. 88). içinde Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Duncan, C., & Wallach, A. (2006). Evrensel Müze. *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 - Müze ve Eleştirel Düşünce* (s. 49-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eckersley, S. (2012). Opening the Doors to Hold the Forth: Museums and Instrumental Cultural Policy in 19th Century Britain and Germany. *Museum History Journal*, 5(1), s. 77-104.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eldem, E. (2013). Oryantalizm ve Arkeoloji: Zamanın Durduğu Şark. A. Anadol (Dü.) içinde, *Oryantalizmin 1001 Yüzü* (s. 32-43). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Eldem, E. (2014). Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak. *Toplumsal Tarih*(250), s. 46-51.
- Eldem, E. (2014). Philip Anton Dethier: Osmanlı Arkeolojisinin Anti-Kahramanı. *Memleketimiz Dersaadet, 1850'den İtibaren Boğaziçi'deki Alman İzleri* (s. 59-92). içinde Nürnberg: Pagma Verlag.
- Eldem, E. (2016). The Genesis of the Museum of Turkish and Islamic Arts. *The Art of the Qur'an: Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts* (s. 119-139). içinde Washington: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- Eldem, E. (2018). The (Still) Birth of the Ottoman "Museum": A Critical Reassessment. *Collecting and Empires: An Historical and Global Perspective* (s. 259-285). içinde London: Harvey Miller Publishers.
- Elhajhamed, A. (2018). 1875 Yılına Kadar Türk Edebiyatında Endülüs. *Mukaddime*, 9(1), s. 101-110.
- Elias, J. J. (2016). Güzellik, İyilik ve Hayret. A. T. Nicole Kançal-Ferrari (Dü.) içinde, *Tasvir-Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü* (s. 21-33). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Engin, M. (2010). 1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşmasının Tanzimat Fermanı'na Etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul.
- Erbay, C., & Hirschler, K. (2020). *Writing Middle Eastern Agency into the History of the Qubbat al-khazna – The Late Ottoman State and Manuscripts as Historical Artefacts*. Beirut: Institute Beirut.

- Ergin, O. N. (1996). *İstanbul Şehreminleri*. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı.
- Erim, N. (1953). *Devletlerarası Hukuku ve Siyasi Tarih Metinleri (Osmanlı İmparatorluğu Andlaşmaları)* (Cilt 1). Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.
- Ersoy, A. (2007). Architecture and the Search for Ottoman Origins in Tanzimat Period. *Muqarnas*, 24, s. 117-139.
- Ersoy, A. (2011). Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali, Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı. *Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi* (s. 147). içinde İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Ersoy, A. (2015). *Architectural Revivalism and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Oxfordshire: Routledge.
- Ersoy, A. (2016). Crafts, Ornament, and the Discourse of Cultural Survival in the Late Ottoman Empire. *The Journals of Decorative and Propaganda Arts*, 28, s. 44-63.
- Erünsal, İ. (1990). *Osmanlıca Metinler ve Belgeler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Erünsal, İ. (2005). Evkaf Nazırı Hammâde-zâde Halil Paşa'nın İstanbul'da Mevcut Vakıf Kütüphanelerinin İslahı ve Bir Mekânda Toplanması Konusundaki Çalışmaları. *Nail Bayraktar'a Armağan* (s. 90-98). içinde İstanbul: İBB Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.
- Erünsal, İ. (2015). *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*. İstanbul: Timaş.
- Eyice, S. (1985). Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eyice, S. (1991). Arslanhane. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 403-404). içinde
- Eyice, S. (2000). İhtifalci Mehmed Ziyâ. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 559-560). içinde İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Farouqhi, S. (2008). *Hacılar ve Sultanlar (1517-1628)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ferguson, J. (1855). *The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevailing in All Ages and All Countries*. London: Murray.
- Flaubert, G. (2018). *Doğu Seyahati*. (Z. C. Özatalay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Flood, F. B. (2007). From Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art. *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, s. 31-53.
- Garwood, C. (2014). *Museums in Britain: A History*. Oxford: Shite Publications.
- Gautier, T. (1971). *Constantin*. (N. Berk, Çev.) İstanbul: İstanbul Kitaplığı.
- Germaner, S. (2007). Oryantalizm ve Osmanlı Modernleşmesi. *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 2006* (s. 299-309). içinde İstanbul: İBB Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Godain, I. (2011). British Collectors of Persian Art in the 19th Century: From Personal Culture to Oriental Taste? *Res Orientales*(20), s. 121-134.
- Gombrich, E. (1981). Hegel ve Sanat Tarihi. *Architectural Design*(51), s. 3-9.
- Göleç, M. (2014). Evkaf-ı İslamiye 'den Türk ve İslam Eserleri Müzesine: Osmanlı-Türk Müzeciliğinin Siyasal Anlamı. *Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri* (s. 17-23). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Göleç, M. (2014). Siyaset, İdeoloji ve Müzecilik: II. Meşrutiyet'te Evkaf-ı İslamiye Müzesi. *Türk Kültürünü İnceleme Dergisi*(30), s. 141-160.
- Grabar, O. (1983). Reflections on the Study of Islamic Art. *Muqarnas*, 1, s. 1-14.
- Gürsoy, Ş. (2007). Avrupalıların Osmanlı Ülkesindeki Eski Eserlerle İlgili İzlenimleri ve Osmanlı Müzeciliği. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 26(42), s. 101-125.
- Halil Ethem. (1895). Müze-i Hümayûn. *Tercüman-ı Hakikat, Servet-i Fünun Girit Özel Sayısı*, s. 104-107.
- Halil Ethem. (1932). Müzeler. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları* (s. 532-536). içinde Ankara: T.C. Maarif Vekaleti.
- Henning, M. (2006). *Museums Media and Cultural Theory*. Berkshire: Open University Press.
- Hobsbawn, E. (2013). Gelenekleri İcad Etmek. *Geleneğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev., s. 1-18). içinde İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hooper Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Hut, M. (2020). Fethi Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 450-451). içinde TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Hüseyin Zekâi. (2018). *Mübeccel Hazineler*. (H. H. Atlı, & F. Dalgacı, Çev.) İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

- İbni Haldun. (2011). *Mukaddime II*. (S. Uludağ, Dü.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- İlkin, S., & Tekeli, İ. (Dü). (1997). *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- İnal, M. K. (1955). *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Jones, O. (2006). *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornaments*. London: Bernard Quaritch.
- Kabacalı, A. (Dü.). (2010). *Cemal Paşa Hatıralar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kahraman, S. A. (2007). *Evkaf-ı Hümayun Nezareti*. İstanbul: Kitabevi.
- Kara, İ. (2003). Modernleşme Dönemi Türkiye'sinde 'Ulum', 'Fünun' ve 'Sanat' Kavramlarının Algılanışı. *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri* (s. 126-168). içinde İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karacagil, Ö. K. (2013). Alman İmparatoru İstanbul'da(1917). *Akademik Bakış*, 6(12), s. 111-133.
- Karacagil, Ö. K. (2014). II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Ziyareti ve Mihmandar Mehmed Şakir Paşa'nın Günlüğü (1898). *Türkiyat Mecmuası*, 24, s. 73-97.
- Karakuş, N. (2017). Abbasî Halifesi ve Frenk Hükümdarı Büyük Karl İlişkisi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(32), s. 463-486.
- Karp, I., & Lavine, S. D. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. London: Smithsonian Institute.
- Kennedy, V. (2017). Orientalism in the Victorian Era. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*.
- Koçak, A. (2011). *The Ottoman Empire and Archeological Excavations. Ottoman Policy from 1840-1906*. İstanbul: ISIS Press.
- Koselleck, R. (2009). *Kavramlar Tarihi, Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar*. (A. Dirim, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koşay, H. Z. (2013). Arkeolojik Hafriyatlar Ve Müzecilik Tarihimizi Aydınlatacak Osmanlı Resmi Yazışmalarına Ait Muhtelif Belge Örnekleri. *Osmanlı İmparatorluğu Ve Türkiye Cumhuriyeti Çağlarında Türk Kazı Tarihi* (Cilt 1, s. 315). içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koyuncu, A. (2006). Bulgaristan'da Osmanlı Maddi Kültür Mirasının Tasfiyesi (1978-1908). *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*(20), s. 197-243.

- Köksal, A. (2014). II. Meşrutiyet Dönemi'nde Vakıfların Yeniden Organizasyonuna Dair İki Eser: İsmail Sıdkı'nın 'Hatırat'ı ve Hamadezade Halil Hamdi Paşa'nın Layihası. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 33(56), s. 343-385.
- Kreps, C. (2003). *Liberating Culture Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*. New York: Routledge.
- Kuran, S., & Kahraman Türkay, Ş. (2017). Silahlı Çatışmalarda Kültürel Varlıkların Korunması Hukuki Rejiminde Bir İstisna Olarak 'Askeri Gereklilik': Antlaşmalarla Getirilen Düzenlemeler. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, 23(1), s. 89-158.
- Kut, G. (1988). Acaibu'l-Mahlûkat. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 315-317). içinde
- Kutlay, S. (2014). Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kurulmasını Hazırlayan Ortam ve Kurucuları. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi* (s. 8-40). içinde Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Küçüker, O., & Sakınç, M. (2017). *Çekiç, Mercek Ve Yelkovankuşları– Türkiye'nin Doğa Bilimleri Tarihinden İnsanlar, Mekanlar ve Anılar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kühnel, E. (1938). *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler III: Çinili Köşkte Türk ve İslam Eserleri Koleksiyonu*. Leipzig: Walter de Gruyter ve Şürekâsı.
- Kütükoğlu, M. (2013). *Osmanlı Belgelerinin Dili*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Labrusse, R. (2017). Islamic Art and the Crisis of Representation in Modern Europe. *A Companion to Islamic Art and Architecture* (s. 1197-1198). içinde
- Lamartin, A. d. (2005). *Osmanlı Tarihi 1: Aşiretten Devlete*. (R. Uzmen, Çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Lecomte, P. (1975). *Türkiye'de Sanatlar ve Zeneatlar, Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Lozan Barış Konferansı Tutanaklar Belgeler* (Cilt 2). (1993). (S. L. Meray, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Madran, B. (2009). II. Meşrutiyet'in Toplumsal Müzeleri. *II. Meşrutiyeti Yeniden Düşünmek*. içinde İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Malley, S. (2011). Layard Girişimi: Kraliçe Viktorya Döneminde Arkeoloji ve Mezopotamya'da Gayri Resmi Emperyalizm. *Geçmişe Hücum: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin Öyküsü, 1753-1914* (s. 99-123). içinde İstanbul: Salt Yayınları.
- Mehmet Ziya. (2018). *Sanayi Tarihi*. (Y. S. Dokumacı, Çev.) Ankara: Atlas Kitap.

- Meriç, Ü. (2010). *Seyyahların Aynasında Şehirlerin Sultanı İstanbul*. İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Mignolo, W. (2011). Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). *Fred Wilson: A Critical Reader* (s. 374-390). içinde
- Mordtmann, A. D. (1999). *İstanbul ve Yeni Osmanlılar*. (G. Songu, Çev.) İstanbul: Pera Yayıncılık.
- Mumcu, A. (1969). Eski Eserler Hukuku ve Türkiye. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 26(3), s. 68.
- Munucciani, V. (2013). Considerations in Relation to the Museography for Objects of a Religious Nature. *Religion and Museums: Immaterial and Material Heritage* (s. 11-22). içinde London: Allemandi&C.
- Murray, D. (1904). *Museums: Their History and Their Use Vol.1*. Glasgow: James MacLehose and Sons.
- Müze-i Hümayun Rehnüma*. (1918). İstanbul: Matbaa-i Ahmed İhsan ve Şürekâsı.
- Necipoğlu, G. (2011). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı – Mimarî, Tören ve İktidar*. İstanbul: YKY.
- Necipoğlu, G. (2013). The Concept of Islamic Art: Inherited Discourse and New Approaches. B. Junod, G. Khalil, S. Weber, & G. Wolf (Dü) içinde, *Inherited Discourse and New Approaches* (s. 57-75). London: Saqi Books.
- Nesli, A. (2018). Eski Eserlerin Korunmasının Hukuk Tarihi Yönüyle İncelenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 20(1), s. 431-478.
- Nochlin, L. (2006). Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi. *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri: Müze ve Eleştirel Düşünce* (s. 11-48). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Odabaşoğlu, M. (2002). The Perception and Representation of Islamic Art and the Emergence of the Islamic Department in the Müze-i Hümayun (1889-1908). *Yüksek Lisans Tezi* (s. 32). Boğaziçi Üniversitesi - Tarih Bölümü.
- Ortaklan, O. K., & Kirel, S. (2018). Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Son Ziyareti (1917). *Sinecine*, 9(1), s. 113-158.
- Ortaylı, İ. (1985). Tanzimat'ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 6, s. 1599-1600). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1995). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Osman Hamdi Bey. (2022). *Sidon Kral Mezarı Kazısı*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Türk Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü.
- Osmanoğlu, A. (2019). *Babam Sultan Abdülhamid, Hatıralarım*. Ankara: Selçuk Yayınları.
- Otter, W. (1827). *The Life and Remains of Daniel Clarke: Professor of Minerology*. New York: University of Cambridge.
- Ölçer, N. (2012). Türk ve İslam Eserleri Müzesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, s. 543-544). içinde Ankara: TDV.
- Önsoy, R. (1983). Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani (1863 İstanbul Sergisi). *Belleten*(47), s. 195-236.
- Öz, T. (1949). Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler. *Türk Arkeoloji Dergisi*(5), s. 1-15.
- Öz, T. (1991). *Hayatım*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.
- Özcan, A. (1997). *Pan-İslamizm Osmanlı Devleti Hindistan Müslümanları ve İngiltere (1877-1924)*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Özçelik, M. (2012, Aralık). Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun 1918 İstanbul Ziyaretinin Türk Basınına Yansımaları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(27), s. 51-63.
- Özkerim Güner, N. (2022). Silahlı Çatışmalarda Kültürel Varlıkların Korunması. *Yeditepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 19(1), s. 255-282.
- Özpinar, C. (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Öztürk, N. (1983). *Menşei ve Tarihi gelişimi Bakımından Vakıflar*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Pearce, S. (1997). Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain. *Making Other People* (s. 15-31). içinde London: Leicester University Press.
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.
- Preziosi, D. (2009). Art History: Making Visible Legible. *The Art of Art History: A Critical Anthology* (s. 8-9). içinde Oxford: Oxford University Press.
- Rabbat, N. (2012). What is Islamic Art Anyway? *Journal of Art Historiography*, s. 1-15.
- Reinach, S. (1883). Le Vandalisme Moderne en Orient. *Troisième Période*, s. 165.
- Rogers, R. W. (1904). *A Samaritan Pentateuch (Article LXX)*. London.

- Roxburgh, D. J. (2000). Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis*, 30, s. 9-38.
- Sakaoğlu, N. (2002). *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun, Topkapı Sarayı*. İstanbul: Denizbank Yayınları.
- Sarre, F. (1920). Das Ewkaf Museum in Konstantinopel. *Der neue Orient*(8), s. 136-137.
- Shalem, A., & Lermer, A. (2010). *After One Hundred Years, The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered*. Leiden: Brill.
- Shaw, W. M. (2004). *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görseleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shaw, W. M. (2010). Between The Secular And The Sacred - A New Face For The Department Of The Holy Relics At The Topkapı Palace Museum. *Material Religion*, 6(1), s. 129-131.
- Shaw, W. M. (2011). Yüce ile Pitoresk Arasında: Thomas Allom ve Robert Walsh'ın Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor'ındaki (1839 civarı) Modernizasyonun Yası ve Oryantalist Peyzajın Oluşumu. *Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi* (s. 117-127). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, W. (1875). *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition* (Cilt 2). Philadelphia: Gebbie & Barrie.
- Sonyel, S. R. (1972). İngiliz Belgelerine Göre Medine Müdafii Fahrettin Paşa. *Bellekten*, s. 366-367.
- Soy, H. B. (2010). Almanya İmparatoru II. Wilhelm'in İkinci Doğu Seyahati. *İki Dost Hükümdar - Sultan II. Abdülhamid - Kasier II. Wilhelm* (s. 141-172). içinde TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Soydemir, S. (Dü.). (2011). *Osmanlı Mimarisi, Usul-i Mimari-i Osmanî, L'Architecture Ottomane, die Ottomanische Baukunst*. İstanbul: Çamlıca.
- Stefanini, R. (1977). Giambattista Casti in Troy and Athens, 1788. *California Studies in Classical Antiquity*, s. 157-168.
- Sunay, S. (2020, Ağustos). Bir Hanedan Damadının Yaşam Tarzı ve Standardı: Ahmet Fethi Paşa'nın Terekesi. *Bellekten*, 85(300), s. 745-788.
- Sürün, M. (2012). Cumhuriyet Öncesi Sanat Tarihi Yaklaşımları (1850-1923 Sanat Tarihi Yayınları Üzerine Bir İnceleme) (Doktora Tezi). *Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı*, s. 18.

- Sürün, M. (2014). Mehmed Ziya Bey'in Ticaret Mekteb-i Ali'sinde İstanbul'daki Eski Anıtlar Üzerine Verdiği Bir Konferans. *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(4), s. 37-75.
- Şahin, Ş. (2009). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Şemseddin Sami. (H. 1317). *Kamus-ı Türkî*. Dersaadet: İkdam Matbaası.
- Şentürk, A. (2017). *Medine'nin Son Emanetleri, Fahrettin Paşa'nın Yağmadan Kurtardığı Teberrukat Eşyası*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Şirin, İ. (2014, Ocak). Osmanlı-Türk Aydınının Medeniyet Anlayışı. *Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, s. 109-120.
- Tanyeli, U. (1990). Topkapı Sarayı Üçüncü Avlusu'daki Fatih Köşkü (Hazine) ve Tarihsel Evrimi Üzerine Gözlemler. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*(4), s. 150-154.
- Tekdemir, A. (2018, Nisan). 1851 Londra Sergisi ve Osmanlı Devleti'nin Katılışı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 13(1), s. 291-321.
- Tekin, A. S. (2020). Trablusgarp Harbi ve Havacılık Tarihinde İlkler. *Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi*, 3(2), s. 16-29.
- Temel, M. (2004). Birinci Dünya Savaşı Yıllarında 1907 Tarihli Lahey Sözleşmelerine Aykırı Davranan İtilaf Devletlerine Karşı Osmanlı Devleti'nin Aldığı Bazı Önlemler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*(6), s. 71-85.
- Tengüz, H. (2005). *Bahriye Ressamı Hüsnü Tengüz'ün Hatıraları*. İstanbul: Kültür Yayınları.
- Troelenberg, E.-M., & Weber, S. (2011). Mschatta im Museum. Zur Geschichte eines bedeutenden Monuments frühislamischer Kunst. *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* (s. 104-132). içinde
- Turan, Ö. (2006). Bulgaristan'da Türklere ve Müslümanlara Yapılan Mezalim. *Uluslararası Suçlar ve Tarih*(1), s. 89-101.
- Türk Yurdu. (1911). 6(4).
- Tüzen, A. (2014). Arşiv Belgelerinde Evkaf-ı İslamiye Müzesi. *Evkaf-ı İslamiye Müzesi'nin Kuruluşunun 100. Yılı ve Vakıf Müzeleri Paneli* (s. 25-49). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2019). *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uzun, E. (2008). *Rus İşgal Komutanı S.P.Mintslov'un Trabzon Günlüğü*. Trabzon: Eser Ofset.

- Ünlü, B. B. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910 Münih "İslam Sanatının Şaheserleri" Sergisi'ne Katılımı: Arşiv Belgeleri, Eserler ve Etkileri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ürekli, F. (2009). Sanayi-i Nefise Mektebi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 93-97). içinde İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Vahid Bey. (1919, Nisan 14). Osmanlı Müzesi. *Servet-i Fünun*, 38, s. 343-347.
- Vatak, S. (1995). Fahrettin Paşa. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 12, s. 87-89). içinde
- Vernoit, S. (1997). The Rise of Islamic Archeology. *Muqarnas*, s. 1-10.
- Vernoit, S. (2000). Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting. *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections 1850-1950* (s. 1-61). içinde London: Tauris.
- Vernoit, S. (2017). Islamic Art in the West Categories of Collecting. *Companion to Islamic Art* (s. 1172-1195). içinde John Wiley & Sons.
- Vladimiroviç Zaitsev, İ. (2022). Cephedeki Osmanlı Yazmaları (St. Petersburg, Kiev ve Moskova Kütüphanelerindeki Trabzon El Yazmaları). *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*(51), s. 177-191.
- Vollandt, R. (2015). *Arabic Versions of the Pentateuch: A Comparative Study of Jewish, Christian and Muslim Sources*. Leiden, Boston: Brill Publishers.
- Vollandt, R., Rambach, A. D., & Hirschler, K. (2020). The Damascus Fragments: Towards a History of the Qubbat al-khazna Corpus of Manuscripts and Documents.
- Wallis, H. (1885). *Catalogue of Specimens Illustrative of Persian and Arab Art Exhibited in 1885*. Burlington: Fine Arts Club.
- Walsh, K. (1992). *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. London: Routledge.
- Ward, R. (1997). 'Islamism, not an easy matter'. *A.W. Franks: Nineteenth-century collecting and the British Museum* (s. 272-285). içinde London: British Museum Press.
- Ward, R. (2000). Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum. S. Vernoit (Dü.) içinde, *Discovering Islamic Art, Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950* (s. 105-116). London: Tauris.
- Wiegand, T. (1910, Nisan 14). Osmanlı Müzesi'nin Suret-i Tesisi. *Servet-i Fünun*, 38, s. 347-348.
- Yaraş, A. (1995). Anadolu'daki İlk Koleksiyonculuk ve Müzecilik Faaliyetleri. *II. Müzecilik Semineri Bildirileri (19-23 Eylül 1994 İstanbul)*, s. 19-21.

- Yediyıldız, B. (2012). Vakıf. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 479-486). içinde İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Yiğit, H. (2017). Tarih Araştırmalarında Sanat Tarihinin Yeri ve Önemi. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 117(230), s. 219-232.
- Yıldırım, Y. (2006). Mukaddime'nin Osmanlı Dönemi Türkçe Tercümesi. *Dîvân İlmi Araştırmalar*(21), s. 17-33.
- Yıldız, N. (1992). Türk-İngiliz İlişkileri Sürecinde İngiliz Sanat ve Sosyal Yaşamındaki Türk Etkileri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, s. 41-48.
- Yoltar, A. (2013). Raqqa: The Forgotten Excavation of an Islamic Site in Syria by the Ottoman Imperial Museum in the Early Twentieth Century. *Muqarnas*, 30(1), s. 73-93.
- Zgonjanin, S. (2005). The Prosecution of War Crimes for the Destruction of Libraries and Archives During Times of Armed Conflict. *Libraries & Culture*, 40(2), s. 128-144.

## ÖZGEÇMİŞ

Ad ve Soyad:

Emine Betül Çakırca

İletişim Bilgileri:

Eğitim:

1993 – 1997	Lisans, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Türkiye
1997 – 2001	Yüksek Lisans, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Cumhuriyet Tarihi Ana Bilim Dalı, Türkiye
2010 – 2011	MA, Museum Studies, Newcastle University, UK
2012 – 2023	Doktora, İbn Haldun Üniversitesi, Medeniyet İttifakı Enstitüsü, Türkiye

İş Deneyimi:

1999 – 2002	FSM Koleji – Tarih Öğretmenliği
2005 – 2010	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
2017 – ...	Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı

Yayımlar:

1. “Bir Karşılaşma Mekânı Olarak Müze”, Sabah Ülkesi, Üç Aylık Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi , Sayı 15, Ocak 2018, ss. 76-81.
2. “Kütüphane Vakfiyelerinde Kitabın Korunmasına Dair Tedbirler”, Z Kültür, Sanat, Şehir Tematik Dergi, 2021/5, ss.78-81.
3. “Bir Müzecilik Meselesi Olarak ‘Kutsal’ın Sergilenmesi”, Sireti Surette Görmek III-IV (25 Ekim 2018), Çalıştay Tebliğleri Kitabı, Meridyen Destek Derneği, İstanbul 2021, ss.47-61.
4. “On Dokuzuncu Yüzyılda Seyir ve Temaşa Mekânı Olarak Ayasofya Camii ve Gayri Müslim Ziyaretçileri”, Din ve Hayat Dergisi, Yıl 16, Sayı 46, Kış 2023, ss.65-S.46,