

19.YÜZYIL OSMANLI RESİM SANATINDA
KULLANILAN TAKILAR

REZZAN BORA

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
2013

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

**19.YÜZYIL OSMANLI RESİM SANATINDA
KULLANILAN TAKILAR**

REZZAN BORA

Lisans (B.A.), Mersin Üniversitesi Takı Teknolojisi ve Tasarımı

Yüksekokulu,

Takı Tasarımı Bölümü 2008

Bu Tez, IŞık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (M.A.), derecesi için sunulmuŐtur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19.YÜZYIL OSMANLI RESMİNDE
KULLANILAN TAKILAR

Yüksek Lisans Tezi
REZZAN BORA

ONAYLAYANLAR:

Doç. Dr. A. Kamil GÖREN
(Tez Danışmanı)

İstanbul Üniversitesi

Prof. Gündüz GÖLÖNÜ

İşık Üniversitesi

Prof. Beril ANILANMERT

İşık Üniversitesi

Onay Tarihi: 16/01/2013

19. YÜZYIL OSMANLI RESİM SANATINDA KULLANILAN TAKILAR

ÖZ

Osmanlı saray yaşantısında 19. yüzyılda batının etkisiyle lüks yaşam ve gösteriş hakimdir. Bu dönem içerisinde Osmanlı halkı ve saray kadınları yaşamlarına pek çok takıyı dâhil etmişlerdir. Bu gösterişli dönemin etkisiyle, kullanım amaçlı takılar bile ışıltılı birer mücevhere dönüştürülmüştür. Batı etkisiyle Osmanlı resim sanatına giren gerçeğe yakın tarzdaki resimlerde betimlenen takılar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz resimlerin en iyi örneklerini, sarayda hizmet vermiş minyatür sanatçıları ve Osmanlı toprakları içinde yaşayan yabancı ressamınlar vermişlerdir. Bu dönemde yabancı ressamınlar resimlerini saray yaşamı hakkında duydukları ve kendi hayal güçlerinin sınırlarını zorlayarak gerçekleştirmişlerdir. Alışık oldukları perspektife, ışık, gölge ve figür resimlerine, Osmanlının büyüsunü ekleyerek resimler yapmışlardır. Türk ressamınlarının teknik resim amaçlı askeri liselerde ders olarak başladıkları resim sanatında batılı anlayışa uygun resimler yapmaları daha geç tarihlere bırakılmıştır. Bu nedenle 19.yüzyılda Osmanlı toprakları içinde yaşayan yabancı ressamınların eserleri Türk ressamınlara göre daha çok sayıda görölmektedir.

Takının geçmişı insanlık tarihinin başlangıcına kadar ulaşır. Bu uzun süreç içerisinde takılar bize toplumsal ve kültürel değişimleri, gelişmeleri takip edebilmemizi sağlamıştır.

Bir toplumda ya da toplulukta iletilen kültürel kalıntıları, alışkanlıkları, bilgi, töre ve davranışların tümünü kuşaktan kuşağa gelenekler ulaştırır. Geleneksel olan ise, bunların tümünü benimsememiz ile ortaya çıkar. Bir ulusun kıyafet tarzı ve takıları, yaşadığı dönemin kültürel, sosyal ve ekonomik özellikleri ile pek çok bilgiyi bünyesinde taşımaktadır.

Bu araştırmada Batılaşma sürecinde yer alan Osmanlı Ressamlarının yapmış oldukları resimlerdeki takılar üzerinden, Osmanlı Resminin Batılaşma sürecinden başlayarak, 20. zyıla kadar yapılmış olan rneklelerini incelemiş bulunmaktayız. Osmanlının kültür ve sanat ortamını oluşturan sanatçılar içinde yaşayan ve buraya sık sık gelen yabancı ressamların varlığı da araştırma kapsamı içine alınmış, Yabancı ressamlar, azınlıklar ve Levantenler de, Türk Ressamlar gibi Osmanlı resminin oluşumunu sağlayan bileşenler içinde yer aldığı görülmüştür. Bir başka ifadeyle tezimizin “19. zyıl Osmanlı Resim Sanatında Kullanılan Takılar” başlığı kapsamında ana çerçeveyi oluşturan “Osmanlı Resim Sanatı” kavramı içinde salt Osmanlı topraklarında yaşayan sanatçıların değil, bu coğrafyadaki yaşamı resimlerinde yansıtan Batılı ressamlar da önemli bir yer tuttuğunu belirtmeliyiz.

Anahtar Kelimeler: Resim sanatı, takı,19.yüzyıl Osmanlı dönemi, ressamlar

THE JEWELLERY USED IN OTTOMAN ART IN 19TH CENTURY

Abstract

With the effect of west, luxurious life and appearance were masters in Ottoman palace life in 19th century. In this period Ottoman community and the women living in palace included many jewellery in their life. With the effect of this gorgeous period, even functional jewelleries turned into shining jewelleries. The jewelleries which entered in Ottoman life with the effect of west and these jewelleries represented in drawings, near the mark, often appears. The miniature artists dealing out in palace and foreign artists in Ottoman territory gave the best examples of those drawings. In this period, foreign artists painted pictures by all accounts from the palace and with their lively imagination power. They drew their pictures adding Ottoman magic to their consuetudinary perspective, light, shadow and figure pictures. Turkish artists' drawings appropriate to western understanding were postponed to a later time and those courses were specified to technical drawing in military high schools. Therefore, the number of drawings of foreign artists are much more than Turkish artists in 19th century.

The history of jewellery goes to the beginning of humanity history. The jewellery has a great importance to get information from the social and cultural developments in this process.

Customs transform the all the cultural remains, habituations, information, ethics and all of the attitudes to new generations. The traditional proceed from adopting all of those in principle. The clothing style and jewelleries of a nation embodies cultural, social and economic properties and ever so much information of that period.

In this research, we analysed the examples of drawings from the beginning of Ottoman westernization process to 20th century by the jewelleries on the pictures of

Ottoman artists in westernization period of Ottomans. The presence of foreign artists who formed the cultural and art ambience of Ottomans and often visited here are included in the reseach extend. Like Turkish artists foreign artists, minority group and Laventens are seen in the component of those who formed Ottoman art. In other words, we emphasize that not only artists living in Ottoman territory also Western artists who reflected the life in their paintings have an important place in the concept of ‘Ottoman art of drawing’ which forms the main outline of the theisis ‘ Jewellery used in Ottoman Art in 19th Century’

Key Word: Painting, jewellery, 19th.century otoman period,artist.

Teşekkür

Bu çalışmada, 19. yüzyıl Osmanlı döneminde yaşamış olan ressamların resimlerini tarayıp, resimlerdeki takıları teknikleri ve özellikleri bakımından incelemiş bulunmaktayım. Bu tezin oluşmasında beni destekleyen yol gösteren değerli danışman ve hocam sayın Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören'e, Aileme, desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma, Işık Üniversitesi'ne ve değerli Öğretim Üyelerine burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Öz	i
Abstract	iii
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Resimler Listesi	vii
1 Giriş	1
2 Takımın Gelişim Süreci	3
2.1. Takı yapımında Kullanılan Teknikler.....	9
2.1.1. Telkari tekniği.....	10
2.1.2. Granülasyon (Güherse) Tekniği.....	12
2.1.3. Savatlama Tekniği.....	14
2.1.4. Kakma Tekniği.....	15
2.1.4.1. Tel kakma.....	15
2.1.4.2. Varak Kakma.....	16
2.1.5. Kazıma (Kalemkar) Tekniği.....	16
2.1.6. Ajur (Delikişi) Tekniği.....	17
2.1.7. Tombak-Kaplama (Yaldızlama) Tekniği.....	18
2.1.8. Kalıpla Kabartma Tekniği.....	19
2.1.9. Mine (Emay) Tekniği.....	19
2.1.10. Repousse Tekniği.....	20
2.1.11. Kurşuna Dövme Tekniği.....	20

2.1.12. Stampa (Mühür) Baskı Tekniği.....	21
2.2. Takı Yapımında Kullanılan Malzemeler.....	21
2.2.1. Madenler.....	21
2.2.1.1. Altın.....	21
2.2.1.2. Gümüş.....	22
2.2.1.3. Bronz.....	22
2.2.1.4. Paladyum.....	22
2.2.1.5. Platin.....	23
2.2.2. Değerli, Yarı Değerli Taşlar.....	23
2.2.2.1. Elmas.....	23
2.2.2.2. Safir.....	28
2.2.2.3. Yakut.....	28
2.2.2.4. Zümrüt.....	29
2.2.2.5. Yeşim Taşı.....	30
2.2.2.6. Ametist.....	31
2.2.2.7. İnci.....	31
2.2.2.8. Akik Taşı.....	32
3. Osmanlı Dönemi Takı Geleneği	33
3.1. Baş Süslemesinde Kullanılan Takılar.....	42
3.1.1. Tepelik.....	43
3.1.2. Küpe.....	44
3.1.3. Alınlık	46
3.1.4. Enselik-Zülüflük.....	46
3.1.5. Sorguç	46

3.1.6. Serpuş	49
3.1.7. Diadem	49
3.1.8. İstefan.....	49
3.2. Boyunda Kullanılan Takılar.....	50
3.2.1. Kolye – Gerdanlık.....	50
3.2.2. Hamaylı (Hamail)	50
3.3. Parmaklara Takılan Takılar.....	52
3.3.1. Yüzük.....	52
3.4. Kollara ve Bileklere Takılan Takılar.....	53
3.4.1. Bazubend.....	53
3.4.2. Bilezik.....	54
3.4.3. Halhal.....	55
3.5. Giysi Takıları.....	55
3.5.1. Göğüs Süsü (Pendantif) - (Broş)	55
3.5.2. Kemer Tokaları.....	56
3.5.3. Düğme, Çaprast.....	58
4. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı	59
5. 19. Yüzyıl Osmanlı Resim Sanatında Kullanılan Takılar	91
5.1. Resimlerde Baş Süslemerinin Kullanıldığı Takılar.....	91
5.1.1. Rafael, “Sultan III. Mustafa Portresi”, 1757-1789 (?), Kâğıt üzerine yağlıboya, 57x42 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 18-19.....	91-92
5.1.2. Anonim, “Sultan I. Abdülhamid Portresi”, 1774–1789, Tuval üzerine yağlıboya, 98x78 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 20-21.....	93-94

5.1.3. Anonim, “Sultan I.Abdülhamid”, 1774–1789 (?), Kâğıt üzerine suluboya ve yıldızlı kâğıt, 26x19 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 22.....	95
5.1.4. Kostantin Kapıdağlı, “Sultan IV. Mehmed”,1804-1806,Guvaş,39x26 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 23.....	96
5.1.5. Kostantin Kapıdağlı, “Sultan II. Süleyman”,1804-1806, Guvaş, 39x26 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 24.....	97
5.1.6. Andrea Appani, “Sultan III. Selim’in Büst Portresi”, 1807, Tuval üzerine yağlıboya, 75x55.5 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 25.....	98
5.1.7. Rupen Manas (?), “Sultan Abdülmecid Portresi”, 1855-1860, Tuval üzerine yağlıboya, 144x125cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 26.....	99
5.1.8. Rubens Manasie, “Sultan Abdülmecid”, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, (Drottningholm Şatosu), Bkz. Resim 27.....	100
5.1.9. Anonim, “Osmanlı Sultanı ve Hasekisi”, ykl. 18.yy, Tuval üzerine yağlıboya, 97x130.5cm, Bkz. Resim 28.....	101
5.1.10. Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, Tuval üzerine yağlıboya, 129x96cm, Bkz. Resim 29.30.31.32.....	102-103
5.1.11. Anonim,“Sultan II.Mahmud”, ykl.19.yy, Kâğıt üzerine guvaş, 27x17cm, Bkz. Resim 33.....	104
5.1.12. Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl. 19.yy, Kâğıt üstüne guvaş, 29,5x19,5 cm, Bkz. Resim 34.....	105
5.1.13. Bertha Von Bayer, “Kadın Portresi”, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 20.5x17,5cm, Bkz. Resim 35.....	106

5.1.14. Anonim, “Genç Kadın Portresi”, 18.yy ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 85,5x71cm, Bkz. Resim 36.....	107
5.1.15. Anonim (Fransız okulu), “Kahve Keyfi”, ykl. 18.yy, Tuval üzerine yağlıboya, 112x101,5cm, Bkz. Resim 37-38.....	108- 109
5.1.16. Pierre Désiré Guillemet , “Saraylı Genç Cariye”, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 98x79cm, (Dolmabahçe Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 39.....	110
5.1.17. Giovanni Costa, “Yelpazeli Türk Genç Kız”, Tuval üzerine yağlıboya, boyutları belli değil, (Tajan Arşivi), Bkz. Resim 40.....	111
5.1.18. Osman Hamdi Bey, ”Kadın Portresi”, (?), Karton üzerine pastel, 34x28cm., (İstanbul Resim Heykel Müzesi) Bkz. Resim 41.....	112
5.1.19. Osman Hamdi Bey, ”Kadın Portresi”, Tuval üzerine yağlıboya, (Radi Dikici Koleksiyonu) Bkz. Resim 42.....	113
5.2. Resimlerde Boyun Süslemelerinin Kullanıldığı Takılar	114
5.2.1. Sandor Alexander Swoboda, “Haremde Alışveriş”, ykl. 19.yy, Tuval üzerine yağlıboya, 36x54 cm, (Dolmabahçe Sarayı), Bkz. Resim 43.....	114
5.2.2. Fausto Zonaro, “Tatlı Sularda Çingene Şenliği”, 1891–1910, Tuval üzerine yağlıboya, 65.5x99 cm., (Rafi Portakal Arşivi) Bkz. Resim 44.....	115
5.2.3. Fausto Zonaro, “Şair Nigar Hanım”, 1891-1910, Suluboya, 12x10 cm, Sotheby’s Arşivi (Londra), Bkz. Resim 45.....	116
5.2.4. Fausto Zonaro, “Mia Figlia Mafalda (Odalık)”, 1911-1929, Pastel, 53x73 cm, (Özel koleksiyon), Bkz. Resim 46.....	116

5.2.5. Fausto Zonaro, “Refia Sultan”, (?), Pastel, 32x30 cm, (Özel koleksiyon), Bkz. Resim 47.....	117
5.2.6. Şehzade Abdülmecit, “Saraylı Kadın”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 75x57cm, (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu 64/2193), Bkz. Resim 48.....	118
5.2.7. Anonim, ”Oturan Genç Kız”, 19.yy, Tuval üzerine yağlıboya, 82x74cm., Bkz. Resim 49	119
5.2.8. Şehzade Abdülmecit, “Haremde Goethe”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 132x173cm, (İstanbul Resim Heykel Müzesi), Bkz. Resim 50.....	120
5.2.9. Alexander Sandor Svoboda, “Haremde Kadın”, 19 yy, Tuval üzerine yağlıboya, Bkz. Resim 51.....	121
5.2.10. Fidel Gudın, “Bir Türk Hanımının Portresi”, 1832, Tuval üzerine yağlıboya,82x66cm, (Ayşegül ve Ömer Dinçkök Koleksiyonu), İstanbul, Bkz. Resim 52.....	122
5.2.11. Osman Hamdi Bey, “Şemsiyeli Kadın”, (?), Kâğıt üzerine suluboya, (Nazar Büyüm Koleksiyonu) Bkz. Resim 53.....	123
5.3. Resimlerde Parmaklara Takılan Takılar	124
5.3.1. Kostantin Kapıdağlı, “Sultan III. Selim Odasında”, 1803, Yağlıboya, 89x110 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 54.....	124
5.3.2. Anonim, “Sultan IV. Mustafa”, 1808, Guvaş, 39x29 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 55.....	125
5.3.3. Halil Paşa, “Portre”, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 80x125 cm, (Sakıp Sabancı Koleksiyonu), Bkz. Resim 57-58.....	127-128

5.4. Giysi Süslemelerinde Kullanılan Takılar	129
5.4.1. Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl. 1850, Tuval zerine yağlıboya, 81,5x60 cm, Bkz. Resim 59.....	129
5.4.2. Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl. 19.yy, 44x35,5cm, Bkz. Resim 60.....	130
5.4.3. Pierre Dsir Guillemet , “Sultan Abdülaziz”, 1873, Yağlıboya, 140x93cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 61.....	131
5.4.4. Athanasios Karantz(ou)las, “Sultan II. Mahmud”, ykl. 19.yy, Tuval zerine yağlıboya, 189x91cm., Bkz. Resim 62.....	132
5.4.5. Pierre Dsir Guillemet, “Kahve Getiren Zenci Halayık”, 1873, Tuval zerine yağlıboya, 205x110, (Sabancı Müzesi Koleksiyonu), Bkz. Resim 63.....	133
5.4.6. Pierre Dsir Guillemet, “Saraylı Kadın”, 1874, Tuval zerine yağlıboya, 98x79cm., (Dolmabahçe Sarayı Müzesi), Bkz. Resim 64.....	134
5.4.7. Anonim, “Düğün Ertesi: Paa Günü”, ykl. 18.yy, Tuval zerine yağlıboya, 53,5x76 cm., (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu) Bkz.Resim65.....	135
5.4.8. Jean-Etienne Liotard, “Türk Giysileri İçinde Bir Kadın”, 1740–1750, Parmen zerine pastel, 62x47cm., Bkz. Resim 66.....	136

5.4.9. Vanmour Okulu,“İstanbul Rum Kadın”, 18.yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 35x27cm. (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu) Bkz. Resim 67.....	137
5.4.10. Levni “Kadın Portresi”, ykl. 1720-1725, Kâğıt üzerine suluboya, altın ve gümüş yaldız, 16x81cm., Bkz. Resim 68.....	138
5.4.11 Anonim,“Genç Kadın Portresi”, ykl. 18.yy., Metal üzerine yağlıboya, 28.5x21cm., Bkz. Resim 69.....	139
5.4.12. Anonim, “Gülnuş Valide Sultan’ın Portresi”, ykl.19 yy., Tuval üzerine yağlıboya, 82x67 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi 17/144), Bkz. Resim 70.....	140
5.4.13. Pierre Désiré Guillemet, “Tef Çalan Saraylı Kadın”, 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 98x79cm., Bkz. Resim 71.....	141
5.4.14. Fausto Zonaro, “Şehzade Abdürrahim Efendi”, 1900, Tuval üzerine yağlıboya, 132x81 cm., Bkz. Resim 72.....	142
5.4.15. Halil Paşa “Eldivenli Kadın”, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 56.6x45.5cm., Sotheby’s Arşivi (Londra), Bkz. Resim-73.....	143
5.4.16. Şehit Hasan Rıza “Kadın Portresi”, (?), Tuval üzerine yağlıboya,73x59.5cm. Bkz. Resim-74.....	144
5.4.17. Alexander Sandor Svoboda, “Lady Rowena”,1872,87x112 cm. Bkz. Resim 75.....	145

5.5.Resimlerde Kol Süslemelerinde Kullanılan Takılar 146

5.5.1. Anonim, “Başkentli Genç Kadın”,18.yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 87.5x73cm, (Sevgi Gönül Koleksiyonu) Bkz. Resim-76.....	146
--	-----

5.5.2. Fausto Zonaro, 1910'dan önce, Karton üzerine karışık teknik, 69x49 cm. Bkz. Resim-77.....	147
5.5.3. Fausto Zonaro, "Göksu Sefası", ykl. 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 101x131cm., Bkz. Resim-78.....	148
5.5.4. Şehit Hasan Rıza, "Havuz Başında Gergef İşleyen Kızlar", 1319/1903-1904, Tuval üzerine yağlıboya, 140x210 cm, (Edirne Belediye Başkanlığı Koleksiyonu), Bkz. Resim-79.....	149
5.5.5. Halil Paşa, "Uzanmış Kadın", 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 40x57cm, (İstanbul Resim Heykel Müzesi), Bkz. Resim-80.....	150
5.5.6. Alexander Sandor Svoboda, "Rebecca", 1872, 88x112cm. Bkz. Resim-81.....	151
5.5.7. Osman Hamdi Bey , "İftardan Sonra", Tuval üzerine yağlıboya, 1886, (Türkiye İş Bankası Koleksiyonu) Bkz. Resim-82.....	152
Sonuç	153
Kaynakça	155
Özgeçmiş	159

Resimler Listesi

- Resim: 1-** Anonim, “Kaşıkçı Elması” (TSM 2/7610).....26
- Resim: 2-** Yakut.....29
- Resim: 3-** Anonim, “Zümrüt Çiçek Küpe”, (TSM76-2/7532).....30
- Resim: 4-** Yeşim Taşı.....31
- Resim: 5-** Kostantin Kapıdağlı, “Fatih Sultan Mehmet”, 1804-1806, Guvaş, 39x26 cm, İstanbul, (TSM 17/77).....34
- Resim: 6-** Anonim, “Damla Elmalı Küpe”,19.yy, (Özel Koleksiyon).....45
- Resim: 7-** Anonim, “Çiçekli Sallantılı Küpe”,19.yy, (Özel Koleksiyon).....45
- Resim: 8-** Anonim, “Altın, İnci, Lal Enselik”,17-18.yy, 54,5x7,4 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi 2/595).....46
- Resim: 9-** Anonim, “Top Sorguç”, ykl. 16.yy, 12.5x3.5x3.5cm, (Türk İslam Eserleri Müzesi 418).....48
- Resim: 10-** Anonim, “Zehgir Yüzük”, 16.yy, (TSM 2/83).....53
- Resim: 11-** Anonim, “Kök İncili Broş”, 19.yy, (TSM 2/7582).....56

- Resim: 12-** Anonim, “Lale Motifli Kemer”, 19.yy, (TSM 31/1096).....57
- Resim: 13-** Anonim, “Çaprast”, 17yy, 11.8x1.5 cm., (Moskova Müzesi).....58
- Resim: 14-** Şiblizade Ahmed, “Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed,1480, Minyatür, 39x27 cm.....61
- Resim: 15-** Edwin Lord Weeks, “Hülyalı Bakış”, 1876,Tuval üzerine yağlıboya, 87x61 cm.....66
- Resim: 16-** Jean–Léon Gérôme “Avdan Dönüş” 1878?, Tuval üzerine yağlıboya, 73,6x59,7cm.....67
- Resim: 17-** Jean Auguste Dominique Ingres, “Büyük Odalık”,1814, Tuval üzerine yağlıboya, 91x162 cm.....68
- Resim: 18-** Rafael, “Sultan III. Mustafa Portresi”, 1757-1789 (?), Kâğıt üzerine yağlıboya, 57x42 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi).....91
- Resim: 19-** Rafael, “Sultan III. Mustafa Portresi”, 1757-1789 (?), Kâğıt üzerine yağlıboya, 57x42 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi) (Ayrıntı).....92
- Resim: 20-** Anonim, “Sultan I.Abdülhamid Portresi”, 1774–1789,Tuval üzerine yağlıboya, 98x78 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi).....93
- Resim: 21-** Anonim, “Sultan I.Abdülhamid Portresi”, 1774–1789, Tuval üzerine yağlıboya, 98x78 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), (Ayrıntı).....94
- Resim: 22-** Anonim, “Sultan I.Abdülhamid”, 1774–1789?, Kâğıt üzerine suluboya ve yaldızlı kâğıt, 26x19 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi).....95

Resim: 23- Kostantin Kapıdağlı, “Sultan IV. Mehmed”, 1804-1806, Guvaş, 39x26 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi).....	96
Resim: 24- Kostantin Kapıdağlı, “Sultan II. Süleyman”, 1804-1806, Guvaş, 39x26 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi).....	97
Resim: 25- Andrea Appani, “Sultan III. Selim’in Büst Portresi”,1807, Tuval üzeri yağlıboya,75x55.5 cm,(Topkapı Sarayı Müzesi).....	98
Resim: 26- Rupen Manas (?), “Sultan Abdülmecid Portresi”, 1855-1860, Tuval üzerine yağlıboya, 144x125 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi).....	99
Resim: 27- Rubens Manasie, “Sultan Abdülmecid”, 1857, Tuval üzerine yağlıboya (Drottningholm Şatosu).....	100
Resim: 28- Anonim, “Osmanlı Sultanı ve Hasekisi”, ykl.18.yy, Tuval üzerine yağlıboya,97x130.5cm.....	101
Resim: 29- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, Tuval üzerine yağlıboya, 129x96cm.....	102
Resim: 30- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, (Ayrıntı).....	103
Resim: 31- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, (Ayrıntı).....	103
Resim: 32- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, (Ayrıntı)	103
Resim: 33- Anonim, “Sultan II. Mahmud”, ykl. 19.yy, Kâğıt üzerine guvaş, 27x17 cm.....	104

- Resim: 34-** Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl. 19.yy, Kâğıt üzerine guvaş,
29,5x19,5 cm.....105
- Resim: 35-** -Bertha Von Bayer,“Kadın Portresi”, 1881,Tuval üzerine yağlıboya,
20.5x17,5cm.....106
- Resim: 36-** Anonim, “Genç Kadın Portresi”, ykl. 18.yy, Tuval üzerine yağlıboya,
85,5x71cm.....107
- Resim: 37-** Anonim, (Fransız Okulu), “Kahve Keyfi”, ykl. 18.yy. Tuval üstüne
yağlıboya, 112x101,5cm.
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu).....108
- Resim: 38-** Anonim, (Fransız Okulu), “Kahve Keyfi”, ykl. 18.yy Tuval üstüne
yağlıboya, 112x101,5cm.,(Ayrıntı)
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu).....109
- Resim: 39-** Pierre Désiré Guillemet, “Saraylı Genç Cariye”,1874, Tuval
üzerineyağlıboya, 98x79cm. (Dolmabahçe Sarayı Müzesi).....110
- Resim: 40-** Giovanni Costa, “Yelpazeli Türk Genç Kız”, (?), Tuval üzerine
yağlıboya, (Tajan Arşivi).....111
- Resim: 41-** Osman Hamdi Bey, ”Kadın Portresi”, (?), Karton üzerine pastel,
34x28cm., (İstanbul Resim Heykel Müzesi).....112
- Resim: 42-** Osman Hamdi Bey, “Kadın Portresi”, (?),
(Radi Dikici Koleksiyonu).....113
- Resim: 43-** Sandor Alexander Swoboda, “Haremde Alışveriş”, ykl. 19.yy.
Tuval üzerine yağlıboya, 36x54 cm (Dolmabahçe Sarayı).....114
- Resim: 44-** Fausto Zonaro, “Tatlı Sularda Çingene Şenliği”, 1891–1910,
Tuval üzerine yağlıboya, 65.5x99 cm, (Rafi Portakal Arşivi).....115

- Resim: 45-** Fausto Zonaro, “Şair Nigar Hanım”, 1891-1910,
Suluboya, 12x10 cm, Sotheby’s Arşivi (Londra)116
- Resim: 46-** Fausto Zonaro, “Mia Figlia Mafalda (Odalık)”, 1911-1929,
Pastel, 53x73 cm, (Özel Koleksiyon).....116
- Resim: 47–**Fausto Zonaro, “Refia Sultan”, (?), Pastel,
32x30 cm. (Özel Koleksiyon).....117
- Resim: 48-** Şehzade Abdülmecit, “Saraylı Kadın”, (?), Tuval üzerine yağlıboya,
75x57cm, (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu 64/2193).....118
- Resim: 49-** Anonim, “Oturan Genç Kız”, 19.yy, Tuval üzerine yağlıboya,
82x74cm.....119
- Resim: 50-** Şehzade Abdülmecit, “Haremde Goethe”, (?), Tuval üzerine yağlıboya,
132x173cm, (İstanbul Resim Heykel Müzesi).....120
- Resim: 51-** Alexander Sandor Svoboda, “Haremde Kadın”, 19yy.
Tuval üzerine yağlıboya,.....121
- Resim: 52-** Fidel Gudín, “Bir Türk Hanımının Portresi”, 1832, Tuval üzerine
yağlıboya, 82x66cm, (Ayşegül ve Ömer Dinçkök Koleksiyonu), İstanbul.....122
- Resim: 53-** Osman Hamdi Bey, “Şemsiyeli Kadın”, (?), Kağıt üzerine suluboya,
(Nazar Büyüm Koleksiyonu).....123
- Resim: 54-** Kostantin Kapıdağlı, “Sultan III. Selim Odasında”, 1803, Yağlıboya,
89x110 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi).....124
- Resim: 55-** Anonim, “Sultan IV. Mustafa”, 1808, Guvaş, 39x29 cm

(Topkapı Sarayı Müzesi).....	125
Resim: 56- Anonim, “Altın Bayram Tahtı”, ykl. 16.yy, 178x108x40 cm. (Topkapı Sarayı Müzesi).....	126
Resim: 57- Halil Paşa, “Portre”,1904, Tuval üzerine yağlıboya, 80x125 cm, (Sakıp Sabancı Koleksiyonu).....	127
Resim: 58- Halil Paşa “Portre”, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 80x125 cm, (Ayrıntı).....	128
Resim: 59- Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl. 1850, Tuval üzerine yağlıboya, 81,5x60cm.....	129
Resim: 60- Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl.19.yy. 44x35,5cm.....	130
Resim: 61- Pierre Desiri Guillemet, “Sultan Abdülaziz”, 1873, Yağlıboya, 140x93cm, (Topkapı Sarayı Müzesi).....	131
Resim: 62- Athanasios Karantz(ou)las, “Sultan II. Mahmud”, ykl.19.yy Tuval üzerine yağlıboya, 189x91cm.....	132
Resim: 63- Pierre Désiré Guillemet, “Kahve Getiren Zenci Halayık”, 1873, Tuval üzerine yağlıboya, 205x110, (Sabancı Müzesi Koleksiyonu).....	133
Resim: 64- Pierre Désiré Guillemet, “Saraylı Kadın”, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 98x79cm. (Dolmabahçe Sarayı Müzesi).....	134
Resim: 65- Anonim,“Düğün Ertesi: Paça Günü”, ykl. 18.yy, Tuval üzerine yağlıboya,41,5x61,5 cm., (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu).....	135

- Resim: 66-** Jean-Etienne Liotard (?), “Türk Giysileri İçinde Bir Kadın”, 1740–1750, Parşömen üzerine pastel, 62x47cm.....136
- Resim: 67-** Vanmour Okulu, “İstanbullu Rum Kadın”, 18.yüzyıl, Tuval üzerine yağlıboya, 35x27cm., (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu).....137
- Resim: 68-** Levni, “Kadın Portresi”, ykl. 1720-1725, Kâğıt üzerine suluboya, altın ve gümüş yaldız, 16x8.1cm.....138
- Resim: 69-** Anonim, “Genç Kadın Portresi”, ykl. 18.yy, Metal üzerine yağlıboya, 28.5x21cm.139
- Resim: 70-** Anonim, “Gülnuş Valide Sultan’ın Portresi”, ykl.19 yy. Tuval üzerine yağlıboya, 82x67 cm. (Topkapı Sarayı Müzesi17/144).....140
- Resim: 71-** Pierre Désiré Guillemet, “Tef Çalan Saraylı Kadın”, 1875, Tuval üstüne yağlıboya, 98x79cm.....141
- Resim: 72-** Fausto Zonaro, “Şehzade Abdürrahim Efendi”, 1900, Tuval üzerine yağlıboya,132x81 cm.....142
- Resim: 73-** Halil Paşa, “Eldivenli Kadın”, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 56.6x45.5cm., Sotheby’s Arşivi (Londra).....143
- Resim: 74-** Şehit Hasan Rıza, “Kadın Portresi”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 73x59.5cm.....144
- Resim: 75-** Alexander Sandor Svoboda, “Lady Rowena”, 1872, 87x112 cm.....145
- Resim: 76-** Anonim, “Başkentli Genç Kadın”, ykl. 18.yy. Tuval üzerine yağlıboya, 87.5x73cm, (Sevgi Gönül Koleksiyonu).....146

- Resim: 77-** Fausto Zonaro, (?), ykl. 1910, Karton üzerine karışık teknik,
69x49cm.....147
- Resim: 78-** Fausto Zonaro, “Göksu Sefası”, ykl. 1910,
Tuval üzerine yağlıboya, 101x131cm.....148
- Resim: 79-** Şehit Hasan Rıza, “Havuz Başında Gergef İşleyen Kızlar”,
1319/1903-1904, Tuval üzerine yağlıboya, 140x210 cm,
(Edirne Belediye Başkanlığı Koleksiyonu).....149
- Resim: 80-** Halil Paşa, “Uzanmış Kadın”, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 40x57 cm.,
(İstanbul Resim Heykel Müzesi).....150
- Resim: 81-** Alexander Sandor Svoboda, “Rebecca”, 1872, 88x112cm.....151
- Resim: 82-** Osman Hamdi Bey “İftardan Sonra”, Tuval üzerine yağlıboya, 1886,
(Türkiye İş Bankası Koleksiyonu).....152

GİRİŞ

Yaşam standartlarının değişmesi ve doğanın zenginliklerinin keşfedilmesine paralel olarak takıların çeşitleri de değişmiş ve kullanım alanları genişlemiştir. Eskiçağlardan beri takı, insanlar için süslenme, güzel görünme isteği ve statü belirleyici bir araç olarak kullanılmıştır. Takılara en sade kadınlar ve zaman zaman da erkekler bile ilgisiz kalamamıştır. Bu ilgiye hünleriyle dâhil olan kimi padişahların, şehzadelikleri döneminde kuyumculuk eğitimi aldıkları bilinmektedir. Kuyumculuk mesleğine olan ilgilerini özel yaşamlarında da zevkli bir uğraş olarak devam ettirmiş olmalıdırlar.

Araştırmamızda en çok saray kadınlarının ve padişahların kullandığı takılar ön planda iken halkın kullandığı takılar da incelenmiştir. Bu sayede yönetici kesimle yönetilen sınıf arasındaki yaşam standardı da ortaya konmaya çalışılmıştır.

Takı, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan azınlık ressamın fotoğraf veya anlatılanlarda özellikle hiç görmedikleri saray kadınlarının yaşantısının resmedildiği resimlerde belki de en gerçekçi objelerden biri olmuştur.19.yy da figürlü resimlerin yoğun olarak izlendiği dönemlerde de Osmanlı devletine hizmet veren azınlık ressamın etkisi bilinmektedir. İlk olarak takıların kullanıldığı resimleri Osmanlı resminin alt yapısını oluşturan bu ressamlarla takip edilebilmekteyiz. İlk resamlardan Ferik İbrahim, Ferik Tefik'den itibaren taramaya başladığımız, bize yön vermesi hedeflenen Türk ressamın resimlerinden takıların kullanıldığı örnekler bulunmamıştır. İkinci kuşak içerisinde Osman Hamdi Bey'in öncü olduğu büyük boyutlu figür resimlerinde bile takıların olmaması tezimizin ilerlemesi açısından bizlere başka bir bakış açısı oluşturmaktadır. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Ancak kullandığı fotoğraflarda da takıların olduğu figür yoktur. Üçüncü kuşak ressamına kadar ilerlediğimizde ancak Halil paşa'nın birkaç resmi bulunabilmiştir.

İslam geleneğinde değerli maden ve taşların kullanılması yasaklanmıştır; ancak bunların kullanımında aşırıya kaçılmaması konusunda uyarılar getirilmiştir. Günlük kullanımda altın yerine gümüş ve tombak tekniğinin kullanıldığı bilinmektedir. Altının takılarda kullanılmasında ise sert kural yoktur. Osmanlı sarayındaki takı kullanımı bu alanda çalışmalar yapan Gül İrepoğlu'nun belirttiği gibi Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra artmıştır. Osmanlı devleti artık büyük bir güçtür ve bu gücünü ışıltısı ile göz kamaştıran taşlar ve madenlerle oluşturulan mücevherlerle ispatlamaktadır. Figürün yeni benimsenmeye başladığı dönemlerde heyecanlarını bir de göz kamaştıran mücevherlerle de betimleyen ressamalar, bizlere ihtişamın en büyük ispatlarından birini bırakmışlardır.

Altının kullanımının yaygın olmadığı dönemlerde mücevherlerin sadeliği göze çarparken, zenginliğin yoğun yaşandığı dönemde mücevherler farklılık göstermektedir. Balkanlar'daki altın-gümüş madenlerinin Osmanlıların egemenliğine girmesi ve o bölgeden ustaların İstanbul'a gelişi mücevher çeşitlerinin artmasında etkili olmuştur. Ressamların tablolarında bu çeşitliliği görmek mümkündür.

Kuyumculuk mesleği, bizlere imparatorluğun zenginliğini ve yaşamındaki değişimleri yansıtmaktadır. Bu çalışma içerisinde batılılaşma dönemi içerisinde olan Osmanlı İmparatorluğu'nun batı tarzı takıları da kültürüne kattığını görebileceğiz.

Bu çalışmamızda takının işleniş yapım teknikleri, kullanılan malzemeler ve sanatçıların bu konuyu ele alışları incelenmiştir. Aynı zamanda mücevherdeki gelişimi izlemek sarayın gücünü ve halkın durumunu izlemek için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur.

2.TAKININ GELİŞİM SÜRECİ

Takının tarihi Üst Paleolitik Çağ'da başlar. Ancak gerçek anlamda mücevhercilik, değerli madenlerin ince bir çalışma ile işlenebilmesini, değerli süs taşlarının şekillendirilip parlatılmasını, montürle çerçevelenmesini veya diziler yapmak için delinmesini gerektirir. Bir dizi uzmanlık çalışmasını gerektiren bu teknolojik gelişmeye Mezopotamya'da, Mısır'da ve Anadolu'da M.Ö. 4. binyıl sonlarında ulaşılmıştır.¹

İnsanoğlunun kullandığı ilk mücevher taş devrinde erkeğin hayvan derisinden bir kaytana geçirilen renkli bir deniz kabuğudur. Aradan çağlar gelip geçtikçe, insanoğlu yeni madenler buldukça, bunları duygusal bir takım güdülerle işleyip taktığı çeşitli süs eşyaları yapmaya devam etmiştir. Bu nedenle, mücevherin insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi vardır.

Gerek dinsel nedenlerin, gerekse beğendirme çabasının bir sonucu olarak insanın ilgisini sürekli çeken takıların ilk örnekleri taş, kemik, deniz kabukluları ve fildişinden yapılırken, maden işçiliğinin başlamasıyla bunların yanı sıra tunç, gümüş, elektrüm ve özellikle altın takılara yoğunluk kazanmıştır. Önceleri din, tılsım, büyü, uğur gibi kavramların etkisi ile başlayan takı takma, dönem dönem bu anlamlarının yanı sıra, ölü hediyesi, tanrılara sunu, imtiyaz göstergesi, zenginlik ifadesi, hediye ve nihayet güzel görünmek gibi amaçları da kapsamaktadır. Erkeklerde süsler kudreti, asaleti gösteren, kadınlar da ise narin tavırları gösterici nitelikte kullanılmaktadır.

¹Altan Türe -Yılmaz Savaşçın, *Kuyumculuğun Doğuşu*, Goldaş Yayınları, İstanbul, s.26. (2000).

Mücevherler tarih öncesi çağlardan, tarih çağlarına ve günümüze kadar uzanan, tarihi, arkeolojiyi, doğuyu, batıyı, bütün dinleri ve inançları da içine alan çok geniş ve kapsamlı bir sanat ve zenginlik örneğidir.

Tunç Çağı başlarından itibaren altın, gücün ve servetin simgesi olmuş; oksitlenmeyen, parlak sarı rengini hiçbir doğal koşulda kaybetmeyen ve kolayca işlenebilen bu soy metal mücevher tarihi ile özdeşleşmiştir.²

İlk uygarlıklar, bilindiği gibi, bereketli nehirlerin vadilerinde doğmuştur: Sümerliler, Dicle ve Fırat, Mısırlılar, Nil, Truva Şehri, Simav Çayı, Hint Uygarlığı ise İndus nehri boylarında gelişip büyümüşlerdir.

Dünyada üretilen ilk altın madenlerinin Batı Asya'da, M.Ö. 4000 yıllarında gelişen Sümer Uygarlığı çağında bulunduğu sanılmaktadır. Daha sonra eski Mısırlılar, Asurlular, Araplar da altın madenlerini işletmişlerdir. Eski Yunan'da, Büyük İskender döneminde, İran'da, Ön Asya'da kurulan uygarlıklarda ve Roma imparatorluğunda da altın işlendiği bilinmektedir.

Sümerlilerin de süs eşyalarının büyük çoğunluğu altından ve değerli taşlardan yapılmaktadır. Aynı dönemde farkı bir coğrafyada olan Truva'da da süs eşyaları ve aksesuarlar altın ve değerli taşlardan yapılmaktadır. Daha sonra ise Asur, Babil ve batıda Hititlerde de aynı altın merakı ve altın süs eşyaları görülmektedir.

Sümer süs eşyaları, bu uygarlığa mensup insanların geleneksel mücevherleri yaygın şekilde kullandıklarını, bunların da hep altından olduğunu göstermektedir.

M.Ö. 1000'inci yılda sanat anlayışında önemli bir değişiklik olmuş; eserlere hareket ve anatomi bilgisi yerleşmeye başlarken, altının yine de ağır bastığı görülmüştür.

Sonradan bu tarz, Balkanlar'a kadar yayılmıştır. Ayrıca İran'a kadar uzanan yeni süs eşyası arasında, kadınlar için sayısız kolye, pandantif, yüzük, bilezik, iğne yapıldığı görülmüştür.

“Sülaleler öncesi dönemden başlayarak, steatit (talk mineralinin pekişik türü) gibi bazı taşların mavi sır ile kaplanması yaygınlık göstermiştir. Kullanımı çok yaygın olan

² Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.11. (2000).

*altın, Mısır'ın güney ve güneydoğusunda bulunuyordu. Nadiren saf olan altın, açık sarı rengini içinde belli bir oranda bulunan gümüşten alıyordu. Gümüş altının tersine kolayca yıpranıp yok olduğundan, çok az gümüş takı bulunmuştur. Mısır'lıların tarihi boyunca en çok kullandıkları değerli metal altın olmuştur.”*³

Mısır mücevherleri form açısından çeşitlilik göstermektedir. Kaşbastılar ve çok çeşitli hükümdar taşları, kadınlar için taşlar, değişik kolyeler, ametist, gümüş, altın ya da fayanstan sıra sıra boncuklar, enli gerdanlıklar, birkaç sıra taş, fayans ya da madenden oluşan göğüs kolyeleri yapılmıştır.⁴

Girit'teki Miken Uygarlığının gelişmesiyle, süs eşyalarının bir ticaret malı haline geldiği görülür. M.Ö. 16. yüzyılda Miken Uygarlığı, bütün çevresine, Girit, Rodos, Truva ve Suriye'ye kadar süs eşyaları göndermekte ve bu eşyalar da hep altından yapılmaktadır.

M.Ö. 4. yüzyılda Büyük İskender'in fetihleri sayesinde Eski Yunan'a büyük miktarda altın akmıştır. Aynı dönemde Makedonya topraklarında da altın madenleri çıkarılmaya devam etmiştir. Aynı yüzyılın sonlarına doğru ilk defa olarak eski Yunan mücevherciliğinde altından başka, yarı değerli renkli taşların kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Mısır'dan ithal edilen zümrütlerle ve diğer renkli taşlarla ilk bilezik, kolye ve taşlar yapılmıştır.

Doğu Akdeniz ülkelerinin 7. yüzyılın ortalarında Müslüman birliklerce fethedilmesinden sonra, yerel süsleme adetleri önceleri olduğu gibi kalmıştır. Küpeler, kolyeler, bilezikler ve yüzükler en sevilen takı türleridir.⁵

Avrupa'da Orta Çağ'ın ilk 400 yılından kalan en önemli yapıtlar, küçük el sanatları ürünleri, özellikle de madeni objelerdir. Takılar ve kuyumcu titizliği ile süslenmiş dini eşyalar üzerinde süs taşlarının büyüleyici ışıltıları ve her türlü süsleme motifi ile yapılmış bezemeler, Germenlerin sanatı bir süsleme aracı olarak gören naif anlayışını

³Patricia Rigault, “Louvre Müzesi Koleksiyonundan Eski Mısır Mücevherleri”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul, s.10. (2000).

⁴Patricia Rigault, “Louvre Müzesi Koleksiyonundan Eski Mısır Mücevherleri”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul, s.15. (2000).

⁵Almut Von Gladiss, “Ortaçağ Akdeniz İslam Toplumlarında Altın”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı:43, İstanbul, s.27. (2007).

sergiler. Erken Ortaçağ Germen sanatının etkilendiği ve özellikle altın işlemeciliğinde tesirini gösteren diğer kaynaklar, Avrasya göçebelerinin stilize hayvan figürleri ve Bizans stildir. 11. ve 12. yüzyıl Ortaçağ Avrupa'sında toplumun üst tabakalarında mücevher kullanımı çok yaygındır. O dönemden kalan resim ve betimlemelerde hem erkeklerin hem de kadın ve çocukların takılarla donatıldıklarını gösterir. Bu mücevherlerin çoğunluğu fonksiyonel parçalardır. Kemer, halka, broş, iri pelerin tokaları, korsaj bağı zincirleri gibi birçok takı ve aksesuar, doğrudan giyimle bağlantılıdır.⁶

13. yüzyılın ikinci yarısı Avrupa'da feodal yapının çözüldüğü ve kent kültürünün yükseldiği dönemdir. Gotik sanat üslubu ortaya çıkar. Küpe ve bilezikler kullanımdan kalkar; buna karşılık hem soylu hem de burjuva kesiminde taşlar ve diademler popüler olur. Zarif çiçek kompozisyonları ve boncuk dizileri görkemli baş süslerinin başlıca modelleridir.

14. yüzyıl mücevherlerinde değerli metaller, taşı tutan montür olarak kullanılıp ikinci plana geçerken, taşın renk ve parlaklığını artıracak yeni çözümler geliştirilmiştir. Ortaçağda renkli taşlara olan yoğun talebin yarattığı sahtekârlıklardan mücevher alıcılarını korumak için kanun düzenlemeleri yapılarak altının ametist, granat gibi ucuz taşlarla kullanılması yasaklanmıştır.⁷

15. Yüzyıl, bütün Avrupa'da mücevherciliğin hızlı bir gelişme gösterdiği dönemdir. Fransız, İtalyan, İspanyol ve İngiliz sarayları da, bu sanatı desteklemiştir. 14. yüzyılın sonlarından itibaren, kadınların saçlarını altın ve diğer değerli taşlarla süsledikleri yaygın bir şekilde görülmektedir. Saça verilen gösterişli biçimleri daha dayanıklı kılmak için, altın tokalar, firketeler, inci ve diğer değerli taşlardan saç süsleri çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. 15. yüzyılda ise, tokalı iğne modası devam etmiştir. Bu çağda yapılan tabloları, Meryem Ana'nın iğneyle tutturulmuş pelerinli resimleri görülmektedir.

⁶ Altan Türe, *Takının Öyküsü*, Goldaş Yayınları, İstanbul, s.31. (2006).

⁷ Altan Türe, *a.g.e*, s.31. (2006).

Rönesans döneminde İtalyan gravürcüleri taş oymacılığı konusunda ustaca eserler ortaya koymuşlardır. Bu tür oymacılık sanatının merkezi Milano olmuştur.

Taşlar üzerine genellikle mitolojik öyküler kazınmıştır. Omuz üzerine yayılan ya da boyna takılan, taşlarla, incilerle bezeli, mineli altın zincirler, gerdanlıklar ve kameolar da Rönesans döneminin tipik takılarıdır.

Birkaç parmağa birden takılan yüzükler taşlıdır. Giysilerin üzerine dikilen mücevher düğmeler ve korsaj süsleri Rönesans takıları arasında önemli bir yeri vardır.

Rönesans çağını izleyen stil akımı, barok tarzıyla beraber 17. yüzyıl içinde belirlenmiştir. Başlangıçta bu alanda İtalya daha sonra Fransa ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Rönesans kavramlarının terk edildiği, yerini çiçek motiflerinin aldığı görülmektedir.

17. yüzyılda Avrupa'da elmas miktarı arttığından, aynı dönemde elmaslarda kesim teknikleri artmıştır. Böylece elmaslarda daha önceki örneklerine göre daha çok parlaklık sağlanmıştır. Altın montürlerin elmasın duru berraklığında yarattığı sarı yansımaları gidermek için taş yuvalarının gümüş folyoyla kaplanması, taşların daha da parlak ışıltılar saçmasını sağlamıştır.⁸

17. yüzyıl ortaları monarşilerin güçlendiği, gösterişli törensel kıyafetlerin ve şaşalı bir saray yaşamının yükseldiği yıllardır. Kadınlarda incili bir bant saç topuzlarını çevreliyor ve saçın iki yanını mücevher tokaları süslüyordu. Yaratıcı ve esprili modeller olan saç iğneleri yusuçuk, kelebek, tırtıl, salyangoz gibi böcekler; pırlanta ve renkli taşlarla bezenmiş çiçekler; ok ve yay gibi geniş bir repertuara sahiptir.

Erkeklerin şapkaları kıymetli taşlar takılmış bantlar, inci sıraları ya da altın zincirlerle çevrelenmektedir.⁹

Amerika'nın keşfinden sonra, 16. ve 17. yüzyıllarda, özellikle Meksika ve Kolombiya'daki madenlerden Avrupa'ya bol miktarda altın getirilmiştir. Daha sonra, 1847'de Birleşik Amerika'nın doğusunda bir rastlantı sonucu akarsularda

⁸ Altan Türe, *a.g.e.*, s.31. (2006).

⁹ Altan Türe, *a.g.e.*, s.31. (2006).

bulunan altın, insanların California'ya akın etmesine sebep olmuştur. Bunu 1851'de Avustralya'daki maden ocaklarının bulunuşu izlemiştir. 1884'te ise Güney Afrika'daki ünlü Transvaal altın madenleri işletilmeye başlanmıştır. 18. yüzyılda Brezilya'da yeni elmas madenlerinin keşfi ile Avrupa'ya gelen elmas miktarlarının artması ağır elmas mücevherler yapımını sağlamıştır.

18. yüzyılda üst sınıftan erkekler de eşleri gibi mücevherlere düşkündür. Şapka süsleri, saat zincirleri, elmas düğmeler, ayakkabı tokaları, kabzaları mücevherli kılıçlar, enfiye kutuları gibi erkek takı ve aksesuarları da kullanılmıştır.

1795 yılında beş konsül yönetimi kuyumcu atölyelerinin yeniden açılmasına izin vermiştir. Ancak eski kraliyet dönemini hatırlatan barok üslup terk edilmiş, yerine Neo-Klasik üslup devrim ruhunun ifadesi olmuştur.

Klasik Yunan stilinde altın zincirler, uzun damla küpeler o dönem moda oldu. Elmaslar ve renkli taşlarla bezenen altın diademler en önemli baş takılarıdır. Tarihte ilk kez insanın doğadan koptuğu ve doğayı gerçek anlamda kirletmeye başladığı dönemde, 19. yüzyılın ilk sanat akımı olan Romantizm bir tepki hareketi olarak gelişmiştir. Sanayi devrimi ile kuyumcu atölyelerinde yeni teknolojik aletler kullanılmaya başlamıştır.¹⁰

Aşk sembolleri ile ölüm veya yaşam temalarını işleyen romantik mücevherler, 1800'lü yıllarda hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanıldı. 19. yüzyılın başlarında topaz, krizopras, ametist, garnet, turkuaz gibi birçok taşın birlikte yerleştirildiği polikom mücevherleri de 'taşların dili' denilen simgesel bir tarz geliştirilmiştir.¹¹

19. yüzyılda arkeolojinin bir bilim dalı olarak kabulü, eski yazılarının çözümlenmeye başlaması, yayınlanan kazı raporları ve buluntu katalogları, İlk Çağ sanatına dolayısıyla İlk Çağ takılarına entelektüel bir ilgi yarattı. Arkeolojik stil, Neo klasik üsluptan farklı olarak antik takı modellerini, günün imalat teknikleriyle ve moda

¹⁰Altan Türe, *a.g.e*, s.31. (2006).

¹¹ Altan Türe, *a.g.e*, s.31. (2006).

çizgisine göre üretmiyor, doğrudan eski teknikleri kullanıp başarılı kopyalar yapmayı amaçlamaktadır.¹²

19. yüzyılda Avrupa'da göç, şehirleşme ve sanayi gibi etkilerin sonucunda yeni bir akım olan Art Nouveau ortaya çıkmıştır. Bu akımla ortaya çıkan takılardaki en tanınan figür, özgürlüğü simgeleyen çıplak veya yarı çıplak kadın figürleridir. Ayrıca çeşitli böcekler ve yılanlar, egzotik bitkiler takılara konu olmuştur. Art Nouveau takılarının karakteristik özelliği tasarımın ön planda olmasıdır. İstenilen etkiyi sağlayabilmek için ucuz materyaller değerli madenler ve değerli taşlarla birlikte çekinilmeden kullanılmıştır.

2.1. TAKI YAPIMINDA KULLANILAN TEKNİKLER

Takı yapımında kullanılacak olan metal altın, gümüş vb. önce temel işlem olan yaprak metal, tel ve kalıplara dökülerek atölyede uygulanabilecek hale getirilir.

Atölyede uygulanabilecek hale getirilen metal maden süsleme teknikleri kullanılarak tasarlanan, yörenin kültürel özelliklerini anlatan ya da sanat değeri yüksek olan eserler üretilir.

Üretim yapılan takıda tek bir süsleme tekniği uygulandığı gibi birden çok teknikte bir arada kullanılabilir.

Madeni takıları süslerken, telkari, granülasyon, savatlama (niella), kakma, ajur, kaplama (yaldızlama) kalıpla kabartma ve mineleme gibi süsleme teknikleri kullanılmaktadır.

¹² Altan Türe, *a.g.e*, s.31. (2006).

2.1.1. Telkari Tekniği

İnce altın ve gümüş tellerin, kıvrılarak, sarılarak ya da örölerek, çeşitli desenler oluşturacak şekilde hazırlanmış" kasnak (ana iskeletin) içine tutturulması işlemidir.

Bu tekniğin Latince adı Filigran, Filum (iplik) ve Granum (buğday) sözcüklerinden oluşmuştur.¹³

Telkari kuyum teknikleri içinde zor ve sabır isteyen bir tekniktir. Tellerin uyumlu bir kompozisyon oluşturacak şekilde sarılıp kıvrılması ve toz kaynakla birleştirilmesi sabır ve iyi bir ustalık isteyen bir çalışmadır.

En eski telkari çalışmaları M.Ö. 3 bin yılı başında Mezopotamya'da Ur şehri Kral Mezarında bulunmuştur. Tören hançerinin kını üzeri telkari süslemeleri görölmektedir. Anadolu'da ki ilk telkari çalışmaları Troia lig tabakalarında bulunmuştur.¹⁴

Yüzeyleri ince altın tellerle yapılan kıvrımlı filigran desenler ve granülasyon çalışmalarıyla süslenmiş takılar Tunç Çağından Roma devri başlangıcına kadar süren uzun bir tarih kesitinde, bütün Akdeniz çevresi kültürlerinde çok sevilmiş ve geniş ölçüde kullanılmıştır.

Helenistik devrin zengin bezemeli ve karmaşık kompozisyonlu takılarında ise bu tekniğin zirvesine ulaşılmıştır. Roma'da telkari tekniği azalarak yerini ajur tekniğine bıraktı. Ortadoğu ve Doğu kültürlerinde serbest telkari tekniği sonsuz desenler yaparak Doğu beğenisine ve estetiğine uygun; karmaşık takı kompozisyonları yaratma olanağı nedeniyle sevilmiş ve geliştirilmiştir.

Telkari sanatının 12. yüzyılda Ortadoğu'daki en önemli merkezi Musul'dur. Daha sonra Şam ve Horasan da bu sanatın önemli merkezlerinden olmuştur. Bu nedenle telkari Avrupa'da halen "Şam işi" (Domaskun) olarak adlandırılır. Endülüs

¹³ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.37. (2000).

¹⁴ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.38. (2000).

Emevileri'nin İber Yarımadasına taşıdığı bu kuyumculuk tekniği, bugün İspanya ve Portekiz'de sürdürülen telkari sanatının temelini oluşturmuştur.

Anadolu'da Telkari tekniği XV. Yüzyıldan beri çok yaygın olarak görülmüş, özellikle Doğu Karadeniz Doğu ve Güney Anadolu'da gelişme göstermiştir. Yurdumuzda telkari tekniğinin kullanıldığı önemli merkezlerden birisi Mardin ilinin Midyat ilçesidir. Bunun dışında Sivas, Edirne, Diyarbakır, Elazığ, Trabzon, Bursa, Beypazarı gibi yörelerde bu tekniğin kullanıldığı merkezler arasına girmektedir.

Telkari işçiliğinde, kuyumculukta çift adı verilen pensler çok kullanıldığından bu teknik Anadolu'nun bazı bölgelerinde çift işi olarak da isimlendirilmiştir. Metal yüzeyine telkari aplikelerinde genellikle yarım yuvarlak kesitli veya burma teller, serbest telkari çalışmalarında ise kare veya dikdörtgen kesitli teller kullanılır.

Serbest telkaride, kompozisyon tasarlandıktan sonra tel parçalan bükülerek motifler ayrı ayrı hazırlanır. Bu motifler, biraz daha kaim bir telden yapılan çerçeve içine yerleştirilerek kompozisyon tamamlanır ve toz kaynakla birleştirilir.

Kompozisyonu zenginleştirmek için motif yüzeylerine, güherseler ve baklava dilimi şeklinde kesilmiş ince metal plakacıklar yerleştirilir. Bu çalışma dekoratif olma amacının yanı sıra kaynakla bağlanan yüzeyleri arttığından eserin daha dayanıklı olması sağlanır.¹⁵

Kaynak yaparken kuvvetli bir ateş kullanıldığı takdirde teller eriyebileceğinden eski kuyumcular, bir yağ kandilinin alevini üfleme borusu ile çalışmanın üzerine yönlendirerek kaynak yaparlardı. Bu yağ kandillerini de sıcaklığı yüksek ise az olduğu için tercihen susam yağı kullanılıyordu.

Günümüz telkari üretiminde birkaç modern aletin dışında fazla bir değişiklik söz konusu değildir.

¹⁵ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.38. (2000).

2.1.2. Granülasyon (Güherse) Tekniği

Güherse(güverse) Farsça'da gevher(mücevher, asa) gibi kelimelerin yanlış kullanılmasıdır. Anlam bakımından da güher veya gevher gibi anlamında kullanılmaktadır. Kısaca mücevher gibi demektir. ¹⁶

Bir takının tümünün veya belirli bölümlerinin ya da dış hatlarının, çeşitli madenlerden irili ufaklı hazırlanmış taneciklerin yan yana veya metal üzerine kaynatılmasıyla oluşturulan süsleme tekniğidir. "Antik Çağda granülasyon ya da damlatma olarak anılan teknikte altın levhalar küçük parçalar halinde kesilir ve eritilerek minik kürecikler haline getiriliyordu. Daha sonra bu kürecikler yan yana sıralanarak takılar üzerine sabitleniyordu. Anadolu'da bu küreciklerin haşhaş kozaları içinde bulunan yuvarlak taneciklerine benzemelerinden dolayı HIŞ HAŞ sanatı da denilmiştir. ¹⁷

Küpe ve broşların görünümünü daha etkileyici hale getiren granülasyon tekniği Antik Çağ ustasının dikkatli ve sabırlı çalışmaları sonucunda, asırlar soması, kuyum ustalarına bir teknik olarak güncelliğini koruyabilmiştir. Bu tekniğe; Alacahöyük'te yapılan kazılarda bulunan takıların bir çağında rastlanmıştır. ¹⁸

Granülasyon tekniği eski kuyumcuların, bir rastlantı sonucu bulmuş olacakları düşünülmektedir. Birçok elementin olduğu gibi altın, gümüş ve diğer soy metallerin çok ufak parçacıkları dahi eritilip sıvı haline getirildiğinde, yüzey gerilimi ve soğuma etkisiyle su damlası gibi küçük Kürecik şeklini alırlar. Tamamen soğuduklarında da bu şekli korurlar.

Küçük kürecikler bakır ve gümüşten de yapılır. Ancak düzgün ve ideal olanı altındır. Bu çalışmada amaç 1mm'den küçük topları, aynı metalden yapılmış takının yüzeyine, kürecikleri ve takının yüzeyini deforme etmeden kaynatabilmektir. Kürecikler çok küçük olduğundan kaynatma esnasında kaynağın çok az ya da fazla olup yüzeye taşmasına engel olunmalıdır. Bunu İçinde yeterli kaynağı ayarlamak ustalık işidir.

¹⁶Mehmet Zeki Kuşoğlu, "Güherse Tekniği", *İlgi Dergisi*, Sayı: 65, İstanbul, s.32. (1991).

¹⁷Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e*, s.32.(1991).

¹⁸Işık Bingöl, *Anadolu Medeniyetleri Müzesi Antik Takılar*, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.23. (1999).

Güherse tekniği olarak bilinen bu kürecikleri elde etmenin bir başka yolu da şudur; Altın ve gümüş belli bir inceliğe getirilip küçük parçacıklar halinde kesilir. Bir ergitme (eritme) potasına birkaç odun kömürü tozu yerleştirildikten sonra üzerine altın levhadan aynı ölçüde kesilmiş altın tanecikleri birbirine değmeyecek şekilde yerleştirilir. Tekrar kömür tozu, tekrar altın parçacıklar konarak pota dolana kadar doldurulur. Ergitme fırınında altın erime derecesine kadar ısıtılır.

Altın çok yüksek derecede eridiğinden odun, kömür toz haline gelir. Eriyen altın tanecikleri de küçük kürecikler şeklinde külün içinde kalır. Bu küller elenerek altın tanecikleri alınır. Bu küreciklerde elekten tekrar geçirilerek büyüklüklerine göre gruplandırılır. Bu işlemlerden geçerek elde edilen küçük kürecikler takı süslemede kullanılır.

Bugün kuyumcular birbirleriyle aynı büyüklükte güherseler yapabilmek için istenilen kalınlıkta altın veya gümüş telleri ince bir çubuk üzerine sararak yaylar oluştururlar. Çubuğa sarılan teller dikine kesilerek bu yaylardan aynı büyüklükte ve ağırlıkta halkalar elde edilir. Kesilen halkacıklar borakslı suya batırıldıktan sora takı üzerine dizilir ve şalama ile eritilir. Tahtanın üzeri daha önceleri de kullanıldığından yüzey kömürleşmiştir. Eriyen metaller bu kömürleşmenin arasında kalır. Güherseler buradan alınıp temizlenir. Bu şekilde yapılan güherseler aynı büyüklükte ve ağırlıkta olur.¹⁹

Birçok konuda Mezopotamya bu tekniğin bilinen en eski merkezidir. Oradan bütün dünyaya yayılmıştır. Bu teknik Türklerin yetenekli ellerinde çok gelişmiş, Osmanlılar daha da ileriye götürmüşlerdir Osmanlı döneminde yapılmış olan örneklerine baktığımızda bu milimetrik kürecikleri gelişmiş tekniklerle yapabilmenin zorluğu anlaşılmaktadır.

¹⁹ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.38. (2000).

2.1.3. Savatlama Tekniği

Gümüş eşyanın üzerini süslemek için çelik kalemle açılan oyuklara; bakır, kurşun ve kükürtten oluşan bir alaşım konarak elde edilen siyah çizgiler ve bu çizgilerle yapılan süslemelerdir.

Niello, Latince "siyah" demek olan "nigellus" kelimesinden gelmektedir. İslam dünyasında bu teknik kullanılan "savat" kelimesinin de Arapçada kararma anlamına gelen "savat" ile ilgili olduğu tahmin edilmektedir. Orta Asya maden sanatında büyük ölçüde kullanılan savatlama tekniğinin yalak "çukur" anlamındaki savat kelimesiyle veya su olduğu anlamındaki savat kelimesiyle bir ilgisi olması da mümkün görülmektedir.

Savatla yapılan metal süsleme çalışmalarının en eski örnekleri Mykenai uygarlığına ait mezarlardan çıkartılan kılıç ve kama gibi bazı silahların üzerinde görülür. M.Ö. 1550 - 1500'lere tarihlenen bu bronz kamalar üzerinde niello tekniğinin yanı sıra kakma tekniği ile altın ve gümüşten zarif insan ve hayvan figürleri de işlenmiştir. Bu Mykenai'nin savat olup olmadığı halen tartışma konusudur.

Bizans ve Osmanlı devirlerinin maden sanatında ise savat özellikle gümüş eşyaların süslenmesinde uygulanır. Osmanlı İmparatorluğu zamanında Güney Kafkas'yanın Dağıstan bölgesinde gümüş kemer tokalarına, at koşum takımlarına ve silahların gümüş kısımlarına derin kalem işi oymacılığı ve altın yaldızlamayla birlikte kullanılan savat çok ince bir işçilik gösterir.

Anadolu'da özellikle Van, Bitlis ve Erzincan bu dönemin en önemli savat merkezleridir. Van'da I. Dünya Savaşı öncesi 120 savat atölyesi çalıştığı bilinmektedir. Savat tekniğiyle yapılmış Osmanlı tuğra ve armaları cami resimleri, İstanbul manzaraları gibi değişik kompozisyonlarla süslenen, 19 yy. Van yapımı gümüş sigara kutuları, bunun güzel örneklerdir. Diyarbakır, Bitlis, Erzincan, Sivas, Trabzon, Samsun ve Kula gibi merkezlere de yayılmıştır.

Düşük ayarlı gümüş, kısa sürede oksitlenip karardığından üzerindeki savat çalışmasını göstermez. Bu nedenle savatta yüksek ayarlı gümüş kullanımı tercih edilir. Gümüş ayarının damga ile garanti edilmesi çalışmanın değerini yükselteceğinden 14. yy.da Van ve Diyarbakır illerindeki gümüş atölyelerine, dönemin Osmanlı padişahlarının tuğralarını taşıyan ayar damgaları kullanma yetkisi verilmiştir.

Takılardan silahlara, at koşum takımlarından şerbet taslarına ve tütün kutularına kadar günlük hayatta kullanılan pek çok gümüş malzemeyi süsleyen savat ikinci Dünya Savaşının karışık ve sıkıntılı yıllarında hızla geriledi. Günümüzde etnografik takıların kullanımının moda olup yaygınlaşması nedeniyle savat ustaları için sınırlı da olsa yeni bir iş alan yaratılmıştır. Bu arada Eskişehir'in Alpu ilçesi yeni bir savat merkezi olarak gelişmiştir.²⁰

2.1.4. Kakma Tekniği

Takılar üzerindeki oluklara renkli cam ve taş parçalarının kesilerek yapıştırılması işlemidir. Her ne kadar mineleme ve kakma birbirine benzese de minelemede parçalar eritilerek oyuklara yerleştirilir. Kakma tekniği uygulanmış takılar arasında özellikle tepelik, kemer tokaları ve bilezikler de yoğun olarak kullanılmıştır.

Madeni eserler üzerinde delikler veya yivler açılıp başka bir madenle renk kontrast yaratarak desen oluşturma tekniği ne de kakma denir.

2.1.4.1. Tel Kakma

Kakma yapılacak olan eserin yüzeyine yivler açılır. Açılan yivlerin içine altın ya da gümüş tel yerleştirilir. Yivin açılması sırasında iki yanda biriken maden çekiçle telin üzerine kapatılır. Kazıma tekniğinde ise içe doğru genişleyen yivlere açılır. Kakma yapılacak tel tavlansın bu yivler içine yerleştirilerek çekiçlenir.

²⁰ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e.*, s.44. (2000).

2.1.4.2.Varak Kakma

Altın gümüş ve ya bakır varaklardan desene göre kesilen parçaların maden veya eşya üzerine kakma yapılması için gereken yuvaların açılmasında dört ayrı yöntem kullanılır.

Birinci Yöntem: Desenin çevre çizgileri (konturu) eserin üzerine çalma kalemi ile sığ yivler şeklinde açılır. Bu yivlerin arasında kalan alan, ucu küt bir repousse aleti ile çökertilir. Bu şekilde elde edilen yuvaya, desenin şekline kesilmiş varak parçası yerleştirilir. Kontur açma sırasında çalma kaleminin yiv kenarına ittiği metal çekiçlenerek varağın kenarlarına kapatılır. Bu yöntemde varak oldukça kalın olduğundan, yüzeyine kazıma süsler yapılabilir. Diğer bir özelliği de kakma yapılan metalin kabın yüzeyi ile aynı seviyede olmasıdır.

İkinci Yöntem: Desen konturları bu kez daha derin yivler şeklinde, çalma ve ya kazıma tekniği ile açılır. Desenin şekline kesilen varağın kenarları, ucu sivri aletle bu yuva içine sokulup yiv kenarları çekiçlenerek sıkıştırılır. Bu yöntemle genellikle ince altın varak kakmaları yapılmakta, kakma kap yüzeyinden biraz yüksekte görünmektedir.

Üçüncü Yöntem: Desenin içi, ucunda ince ve keskin tırtıklar bulunan çelik aletle zikzak hatlar halinde pürüzlendirilir. Kakma yapılacak varak bu yüzeye yerleştirilip üzerine hafif çekiç darbeleri vurularak yüzeye kaynaşması sağlanır.

Dördüncü Yöntem: Kap yüzeyindeki metal, desen konturlarından küçük kuyruklar halinde kaldırılıp tırnaklar hazırlanır ve üzerine yerleştirilen varak çekiçlenerek bu tırnakların çakılması sağlanır.

2.1.5.Kazıma (Kalemkar) Tekniği

Altın, gümüş, bakır, tunç ve pirinç gibi yumuşak madenler üzerine derin çizgilerle yapılan süslemedir. Kazıma tekniğinde ucu sivriltilmiş olan kalemler ve "burin" denilen tahta saplı sivri uçlu kazıma aleti kullanılmaktadır (Bingöl 1999). Bu çelik

kalem ve keski kare kesitlidir, uçları eğimli bir yüzey şeklinde açılıp baklava dilimi formu kazandırılmıştır. Alt köşedeki sivri uç, iki yanından biraz yontulup birer köşe daha oluşturularak bir topuk meydana getirilmiştir.

Ucunun bu Özelliği nedeniyle keski ve ya çelik kalem, metal üzerinde fazla derine batmaz ve desen işlenirken rahat hareket ettirilir. Kazıma tekniğinde kalem ve ya keskinin ucu sivri ve keskin olduğundan, açılan yiv içindeki metali kesip yongalar halinde çıkarır. Uzunlukları 15 cm. olan çelik kalemler çekiç ile kullanılır, buna karşılık keski (burin) avuç içinde sıkıca kavrayıp metal yüzeyine bastırarak kullanmak gerekir.²¹

2.1.6. Ajur (Delik işi) Tekniği

Madeni eserler üzerine, kesici ve delici aletler kullanılarak yapılan delikli süsleme tekniğidir. Bu tekniğe ajur haricinde delik işi ve oyma adı da verilir. (Bingöl, 1999) Oyma çalışmasında geometrik hatlar kullanılmışsa opus interrasite olarak adlandırılır. Bu teknikte bir maden tabakasına veya madeni eşyanın üzerine çizilen desenin, bazen zemin kısmı bazen de kendisi oyularak çıkartılır. Daha sonrada kesik kenarları eğelenerek düzeltilir.

Opus interrasite en eski kuyumculuk tekniklerinden biridir. Tunç Çağında çelik bilinmediği ve işçilikte bronz takımları kullanıldığı için bu teknik ancak altın ve gümüş gibi yumuşak metallere uygulanabilmiştir. Alacahöyük Kral Mezarları buluntuları arasındaki, kafes motifi oymalarla süslü altın- taç Anadolu kuyumculuğunun en eski ve en güzel opus interrasite çalışmalarından biridir.

Opus interrasite tekniğini gerçek bir kuyumculuk sanatı olarak geliştirenler Romalılardır. Roma döneminde sevilen bir işçilik türü olmuştur. MS. 1 yy'dan itibaren bilezik, yüzük gibi takılar ajur desenlerle süslenmiş, bazen de repousse tekniği ile işlenen desenlerin zemin kumlan kesilip çıkartılarak zarif, dantelimsi

²¹Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e.*, s.44. (2000).

eserler üretilmiştir. Kolyelerde ise değişik malzemeler ve ajur tekniği ile işlenmiş küçük metal plakalar birlikte kullanılarak değişik kompozisyonlar yaratılmıştır.²²

Bizans devrinde sürdürülen bu teknik Anadolu'da özellikle Selçuklular zamanında yaygınlaşmış ve büyük bir gelişme göstermiştir. Selçuklular, dövme ya da döküm teknikleriyle üretilmiş kandil, şamdan, mangal gibi muhtelif bronz ve pirinç eşyanın süslenmesinde ajur tekniğini ya tek başına ya da savat, kakma, mine gibi diğer süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak sanat eserleri yaratmışlardır.

2.1.7. Tombak-Kaplama (Yaldızlama) Tekniği

Altın ve gümüşün başka bir özelliği yani atomlarının kendi aralarındaki bağlarını kopartarak civa atomlarıyla birlikte sıvılaşabilmeleridir. Altın ve gümüşün civa ile yaptığı bu karışıma malgama(amalgam)denilmektedir. Bu yöntem ilk kez Romalılar tarafından bulunmuş ve öğütülmüş kuvarslı altın kayalarından altının ayrıştırılmasında kullanılmıştır.

Bakır ve bakır alaşımlarından yapılmış eşyalara amalgam ile altın veya bazen de gümüş kullanılarak kaplama yapma tekniği ortaçağ'dan itibaren yaygınlaşmıştır.

Ortaçağdaki ekonomik sıkıntılar sonucu lüks ihtiyaçlar için altın kullanımının giderek azalması nedeniyle Bizans ve İslam sanatında çokça kullanılmıştır. Buna bir başka neden ise İslam dinin altın eşyalarının kullanımını israf ve günah olarak kabul etmesidir. Ucuz metallerden yapılan eşyaların üzerine amalgam kaplama yapılması altın görünümü kazandırmak için etkili yöntemdir. Osmanlıcada bu yöntemle "tombaklama" bu yöntemle altın kaplanmış eşyalara "tombak" adı verilir.

Tombaklama Osmanlı maden sanatında 19.yüzyıla kadar kullanılmış ve repousse ve kalemişi teknikleriyle süslenen birçok bakır veya pirinç günlük kullanım eşyası, ayrıca miğferler, zırhlar, at koşum takımları ve askeri donatım tombaklaşarak hem

²² Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.40. (2000).

altının soylu parıltısı kazandırılmış hem de oksitlenmeye karşı çok iyi bir koruyucu tabaka oluşturulmuştur.

2.1.8. Kalıpla Kabartma Tekniği

Kabartma desenlerle süslenecek eserlerde, aynı desenin tekrarlanması halinde kalıpla kabartma tekniği kullanılmaktadır. Kalıpla kabartma tekniği seri üretim gerektiren takılan sarkaçlarında kullanılan koza, yaprak, çiçek vb. şekillerdeki parçalarda uygulanmaktadır. Bu tekniğe kolyelerde, kemer tokalarında tepelik, alınlık, yanak dövenlerde sıkça görülmektedir.

Kalıpla kabartma tekniğinde sürekli kullanılabilen kurşun gibi kolayca deforme olmayacak pozitif ve negatif kalıplar üretime hazır hale getirilmektedir. İnce metal levha bu iki kalıp arasına yerleştirilerek kuvvetli bir çekiç darbesiyle pozitif ve negatif kalıplar iç içe gömülürken levhayı ezerek desen formunun alınması sağlanır.

2.1.9. Mine (Emay) Tekniği

Metal yüzeyler üstüne, yüksek ısı uygulanarak cam benzeri bir sır katmanının (mine) kaynaştırıldığı bezeme tekniğidir. Mine, toz cam ve metal oksit karışımından yapılır. Değişik oranlardaki katkı maddeleri ile saydam ve saydam olmayan mineler yapıldığı gibi metal oksitlerin katılım ile de çeşitli renkler elde edilebilmektedir.

Mine tekniğinin antik çağlarda Ortadoğu'da gelişmiştir. M.Ö. 4.yy' da itibaren eski yunan takılarında da görülmeye başlamış ve Helenistik devirde pers etkisiyle gelişmiştir.

M.Ö. 3 bin yılında Sümerler tarafından geliştirilmiş eski Mısırlı kuyumcular tarafından başarı ile uygulanmış ve yaygınlaşarak geçerliliğini günümüze kadar korumuştur.

Mine (emaye) süs taşları için yapılan yuvaların ve cam ya da fritin erime derecesinin soy metallere daha düşük olmasının birlikte geliştirdiği pratik bir süsleme tekniğidir. Mine çalışmasında değişik metallere veya metal oksitlerinin cam

hamuruna karıştırılması ile elde edilen renkli camlar dövülerek çok ince bir toz elde edilir. Bu toz, su ile karıştırılıp macun kıvamına getirilerek dekorasyon yapılacak objenin yüzeyindeki sıg yuvalara doldurulur ve camın erime derecesinde fırınlanır. Bu işlem sonucu eriyen cam yuvaları doldurulur ve çok renkli dekorasyon sağlanır. Daha sonra yüzey tesviye edilip cilalanarak işlem tamamlanır.²³ Osmanlı dönemi renk beğenisini karşılayan kırmızı, yeşil ve turkuaz mine işlerinde de sıkça kullanılmıştır.

2.1.10. Repousse

Metal levhanın yüzeyine kabartma süslemesi yapılabilmesi için levha esnek bir yüzeye; tahta, kurşun özellikle zifte bastırılarak çelik ya da bronz kalemlerle çekiçlenerek süslenir. Repousse çalışılacak altın veya gümüş parçanın kırılmaması için, yumuşak yani yüksek ayarda olması gerekmektedir. Anadolu'da bu tekniğe kakma, çarpma, çakma gibi değişik isimler de verilmiştir.

2.1.11. Kurşuna Dövme Tekniği

Repousse tekniği takılarda kullanılan kozalak, yaprak, balık ve benzeri şekillerdeki sarkaç parçaların üretiminde pratik değildir. Seri üretime el vermediği için basit halk takılarında bu yöntem kullanılır.

Bronz, çelik veya demirden hazırlanan model belirlendikten sonra; örs üzerine yerleştirilen kalın kurşun külçenin altına dövme işleminin titreşimle hareket etmemesi için nemli keçe parçası yerleştirilmektedir. Model gömüldüğü yuvadan çıkartılınca kurşun yüzeyinde negatif bir kalıp oluşmaktadır. Altın, gümüş veya bafondan ince bir levha tavlanıp negatif kalıp üzerine hafifçe bastırılarak yerleştirilir. Üzerine pozitif kalıp olarak kullanacağımız kalıp yerleştirilir ve güçlü bir çekiç darbesiyle negative kalıbın çukurluğuna gömülür. Arada kalıp ezilmiş olan levha istenilen formu bize verir. Kurşundaki negative kalıp kullanmaktan yıpranıncaya kadar bu işlem bu şekilde devam ettirilebilir.

²³ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.55. (2000).

2.1.12. Stampa (Mühür) Tekniği

Kurşuna dövmenin daha kolay bir yöntemi olarak geliştirilmiştir. Model kalın bir metal kütle için yüzeyine oyularak işlenir. Aynı model başka bir metal kütle üzerine kabartma olarak tekrar yapılır. Böylece sürekli kullanılabilir, kurşun gibi kolayca deforme olmayacak pozitif ve negatif kalıplar hazırlanmış olacaktır. Kuvvetli bir çekiç darbesiyle levha ezilerek modelin formunu alması sağlanmış olur. Günümüz pres makinelerinde seri üretim amaçlı kullanılmaktadır.

2.2. TAKI YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER

Hazırlanan takı tasarımının kullanıma uygun olarak elde edilmesi zaman kazanılmasını sağlar. Seçilen maden ve taşın bir arada uyumlu kullanılması görünümdeki güzelliği arttıracaktır.

2.2.1. Madenler

Takı tasarımında en yaygın kullanılan maden altın ve gümüşdür. Tasarımda etkinin artırılabilmesi için teknolojinin de sağladığı imkânlarla altın ve gümüş madenine ilave farklı madenler de kullanılmaktadır.

2.2.1.1. Altın

Doğadaki en önemli kaynağı, yaşlı kayalar arasına girmiş altın içerikli kuvars damarlarıdır. Bu damarların yüzeye yakın olanları, çok uzun bir süre içinde jeolojik hareketler ve doğal koşullar nedeniyle ayrışır. Bu ayrışma sonucu açığa çıkan altın tanecikleri akarsular boyunca düzlüklere taşınır. Altın tanecikleri ağır oldukları için akıntının ve suyun taşıma gücünün azaldığı dönemelerde birikip sedimanter altın yataklarını oluştururlar. Böylece akarsu yataklarında veya eski birer akarsu yatağı olan vadilerde ikincil altın madenleri ortaya çıkar.²⁴

²⁴ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, a.g.e, s.11. (2000).

Arkeolojik araştırmalara göre altın ilk kez Anadolu'da saflaştırılmıştır. Ergitme sözcüğünün karşılığı olan Yunanca "obryza" kelimesinin Hititeye geri gidişi ise altınla yapılan işlemin ne kadar erken olabileceği konusunda fikir vermektedir.²⁵ Altın, işleme kolaylığı ve güzelliği yönünden diğer madenlere göre daha üstündür. Bilinen bütün tekniklerde ve çok farklı türde eşya ve sanat eseri yapılmıştır. Bu bakımdan kuyumculuk denildiğinde ilk akla gelen altın olmuştur. Altın kuyum sözcüğüyle bütünleşmiştir.²⁶

2.2.1.2.Gümüş

Gümüş madeni de altın gibi dere yataklarından toplanır veya bazı kayaların içinde damar halinde bulunur. Doğal gümüşün, M.. 4. binin başlarından itibaren ss eşyalarının yapımında kullanıldığı görülmektedir.

2.2.1.3.Bronz

Gümüş gibi genelde yüzük yapımında kullanılan bronzun, Yunanistan'da Miken Dönemi'nden itibaren örnekleri bilinmektedir. Ucuz bir maden olmasından dolayı İ.. 4. yüzyıl'dan itibaren kullanımı yaygınlaşmıştır. Ekonomik seviyesi düşük insanlar altın ile yapılan takı modellerini bronzla aktarmışlardır. Gmşte olduğu gibi bronzda da altın ile kaplama yöntemi ilk olarak İ.. 4.yüzyıl'da başlamış, daha sonra Roma Dönemi'nin ilerine kadar devam etmiştir.

2.2.1.4.Paladyum

Kurşuni beyaz renkte platin parlaklığında okside olmayan soy bir metaldir. Özgül ağırlığı 11.97, ergime noktası 1552 °C dir.

Doğada filizler halinde bulunur. Çok sert ve parlaktır. Kuyumculukta beyaz altın yapımında katkı olarak kullanılır ve en güzel altın alaşımıdır.

²⁵ Işık Bingöl, *a.g.e*, s.19. (1999).

²⁶ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e*, s.22. (2006).

2.2.1.5. Platin

İlk bulunduğunda gümüş zannedilmiştir. Doğada saf olarak bulunmaktadır. Mücevher yapımında kullanıldığı gibi sanayide de kullanılmaktadır. Okside olmaz, kolayca tel ve levha haline gelebilir. Yoğunluğu 21,45,ergime noktası 1778°, kaynama noktası 4050°'dir.

19 yy. sonlarında keşfedilen platin, mücevher yapımında taşı tamamen ön plana çıkaracak ve pırlantanın parlamasını en iyi şekilde sağlayacak çözüm olmuştur. Yüksek ergime derecesi ve sertliği nedeniyle zor işlenir gri-beyaz renkli bu metal çok ince metallerin yapılmasına imkân yaratmıştır.²⁷

2.2.2. Değerli, Yarı Değerli Taşlar

Doğal taşlar takı yapımında Neolitik çağdan beri kullanılmıştır. Takıların süslenme amaçlı kullanımları yanında Yunan ve Roma dönemlerinde büyü amaçlı kullanıldıkları bilinmektedir. Büyüleri, takılarda kullanılan renkleriyle taşlar desteklemiştir.

2.2.2.1. Elmas

Elmas madeninin özü kömürdür. Sertliği 10, özgül ağırlığı 3.52'dir. Doğal hali olan kristalize karbon olarak bilinen en sert madendir. Bütün minarelerden daha serttir ve onları çizer. Renksiz, saydam, sarı, kül rengi, kırmızı, mavi, kara renklerde bulunur. Ağırlık ölçüsü karattır. İşlenmemiş ve ham elmas adı verilen iri elmaslar özel atölyelerde ve kendi tozları ile maksatlarına göre yontularak ışıdamaları yükseltilir ki bu yontulmuş, bilenmiş ve güzel görünüşte biçim verilmiş parıltılı elmaslara pırlanta adı verilir. Elmas çok çeşitli renklerde olabilir, ancak en değerlisi saydam, renksiz olanıdır.²⁸

²⁷ Altan Türe, *a.g.e.* s.109. (2011).

²⁸ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.75. (2006).

Bu taşa hâkim olup ona şekil vermek oldukça güçtür. Fakat insanoğlu zoru başarmış ve bu taşa sabır, kol gücü ve yürek coşkusuyla şekil vermiştir.

“Eski Yunancada “adamao” sözcüğü “hakim oldum, zoru başardım” anlamında kullanıldığından elmas ismini buradan aldığı düşünülmektedir. Daha sonraları aynı kökten “adamas” ve “adamant” sözcükleri türetilmiş. “Adamant” önce “adimantum” sonra da “diamantum” olmuştur. Bugün Fransızcadaki diamant ve İngilizcedeki diamond sözcükleri bu kökten gelmektedir.”²⁹

İki bin yıl önce elmasın vatanı doğu ülkeleri olarak bilinmekteydi. Dönemin büyük gücü roma imparatorluğu, İstanbul ve roma kentlerini elmas merkezine dönüştürmüştür. Özellikle Hindistan kökenli elmaslar İstanbul’a taşınır sonra işlenmek üzere Roma’ya götürülmektedir.

Eski Hint inancına göre insan kendini bu evrenin dünyadaki temsilcisi olarak görmekte ve insan bedeninin her organı da, evrenin bir bölümünü simgelemektedir. Eğer ruh temiz ise, insan bedeni doğada yok olur, evrende yerini bulur. Bir de ruhun temiz olmaması durumunda yaşam başka bir şekilde yeniden başlamaktadır. Eski Hint inancına göre ölen kişinin yeni yaşamına bir hayvan, bir bitki veya bir değerli taş olarak devam edeceği düşünülmekte ve bu durum ruh arınıncaya kadar devam etmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca elmas çok farklı amaçlarla kullanılmıştır. Sevgilinin güzelliğiyle özdeş olup şiirlere yansımış, insan hırsıyla bütünleşip savaflara neden olmuş, tılsım diye taşınmış ve ondan yardım umulmuştur. Enerji, güç, güzellik, mutluluk ve uzun yaşamın özü sayılmıştır. Hiç bir nesne, doğadaki haliyle, elmas kadar değer taşımamış, hiç bir elmas, koşullar ne olursa olsun, sıradan ve basit sayılmamıştır.

Koca Osmanlı İmparatorluğu'nun, hele Cihan Devleti'nin başkenti İstanbul'un elmasın görkemine uzak kalacağı düşünülmemektedir. Padişahların da bu taşa ilgisiz kalmadığı kaliteli, iri bir elmasa “hünkari elmas” ismi ile hitap edildiğinden belli

²⁹Anonim, *Elmas ve Değerli Taşların Dünyası*, Sümer Kuyumculuk Sanayi ve Ticaret A.Ş., İstanbul, s.20. (1998).

olmaktadır.³⁰ Topkapı Sarayı Hazine Dairesini süsleyen nadide elmaslar içinde, özellikle biri çok ünlüdür: Dünyada bilinen tüm işlenmiş elmaslar arasında, 84 karat ağırlığı ve damla şeklinde tıraşlanmış formuyla altmış birinci sırada yer alan “Kaşıkçı Elması” vardır. Elmasın bir çift kaşığa değiştirildiği ya da şeklinin kaşığa benzemesinden dolayı bu ismi aldığı düşünülmektedir.

Bir başka rivayete göre de Fransız subay Pigot tarafından Madras Mihracesi’nden elde edilmiştir. Daha sonra Napoleon’un annesi tarafından alındığı ve “Yüz Gün” savaşları’nın finansmanında kullanıldığı; Mora Valisi Tepedelenli Ali Paşa’nın elmasa sahip olduğu ve ölümünden sonra, 19.yüzyılın başlarında Osmanlı hazinesine geçtiği üzerine yapılan tüm söylentiler elmasın ihtişamını daha da arttırmıştır. 7x6cm boyutundaki elmasın etrafındaki 49 adet pırlantanın sonradan taş monte edildiği düşünülmektedir. Elmasın altındaki bulunan uzantının sorguç olarak kullanıldığı düşüncelerini güçlendirmektedir.³¹

³⁰ Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul, s.58. (2012).

³¹ Gül İrepoğlu, “Padişah Portrelerinde Mücevher”, *P Kültür, Sanat ve Antika Dergisi*, İstanbul, Sayı:17, s.117, (2000).



Resim: 1- Anonim, “Kaşıkçı Elması”, ykl. 17.yy, (TSM 2/7610).

Elmasın sertliği, kesici, delici ve aşındırıcı olarak sanayide kullanılmasına neden olmuştur. Bu kullanım günümüzde de sürmektedir. Mücevher yapımında kullanılmayacak durumdaki elmaslar, çeşitli sektörlerde, sanayi elması olarak değerlendirilmektedirler.

Elması güç simgesi büyüklük göstergelerinde simge olarak kullanmak da mümkündür ancak hiçbir kullanım alanı onun mücevherdeki güzelliğini ortaya çıkaramayacaktır.

Elmasın mücevherde kullanılması, milattan öncelere gider. M.Ö. 500 yıllarından kaldığı sanılan bronz bir heykelcik, British Museum'da sergilenmektedir. Bu heykelciğin gözlerinde iki küçük elmas vardır. İncelemeler, bu elmasların gül tipi bir kesimle tıraşlanmış olduklarını belgelemiştir (Rose cut ya da Roza kesim).

Elmasın kuyumculuk alanında kullanılmasının, bugüne kalan en eski ikinci örneği, İstanbul yapımı bir taçtır. Bizans İmparatoru tarafından, Macar Kralı Birinci Geza'ya 1074 – 1078 tarihleri arasında hediye edilmiştir. 1071 yılında Anadolu'ya giren Türk

ordularıyla başı dertte olan Bizans İmparatoru, Batı komşularıyla iyi geçinmek ve yeni cephelerin açılmasını önlemek istemektedir. Kutsal Stefan Tacı da denilen bu taç, miğfer şeklindedir ve üzerine işlenmemiş elmaslar mihlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerikalıların ülkelerine götördükleri bu tacı, 1978 yılında, başkan Carter Macaristan'a iade etmiştir.

13 ve 14. yüzyıllardan başlayarak, elmas öncelikle kraliçe ve kralların süsü olmuştur.

Kral mücevhercileri, zamanla soylulara ve zenginlere yönelen bir eğilim içinde, elmas takıya yaygınlık kazandırmışlardır.

15.yüzyıl'dan sonra evliliğin sembolü nikâh halkası yenilmez gücü simgeleyen elmasla bütünleşir.

15.yy yüzüklerinde çift kare piramit formlu, sekiz yüzlü, doğal elmas kristalleri kullanılıyordu. Mısır piramitlerinin geometrik mükemmelliğini sembolize eden kristalin üst yarısındaki piramit ışık alıp parlarken altta kalan ve kötü yarı olduğu kabul edilen piramit montürün içine gömülüyordu.15.yy ikinci yarısında elmas kesimlerinde gelişmeler sağlandı. Elmas kristalinin üst tepesinin elmas tozuyla törpülenip düzeltilmesiyle tabla kesimler elde edildi.16.yy yaygınlaşan tabla kesimi elmasın içindeki kıvılcımları yakalamak için yapılan faset kesimlerin öncüsüdür. Modern baget kesimlerin başlangıcı olan balıksırtı elmas kesimleri de aynı döneme yansır. Böylece dikdörtgen ya da trapez kesilmiş balıksırtı elmaslarla gotik yazılar, mücevher tasarımları yaratma imkânı doğdu.

Barok stilin elmas mücevherlerini hazırlayan diğer buluş da foyalama möntür içine yerleştirilen kalay ya da gümüşten çok ince bir astarla elmasın saf beyaz ışığı daha da parlak hale getirilmiştir.³²

18.yy kadar elmasta tabla ve gül kesim (roza,ruze) 19.yy yerini pırlanta kesime bırakmıştır. Bu kesim israfa neden oluyordu fakat elmasın gizemli ışığını gözle görülür şekilde ortaya çıkarmaktaydı.³³

³² Altan Türe, *a.g.e*, s.61. (2011).

³³ Altan Türe, *a.g.e*, s.108. (2011).

2.2.2.1. Safir (Gökyakut)

Oksit grubunun bir üyesidir. Genellikle alüminyum, küçük demir parçaları ve titanyum içerir. Eğer yapısından titanyum bulunmazsa renksiz olurlar. Açık maviden, çivit rengine, yeşile, yeşilimsi sarıya kadar değişen renk tonlarında olan, bazen de menekşe renk kazanan korindon kristali saydam, yarı saydam arası görünüme sahiptir.³⁴

Safirlerin büyük çoğunluğu, hava ya da akıntıların sürüklemesi ile nehir yataklarında birikerek oluşmuş kayalarda oluşmuştur. Safirler değerli taşlar sınıfına girer.Safir taşı Osmanlı'da yoğun kullanılan kırmızı ve yeşil renklerden farklı olması nedeniyle diğer taşlardan az kullanılmıştır.17.yüzyılın ilk yarısında Sultan IV.Murad döneminde Rus çarına sunulan bir mücevher yeşim kasede ve dönemin ortalarında İstanbul'da çar için hazırlatılan mücevher kılıç kınında safir kullanıldığı görülmüştür.³⁵

2.2.2.3. Yakut

Korindon'un (billurlaşmış alümin) kromlu bir türü. Çok değerli ve nadir bulunan bir taş olan yakuta (Rubin) parlak kırmızı rengini veren bünyesine giren krom oksittir. Yakutlar, genellikle mermer ve volkanik patlamalarda oluşan kayalarda en çok Güneydoğu Asya'da bulunmaktadır.

³⁴ Altan Türe-Yılmaz Savaşçın, *a.g.e*, s.78. (2000).

³⁵ Gül İrepoğlu, *a.g.e*, s.61.(2012).



Resim: 2- Yakut

2.2.2.4. Zümrüt

Yeşil rengini bileşimindeki krom oksitten alan saydam, camsı parlaklıkta, doğal alüminyum-berilyum silikat kristali, sertliği 7,5 yoğunluğu 2,67- 2,75'tir. Başlangıçta yakut iken madeninde çok durmaktan ve üzerine güneş ısıyla kuruluk gelip dış yüzü değişerek yeşil renk alan değerli bir cevherdir. Çok özellikli bir taştır. I.Ö.1650'lerde Yukarı Mısır'da ilk zümrütler elde edilmiştir. Helenistik ve Roma dönemlerinde seyrek kullanılmıştır.³⁶ Osmanlı mücevherlerinde kullanılacak zümrütler Yavuz Sultan Selim'in fethinden sonra Mısır'daki madenlerden,16.yüzyılda kısmen Orta Anadolu'daki Sivrihisar madeninden sağlanmıştır.17.yüzyılda Avrupa'da bollaştığı bilinen Kolombiya zümrütleri ülkede kullanılmıştır. Zümrüt taşının yoğun olarak kaboşon (doğal bombeli taş) olarak kullanılmış olması iriliğini yitirmemesi ve cinsinin de bu kesime uygun olmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı mücevherlerinde zümrüt mühür yüzük olarak kullanılmış ancak üzüm salkımı şeklinde olan bir çift küpe günümüze gelen bir örnektir.³⁷

³⁶ Işık Bingöl, *a.g.e*, s.23. (1999).

³⁷ Gül İrepoğlu, *a.g.e*, s. 59. (2012).



Resim: 3- Anonim, “Zümrüt Çiçek Küpe”, (TSM 2/7532)

2.2.2.5. Yeşim Taşı

Kaş taşı; Ak taş, Yada taşı olarak da adlandırılmaktadır. Firuzeden daha serttir. Sertliği 5–5,5, özgül ağırlığı 2,8-3,3’tür.³⁸

Yeşim taşı ilkel topluluklarda dayanıklılığı ile ün yapmış önceleri bıçak, sopa, mızrak gibi savaş aletleri olarak kullanılabilen eşyalarda kullanılmıştır. Sonraları ise dayanıklı bir taş olması özelliği yanında güzelliği de fark edilince süs objelerinde de kullanılmaya başlanmıştır.

Osmanlılar da zafere yardımcı olacağına inandıklarından ok yay keselerini yeşim taşlarıyla bezemişler; kılıç, kalkan, eğer süsleri, zehir (ok atma yüzüğü) vb. eşyalarda da kullanmışlardır. Tüm bunların yanında tabak, kâse, fincan, matara, ibrik ve kitap kapları gibi günlük kullanım eşyalarında kullanmışlardır.

Osmanlı saray koleksiyonunda üzerleri yazılı zümrüt mühürler ve baş süsleri de vardır. Bunlardan üzerinde Sultan Abdülhamit’in tuğrası ve sülüs hatla “Allahümme Rabbena eftah beynena ve beyne kavmina bilhak ve ente hayrül fatihin” ayeti ile H.1187(M.1773)tarihi okunan zümrüt mühür yüzük koleksiyonun önemli parçalarındandır.³⁹

³⁸ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e*, s.248. (2006).

³⁹Emine Bilirgen, “Topkapı Sarayındaki Zümrütler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 86, İstanbul, s.123. (2005).

Topkapı sarayı hazine bölümünde boyutları yaklaşık15x10x12cm ve 31x40x15 cm arasında değişen 11 adet ham yeşim kütlesi bulunmaktadır. Bu malzemelerin bulunması Osmanlı'da yeşim taşının ne kadar değerli, sevilen bir taş olma özelliğini gözler önüne sermektedir.



Resim: 4- Yeşim Taşı

2.2.2.6. Ametist

Olasılıkla demir oksitten renk alan kuvars ailesinden saydam bir kristaldir. Morun tüm renklerini taşır, sertliği 7dir. Her dönemde kullanılmıştır. Mor yakut adıyla da bilinir Balıkesir Dursunbey ilçesinde bu taşın çıkartıldığı bilinmektedir.

2.2.2.7. İnci

İstiridye, midye türü deniz yumuşakçaları su içindeki mikroorganizmaları yemek için kapaklarını açtıklarında kum ve benzeri tanecikler su ile birlikte içlerine girerler. Hayvan bunları dışarı atamaz, ancak kendisine zarar vermemesi için bir salgı salgılar. İşte bu salgı zaman içinde büyür ve adına inci denilen değerli cisim ortaya çıkar. İnci denizden çıktığında portakal çekirdeği sertliğindedir. Sudan çıkarılınca havadaki

oksijen ile temasa geçerek sertleşir. Uzun süre kullanılmayan, sürekli kapalı kaplarda duran inciler önce matlaşıp sonra çürümektedirler.⁴⁰

İnci, ortaçağda genellikle saflığın ve inancın simgesi olarak kullanılmıştır. Hıristiyanlar; inciyi hep Hz. Meryem'e yakıştırmışlar ve onu hep başında incili bir taçla betimlemişlerdir. Haçları, kutsal kalıntıları, dua kitaplarını incilerle bezemişlerdir.

Rönesans döneminde inciler büyük ölçüde dünyevi özellikleriyle değer bulmuşlardır. Mücevherleri süsleyen, giysileri, başlıkları güç ve saygılık simgesi olarak görülmüştür. İngiltere kraliçesi I.Elizabeth ya da İspanya sarayının önde gelen isimlerinin portrelerinde, kat kat giydikleri giysilerinin yanında çok ağır olan incilerle resmedilmiş olmalarından dolayı kaskatı görülmektedirler.⁴¹

İnciler Osmanlı döneminde eşya ve takıların üzerinde kullanılmaktan ayrı giysilerde, perde döşemeliklerinde püsküller halinde tutturularak kullanılmıştır. Mücevher askılar üzerinde uzun püsküller halinde yoğun olarak kullanılmıştır.

2.2.2.8. Akik Taşı

Kuvars cinsi çok sert ve güzel desenli bir taştır. Akik taşı ismini Sicilya'da bulunan Achates nehrinden almıştır. Rengini söylendiğine göre Süheyl yıldızının ışığının etkisiyle almıştır.

Türklerce kutlu sayılmaktadır. Bol renkli olması ve çeşitlerinin bolluğu sebebi ile sevilen ve dikkat çeken taşlardandır. Değişik renklerde ve merkezleri bir olan kürelerden oluşan kalsedon katmanlarından oluşur. Sert ve renkli kısımları saydam olmamasına rağmen ışık geçiren bir yapısı vardır.

⁴⁰ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.110.(2006)

⁴¹ Lael Hagan, "Denizden Gelen Pırlı İnci", *P Sanat Kültür ve Antika Dergisi*, sayı:17, İstanbul, s.146.(2000).

3. OSMANLI DÖNEMİ TAKI GELENEĞİ

Osmanlı imparatorluğu geniş toprakları içerisinde pek çok kültürün zenginliğini barındırmaktadır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi kuyumculukta da pek çok etkileşim bir araya gelmiştir. Örneğin Bizans, İran, Hint, Arap estetiğinin yanı sıra Rus ve Avrupa ülkelerinin izleri de Osmanlı mücevherler beğenisini etkilemiştir.

Osmanlı sarayında çeşitli hizmet erbabı sınıflar mevcut olup bunlardan biri de ehl-i hiref denilen sanatkârlar zümresiydi. El sanatlarıyla uğraşan kimseler demek olan ehl-i hiref, devşirme zamanında saraya verilen acemilerden oluşur, hizmete alınanlar, ustaların ellerinde yeteneklerine göre yetiştirilmişlerdir. Hizmete alınan kişi çok az gündelik alır. Sanatında ilerledikçe becerisine göre gündeliği arttırılır, giderek kalfa ve usta olurdu. Bunlar arasında yer alan kuyumcular, Topkapı Sarayının Orta Kapısı ile Akağalar Kapısı arasında kalan da çoğunluğunu Tebrizli ve Bosnalıların oluşturduğu Bîrun denilen bölümünde yaşamaktadırlar. Bunların amirine kuyumcu başı denilmektedir. İslam geleneğinde altın, gümüş gibi değerli madenlerin kullanımı yasaklanmamış ama abartılı kullanıma izin verilmemiştir. Bu sebepten sofrta takımlarında altın yerine gümüş madeni kullanılmıştır. Altın madeni hem takılarda hem de kullanım eşyalarında saf halde değil başka madenlerle kullanılmıştır.

Osmanlı sarayında mücevher kullanımı Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra giderek artmıştır. Daha sonraları abartılı şekilde kullanım başlamıştır.

Kostantin Kapıdağlı'nın yapmış olduğu Fatih Sultan Mehmet'in portresinde de görüldüğu üzere, ilk kez kavuğuna sorguç takan ve kürklü kaftan giyen padişah olduğunu belirtmesi bu gelişimi takip edebilmemiz açısından önem kazanmıştır.⁴²



Resim: 5- Kostantin Kapıdağlı, “Fatih Sultan Mehmet”, 1804-06, Guvaş 39x26 cm., İstanbul, (TSM 17/77)

Kuyumcular, devşirmelerin kabiliyetlilerinden yetiştirilmiştir. Kuyumcu başı bunlar arasından yetişme olmayıp saray dışındaki kuyumcu esnafının usta, ihtiyar ve mutemetlerinden tayin olunmaktadır. Bunlar saray kuyumcularına eşlik ederler ve

⁴²Günsel Renda, “*Tasvir-i Hümayun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı, Padişahın Portresi Tesavir-i Āli Osman*”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.478. (2000).

onları yetiştirirlerdi. Saray için alınacak mücevherler ile yabancı hükümdarlara hediye olarak yaptırılan mücevherler kuyumcu başı tarafından muayene edilir ve kıymetleri belirlenirdi.

Ehl-i hiref'te kuyumculukla uğraşan pek çok ustanın ve çeşitli bölüklerin yer aldığı belgelerden anlaşılmaktadır ki, bunların başında işçiliği yapan "zergeran" bölüğü gelmektedir. Yeşim, nefes ve maden eserler üzerine altın kakmacılığı yapanlara "zernişâni", taş yontuculara ve işlemecilere "hakkâkân", taş foya yapanlara ise "foyager" denilmektedir. Saray kuyumculuğu ile ilgili bazı bilgileri ise, mevâcip (maaş), masraf ve in'am defterlerinden edinmekteyiz. Günümüze gelen en erken tarihli ehl-i hiref mevâcip defterleri Kanunî Sultan Süleyman dönemine aittir. Mart 1526 tarihli "ehl-i hiref mevâcip teftiş defteri'nde, saray sanatçılarının adları, nereli oldukları bazen de uzmanlık dalları belirtilmiş olup, 1526'da bunların sayılarının 58 zerger, 22 zernişâni, 9 hakkak ve 1 foyager oldukları anlaşılmaktadır. Zerger, hakkak ve zernişânlar arasında çoğunluğunu Tebrizli ve Bosnalıların oluşturduğunu, usta ve çıraqlara dahil olmak üzere Osmanlı Başkenti'ne yeteneklerinden faydalanmak için ayrıca Horasan'dan, Balkan'ların değişik yerlerinden veya Rus sınırlarından, Gürcü ve Çerkez bölgelerinden kuyumcular getirtilmiştir.⁴³

Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet tarafından kurulan hazine koğuşunun amiri, hazinedar başı ve hazine kethüdası idi. Hazinedar başı sarayın en nüfuzlu görevlilerindendir. Sarayda hizmet gören ve sayıları 2.000 kadar olan saray sanatkârlarının başta olduğu gibi, enderun hazinesi ve saraya ait mücevherler ve kıymetli eşyanın korunmasından da sorumluydu. Serhâzin-i Enderun denilen hazinedar başı, ehl-i hirefe karışır, maaşlarını dağıtırdı. Hazine koğuşundaki iç oğlanların koruduğu Enderun Hazinesi binası, dört geniş salondan oluşan, üzeri kubbeli bir yapıdır. Burada çeşitli cins nakit ile kıymetli taşlarla süslü altın ve gümüş kap kaçak, mücevher, elmas ile yapılmış eşyalar, kürkler, şallar, değerli kumaşlar, halılar, mücevherli eğer takımları, kıymetli taştan yüzükler, elmaslı ve altın düğmeli seraser, kapanıçeler ve başka eşyalar bulunmaktadır.

⁴³Gül İrepoğlu, "Osmanlıda Mücevher Geleneği", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:68, İstanbul, s.77. (2002).

Hazine kethüdası da hazine koğuşu ile Hazine-i Hümayunun (iç hazine) amiridir. Amir görev değişikliği yapacağı zaman bütün hazineyi teslim edeceği kimseye en ince ayrıntısına kadar sayarak devir teslim etmek zorundadır. 1680'de hazine kethüdası iken vezir olan Mermer Mehmed Paşa'nın ölümünden sonra bıraktığı şeyler arasında saraya ait mücevherler ile kıymetli bazı eşyaların bulunmasından sonra bu durum sıkı bir şekilde kontrol edilir olmuştur. Hazine kethüdası ve hazinedarbaşı (Serhazin-i Enderun) olanların elinde, Yavuz Sultan Selim'in vasiyeti üzerine Enderun Hazinesinin dış kapısında kırmızı akikten yapılmış bir mühür bulunmaktadır.

“Yavuz'un "Benim altunla doldurduğum hazineyi (iç hazine) bundan sonra gelenlerden her kim mangır ile doldurursa, hazine anın mührüyle mühürlensin ve illâ benim mührümle mühürlenmekle devam olunsun.”⁴⁴ şeklindeki vasiyetine son zamanlara kadar uyulduğu belirtilmektedir. Her yeni padişah başa geçtiğinde hazineyi ziyaret eder, önce hazine kethüdası anahtarı getirir. Yavuz'un mührü muayene olunur ve onun mührüyle mühürlenmiş kilit ve kapı özel bir törenle açılırdı. Hazineyi korumakla görevli olan hazine kethüdası, görevinden ayrılırken iki defterde kayıtlı bulunan hazinenin tümünü ayrıntılarıyla görevi teslim edeceği kimseye bildirmek zorundadır.

Padişahların zaman zaman Enderun Hazinesini ziyaret ettikleri, buradaki ambarlar, sandıklar ve dolaplar içinde saklanan eşya, silâh ve mücevherlerden oluşan hazineyi görmek istedikleri bilinmektedir.

Hazine-i Amire (Hazine-i Hümayun)'nin Yavuz Sultan Selim (1512–1520) döneminde, Dış Hazine, Silâhtar Hazinesi, Raht Hazinesi, Harem Hazinesi, Muhallefat Hazinesi ve İfraz Hazinesi olarak çeşitli birimler halinde gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Fatih Köşkü (Bugünkü Hazine Dairesi) odalarında bulunan Hazine-i Hümayun'un da kendi bünyesi içinde Bodrum Hazinesi, Elçi Hazinesi ve Ceyb-i Hümayun Hazinesi şeklinde bölümleri bulunmaktadır.

Hazine-i Hümayun'da elci armağanları yanında padişaha; sadrazam, devlet ileri gelenleri ve valide sultan tarafından verilen hediyeler de bulunurdu. Geleneklere göre

⁴⁴İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, s.315. (1988).

padişah hediye almasının yanında, seferde başarı gösteren serdar-ı ekreme, eyalet valileri ve çeşitli görevlerde bulunan devlet ileri gelenleri ile yabancı elçilere de hediyeler verirdi. Verilen bu hediyeler Darphane-ı Hümayunda yeniden yaptırılan değerli eşyalardan oluşmaktadır. Bu hediyeler ile ilgili bilgiler hazine defter kayıtlarından öğrenilmektedir.

Bunlardan başka padişaha saray mensuplarının Nevruz (yılbaşı)'da "Nevrûziye" denilen kuyum işleri, sadrazam ve vezirlerin ise "Rikâbiyye" denilen hediyeler verdikleri kaynaklarda belirtilmektedir. Saray kuyumcularının harem ve padişahant gelen siparişlerin yanında bazen de büyük Enderun ağalarından sipariş ya da tamir işlerini yaptıkları, istenen her işe ayrı ücret ödendiği ve bu ücretlerin işi yapan ustalara bizzat ödendiği bilinmektedir.

Kanunî Sultan Süleyman dönemine ait bazı belgelerde, ehl-i hiref sanatkârlarının adet olduğu üzere Ramazan Bayramında padişaha hediyeler verdiği belirtilmektedir. Bu sanatkârlar arasında kuyumcular ve verdikleri hediyeler kuyumcu Muzaffer, bir altın at bazubendi, Mir Hüseyin bir murassa ayna, Maksud Ali bir küçük yeşim zernişân murassa, Altıparmak, bir zernişân, murassa sedef saplı murassa altın bendii bıçak, Foyo Mircan bir takım minekârî düğme, Derviş Mehmet'e bir altın at bazubendi vermişlerdir.

*“Yine 16. yüzyılda padişaha verilen bayram hediyeleri arasında yer alan kuyum işleri bir başka defterde şöyle nakledilmektedir. Kuyumcu başı, bir çift murassa 'şakak ve murassa' sergi; Zernişâncı İsmail, bir zernişân bıçak, Kuyumcu Altıparmak bir altın bıçak, sapı balık dişinden, Zernişâncı Mes'ud bir zernişân bıçak; Kuyumcu Mircan bir altın bazubend; Hüseyin Horasanı, On İki murassa”.*⁴⁵

Kete ve Manisa'da sancak beyliğinde bulunan Kanunî şehzade iken maiyetinin ve sarayın ihtiyaçlarını karşılayan bir esnaf takımı mevcuttur. Bunların arasında bir de zergerin bulunması, onun bu mesleğe verdiği önemi göstermektedir.

Osmanlı İmparatorluğunun yükselme ve duraklama gibi dönemlerinde saraya bağlı sanatçı sayısı da değişmiş ve özellikle son dönemlerde oldukça azalmıştır. Örneğin 16. yüzyılda, imparatorluğun en güçlü olduğu dönemde, sanatçı sayısı fazla iken, 18.

⁴⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *a.g.e.* s.315. (1988).

yüzyıl ortalarında zergerân olarak sarayda sadece 7 kişinin çalıştığı kaynaklarda belirtilmektedir.

Osmanlı imparatorluğunun gücü arttıkça mücevher kullanımına ilgi artmıştır.1517’de yavuz Sultan Selim’in (1520–1566) Mısır fethinden sonra zengin zümrüt yataklarına sahip olunmuştur. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Sivrihisar’da zümrüt madenlerinin işletildiği bilinmektedir. Bu ilgi hazinenin yoğunlaşmasına neden olmuştur. Hazinedeki örneklerden 16.yüzyıl ortalarından itibaren mücevher taş kullanımında artış olduğu bilinmektedir. III. Murad (1574-1595)dönemine ait belgelerden Osmanlı Sarayına Mısırdan zümrüt taşı getirtildiği kanıtlanmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin refah dönemlerinde, kullanılmayan hazine eşyalarının satıldığı, sıkıntılı dönemlerinde ise para elde etmek üzere daha çok gümüş eşyaların darphaneye gönderildiği de kaynaklarda verilen bilgiler arasındadır. Bozdurulan bu değerli madenler devletin hizmetinde kullanılmıştır.⁴⁶ Mücevherler çoğunlukla değişen moda uymak için elden çıkarılmıştır. Bu nedenle günümüzde Osmanlı dönemine ait olan mücevherler olması gerekenden az sayıdadır. Ancak mukaddes emanetlere dokunulmamış, bunların sadece tamir ve ilâvelerle korunmasına çalışılmıştır. Saraya ait takı ve değerli eşyaların bazen tozlandığı ya da rutubetten zarar gördüğü ve işe yaramadığı (bunlar arasında kılıçlar, hançerler ve koşum takımları da bulunmaktadır) gerekçesiyle fiyatları belirlenerek dışarı satıldığı da olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman,1566yılında Zigetvar seferine gittiğinde Saray-ı Amire’deki altın ve gümüşleri darphaneye vererek akçe kestirmiştir.⁴⁷

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Güney Afrika ve Avustralya’da büyük altın madenlerinin bulunmasıyla hammadde bolluğu yaşanmış ve yeni takılar yapmak için eskileri eritmek ve taşları moda göre yeniden şekillendirmek artık kullanılan bir gelenek olmaktan çıkmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru yaşanan bu bolluk takı kültürünü de etkilemiş ve on dokuzuncu yüzyıldan günümüze, daha önceki yıllara göre daha fazla örnek kalmasına neden olmuştur.⁴⁸

⁴⁶ Gül İrepoğlu, “Osmanlıda Mücevher Geleneği”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:68, İstanbul, s.77, (2002).

⁴⁷ Murat Uraz, *Peçevi Tarihi*, C:III, İstanbul, s.435. (1969).

⁴⁸ Altan Türe, *Dünya Kuyumculuk Tarihi II. Orta Çağ’dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları*, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları II. İstanbul, s.108. (2011).

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı takılarında Avrupa etkisinin hızlı bir şekilde arttığı gözlemlenir. Güvence amaçlı kullanılan takılar zenginlik göstergesi ve bir süs nesnesi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bu işlerle de uğraşan Yahudilerin, Saray içinde ve dışında kuyumculukla ilgili işleri yürüttüğü, ancak imalât işlerinde çalışmadıkları, imalâta ise daha ziyade Türk, Ermeni, Balkan ülkeleri ve İran'dan gelen kuyumcuların çalıştığı belirtilmektedir. Saraya bağlı kuyumcular ücretleri dışında parça başına da ücret almakta, dışarıda dükkân açabilme hakları bulunmaktadır.

Kabe'ye ve Peygamberimizin Medine'deki türbesine gönderilmek üzere yapılanlar, Hırka-i Saadet için yapılanlar ve padişahların kendileri için yapılanlar Osmanlı kuyuculuğunun en güzel örneklerini oluşturmaktadır.

“Osmanlı padişahlarının Mekke ve Medine'ye genellikle Recep ayının on ikinci gününde Sürre-i Hümayun gönderme geleneği, Osmanlı devlet idaresinin önemli bir uygulamasıydı. Padişah, sadrazam, valide sultan ve başkadı efendinin ehl-i hireften saray ustalarına yaptırdıkları değerli taşlarla süslü altın şamdan, buhurdan, gülabdan gibi eşyalar, yüzyıllarca Medine'ye bu şekilde gönderilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Arabistan'ın İngilizler tarafından Osmanlılardan alınması sebebiyle dönemin Medine Muhafızı Fahrettin Türkkân Paşa tarafından bu değerli eşyalar İstanbul'a getirilmiş ve Enderun Hazinesine konulmuştur.”⁴⁹

Osmanlı padişah hazinelerinden günümüze kadar gelen eserler, değerli taşlarla süslü altın, yeşim, nefes, porselen ve diğer madenlerden yapılmıştır, bunlar Osmanlı kuyumcu ustalarının altın kakmacılığı ve taş işçiliğindeki yeteneklerini görebilmemiz açısından önemlidir.

Osmanlı kuyumculuğu, İmparatorluğun değişik yerlerinden toplanmış farklı gelenek ve sanat görüşüne sahip ustaların çalışmalarıyla oluşan 16. yüzyıl ortalarına doğru çeşitli etkilerden ayıklanarak üslûp açısından kendine has bir gelişme göstermiştir. 16. yüzyılın son çeyreğinde çeşitli sanatlarda olduğu gibi kuyumculuk sanatında parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin en ünlü sanatçılarından olan Bosnalı Mehmet Usta'nın, Sultan III. Murad döneminde, ehl-i hirefin zergerler bölümünde 1588'den itibaren kuyumcu başı olarak görev yaptığı ve

⁴⁹Filiz Çağman, *Serzergen Mehmet Usta ve Eserleri*, Topkapı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s.51-84. (1984).

görevini Sultan III Mehmed (1595–1603) dönemine kadar sürdürdüğü bilinmektedir. Sultan I. Ahmed zamanının ilk yıllarına en geç 1606 yılının Ağustos ayına kadar serzergerân olarak çalışmıştır. Onun Topkapı Sarayı Hazinesindeki imzalı ve tarihli eserleri arasında, Sultan III. Murad Divanı'nın kabı, Hırka-i Saadet Sandığı ve Sultan III. Murad tarafından Kabe için yaptırılan asma kilit ve anahtar yer almaktadır. Sultan III. Murad Divan'ının kabı, mücevherli, yer yer savatlı olup altından yapılmıştır. Kapak ölçüleri 37,2 x 22 cm. dir. (Topkapı Sarayı Hazinesinde, deposu ve kütüphanesinde 16. ve 19. yüzyıllar arasına ait yeşim, mücevher ve altınla yapılmış sayıları kırktan fazla olduğu belirtilen Kur'an ve Sancak Kur'an'ı kabı bulunmaktadır).

İç kısmı deriden yapılan divan kapağının dışı Mehmet Usta'nın imzasını taşımakta, çeşitli altın işçiliği, yakut ve zümrütler yanında elmaslarla da zengin bir görünüme kavuşturulduğu görülmektedir. Hırka-i Saadet Sandığı, ahşap üzerine altın kaplamadır. Eni ve boyu 53.5cm, derinliği 12.3cm olan sandığın dört tarafından zemine yayılan biri büyük, diğeri daha küçük yaprak şeklinde paftaları mevcuttur. Mehmet Usta imzalı Kâbe Kilidi ve anahtarı, 16. yüzyılda Osmanlı padişahlarınca yaptırılanların en seçkin örneklerindedir.

Topkapı Sarayı Hazinesindeki bu eserin gümüş üzerine altın yıldız olarak yaptırılan kilidi 63.5cm yine gümüş üzerine altın yıldız olarak yaptırılan anahtar ise 30 cm. uzunluğundadır. Gerek kilit, gerekse anahtarın hafif kabartma, zemininde yaprak ve çiçek süslemeleri ile yazı yer almaktadır. Saraydaki bu üç önemli esere imza atmış olması, Mehmed Usta'nın saray kuyumcuları arasında özel bir yere sahip olduğunun da kanıtıdır. Osmanlı kuyumcusunun taşın şekline en az müdahaleyi yapma mantığıyla çalışan ustalarına altın işçiliğindeki kabartma tekniği ve savat uygulamasındaki başarısıyla dikkati çeken Mehmed Usta en iyi örnektir. Eserlerinde zümrüt ve yakutun yanı sıra nadiren elması ölçülü biçimde kullandığı görülmüştür. Mehmed Usta'nın sanatçı olarak önemi, 16. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı kuyumculuğunu yönlendirici bir rol oynamış olmasıdır. Osmanlı Saray sanatında kuyumculukta kişisel üslûbunu ortaya koyan Mehmed Usta eserlerinde 16. yüzyıl

Osmanlı sanatına Özgü motifleri, "saz" üslûbunun ana teması olan hatayı çiçeği ve yapraklarının üsluplaştırılmış biçimlerini Ve rumîyi kullanmıştır.⁵⁰

İslam geleneğinde altın ve gümüşün kullanımı yasaklanmamış; fakat kullanımında aşırılığa kaçamama düşüncesi belirgin verilmiştir. Osmanlı Sarayında özellikle sofrta takımlarında altın yerine gümüş ve tombak tercih edilmiştir. Altın ise eşyalarda ve takılarda saf olarak değil, başka bir madenle karıştırılarak kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra sarayda mücevher kullanımı gittikçe artmış, daha geç dönemlerde ise abartılı olarak kullanılmıştır. Osmanlı kuyumculuğu Kur'an kabı, kılıç, hançer, gürz, gaddâre, tüfek, teşbih, bardak, matara, kâse, şerbetlik, maşrapa, zarf, kutu, sandık, şamdan, buhurdan, gülabdan, kaşık, nargile, yazı takımı, yelpaze, ayna, tarak, askı, kamçı, sadak, Kâbe hediyeleri, taht, beşik, örtü, kaftan, at koşum takımı gibi küçük ve büyük boyutlu eşyalar, yani dekoratif eşya ve kullanıma yönelik eşyalardan başka sorguç, hotoz (istefan), zülüflük, enselik, saç bağı, gerdanlık, iğne, çelenk, küpe, bilezik, yüzük, zincir, halhal, pazubent, düğme, çaprast, zincir, saat, köstek, kemer, kemer tokası, muska ve hamaylı gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz takı çeşitleri olarak da oldukça güzel eserler ortaya koymuştur.⁵¹

Bir nakkaş gibi ince çalışan 16. ve 17. yüzyıllarda Klasik Osmanlı motiflerinin ağırlıkta olduğu mücevherlerde 18. yüzyıldan itibaren, batı etkileri kendini göstermeye başlamış, 19. yüzyılda bu etkiler daha da belirginleşmiştir.⁵² Osmanlı mücevheri içerisinde takılar geniş kullanım alanına sahiptir. Takılarda, Osmanlı ruhunu yansıtan natüralist tasarımlar; çiçekler, dallar, kuşlar, ayrıca ay ve yıldız sevilen takı motifleridir. Bunların yanı sıra geç dönemde armalar, gemiler, fiyonklar da görülmektedir. Osmanlı kadınının, Batılı kadınlar gibi takılarda birbirin tamamlayan, aynı motifi tekrarlayan takımlar kullanmadığı, aksine mücevherde çeşitliliği tercih ettiği ve takıya büyük önem verdiği sonucuna varılmaktadır. Sanatta, dekorasyonda, giyimde karşıt renklerin uyumunu yansıtan Osmanlı beğenisi, takılara da farklı karakterde parçaların birlikte kullanılmasıyla yansımıştır. Osmanlı takı anlayışını, aynı motifin tekrarlandığı takım halindeki mücevherin tercih edildiği Avrupa takı anlayışından ayıran bu yaklaşımdır. Osmanlı takılarında, kullanılacak

⁵⁰ Filiz Çağman, *a.g.e.*, s.51-84. (1984).

⁵¹ Gül İrepoğlu, "Osmanlı Sarayı'nda Mücevher", *Sanat Dünyamız*, İstanbul, s.23. (1996).

⁵² Gül İrepoğlu, "Bir İmparatorluğun Görkemi Osmanlı Mücevheri", *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi* Sayı:17, İstanbul, s.103. (2000).

taşlara özgü tasarımlar yapılmıştır. Özellikle yakut ve zümrütlerdeki doğallık tam bir Osmanlı takı özelliğini sergiler.⁵³

Osmanlı kültüründe takının her zaman önemli bir yeri olduğunu III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününü anlatan Surname-i Vehbi'de kuyumcuların sahnede terzilerle, başka bir sahnede ise kumaşçılarla birlikte betimlenmesi anlatmaktadır; ancak erken dönem minyatürleri içerisinde Fatih Sultan Mehmed dönemi Külliyyat-ı Kâtibi de yer alan müzisyen kadınlarda takı olarak sadece altın düğme ve çapraştılar dikkat çeker. Osmanlı takılarında en çok kullanılan baş süsleridir. Kanuni Sultan Süleyman dönemini konu alan Merchior Lorck'un betimlemelerine göre kadın takısı silindirik formlu başlık üzerinde diadem, başın iki yanından omuzlara kadar inci dizileri ve sorguçlardan oluşmuştur.1590 tarihli Codex Vindobonensis'te yüksek düzeyli kadınların başlık üzerinde taç benzeri takılarla cariyeler ise sade baş süsleri ile betimlenmiştir. Portrelerde padişahlar genelde tek sorguç takarlarken, kadınlar birden çok sorgucu bir arada kullanmışlardır. Tek sorguç taktıklarında bunu alnın üzerinde orta kısma ya da başlığın arkasına yerleştirmişlerdir.⁵⁴

Osmanlı kadın takılarında çokça kullanılan başka bir takı çeşidi olan broşlar, giysi takıları olarak bilinmesine rağmen hotozların üzerine iğneyle veya doğrudan saçın üzerine takılan baş takıları olarak da kullanılmışlardır. Çiçek biçimindeki mücevherler, saç örgülerinin arasına da serpiştirilmiştir. Ay ve yıldız motiflerinden oluşmuş takılar hem göğse, hem de başa tek tek veya birlikte olarak kullanılmış takılardandır. Baş takıları mücevher ya da inci örgü tepelikler, uzun saçlarla birlikte bele doğru salınan enselikler ile alın üzerine ya da yüzün iki yanına sarkıtılan mücevher zülüflüklerle tamamlanmaktadır.

3.1. Baş Süslemesinde Kullanılan Takılar

Baş takıların giyimin doğal tamamlayıcısı olmuştur. Kadınlarda başörtüsüne doğrudan takılmış olanları veya saçta takılan örnekleri bilinmektedir.19.yüzyıl baş süsleri konum ve yaşa göre değişmiştir. İleri yaştaki kadınlar ince oyali yemeni

⁵³ Gül İrepoğlu, "Bir İmparatorluğun Görkemi Osmanlı Mücevheri", *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi* Sayı:17, İstanbul, s.110. (2000).

⁵⁴ Gül İrepoğlu, "Osmanlı Kadın Takısı", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:50, İstanbul, s.128. (1999).

üzerine arı, kelebek, ay, yıldız, kabakçiçeği biçiminde elmaslar takmışlardır. Gençler ise; kadife veya atlastan olan başlıklarını büyük bir elmas iğneyle tutturarak öne doğru gelen baş takıları kullanmışlardır.⁵⁵

3.1.1. Tepelik

Kadın fesleri üzerine dikilen veya doğrudan saç üzerine yerleştirilen, çoğunlukla gümüşten bazen de altından yapılmış baş süsüdür. Bilinen bütün maden işleme teknikleri ile yapılmış olup dünkü maddi kültürümüzün önemli bir parçasıdır.⁵⁶

Düz veya kubbemsi, genellikle dairesel, çok nadir kare biçiminde olup fesin üzerine dikilerek veya fesin üzerine oturtularak takıldığı gibi fesin serpuş gibi saç üzerine oturtularak da kullanılan takı çeşididir.

Osmanlı döneminde bu tür baş süslemelerine minyatür ve resimlerde sıkça rastlanmaktadır.

Genelde dairesel olan tepeliklerin ölçüsü 8 ile 16cm arasında değişmektedir. Tepelikler kullanılan bölgeye yere ve kişiye göre malzeme, teknik ve süsleme özellikleri bakımından farklılık göstermektedir.

Tepelikler saçların üzerine doğru uzanan zincirler üzerinde gümüş para ve pullar sarkmış, üzeri ise telkari, granül kazıma, kabartma gibi maden süsleme teknikleri, bitkisel formlar yapılarak süslenmiştir. Süslemeler genellikle dairesel olanların üzerinde bitkisel formların tekrarıyla oluşturulur.

Merkezine bazen renkli taş geçirilen tepelikler, bazen de takıyı kullanan aşiret ve topluluğa simgeler. Tepelikler ilk kez gelin başında kullanılarak günlük yaşamda yer alan bir süs olduğundan başlık değerini belirlerken gelinin değerini de sembolize eder.

⁵⁵ Gül İrepoğlu, *a.g.e.* s. 280. (2012)

⁵⁶ Mehmet Zeki Kuşoğlu, “*Tılsımdan Takıya*”, Pimapen Kültür Evi, İstanbul, s.52. (1998).

3.1.2. Küpe

Kulak memesinin delinmesinden sonra ince bir tel çengelle kulak memesine geçirilen sayılamayacak derecede çok çeşitleri olan kadınların ve kimi erkeklerin taktıkları ziynet eşyasıdır. Tarihte kimi devlet adamlarının küpe taktıkları bilinmektedir. Bunların başında Yavuz Sultan Selim (1470–1520) gelmektedir. Yavuz, Cihan hâkimi, olmasına rağmen aciz bir kul olduğunu hiçbir zaman unutmadığı için küpe takmıştır. Türkçemizde “kulağına küpe olsun”(unutma, hatırla bu sana ders olsun)sözünün buradan geldiği düşünülmektedir. Tıpkı Hz. Ömer’in sakalına ak düşene kadar yanında bulundurduğu adamına “unutma Ömer ölüm var” dedirtmiştir. Daha sonra sakalındaki ilk akı gören Hz. Ömer “senin işin bitti artık o bana ölümü hatırlatır” demiştir.⁵⁷ Kadın boynunun güzelliğini vurgulamak için tasarlanmış damla biçimli incilerden, yakut, zümrüt, elmas gibi değerli taşlardan oluşturulmuş sallantılı küpeler Osmanlı takı kültüründe önemli yerdedir. Zengin görümlü küpeler saray kadını temsil ederken yalın, kısa sallantılı küpeler her düzeyden saray kadını ve halk kadını temsil etmektedir. Tek sallantılı küpeler “birer ayaklı” çift sallantılı küpeler “pay-ı çift”, üç sallantılılar “üç ayaklı” olarak isimlendirilirler.⁵⁸ 16.yüzyıldan itibaren birçok görsel betimlemede en çok kullanılan takılardandır.

Küpelerde en çok mıhlama tekniği kullanılmıştır. Bu teknikle kıymetli taşlarda oluşturulmuş küpeler yapılmıştır. Bu tekniğin dışında pırlanta etkisi yapan güverseli küpeler, incinin bol olduğu yörelerde çokça incili küpeler yapılmıştır.

⁵⁷ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.*, s.52. (1998).

⁵⁸ Gül İrepoğlu, “Osmanlıda Mücevher Geleneği”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:68, İstanbul, s.83. (2002).



Resim: 6- Anonim, “Damla Elmaslı Küpe”, 19.yy, (Özel Koleksiyon)



Resim: 7- Anonim, “Çiçekli Sallantılı Küpe”, 19.yy, (Özel Koleksiyon)

3.1.3. Alınlık

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde fesin ön kısmından yanlara doğru takılarak kullanılan takı çeşitlerindedir. Üçgen, daire ve değişik motiflerin zincir ve penezlerle süslenmesinden oluşan fes süsü süsleme tekniği ve kullanılan malzeme bakımından bölgelere göre farklılık göstermektedir.

3.1.4. Enselik-zülüflük

Genellikle gümüşten yapılmış değişik formlarda olan yanak dövenlerin, başlığı veya fese tutturulmak üzere arka tarafından iğne, alt kenarında ise yerleştirilen çeşitli boncuk ve penezlerle süslenmiş zincirler yer almaktadır. Takının yüzeyi bölgenin özelliğine göre, telkari, kabartma, kazıma, granül gibi tekniklerle süslenmiş, bazen de değişik boncuklarla süslemeler zenginleştirmiştir.

Osmanlı takılarında murassa ya da yalın altın ve gümüş zincirler, inci dizileri, yüzün iki yanından sarkıtıldığında “zülüflük”,başın arkasına takıldığında “enselik” adını almıştır.⁵⁹



Resim: 8- Anonim, “Altın, İnci, Lal Enselik”,17-18.yy, 54,5x7,4 cm,
(Topkapı Sarayı Müzesi 2/595)

3.1.5.Sorguç

Sorguç terimi baş süsü anlamıyla kullanılmıştır. Doğu ve iç Asya kültürlerinde yaygın olarak kullanılan sorguç, kimi zaman güç kimi zaman da kötü ruhlara karşı korunma olarak kullanılmıştır.

⁵⁹ Gül İrepoğlu, “Padişah Portrelerinde Mücevher”, *P Kültür, Sanat ve Antika Dergisi*, İstanbul, Sayı:17, a.g.e. s.108. (2000).

Kavuk ve fes gibi Osmanlı dönemi başlıklarının alınlarına takılan, içine güzel tüylerin yerleştirilebileceği biçimde yapılmış üzeri değerli taşlarla bezenmiş huni biçiminde bir kaptır. Padişahlar, devletin ileri gelen, erkek ve kadınlarının kullandığı 16.ve 17.yüzyıllarda küçük boyutlu ve yalın iken 18.yüzyıl ortalarından itibaren olağanüstü gösterişli bir hal almıştır. Altın üzerine zümrüt, yakut, elmas ve incilerle süslenmiş bu sorguçlar, hüma kuşu, turna, şahin, deve kuşu, karkara kuşu, balıkçıl ve tavus kuşu tüyleriyle beraber kavuk ve türbana, geç dönemlerde de fesin üzerine takılarak kullanılmıştır.⁶⁰

16 yüzyıl ve 18 yüzyıl tarihleri arasında padişahların sorguç tarzında biri murassa sorguçlarında kıvrımlı alaca tüyüyle sarığın üzerinde yükselirken diğeri mücevher yuvasında düzgün yelpaze biçimi düzenlenmiş tüyleri taşır.

Murassa sorguçlar törenlerde padişahların bindiği atların alınlarında da hükümdarlık simgesi olarak kullanılmıştır. Üzerlerindeki değerlerli taşların parlaklığını sergilemeye yönelik, çiçek ya da damla formundaki sade tasarımları dikkat çekmektedir. Üzerlerinde kullanılan yüksek balıkçıl tüyler sorgucun dikey formunu tamamlamaktadır.⁶¹ Sorguç tüyleri doğal halleriyle ya da yan yana konarak yelpaze biçiminde yerleştirilmiştir. Murassa sorguçların beş parmaklı el biçiminde açılanlarına “penç”,taşların çiçek motifine yakın biçimde dizilmiş olanlarına “gül”, top şeklinde olanlarına da “top” sorguç olarak isimler verilmiştir.⁶²

⁶⁰Süheyla Murat, “Denizin Uğurlu Damlaları İnciler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:75, İstanbul, s.73. (2003).

⁶¹ Gül İrepoğlu, “Osmanlı Kadın Takısı”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:50, s.128. (1999).

⁶² Zeynep Ertuğ Tarım, “Sorguç”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C:37, İstanbul, s.378-380. (2009).



Resim: 9- Anonim, “Top Sorguç”, ykl.16.yy, 12.5x3.5x3.5cm.,
(Türk İslam Eserleri Müzesi 418)

Büyük yararları olmuş kumandanlara, serdarlara padişah tarafından murassa bir sorguç gönderilmesi âdeti Osmanlı protokolünde en büyük mükâfattır. Sadrazam Köprülü Mehmed Paşa Venediklilere karşı yapılan Çanakkale Boğazı savaşında emsalsiz yararlılık gösteren Küçük Mehmed adında bir cengâverin başına kavuğundaki murassa sorgucu çıkarıp takmıştır.⁶³

Sorguç, Osmanlı'dan başka başlık kullanılan pek çok Müslüman ve Türk özellikle Safevi, Babür, Timur devletlerinde hükümdar, şehzade ve devlet adamları tarafından kullanılmıştır.

19.yy ilk yarısından itibaren giysi ve başlıklardaki değişikliklere göre padişahların da sorguç kullanımı değişmiş ve fes üzerine sorguçlar kullanmaya başlamışlardır.

⁶³ Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Yayınları, İstanbul, s.208. (1967).

Ortası gül biçimindeki elmaslardan oluşmuş sorguçlar 19 yüzyılda kullanılan sorguçlara örnekler olmuştur.⁶⁴

3.1.6. Serpuş

Farsçada baş anlamına gelen ser ve yine Farsçada giymek anlamına gelen p kelimelerinden meydana gelen serpuş, başa giyecek şey, baş kisvesi olarak yıllarca memleketimizde erkek ve kadınlarda kullanılmıştır. Kavuk, külah, takke, fes, tas, kalpak, miğfer, hotoz, tepelik serpuş çeşitlerini oluşturmaktadır.

3.1.7. Diadem

Didim de denilmektedir. Orta Asya geleneğinde kullanılan taçlı başlıklarla benzerlik göstermiştir. İlk çağlardan yakın bir geçmişe kadar imparator ve imparatoriçelerin başlarını süsleyen, çoğunlukla kıymetli taşlarla bezenmiş altından yapılmış süslü banttır.⁶⁵ Osmanlı kadının severek kullandığı takılardandır. Bu sebepten Avrupalı ressamlar Osmanlı kadını resmederken sevdikleri bu takıyı da kompozisyonlarına eklemişlerdir.

3.1.9. İstefan

Baş üzerine takılan taç anlamındadır. Adını Türkçeye “istefan” olarak geçmiş olan “çelenk taşıyan” anlamındaki Helenistik takı “stefaneforos”tan, ya da Asya baş süsü geleneğinden aldığı düşünülmektedir.⁶⁶

⁶⁴ Emine Bilirgen, “Osmanlı Padişahlarının İhtişamlı Aksesuarları: Sorguçlar”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:116. İstanbul, s.60-70. (2010).

⁶⁵ Mehmet Zeki Kuşuğlu, *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, s.100. (2006).

⁶⁶ Gül İrepoğlu, “Osmanlı Kadın Takısı”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:50, s.127. (1999).

3.2. Boyunda Kullanılan Takılar

Boynu sıkıca saran veya göğüs dekoltesini kaplayan çeşitli boylardaki kolyeler en çok tercih edilenleridir.

3.2.1.Kolye - Gerdanlık

Sağlam bir ipe ya da zincire geçirilmiş çeşitli maden, porselen, cam gibi nesnelere yapılmış boyna takılan ziynet eşyasıdır. En eski takı çeşitlerinden olup günümüzde de halen eski güncelliğini korumaktadır. Özellikle altın üzerine, pırlanta, yeşim, zümrüt gibi değerli taşlarla yapılan türkvari ve frenkvari mihlamlı olan son derece pahalı eserlerdir.⁶⁷

Kolye kelimesi her ne kadar boyun takılarının tümüne verilen isim olarak algılanmaktaysa da gerçekte bu takı grubunun sadece bir çeşidini belirlemektedir. Genellikle "boyunluk", "kıstı" veya "boğmak" çok ögeli olanlara da gerdanlık denilmektedir.

Uzun altın veya gümüş zincirlere ve inci dizilerine altın paraların takıldığı modeller genelde Osmanlıda zengin kadınların kullandığı türlerdendir. Kadınlarda boynu saran gerdanlıkların yanında zincir veya değerli taşlardan oluşan dizi kolyeler de kullanılmaktadır. Uzun altın, gümüş zincirlerin ucunda genellikle altın paralar takılmaktadır.⁶⁸

3.2.3. Hamaylı - (Hamail)

Çoğunlukla Asya kültüründe kullanılan bu takıya, Türk kültüründe de rastlanmaktadır. Omuz bağı, omuz askısı. Bir zincir ya da ipe boyna çapraz ya da

⁶⁷ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.132. (2006).

⁶⁸ İstanbul Şer'iyye Sicilleri Arşivi 86/29(1184/1770)'den aktaran Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul, s. 288. (2012)

normal olarak asılan içinde hastalıklara ve büyülere karşı yazıların konulduğu çoğu gümüşten yapılmış muhafazalı kutulardır. Kare, üçgen dikdörtgen yuvarlak ya da parmak biçimli iki ucu kapalı, içinde yazı bulunan takılar, çoğu sanatkârca yapılmıştır.⁶⁹

Muska; Arapça yazılı şey demek olan nusha'dan dilimize galat olarak geçmiştir. Halk arasında hastalıklara ve nazara karşı koruyucu etkisi olduğu düşünüldüğünden hoca tarafından uzun şeritler halinde yazılıp yuvarlayarak katlanır. Her iki ucundan kaytan denilen örgü iple boyuna asılır veya elbiseye dikilerek kullanılmaktadır.

Hamaylı kelimesi de, muska gibi Arapçadan dilimize geçmiş bir kelimedir. Aslı hamail'dir. Kılıç bağı anlamına gelen hamail, zamanla bir süs unsuru haline gelmiştir.

Muska mahfazaların çoğu gümüşten yapılmıştır. Üzerlerine kakma tekniği ile desenler işlenmiştir. Desenlerin ve kakhmaların çeşitli yerlerine mıhlama tekniği ile renkli taşlar yerleştirilmektedir.

Hamaylılar kare, dikdörtgen veya yuvarlak biçimlidir. Bu tür hamaylılar çoğunlukla Van yöresinde savat tekniği ile yapılmıştır. Genellikle cami, çiçek demeti ve Osmanlı armaları ile süslenen Van işi hamaylılar her zaman sevilir aranır özellikte olmuşlardır.

Telkari tekniği ile yapılmış olanların aralarından su sızdırmaması için teller bir levha üzerine kaynaklanmıştır.

Muska ve hamaylıların üçgen, dikdörtgen olanlarının üst kısımlarında sürgülü kapakçıklar mevcuttur. Bunlar içine yazının yazıldıktan sonra yerleştirilmesini sağlamaktadır.

⁶⁹ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.58. (1998).

Hamaylı ve muskaların şekli ne olursa olsun erkekler tarafından takılanların dışında alt kısımlarında bulunan bir sıra halkaya kısa zincirler de asılmaktadır. Onların uçlarına gümüş beşlik veya ikilik paralar takılmaktadır. Yapan ustanın tercihinine göre paralar yerine ince plakalardan yapılmış pul tabir edilen gümüş levhalar da takılabilmektedir. Özellikle sevinç günlerinde takılan bu türler vücut hareketleriyle birbirine değerek sesler çıkartmaktadır.

3.3. Parmaklara Takılan Takılar

Her kültürde kullanılan takılardandır. Hem kadın hem de erkek takısı olarak kullanılmıştır.

3.3.1 Yüzük

Parmağa takılan kimileri yalnızca halka, kimileri kaşlı, çok çeşidi olan bir süs ve erk belgesidir. Her parmağa takılmasının yanında işaret parmağına takılanlar krallar ve devlet adamları tarafından mühür yüzüğü olarak kullanılan takılardır. Bu yüzükler sultanların, kralların bağlı oldukları toplulukları simgelerini taşımaktadır. Adına yüzük parmağı dediğimiz parmağa takılanlar ise evlilik birliği ve bağlılık anlamını kazandırır.⁷⁰ Erkekler tarafından ok atma yüzüğü olarak bilinen zehgir ve akik, ametist, yeşim gibi yarı değerli taşların üzerine isimlerin kazındığı “mühür yüzüğü” adıyla bilinen ve taşlı yüzükler bazen birden çok parmağı süsleyen takılardan olmuştur. Osmanlı yüzük çeşitleri, tek taşlı elmas yüzüklerden ayrıca mekik, lokum, gül yüzük ve gül yüzüğün etrafına bir sıra daha elmas taşlarla çevrilen divanhane çivisi modellerinden oluşmuştur. Ortada en iri elmasın etrafında aralıksız küçük elmaslarla sıralanmış divanhane çivisi modeli bilezik ve kolyelerde de sıkça kullanılmıştır.

⁷⁰ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.96. (1998).



Resim: 10- Anonim, “Zehgir Yüzük”, 16.yy, (TSM 2/83)

3.4. Kollara ve Bileklere Takılan Takılar

Altın veya mücevher bilezikler, pazubenler ve halhallar Osmanlı kadınının sevdiği takılardan olmuştur.

3.4.1. Bazubend

Bazu, dirsek ile omuz arasında, ön kol üzerindeki kolun kaldıraç görevi yapmasını sağlayan adaleye verilen addır. Kelimenin aslı Farsçadır. Dilimize genel olarak pazu olarak yerleşmiştir. bend kelimesi de bağ karşılığıdır; Bazu-bend kelimelerinin birleşiminden sonra pazu bağı olarak kullanılmıştır.

İçine nazara ve hastalıklara karşı duaların yazılı olduğu kâğıtların, bir muşambaya ya da balmumuna daldırılarak beze sarılıp özenle gümüş mahfazaların içine yerleştirilmesi ile kolda kullanılan takıdır.

İlk örneklerine Hitit kabartmaları, mısır freskleri ve buda mabedlerindeki heykel gruplarında sıkça rastlanmaktadır. O dönemlerde güç, asalet sembolü olarak kullanılmıştır.

Bu geleneğin Türkler tarafından devam ettirildiği Selçuklu ve Osmanlı eserlerinde görülmektedir. Konya-Karatay Çini Eserleri Müzesindeki, Kubad-abad sarayı çinilerinden olan sekiz köşeli çini üzerindeki tırazlı genç bir örnek oluşturmaktadır.

Bazubendler genellikle gümüş kakmalı, mıhlamalı kalem veya sevad işi ile yapılmaktadır. Mıhlamalı olanlarına genellikle mercan, akik, zümrüt ve firuze gibi taşların yanı sıra renkli camlar da kullanılmaktadır.⁷¹

3.4.2. Bilezik

Türkçe bir kelime olup bilek yüzüğü kelimesinden kısaltılmış olup bilezik ismiyle yaygınlaşmıştır. İnsan vücudunda omuz başından parmak ucuna kadar olan kısım diğer kısımlara göre daha çok süslenmiştir. Pazıda pazubent, pazıbağı veya tıraz; bilekte bilezik, parmakta yüzük bulunmaktadır.

Bilezikler genellikle tek parça halka olarak ya da sürgülü veya menteşeli olarak yapılmıştır. Eski çağların madeni bilezikleri ise pratikte çok daha kullanışlı olan istenildiğinde az bir güçle genişletilip daraltılabilen, uçları birbirine yakın bir(c)harfi veya hilal ay gibi yapılmışlardır. Bu tip bilezikler bileğin en dar kısmından geçirilip kırkbeş derecelik açıyla çevrilince bilekten çıkmayanlardır.

Kadınların kollarını, bileklerini süslemek için taktıkları halka, değerli madenlerden yapılanların yanı sıra başka nesnelere yapılmış olanları da vardır. Çok eski bir süs takısıdır. İlkel boyların da içinde olduğu her millet takmaktadır. Antikaları da bunlardır. Sütun bilezik, top bilezik, zincir bilezik gibi sayısız çeşitleri vardır. Tellerin bükülmesi ile yapılan bileziklere burma, akıtmalı olanlara akarsu ya da akıtma, dilimli bileziklere dilmeç, baklalı bilezik, savatlı bilezik, kabara bilezik, kalınca bir telden yapılanına şeva bilezik, boncuk dizilerine tor yahut yandım isimleri verilmiştir. Bileziklere bu isimler benzerlikleri dolayısıyla verilmiştir.⁷²

⁷¹ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.75. (1998).

⁷² Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.81. (1998).

3.4.3. Halhal

Kadınların ayak bileklerine taktıkları bileziktir. Sıcak yöre kadınlarının ayak bileklerine taktıkları genellikle gümüşten yapılan ayak bileziğidir. Genellikle Arap kadınlarının kullandığı süs eşyasıdır. Küçük küreciklerin içine konulan maden parçaları kişi hareket ettikçe ses çıkarttığından Anadolu'da tarlada, bağ, bahçede çalışan kadınlar çocukların bileklerine bu takılardan takarak çocukları hareket ettikçe birbirine değerek çıkan seslerle anneler çocuklarının nerede oynadığını bulabilmektedirler.⁷³

Rakkase veya rakkasların ise, ayak bileklerinde gümüş veya altından yapılmış olan halhalların oynarlarken ses katacağı inancı ile kullanıldığı bilinmektedir.⁷⁴

3.5. Giysi Takıları

Kaftanlara dikilmiş çaprastlar, değerli taşlarla bezeli kemer ve kemer tokaları ile saray giyim kuşamında takıların giysilerden ayrılamadığını düşünmemizi sağlamıştır.

3.5.1.Göğüs Süsü (Pandantif)-(Broş)

Kelimenin aslı Fransızcadır. Türk kadınların "boroş" olarak söylediği kelime Tanzimat devri(1839)ile dilimize girmiştir. Kadınların göğüs veya başa taktıkları mücevherli iğneye daha önceleri başa takılanlarına şekillerine göre "kuş iğne", "çiçek iğne" göğse takılan büyük mücevherli iğnelere de "Pençe"ismi verilmiştir.⁷⁵ Ayrıca lale, gül, kabak çiçeği, menekşe, çiçek buketleri, dallar, kuş, kelebek, arı gibi doğa motifleri bu tip takılarda çokça kullanılan motiflerdendir.

"Titrek" ya da "zenberekli" denen, arkalarındaki menteşeler ve ince yayların yardımıyla takanın her hareketinde titreyen broşlar Osmanlı takılarında kullanılan örneklerdendir.

⁷³ Mehmet Zeki Kuşoğlu, *a.g.e.* s.80. (1998).

⁷⁴ Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.* s.126. (1967).

⁷⁵ Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.* s.152. (1967).

Taşıyanın hareketine bağlı olarak arkalarındaki spiral bir yayla titrer ya da menteşeyle sallanır.⁷⁶



Resim: 11- Anonim, “Kök İncili Broş”, 19.yy, (TSM 2/7582)

3.5.2 Kemer Tokaları

Kemer bize atalarımızdan M.Ö. ikinci asırdan kalma bir hediyesidir. Kemer, iki ile beş parmak eninde beli bir kez doladıktan sonra, toka ile son bulan bir giyim tamamlayıcısıdır. Kemerin tokası ile birlikte bir bütün olarak sanat eseri teşkil edenlerin yanı sıra çoğunlukla esas önemli sanat eseri olan kısımları tokalarıdır. O zamanlarda Türkler, kemeri bir ihtiyaç ve süs vasıtası olarak kullanmaktadırlar. Kuşaklar gibi günlük kullanılmamaktansa özel günlerde kullanımı yaygındır. Türk mezarı olarak bilinen kurganlarda yapılan kazılarda farklı türde takıların yanında pek çok sayıda farklı teknik ve madenden yapılmış kemer tokaları dikkat çekmektedir.

⁷⁶ Gül irepoğlu, *a.g.e*, s.276. (2012)



Resim: 12- Anonim, “Lale Motifli Kemer”, 19.yy, (TSM 31/1096)

Kemer, kadınların genellikle bindallı, kaftan, üç etek gibi kıyafetlerinin üzerine de kullandıkları takılardır. Kemer toka ile bütünleşen bir süsleme unsurudur. Ancak süslemenin bazı kemerlerin tokalarında yoğunlaştığı, bu nedenle bazı tokaların kuşaklara tutturularak da kullanıldığı görülmektedir. Kemer toka ile bütünleşmesine rağmen diğer açıdan ele alındığında kemerleri ayrı kemer tokaları ayrı olarak incelemek mümkündür.

Kemer tokası kemerlerin birleştiği noktada bütün veya geçmeli olarak bulunan genellikle eşit iki parça halinde yuvarlak, elips ve badem şeklinde değişik teknik ve motiflerle süslü bölümüdür. Toka kelimesi Türkçe olup eski manasıyla iki akarsuyun birleştiği yer demektir. Zamanla birçok dilde birçok şekilde kullanılmıştır. Tokalaşmak iki elin birleşmesi, karşılıklı anlaşma anlamlarında olup, kemer tokası için de uygun görülüp bu isimle kullanılması yaygınlaşmıştır.

Osmanlı döneminde kullanılmış kemer tokalarının elmas, firuze, lal, yakut ve zümrütlerle bezeli doğa ve geometrik formlarından oluşmuş olanları kullanılmıştır. Bazıları bele tam oturtulurken bazıları da kalçaya doğru düşürülmüştür.⁷⁷

⁷⁷ Gül İrepoğlu, “Osmanlı Kadın Takısı”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:50, s.129, (1999).

3.5.3. Düğme, Çaprast

Eski Türk giyim kuşamında “düğme” amacından farklı olarak kıyafetlerde süs olarak da kullanılmıştır. Tarihimizde servet ve kudreti temsil eden kimselerin altın tel ve ipek nakışlı en ağır, en kıymetli kumaşlardan yapılmış giysilerindeki düğmeler, giyimlerinin maddi değerini yükselten elmaslardan, yakutlardan, zümrütlerden yapılmıştır. Akik, firuze, yeşim gibi kıymetli taşlar ve mercan da düğme olarak kullanılmıştır.16.yüzyılda Hafize Sultanın gömleğinin yakasında, düğme yerine baklava şeklinde büyük bir elmasın olduğunu İngiliz sefir zevcesi Lady Montagu anılarında bahsetmiştir. Tüm bu değerli taşların kullanımının yanına altın ve gümüş de eklenince mücevher olarak kullanımı yaygınlaşmıştır.



Resim: 13- Anonim, “Çaprast”, 17yy, 11.8x1.5 cm., (Moskova Müzesi)

Osmanlı padişah portrelerinde sıkça görülen değerli taşlarla bezeli veya mineli altın çaprastlar kaftan ve entarilerin göğüs kısmı açıklığını kapatan karşılıklı bantlardır. Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan tek örneğinden başka, günümüze ulaşan yoktur.⁷⁸

⁷⁸ Gül İrepoğlu, “Osmanlı Kadın Takısı”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:50, s.127, (1999).

4. BATILAŞMA DÖNEMİNDE TÜRK RESİM SANATI

Osmanlı imparatorluğunun batılaşma çabaları içinde Avrupa sanatından neleri kendi sanatında bütünleştirdiğini ve nasıl bir gelişim içerisinde olduğunu takip edebilmemiz açısından minyatür sanatının kısaca incelenmesinde fayda görülmüştür. Yüzyıllar boyu örneklerini Türk minyatür sanatında vermiş bir toplumun batılı anlamda resim örneklerini verebilmesi kolay olmamıştır.

“Minyatür, bir kitabı, madalyonu ya da küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılmış olan küçük resimlere verilen bir isimdir. İtalyanca "minyatüre" kelimesinden alınmadır. Minyatür kelimesinin Türkçede, Arapçada ve Farsçada bir karşılığı yoktur. Türk dünyasında eskiden beri minyatüre nakış nakış yapana da nakkaş adı verilmiştir. Türklerde nakış, boya ile resim yapmak anlamında kullanılmış bir tâbirdir. Boya ile resim yapanlara nakkaş, tablo ve insan resmi yapanlara musavvir veya şebih, manzara ve tezyinat yapanlara da tarrah adı verilmiştir. Ressam kelimesi Tanzimat'tan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Resim ve minyatürün, bir Orta Asya Türk sanatı olduğu, XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya toprakları üzerinde yapılan kazı ve araştırmalar neticesi kesinlik kazanmıştır.”⁷⁹

Türk resim sanatı VIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bu resimlerde rahipler, vakıf yapanlar ve müzisyenler tasvir edilmektedir. Kompozisyon, sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir. Koyu mavi ve kırmızının çok olduğu parlak renkler kullanılmıştır.⁸⁰

İslâmiyet'ten önce Orta Asya'da Uygurların üstün bir seviyeye çıkardıkları Türk resim ve minyatür sanatı, İslâmiyet'in kabulünden sonra çeşitli yollarla Anadolu'ya

⁷⁹İsmet Binark, *Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi*, Sayı: XII, Ankara, s.271–272. (1978).

⁸⁰Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul*, s.15-16. (1984).

gelmiştir. Büyük Selçuklular devrine gelen bu dönemden sonra minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiş, fakat bu döneme ait fazla bir el yazma eser günümüze kadar gelememiştir. Günümüze ulaşan eserlerde ise; ilim, hekimlik, tabiat ve edebi konular ele alınmıştır.

Uygurlar zamanından kalan minyatürler dünyevi sahneleri canlandırır. Bunlardan başka büyük resimler, sayfalar ve sancaklarda yapılmıştır. Mani mabetlerinde saklanan ve ayinlerde kullanılan bu resimler minyatürlerinin de kaynağını oluşturmuştur.

“Minyatür sanatı alanında özgün bir dönem oluşturan Osmanlı, minyatiüre yeni bir anlatım, yeni bir konu dünyası getirmiştir. Önceleri Fırdevsi, Nizami, Cami gibi yazarların öteki İslâm çevrelerinde sık sık resimlenen edebi konulu eserlerini örnek alan Osmanlılar giderek Osmanlı tarihinin egemen olduğu bir konu dünyası geliştirirler. Daha çok Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimleyen nakkaşlar, Osmanlı Devleti'nin gücünü yüceltici tasvirlerde başarıyla sonuçlanan savaşları, seferleri ve görkemli törenleri yansıtırken bir tür tarih belgeleyiciliğini yaparlar. Nakkaşlar saray çevresiyle ilgili güncel konuları, yerinde izleyerek İslâm minyatürünün kuralcılığı içinde olayları ve kişileri en doğru biçimiyle aktarılmaktadır.”⁸¹

Osmanlıda minyatür sanatının ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmed döneminde görülmektedir. Minyatür sanatı, İstanbul'un 1453 yılında alınıp başkent olması, ülkenin ekonomik, siyasal-sosyal alanda ilerleme kaydetmesi ve Fatih'in sanata verdiği destekle yeniden hayat bulur. Osmanlı minyatür sanatının bu döneminde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

“İstanbul'un alınıp başkent seçilmesi ve sarayın buraya taşınmasından sonra Fatih yeni sarayında bir nakışhane kurmuş ve başına Özbek asıllı Baba Nakkaş adında birini getirmiştir. Bu nakışhanede, yeni kurulan saray kütüphanesi için pek çok minyatürlü eser hazırlanmış ve padişaha takdim edilmiştir. Yine Fatih döneminde Sinan Bey adında bir nakkaş Venedik'e giderek orada Mastori Pavli'den ders almış, İstanbul'a dönüşünde, Fatih'in bir portresini yapmıştır.”⁸²

Sinan Bey veya Şiblizade Ahmed tarafından yapılan portrede (1480) Fatih üççeyrek profilden yerde bağdaş kurmuş oturur vaziyette ele alınmıştır. Sol elinde mendil sağ elinde koklamakta olduğu bir gül, serçe parmağında taşlı bir yüzükle başparmağında zehir (ok atma yüzüğü)bulunmaktadır. Portrede Fatih'in kuvvetli şahsiyeti, çok ince yüz hatları ile gücü ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Fatih, tıpkı Timurlu çağdaşı

⁸¹ Günsel Renda, “Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür, Türkiye’de Sanatın Bugünü Ve Yarını” Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:1,Ankara, s.460, (1985).

⁸²Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C:3, İstanbul, s.1423, (1983).

Sultan Hüseyin'in 1490 yılında yapılan portresi gibi gül tutar, başına ulema sarığı sarmış, ama saltanat simgesi olan sorgucunu takmamıştır. İçi beyaz kürklü, bu mavi kaftan ve içerisinde bulunan kahverengi elbise vücut hatlarını gizlediğinden bütün dikkat yüz ifadesinde toplanmaktadır. 39 x 27 cm ebatlarındaki bu portre Topkapı Sarayı'nda (H. 2153) bulunmaktadır.⁸³



Resim: 14- Şiblizade Ahmed, “Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed”, 1480, Minyatür, 39x27 cm.

⁸³Gülru Necipoğlu, “Söz ve İmge Osmanlı Sultanları Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman*, Türkiye İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi 64, İstanbul, s.82. (2000).

Fatih Sultan Mehmed'in saraya belli dönemlerde yabancı sanatçıları çağırması ve sanatçıların yabancı ülkelere gitmeleriyle farklı resim teknikleri geliştirilmeye başlanmıştır. Venedikli Gentile Bellini adlı İtalyan bir sanatçıyı çağırmasının arkasındaki bir başka neden ise elçilerin kendisine armağan ettikleri ve gerçekçi anlatımına hayran kaldığı bazı İtalyan portreleridir. Rönesans döneminde hükümdarların çoğu yabancı saraylarda kendilerinin tanınmalarını istemeleri üzerine portrelerini hediye olarak yollamak bir adet olmuştur.

Minyatür sanatında en çok ilerlemenin kaydedildiği dönem Kanuni zamanıdır. Kanuni Sultan Süleyman'ın 16.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar yapılmış portrelerin tümünde neredeyse her türden portre çeşidine rastlanmaktadır. Atlı, tam boy, büst ve yarım boy portreleri, profilden ya da dörtte üç profilden tasvirleri vardır ama en yaygın yapılmış olanı büst portredir. Saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluğun sınırları ile artmıştır.⁸⁴

Yavuz Sultan Selim'in (1512–1520) Doğu'da kazandığı zaferler sonucunda Tebriz ve Mısır'dan bazı sanatçıları ve pek çok resimli el yazma eseri saraya gönderdiği bilinmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520–1566) kırk altı yıllık gibi uzun süren saltanat yıllarında Osmanlı sanat ve bilim alanında gelişen dönemleri yaşamıştır. Türk minyatür sanatının yükseliş dönemi olarak nitelendirilen yıllarda Doğu ve Batıya yapılan seferler sonucu değişik sanat geleneklerine bağlı sanatçılar Osmanlı Sarayı'nda toplanmıştır. Birbirinden çok farklı resim geleneklerine bağlı bu sanatçıların birlikte çalışmaları sonucu Osmanlı minyatür sanatı oldukça ilginç bir gelişme göstermiştir.⁸⁵

Pek çok nakkaşın tarihe imzasını attığı dönem olan Kanuni döneminde Matrakçı Nasuh adıyla bilinen Nasuh el Silahi al Şehribi Matraki, el yazmalar arasına hazırlamış olduğu minyatürlerle Osmanlı minyatür sanatına yeni bir yaklaşım biçimi, yeni bir dil getirmiştir. Matrakçı Nasuh Kanuni Sultan Süleyman döneminde yapılan seferlere bizzat katılarak, seferler sırasında geçilen limanları, kaleleri, menzilleri kuşbakışı bir düzen içerisinde ele almıştır. gözleme dayanan bu çizimler sayesinde Osmanlı ordusunun kent, kasaba tasvirlerinin günümüzde incelenebilmesi açısından belgesel bir kaynak olmuştur.

⁸⁴Serpil Bağcı, “Öncü Girişimler(1450–1550)İhtişam Çağı”, *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi 64*, İstanbul, s.96. (2000).

⁸⁵Filiz Çağman, “Anadolu Türk Minyatürü”, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, C:5, İstanbul, s.942. (1982).

18. yüzyıla kadar Türk resminin tek egemen türü olan minyatür, İslam dünyasında büyük önem taşıyan yazı (hat) sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplarla birlikte gelişmiştir. Zaman ve mekâna sığdırılmayan bir tanrı kavramına dayanan Kuran'da resim sanatını yasak eden tek bir ayete rastlanmazken bazı hadislerini yanlış yorumlanması İslam sanatlarında Batı anlamında gerçeğe dış dünyaya yönelmiş bir tasvir sanatının gerçekleşmesini engellemiştir.⁸⁶

Türk resminin ağırlığını el yazması kitaplardaki metinleri açıklamak amacıyla kitap sayfalarına yapılan minyatürler oluşturmaktadır. Ele alınan konular kitapların içeriğine göre değişmektedir. Bu konular, peyzajlar, portreler ve bilimsel konulardan (tıp, hayvan, astroloji, teknik) oluşmaktadır. Bu konular içerisinde olayları hikâye eden minyatürler yoğun olarak ele alınmıştır.

16.yüzyıl öncesi minyatür düzenlemelerinde karışık bir düzenleme vardır. Figürler bazen zeminde yatay bir çizgi üzerine yerleştirilmiş bazen de yüzeye serpiştirilmiştir. Doğadan parçalar en basit hali ile gösterilmiştir. Birkaç çizgi ile tepeler arkasında ağaç ve hayvan figürleri yerleştirilmiştir.

16.yüzyıl sonrasında minyatür sanatında bir üslubun belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Üst yüzeyler, alt yüzey üzerine yatık ve dik ölçülerle bindirilip eklenmiştir. Figürler ya da objeler birbiri arkasında gösterilmemiş, ön ve arka plandakiler gösterilmek istendiğinde öndekiler altta, arkadakiler de aynı boyda olmak üzere üstte yerleştirilmiştir. Ayrıntıya önem verildiği için ağaç, obje veya figür ince ayrıntılarına kadar verilmiştir. Doğa ile bir konu anlatılacak ise o bölgenin temel özelliklerini yansıtan ırmaklar, köprüler nakkaş tarafından minyatüre yansıtılmıştır. Bu tip minyatür örnekleri ise genelde kuş bakışı bir düzen içerisinde ele alınmıştır.

18.yüzyılda Levni ile minyatür sanatında bir düzen arayışı başlamıştır. İnsan figürleri yüzeyde kırılıp bükülen saf kollar halinde yüzeyin içerisine dalıp perspektif aramaya başlar. Çizgiler kalınlaşıp incelmeden tek çizgi halindedir. Çizgiler yüzey üzerinde herhangi bir hacim değeri kazanıp üçüncü boyutu aramaz.

⁸⁶ Sezer Tansuğ, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.89. (1993).

Bir nesnenin rengi ister uzakta olsun ister yakında, gecede ya da gündüzde hep aynı görünmektedir. Nesnenin ya da figürün gecede veya uzakta olması onu ilgilendirmemektedir. Ancak nakkaş, renk dağılımında bir çeşit sembolist düşünceleri kullanmıştır. Renkler kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi olarak sıralanmıştır. Kırmızı yapısı gereği öne çıkan bir renktir. Mavi ise geriye doğru gider. Genelde figürlerde ve mimaride kırmızı üst ve zeminde maviler kullanılmıştır. Çoğunlukla üç ana renk (sarı, kırmızı, mavi) ikinci oranda ara renk kullanılmıştır. Kontrast renk karışımlarından bir veya birkaçını bir arada kullanarak leke düzeyinde bir açık koyu karşıtlığına gidilmiştir. 18.yy sonrasında doğa görünümüleri yumuşak kenar çizgili tepelere, taşlara, ağaçlara daha önce altın yaldızla boyanan gökyüzü doğal rengine boyanır.

İnsanlık tarihinde birçok toplum belki de farkında olmadan birbirlerinden etkilemişlerdir. Karşılıklı bir kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Tüm bu etkileşimler, kültürlerin sanat anlayışını da etkilemiştir. Bir toplumun tarihsel gelişimi içinde ne kadar çok geriye gidersek o kadar çok saf olanı bulabiliriz. Toplumlar zamanla gelişip başka toplumlarla ilişki kurmaya başladığında kendi özünden bir şeyler kaybetmeye başlar.

“Bir toplumun uyguladığı her türlü sanat faaliyeti, ekonomik, politik, ahlaksal ve kültürel yaşamları etkilemektedir. Sanat, bir hareket yaratma özelliğinden dolayı başkalarını etkileme özelliğine sahiptir. Taşma ve etkileme hali yalnız sanatçılar üzerinde değil sanatların bir biri üzerinde de görülür. Ancak bu, herhangi bir sanat türünün kendi doğal evrimi ile bir diğerinin etkisini alabilecek veya kendisi bir başka sanatı etkileyebilecek bir noktaya yükselmiş olmasıyla mümkündür.

Türk sanatının Batı ile olan ilişkileri değerlendirildiğinde, başlangıçta Türk sanatının Batı sanatını etkilediği, ancak 18. yüzyıldan itibaren de Batı sanatının Türk sanatı üzerinde geniş boyutlu etkiler bıraktığı görülür”⁸⁷

Avrupalıların Osmanlı ve Doğu dünyası hakkında bildikleri, Doğudan gelen mektuplar ve ithal ettikleri kumaş, halı veya maden gibi eşyaların dışında bir şey değildir. Türklerin Ortadoğu'da yayılmaları ve 1453'te İstanbul'u almaları ise

⁸⁷Ayla Ersoy, “Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı:27,Ocak-Şubat İstanbul, s.48–55. (1997).

Avrupalıyı gerçekten büyük bir siyasal güçle karşı karşıya getirmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in genç yaşından beri batı dünyasındaki yaşayışa ilgi duyması da İstanbul'un alınmasıyla gelişen siyasal ilişkilerin yanında kültür anlamında da etkileşimlerin olması yönünde bir başlangıç olmuştur.

Alman Ressam, Dürer bazı gravürlerinde sarıklı figürler kullanmış, hatta çalışmalarından birisine "Türk Ailesi" adını vermiştir. "Türk Ailesi" adını taşıyan resimde yer alan figürlerde Osmanlı giysilerine rastlanmaktadır. Dürer'in ikinci elden aldığı bilgilerle yapmış olabileceği düşünülen resimde egzotik bir Türk ailesi anlatılmak istenmiştir.⁸⁸

18. yüzyıl başlarında genelde Batılı elçilerle birlikte gelen sanatçıların Türkiye'deki izlenimlerini resimle aktarmak gibi bir görev üstlenmişlerdir. 1699 yılında Fransız elçi, Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelen ressam Jean Baptiste Vanmour (1671–1737) İstanbul'a yerleşmesinden sonra yapmış olduğu eserlerinde kent gözlemlerini ve çeşitli folklorik temaları ele almıştır. Vanmour'dan başka 18. yüzyıl içerisinde İstanbul'a birçok batılı sanatçı gelmiş ve bunlar Boğaziçi Ressamları adıyla tarihe geçmiştir.⁸⁹

18.yy. içinde birçok seyyah ve diplomat İstanbul'a gelmeye başlamışlar ve çokça öykü ve Türk giysileri ile ülkelerine dönmüşlerdir. Ülkelerinde bu giysileri modeller üzerinde kullanarak çeşitli portreler yapmışlardır. Bu şekilde birçok sanatçı resimler yapmış ve hatta Türkiye'ye gelmeden bu tarzda örnekler vermişlerdir. Doğu hakkında pek çok konu batılı ressamın ilgisini çekmiştir. Türk mezarlıkları ve mezarlıkların görünüşü ayrıca çarpıcı renkler, güneş, soyut bezemeler, İslâm mimarisinin zarafeti, sarayların, sokak ve pazar yerlerinin canlılığı, çiniler, kilimler, kafesler, pırıltılı yüzeyler tüm bu sanatçılar için romantik, egzotik, zengin bir resim dünyasına uygun malzemeler olmuştur. Ünlü oryantalist ressamlar Bonnat ve Gérôme'un öğrencisi olan Lord Weeks, doğuya olan ilgisi nedeniyle Fas ve Hindistan'da uzun yıllar geçirmiştir. "Hülyalı Bakış" adlı tablosunu da 1875–1876 yılları arasında Fas'a yaptığı gezide yapmıştır. Tabloda köşesine çekilmiş dalgın bakışlarla düşünen bir genç kıızı resmetmiştir aynı zamanda usta sanatçı hayranı

⁸⁸Günsel Renda, "Avrupa Sanatında Türk Modası, Sanat Üzerine", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Ankara, s. 39-40. (1985).

⁸⁹Sezer Tansuğ, "Batılılaşma Sürecimizde Yabancı Ressamlar" *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Sayı:2, Ocak-Şubat, İstanbul, s.29-31. (1992).

olduğu doğu insanın yanında doğunun mimari özelliklerini de ayrıntılarıyla bizlere göstermiştir.⁹⁰



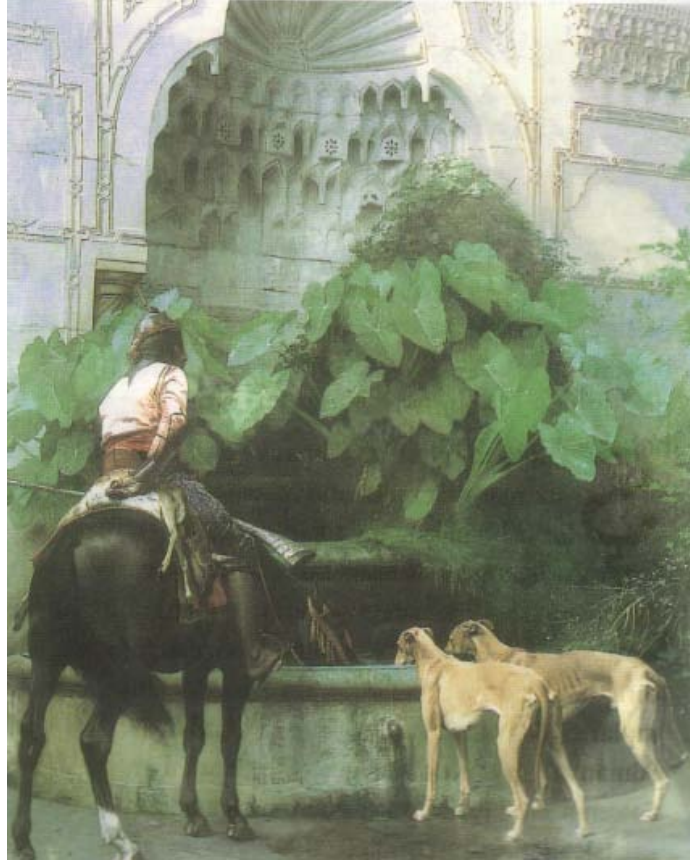
Resim: 15- Edwin Lord Weeks, “Hülyalı Bakış”, 1876,
Tuval üzerine yağlıboya, 87x61 cm.

19. yüzyıla yaklaşıldıkça doğuya karşı ilginin başlamasıyla da İstanbul oryantalist tarzda resim yapan sanatçılar için en önemli merkezlerden biri halini almıştır. Bu dönemde kente resim yapmak amacıyla pek çok sanatçı gelmiş ve burada çok sayıda oryantalist tarzda resim yapmışlardır. 19. yüzyılda Doğunun lüksüne, gizemine ve onu çevreleyen büyüğü ortama karşı uyanan hayranlık sanatçıların esin kaynağı olmuştur.

Paris –claude Agutte Müzayede Evi tarafından düzenlenen “19.Yüzyıl oryantalist ve Modern Sanat” müzayedesinde sergilenen Jean–Léon Gérome’un “Avdan Dönüş”

⁹⁰ Anonim, “Müzayedeler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:75,İstanbul, s.11.(2003).

adlı tablosunda, av dönüşü atıyla birlikte çeşme başında görünen Çerkez avcı resmedilmiştir. Çerkezler Osmanlı imparatorluğunda yetiştirdikleri atlarda ün yapmışlardır. Avcının üstünde görünen pembe ceket sanatçının doğudan getirip atölyesinde sakladığı aksesuarlardan biri olarak bilinir. Gerome 'nin bu tablosuyla sanatçıların resimleri için biriktirdikleri aksesuarları görebilmekteyiz.⁹¹



Resim: 16- Jean-Léon Gérôme “Avdan Dönüş” 1878?, Tuval üzerine yağlıboya, 73,6x59,7cm

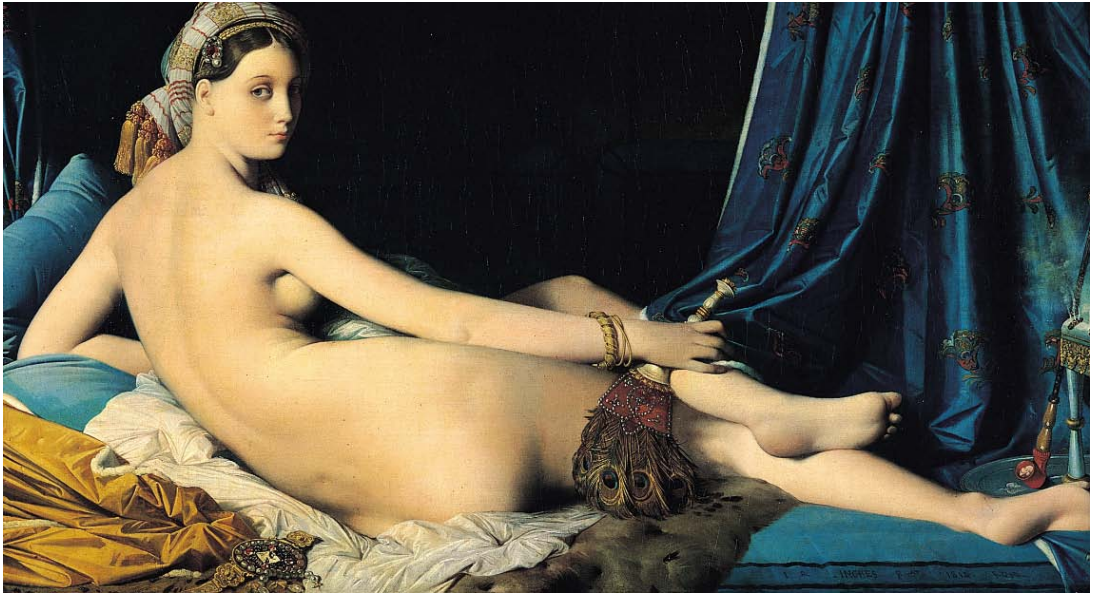
Tunus. Cezayir, Fas, Mısır Trablus, 19. yüzyılın sonlarında bile iyi tanınmayan, gezginlere kapalı bir ülkedir. Bu bölgelerin bilinmeyen âdetlerini, tanınmayan manzaralarını resimlemek, 19. yüzyılın sanatçılarında bir tutkuya dönüşmüştür. Oryantalist resmin başlıca varoluş nedeni, kendine yabancı olanı göstermektir. Ancak çok az Oryantalist ressam, tanık oldukları sahnelerin öyküden bağımsız bir betimini

⁹¹ Anonim, “Müzayedeler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:75, İstanbul, s.11. (2003).

sunabilmiştir. Onlar resmederken Doğu'yu anlatıyorlar Avrupa'ya doğu ile ilgili görmek istediğini sunmaktadır.

Oryantalist olarak nitelenen farklı üsluplardaki resimler arasındaki ilişki, sanatçıların ele aldıkları konulardan kaynaklanmaktadır. Oryantalist resim yapan sanatçılar, aynı zamanda diğer konularda da tablo üretmişlerdir. Oryantalist resimlerde genel anlamda konular birbirine yakın görünse de, her sanatçı kendi hayal gücüne göre konuyu yorumlamıştır. Kimi zaman gidip görmedikleri bir kültürü, yaşamı resmedecek hayal güne sahiptirler.

Delacroix (1798-1863) Byron'un bir tragedyasına dayanan "Sardanapal'in Ölümü"nü yaptığında Doğu'yu hiç görmemiştir. Ingres'in (1780-1867)"Büyük Odalık" ve Lady Montagu'nun anılarından yaptığı "Türk Hamamı" gibi resimleri de aynı derecede gerçekten uzaktı.⁹²



Resim: 17- Jean Auguste Dominique Ingres, "Büyük Odalık",1814, Tuval üzerine yağlıboya, 91x162 cm.

18. yüzyılda hayal edilen Doğu imgesi 19. yüzyılda gidip görülen Doğu ya yerini bırakmış, ancak bu kez de sanatçılar anıların zenginleştiği bir imgelem dünyasını betimlemeyi sürdürmüşlerdir.

⁹²Semra Germaner- Zeynep İnankur, *19.Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye*, TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul, s.28. (2006).

Çağın pek çok aydını gibi 19. yüzyılın gözde edebi yapıtlarının uzun Doğu tasvirleriyle beslenmiş olan ressamlar, çoğu kez romantik bir serüven ve egzotizm meraklısıdır. Bu duygular içinde geçmişin değişmeyen gerçeklerini, ülkesinin sınırları dışında ve kendisinininkinden çok farklı bir kültür ortamında aramaya yönelen sanatçılar gezginliği seçmişlerdir. Böylece ressamın yaşam mekânı değişmiş ve sanatçı ilk kez tarihi, dini ve kültürüyle kendisinininkinden farklı bir ortamın referanslarını kullanarak üretmek durumunda kalmıştır. Oryantalist resimlerin ilgi çekiciliği resimleri üretenler kadar resimlerin alıcılarının gözünde de Doğu'nun gizemli, içe dönük ve irrasyonel olarak değerlendirilmesinden ve ilgi nesnesi olmayı sürdürmesinden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde duydukları ve düşledikleriyle yetinmeyerek gerçek birer gezgine dönüşen Batılı sanatçılar, esin aramak için Doğuya gitmek amacıyla bilimsel, askeri, diplomatik ya da ticari görevler üstlenmiş, Ortadoğu ve Kuzey Afrika topraklarında gezmiş, bilgi toplamış, bu yörelere özgü kültürleri incelemişlerdir. Bilgi toplama onları Cezayir'e, Kahire'ye ya da İstanbul'a sürüklemiştir. İstanbul Doğu'ya gelen gezgin ressamların izlediği güzergâhın vazgeçilmez bir durağıdır.

Bu gezginler, turlarına İstanbul'dan başlar ya da İstanbul'a uğrar 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında ülkelerinin sömürgeci, ticari ve diplomatik etkinlikleri gereği özellikle Fransa ve İngiltere'den birçok sanatçı Doğu'da seyahat etmiştir. Serüvenci bir ruhun ve Doğu ülkelerinde karşılaşılabilecek yaşam koşullarına uyum gösterebilecek bir yapının gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

19. yüzyıl başlarında Balkanlardan başlayarak Doğu'ya giden yollar genellikle güvenli değildir. Deniz yolculuklarında ise iklim koşullarından doğan sıkıntılar yaşanmıştır. Bu nedenle gezilerde belli bir programın öngörülemediği ve başlangıçta tasarlanandan çok farklı zaman dilimlerinde bu gezilerin tamamlandığı izlenmektedir. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda gezi koşullarının zorluğu, bütün gezginlerin bildikleri bir gerçektir. Bu nedenle gezgin ressamlar, kendilerine daha önce bu bölgeleri gezenlerden aktarılan bilgilerden yararlanarak belli, klasikleşmiş bir yol oluşturmuşlardır.⁹³ Gezi koşulları göreceli olarak iyileşmiş ve

⁹³ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.38. (2002).

Avrupa ülkelerinden başlayan ama çok az kişinin ilgilendiği düzenli turistik geziler gündeme gelmeye başlamıştır.

Esin kaynakları Oryantalizmi geziden Oryantalist ressamı gezginden ayırmak zordur. Bununla birlikte Jean Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) ve Antoine-Jean Gros (1771–1835) gibi Oryantalist konulardaki çalışmalarıyla öncülük yapmış birçok ressam Doğu'ya hiç gitmemiştir. Bunlar başkalarının yaptığı gezilerin anılarından esinlenmişler, gezginlerin topladığı eşyalardan, gravür ve fotoğraflardan yararlanmışlardır. Sanatçılar gezileri sırasında eskizler ve suluboyalar yapıyorlar ve ülkelerine dönüşlerinde bunları atölyelerinde yağlıboya tablolara dönüştürmüşlerdir. Gabriel Decamps (1803–1860) ve Theodore Chasseriau (1819–1856) da aynı biçimde yalnızca birer gezi yapmışlardır. Decamps 1827'de Yunanistan'a ve Anadolu'ya gitmiştir. Chasseriau ise 1846'da Halife Ali Ben Ahmed'in daveti üzerine önce Constantin'e sonra Alger'ye gitmiştir. Her iki sanatçı da Oryantalizmin önde gelen temsilcileridir.

Hatta Jean- Léon Gérôme (1824–1904) ve Horace Vernet (1789–1863) gibi bazı gerçekçi sanatçılar, geleneksel eskiz yerine daha yeni bir teknik olan fotoğraftan yararlanmışlardır.

Sanatçılar yapıtlarında daha özenli ayrıntılara yer verebilmek ve atölye çalışmalarının kalitesini geliştirmek için yerel giysi ve eşyaları toplamışlar ve bunları Avrupalı modellere giydirerek tablolarını gerçekleştirmişlerdir.

19. yüzyılın başlarında Doğu da resmi yapılacak konuyu yerinde çalışmak bazı sorunlar yaratmaktadır. Ressamlar için manzara çizmek zor olmasa da figürleri çizmek kolay değildir. Camilerin içine girerek çalışmak olanaksızdır. İslam dini, kişilerin betimlenmesini yasakladığından, izni olmaksızın bir Müslüman'ın desenini çizmek çoğu kez sakınca yaratmaktadır. Bu nedenle kimi sanatçılar genellikle eskizlerini gizlice çizerek çözüm bulmuşlardır. Kimi ressamlar etkilendikleri bu toplumun yaşantıları doğru yansıtılabilmek için doğuya yerleşmiş hatta İslam dinini bile seçmişlerdir.

Resim teknikleri, yeni akımların ortaya çıkışına bağlı olarak ve sanatçıların kazandığı

tecrübelere göre 19. yüzyıl boyunca gelişim göstermektedir. Belgesel niteliğinde olan bu resimlerde anlatımın inandırıcı olması seyircinin düş gücünü coşturarak onu gizemli ülkelere taşıyacaktır. Sanatçıların fotoğrafa neden bu kadar sık başvurdukları bu şekilde anlaşılmaktadır. 19.yy da fotoğraftan en çok yararlanan ünlü isim Jean-Léon Gérôme'dur. Bu sanatçı Dolmabahçe sarayı koleksiyonunun oluşmasında dolaylı olarak rol oynamıştır. Onun Paris'deki atölyesi oryantalist tarzda resim çalışmak isteyen sanatçılar aklına gelen ilk yerdir. Oryantalist resme egemen olan Jean-Léon Gérôme Türklerin, Çerkezlerin ve mısırlıların fizyonomiler yanında Kuzey Afrika, Memluk, Osmanlı mimarlığı, bezemesi arasındaki ince ayrıntıları ayırt edebilecek bilgiye sahiptir.⁹⁴ Ressamların renk, ışık, biçim, motif gibi plastik endişeleri ön plana almaya başlamasıyla 20. yüzyıl başında modern resim akımlarının gelişmesi başlamış olur. Doğu ile ilgili konular seyircinin hayallerini kışkırtan ve Oryantalizmin özünü oluşturan niteliklerini büyük oranda yitirmişlerdir. Oryantalist ressamın gözlem yeteneği çok gelişmiştir. Bu yetenek ona, çevresini tüm zenginlikleriyle tuvaline aktarabilmesi için gereklidir. Sanatçıların Doğu'da geçirdikleri süre içinde, doğanın gözlemlenmesi, açık havada alınan notlar ve yapılan çalışmalar. Batılı ressamı, Doğu'nun egzotik yaşantısı kadar Parlak ışığı ve canlı renklerinden yararlanmaya yöneltmiştir. Doğu'da yaşamış olmak, oryantalist ressamların ışık ve renk konularında yeni bir bakış açısı getirmelerine yol açmış ve Batı resim okullarının formüllerinin dışına çıkabilmelerini sağlamıştır. Onların dış mekânların ışığından nasıl etkilendikleri ve yapıtlarında bu sorunu nasıl yansıttıkları, kendi anılarından anlaşılmaktadır.

Gezi imkânlarının rahatlığı sağlanabildiğinden Doğu topraklarıyla ilgilenen sanatçı sayısı artmıştır. Bu sanatçılar sokak görünüşleri ve portrelerle Doğu'yu resmetmişlerdir. Fransız İngiliz ressamlar yanında Alman ve İtalyan ressamlar daha az sayıda oryantalist tarzda resim yapmışlardır. Alman ve Avusturyalı oryantalistlerin içinde Rudolp Ernst(1855-1935),Gustav Bauernfeind(1848-1904),Ludwing Deustch (1855-1935),Leopold Carl Müller (1834-92)en tanınmış olanlarıdır.

Gezgin ressamların Doğu'yu tanımaları için geziler eşsiz bir deneyim olmuştur. Avrupa dışı bir kültürle karşı karşıya gelmek, Batılı sanatçıların büyük bölümünün

⁹⁴ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a.g.e*, s.29. (2006).

bağlı olduğu antik beğeni başta olmak üzere, estetik görüşlerinin değişmesine yol açmıştır.

Avrupalı ressam, Doğu'da ışık ve rengin yanı sıra bir sanat yapıtında bezemenin taşıdığı önemi kavramış. İslam kültüründe var olan din, sanat, müzik ve günlük yaşam arasındaki güçlü bağların yarattığı soyut bir dilin, mistik ve içsel bir ifadenin varlığını keşfetmiştir. 1901de İstanbul'da oryantalist yapıtların çoğunlukta olduğu bir Salon'un açılmış olması, bu ilginin yaygınlığını göstermesi açısından ilginçtir.

Oryantalist resimlerin bu denli tutunması, ikinci dereceden pek çok ressamı bu konuya yöneltmiştir. Türkiye'ye gelen gezgin ressamların arasında bu tür sanatçılara sık rastlanmaktadır.

Oryantalist konular, 19. yüzyılın ortalarına doğru, yavaş yavaş resim çerçevelerinde görünmez olmuştur. Avrupalı sanatçılar artık realizmin etkisiyle hayal dünyasından çıkıp gerçeklere ilgi duymaya başlamıştır. Turizmin giderek gelişmesi ve fotoğrafçılığın yaygınlaşmasıyla Doğu, Avrupalılar için eski önemini büyük ölçüde kaybetmiştir. Sanatçıların Doğu ülkelerine geziler yapması bu geziler sonunda doğu ülkeleri hakkındaki ön yargılarının değişmiş olması düşünülmüştür. Bu keşfin evreleri büyük oranda II. Mahmud'un reformlarından sonra değişim sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanmıştır. Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın Kahire'si de benzeri bir batılılaşma hareketine tanık olmuştur. Batılılar, bu ülkelerdeki pitoresk hayatın bozulmasının modernleşme çabalarından kaynaklandığını ileri sürerek buna karşı çıkmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleştirilen reformların etkisinden yakınmalara Batılı gezginlerin anılarında sıkça rastlanmakta, İstanbul'un değişimi sanatçıların yapıtlarında da izlenmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonucunda Dersaadet'in yok oluşu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine kurulan Türkiye Cumhuriyetinin çağdaş Batı dünyasını örnek alması Oryantalizmin bu ülke için sona ermesinin başlıca nedeni olmuştur.

Oryantalizm'in başladığı tarihlerde Osmanlı devletinde batılılaşma çabaları da başlamıştır. İkinci Viyana Bozgunu ve 1699 yılındaki Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nin gücü yok olmuştur ve Osmanlı, artık Avrupa'nın en azından

askeri alanda kendisinden ileride olduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucu olarak da Osmanlı Devleti kendinden üstün olanın mantığını bulma düşüncesiyle batıya açılmayı bir tercih olarak değil zorunluluk olarak başlatmıştır. Osmanlı Devleti'nin duraklama dönemine girmesiyle beraber yavaş yavaş batının üstünlüğü de kabul edilmeye başlanmıştır. Başta bilim, teknik ve askeri olmak üzere hemen hemen her alanda Avrupa örnek alınmaya başlanmıştır. Bunun için yurt dışından uzmanlar getirildiği gibi, gelişmeleri yerinde takip etmek üzere yurt dışına da pek çok aydın gönderilmiştir. Artık yeniliğe açık olan Osmanlı Devleti ilk köklü değişimi askeri alanda göstermiştir. Böylelikle Avrupa'dan örnek alınan ilk askeri okullar sırayla açılmaya başlamıştır. Kara Harp Okulu ile Deniz Harp Okulu bu okulların başında gelir. İlk reform hareketleri Lâle Devri'nde başlamış, 1719'da Viyana ya, 1721'de Paris'e olağanüstü elçiler gönderilmiştir. İlk Türk matbaası genç yaşta Müslüman olan İbrahim müteferrika ile yirmi sekiz Mehmet çelebi'nin oğlu kurmuştur.⁹⁵ Çini, kâğıt ve kumaş fabrikaları açılmış, bir tercüme heyeti kurulmuş, askeri alanda bazı yenilikçi girişimlerde bulunulmuştu Avrupa ile bu ilişkiler kültürel ve toplumsal yaşamı da etkilemiş, toplumsal yaşamda düşünce alanında da batılılaşma yönünde adımlar atılmıştır.⁹⁶

18. yüzyılda Avrupa ve Osmanlı saray yaşantılarında benzerlikler görülmez. Aristokrasinin egemen olduğu 18.yüzyıl Batı dünyasında, özellikle Fransa örneğinde olduğu gibi, sanat, kaynağını ve gücünü büyük oranda hükümdar ve çevresinden almakta, bu çevrenin yaşamını ve beğenilerini yansıtmaktadır. Saltanatın ifadesini en iyi bulduğu mekânlar, sarayların çevresi ve kentin tören alanları olmuştur. 18. yüzyılda Fransız ve Osmanlı saray çevreleri arasındaki diplomatik yakınlaşma ve bunun her iki ülkenin sanat yaşamında doğurduğu önemli sonuçlar, iki ülke arasında kültürel açıdan görece bir paralelliğin kurulmasına olanak vermektedir. Gerçekten de 18. yüzyıl. Osmanlı sanatında ilk kez dünyevî zevklerin ve mutluluğun sanata yansıdığı, dinsel sanattan çok dindışı sanatın egemen olduğu bir dönemdir. Batıda olduğu gibi Osmanlı dünyasında da doğanın yüceltildiği bu çağda, bahçe ve çiçek düzenlemesinden çeşme yüzeylerinde yer alan kabartma natüromortlara; kumaş desenlerinden mimariye: maketler, nahıllar ve havai fişeklerle şenlenmiş törenlere

⁹⁵ Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, s.17. (1997).

⁹⁶ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a.g.e.*, s.41. (2002).

kadar ince bir beğenin ve yaşam sevincinin yansıtıldığı bir sanat anlayışı egemen olmuştur. II. Ahmed döneminde başlayan batılılaşma hareketlerine Müslümanlığı seçen Avrupalıların etken olduğu görülmektedir. Lâle Devrini izleyen I. Mahmud (1730-1754) devrinde askeri ıslahat ön plana geçmiş, bu ıslahat hareketleri III. Mustafa (1757-1774) ve I. Abdülhamid (1774-1789)döneminde de devam etmiştir. Fransız İhtilâlî'nden esinlenen III. Selim (1789-1807)en önemli ıslahat hareketini gerçekleştirerek Yeniçeri Ocağı'nın yanı sıra nizam-ı cedid (1793) adı verilen yeni bir askeri ocak kurmuştur. Bu ocağın eğitilmesi için Fransa İngiltere ve Almanya'dan subaylar getirtmiştir.

“II Mahmud döneminde Rupen Manas isimli Kayseri kökenli ermeni bir ressama yağlıboya resmini yaptırıp devlet dairelerine astırarak resim sanatının benimsenmesi için harekette bulunmuştur.”⁹⁷ Avrupalılardan Osmanlıya karşı batı uygarlığına uymayan hukuk anlayışlarına ve kültürüne uymayan davranışların olması sebebiyle tepki oluşmuştur. Tüm bunlara karşılık devletin içinde çıkan ayaklanmalarda asileri desteklemiştir.⁹⁸

Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn (1795)kurulmuş, Avrupa'da ilk daimi Osmanlı elçiliği açılmıştır (1793).Bu yüzyılda ilk kez yabancı bir mimara Antoine Ignace Melling'e Hatice Sultan'ın Defterdarburnu Sarayı'nda bir yalı köşkü inşa ettirilmiştir.⁹⁹

O dönem içerisinde en iyi görselleri Boğaziçi ressamı adıyla bilinen bir grup ressam vermiştir. Osmanlı mimarisini, yaşantısını ve kıyafetlerini yerinde betimledikleri resimleriyle kent tarihi açısından çok önemli eserler bırakmışlardır. Bu dönemde sosyal yaşamdan ekonomiye, siyasetten, felsefeye, mimariye resme kadar farklı alanlarda yenileşme çabaları vardır. Osmanlı batı karşısında tutunabilmek için zamanla onları daha çok takip edip, onlardan daha çok bilgi almaya çalışıyordu.

“Yenilik karşıtları III. Selim'i tahttan indirdikten sonra, IV. Mustafa (1807-1808), Nizam-ı Cedid ordusunu kaldırmış ancak onu izleyen II.Mahmud (1808-1839) Yeniçeri Ocağının etkisini kaldırarak yeni bir ordu kurmuştur ve ordunun eğitimi için Avrupa'dan hocalar getirmiştir.Sonuçta görülüyor ki batılılaşma çabaları ordu düzeniyle başlamıştır. II. Mahmud devlet yönetiminde de Avrupa'yı örnek almış, eğitime önem vermiş, sivil ve askeri okullar açtırmıştır. Avrupa'ya öğrenci

⁹⁷ Celal Esad Arseven, *Türk Resim Sanatı*, İstanbul, s.126. (1955).

⁹⁸ Ahmet Kamil Gören, “Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi”, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, s.17. (1997).

⁹⁹ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a.g.e*, s.41. (2002).

gönderilmeye başlanmıştır. ilk gazete, Takvim-i Vekayi (1831) yayımlanmış. Bâb-ı Âli tercüme odası (1833) kurulmuştur. Bütün bunların yanı sıra ekonomi alanında da ıslahat yapılmış, yerli üretim teşvik edilmiş, bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nu yabancı sermayeye açan 1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması da imzalanmıştır. II. Mahmud'un ölümünden sonra yerine geçen oğlu Abdülmecid de babasının başlattığı bu ıslahat hareketlerini sürdürmüştür. Osmanlı tarihinde Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayıp Birinci Meşrutiyet'e kadar süren ve Tanzimat Devri denilen dönem içinde maliye, askerlik adliye ve idare işlerinde ıslahat hareketleri gerçekleştiriliyor. Osmanlı uyruklarının eşitlik ilkesine özen gösteriliyor, yaşamda, kılık ve kıyafette değişiklikler oluyordu. 1838'deki Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması ile İstanbul'a yerleşen yabancı sayısında bir artış olmuştur. Daha sonra kırım savaşıyla Rusların ülkeye gelmeleri gerçekleşmiş oluyordu".¹⁰⁰

Basılan kitap ve gazete sayısı artmış, ülkede yaşayan yabancı sayısı artmıştır. Osmanlı aydınları tarafından izlenen tiyatrolar çoğalmıştır. Tanzimat Fermanının esaslarını tekrar eden ama bu arada Hıristiyan ve Musevi tebaaya yeni hak ve imtiyazlar veren 1856 Islahat Fermanı ilan edilmiştir. 1861 yılında Abdülmecid'in genç yaşta ölümüyle yerine geçen kardeşi Abdülaziz (1861–1876) Fransa, İngiltere, Prusya ve Avusturya'yı içine alan resmî bir ziyaretle Avrupa'ya giden ilk Osmanlı Padişahı olmuştur. Avrupa'yı tanıyan aydınlar ülkeyi kalkındırarak bu çalışmaların yetmeyeceği düşüncesiyle meşrutiyetin ilanının hazırlığına başlamışlardır.

Tüm bu hazırlıklar sonunda Abdülaziz tahttan indirilmiş ve yerine V. Murad (1876) geçirilmiştir. Kısa bir süre sonra V. Murad'ın ruh sağlığının bozuk olduğu ileri sürülerek tahttan indirilmiş, yerine II. Abdülhamid (1876–1909) geçirilmiş ve ardından 1. Meşrutiyet (1876) ilan edilmiştir.

Böylece yönetim tekrar padişahın eline geçmiştir. II. Abdülhamid'in ilk yıllarında yönetimin iyi olduğu eğitim alanında düzenlemeler yapıldığı demiryollarının yapılması düzenli giden durumlardandır. Abdülhamid'in istipdatı tepki görmeye başlayınca Jön Türklerin yönetimindeki İttihat ve Terakki Cemiyeti 1908 yılında Abdülhamid'e II Meşrutiyet'i kabul ettirmiştir. Jön Türklerin fikirleri ile beslenen ve daha sonra ittihat ve Terakki Fırkası adını alacak olan bu cemiyet 1908–1912 yılları arasında dolaylı ya da doğrudan iktidar olmuşlardır. 1913'ten itibaren de iktidarını diktatörlüğe dönüştürerek Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar Osmanlı siyasal ve sosyal yaşamına damgasını vurmuştur. İkinci Meşrutiyet, kamuoyu ve vatandaş katılımının devletin yapıcı unsuru olarak öne çıkartılmaya çalışıldığı ve ilerde yeni

¹⁰⁰Semra Germaner-Zeynep İnankur a,g,e, s.43. (2002).

devleti kuracak olan kadroların deneyim kazandıkları “siyasal bir laboratuvar” olmuştur. Yapılan tüm bu yeniliklerle İstanbul Avrupalı bir kent görünümüne bürünmeye başlamıştır.¹⁰¹

Bir çağın sanatını o toplumun koşullarını, ilişkilerini inceleyerek anlayabiliriz. Günümüzde Batılılaşma düşünce, çalışma, görüş ve anlayışta özellikle Avrupa ülkelerinin izledikleri temel ilkeleri benimsemiş olmak olarak açıklanmaktadır.

18.yy başlarında teceddüd (yenileşme, yenilik), ıslahat (iyileştirme, reform) cumhuriyetin ilk yıllarında muhasır medeniyetler seviyesine ulaşma, muhasırlaşma olarak kullanılmış daha sonraları çağdaşlaşma olarak benimsenmiştir. Çağdaşlaşma doğu ve batı ayrımı olmaksızın tüm toplumlar için geçerlidir ve farklı toplumların birbirinden bazı sosyal ve kültürel kurumları alması şeklinde oluşan bir durumdur. Ayrıca modernleşme ve çağdaşlaşma kavramları Batılılaşma kavramlarında olduğu gibi kültürel ve sosyal değer ifadelerinden daha çok teknik, teknolojik, üretimsel, verimlilik akılcılık gibi ilk bakışta herhangi bir manevi değer ifade etmeyen, göreceli olarak nötr ve daha çok maddi gelişmelere yönelik bir anlam taşımaktadır.

Bu anlamda çağdaşlaşma veya modernleşme kavramları, yenileşme ve değişme hareketinin vazgeçilmez olanıdır; bütün milletler için söz konusu olup tarihin tüm devirlerinde görülen bir olgudur.¹⁰²

Çağdaşlaşma çabalarına padişahlar yanında sanatçıların da etkisinin de büyük olduğu bilinmektedir. Türk resim tarihinde katkısı büyük olan Osman Hamdi Bey ve diğer asker kökenli ressamların çalışma tarzlarını inceleyebiliriz.

Osman Hamdi Bey (1842–1910): Babası İbrahim Ethem Paşa Girit’ten İstanbul’a yerleşmiş ve dâhiliye nazırı (içişleri bakanı) olarak saray hizmetinde bulunmuştur.

¹⁰¹ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a,g,e*, İstanbul, s.43. (2002).

¹⁰² Ahmet Kamil Gören, “Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi”, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, s.17. (1997).

Abdlmeceid Dönemi'nde hukuk eğitimi için Paris'e gönderilmiş (1860) olmasına rağmen yaklaşık on yıl sonra sanat için eğitimini yarıda bırakarak vatanına dönmüş olması onun sanata ne denli düşkün olduğunu göstermektedir. Sanatılığı yanında mzeci ve arkeoloji alanında yaptığı çalışmalarla kendinden söz ettirir.

Osman Hamdi Bey'in resimlerine 1866 yıllarında ulaşılabilmektedir. Bilinen ilk resmi "İstanbul'a zlem" adlı tablodur.

Paris'ten döndüğü yıllarda (1868) batı resminin Türkiye'ye girmesi sağlanmış ve epeyce yol kaydedilmiştir. Türk resim sanatının oluşum süreci içindeki öğeler gelişmektedir. İstanbul büyük bir imparatorluğun başkentidir ve Pera bölgesinde yaşayan azınlık ve yabancı ressamlar rahatlıkla batılı tarzda resimler yapmaya başlamışlardır. Devlet eliyle resim eğitimi veren okular açılmıştır. Avrupa'da öğrenim görmüş mühendishane ve Harbiye'den mezun olmuş öğrenciler tarafında da yağlı boya resimler yapılmaktadır. Devlet dairelerinde padişahların resimleri asılmaya başlanmış, sanat açısından bazı gerilikler ortadan kalkmış, Beyoğlu evresi halkı dışında küçük bir halk grubunun kabul edemediği perspektifli resim artık benimsenir sanat dalı olmaya aday olmuştur. Fotoğraf yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Tüm bunların olmasında Osman Hamdi Bey'in rolü büyüktür.

İstanbul'a geldikten sonra; 1871 yılında Teşrifat-ı Hariciye müdür yardımcılığı yapmıştır. 1873 yılında viyana dünya sergisinde hkmet temsilciliği, 1875'te hariciye umur-ı ecnebiye ktipliği, 1876 matbuat-ı ecnebiye müdürlüğü, 1877 yılında altıncı daire-i belediye (Beyoğlu Belediyesi) müdürlüğü, 1881de alman A.Dethier'in yerine müze-i hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzesi), 1882 sanayi-i nefise mektebi müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur. Sanatçı 1874 tarihli asar-ı atika nizamnamesi'ni (Eski Eserler Tüzüğü) değiştirip 1884 yılında yeniden çıkararak eski eserlerin yurt dışına çıkarılmasını engelleyen çok önemli bir başarıda bulunmuştur. 1883-85'de yanında Osgan Efendi'nin de var olduğu bir ekiple ilk arkeolojik çalışmaları için Nemrut Dağı Tümülüsü kazısına katılmıştır. 1877-1888 yıllarında (bugünkü Lübnan'da antik bir kent) Fenike krallarına ait Sidon / Sayda kentinde yaptığı ve ilerinde "İskender Lahdi" olarak bilinen ama tam bir bilginin olmadığı ve "Ağlayan Kadınlar Lahdi" nin bulunduğu yirmi kadar taş yontuculuğu açısından değerli lahdin çıkarılmasıyla yurt dışında da n yapmıştır.

Osman Hamdi Bey bir arkeolog değil ama arkeoloji dalında önemli adımlar yapmış bir akıl babasıdır.

Doğu'yu inceleme merakı XVIII. yüzyılda yaygınlaşmış. XIX. yüzyılda daha da gelişme kaydetmiştir. Doğu'nun yaşamı, insanları kültürü batılı sanatçılar için ilgi çekici idi. Bu durum batılıları oryantalist akıma yöneltmiş, bu alanla ilgilenmek adeta bir moda olmuştur. Osman Hamdi Bey de bulunduğu dönemin koşullarından etkilenerek oryantalist alanda resimler yapmıştır. Oryantalist resim, kendine yabancı olanı göstermek ister. Yapıtlarında titiz bir işçilik ve ayrıntı ön plandadır. Açık havada çalışmak yerine atölyesinde çalışan bir ressamdır.¹⁰³

Napolyon'un Mısır seferi (1798–1799). Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821–1828). Cezayir'in Fransızlar tarafından işgali (1830). Kırım Savaşı (1854–1855), Süveyş Kanalı'nın açılışı (1869) ve Batılı ülkelerin Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki sömürgeci emelleri gibi çeşitli tarihsel olaylar bu modayı körüklemiştir.¹⁰⁴

Osman Hamdi Bey Paris'te olduğu yıllarda hayranlık duyduğu Léon Gérôme'nin 1864 yılında Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda atölye hocalığı yapmıştır.¹⁰⁵ Gérôme tarzına yakın resimler vermeye başlamıştır. Oryantalist ressam olan Osman Hamdi bu topraklarda yaşaması onu Avrupalı diğer oryantalistlerden farklı kılar, bu toprak ona ihtiyacı olan tüm enerji ve kültürü vermiştir. Resimleri yaşadığı toprakların özelliğini onun güçlü gözlem kişiliği ve yoğun duyguları ile meydana çıkar. 19. yy.da ise gelişen sömürgecilik anlayışı ile kimliklerine el konulacak yeni yerler bulmak için insanların yeni yerlere ilgisi her geçen gün artmaktadır. Bu gelişimde kötülükleri gizlemek için de sanat en büyük kozları olmuştur. Bu konuda en başarılı örnekleri oryantalist resimlerde görülebilmektedir.

Doğulu insanların yaşamlarını anlatan bu resimlerde, geri kalmış, tembel, vahşi, zevke düşkün olarak resmedilmişlerdir. Resimlerinde sadece batılı-doğulu değil;

¹⁰³ Ahmet Kamil Gören, "19.yy. Sanat Ortamında Türk Ressamlar", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:42, İstanbul, s.111. (1997).

¹⁰⁴ Semra Germaner-Zeynep İnankur, *a,g,e*, s.36. (2002).

¹⁰⁵ Semra Germaner-Zeynep İnankur *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.119. (1989).

beyaz-siyah, erkek-kadın gibi ayrımcılıklarında üzerinde durarak, kulaktan dolma bilgileriyle fakirlik ve sefalet halleri içinde resmederken Osman Hamdi doğunun görkemli camileri, türbelerini resmetmeyi seçmiştir.¹⁰⁶

Tüm bu çalışmaları yapabilmesi için en büyük yardımcısı fotoğraftır. Ayrıntılarda gerçekçi olmasına karşın kompozisyonlarda gerçekçi değildir. Osman Hamdi Bey resimlerinde kullanmak üzere özel kıyafetler giyerek bazen kendisinin bazen de evinin diğer fertlerinin fotoğraflarından yararlanmıştı. Önce kafasında bir kompozisyon oluşturmuş ve o kompozisyon içinde kullanılmak üzere fotoğraflar çekmiştir. Tablolarında kullandığı cami, türbe önündeki figürler kendisi, torunu, kızını evinde çalışan çamaşırcı kadın olabiliyordu. Tabloları bir fotoğraftan farksız netlikte birebir çalışılmıştır. Kullandığı mimari dekorasyonlar herhangi bir değişikliğe uğramadan artık fotoğrafta bir obje, figür olmaktan çıkıp Osman Hamdi Bey'in tablolarının birer parçası olmuşlardır. Resimlerinde kendi resimlerini yapması çoktur bunun nedeni model bulamaması ya da kendini daha rahat resmetmesi olmalıdır.

Onun üzerinde özellikle çalıştığı şey mimari öğeler ve özellikle mimari ile ilgili ve onu tamamlayıcı öğelerdir. Tüm bunları minyatür ressamı gibi ince ayrıntısına kadar çalışmıştır. Cami ve türbelerin yazıları, cami içindeki rahleleri, şamdanları, süslemeleri tüm ayrıntıları ile işlemiştir.

Cami ve türbe önünde çalıştığı erkek figürlerinde dini kıyafetli veya kendi döneminden önceki kıyafet tarzlarıyla resmetmiştir.

Kullandığı kıyafet türlerinde Suriye ve Arap kültüründeki giyim tarzını karıştırmıştır ancak Türklük tarzını kaybetmemiştir. Yaptığı tüm çalışmalarda ülkesinin değerlerini güzellikleriyle tanıtmak çabası içerisinde olmuştur.

Osman Hamdi figürlü kompozisyonları kadar portre çalışmaları da yapmıştır. Portre çalışmalarını yine kendi ailesinden kişiler model olmuştur. Zamanın ünlü kişilerinden sadece Enver paşa'nın portresini kendisine duyduğu hayranlı dolayısıyla

¹⁰⁶ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış*, Türkiye İş Bankası AŞ. Kültür Yayınları, İstanbul, s.351. (1971).

çalışmıştır.¹⁰⁷ Karakalem portre çalışmaları da olmasına rağmen hem Türkiye dışındaki hem de İstanbul'da katıldığı tüm sergilere figürlü kompozisyonlarla katılmıştır.

Osman Hamdi oryantalist bir ressamdı doğuya ilişkin konuların işlenmesi oryantalist resmin ana fikrini oluşturmaktadır. Oryantalizm esas itibariyle XVIII. yüzyılda başlamış, ama en bol ve karakteristik ürünlerini XIX. yüzyılda vermiştir. Bu dönem Batı'nın bilimde, sanatta, teknolojiye atılım yaptığı, sanayi devrimini gerçekleştirip, sömürgeciliği sürekli yaygınlaştırdığı bir dönemdir. Ekonomik, askeri, politik yönden güçlenen Batı'nın sömürdüğü, sömürge haline getirmeye çalıştığı ülkelerin başında Doğu dünyası bulunmaktadır. Çeşitli yönlerden güçlü olan Batı, Doğu'ya yukardan bakmaktadır. Bu bakış kuşkusuz sanata da yansiyacaktır. İşte resim sanatında oryantalist Batılı sanatçının doğuya kendi gözünden bakarak, kafasındaki doğu ve doğulu imgesine göre yaptığı resimlerin adıdır.¹⁰⁸

Kendini üstün gören batılı doğunun kendine göre garip, tuhaf hallerine ilgi duyar. Doğunun harap yapılarını, ayı oynatıcılarını, ilginç kıyafetleri olan sokak satıcılarını, cariyeler ve odalıklarını ilginç kompozisyonlara dâhil ederek kullanırlar. Tüm bunlar doğulu insanın hoş görüp kabullenmek istemediği şeylerdir. Fakat Osman Hamdi'nin resimleri bunların tersidir. O doğunun sanat ve kültür değerleriyle batının ilgisini çekmek amacıyla çıkış yapmıştır. Zengin konakları camileri kullanım eşyalarını gerçek halleriyle yansıtabilmek için fotoğraftan yararlanarak fotoğrafı karelerle bölme metoduyla büyük boyutlu tablolar yapmıştır. Yaşadığı dönemde pantolon ceketli insanları görebilmek mümkünken entarili cübbeli kıyafetli insanları resmetmiştir.

Tablolarındaki entarili cübbeli adam çoğu zaman kendisidir. Farklı yönlerden çektiği değişik pozlarını kendi tablolarında kullanmıştır.

Osman Hamdi Bey kadın figürlerini tablolarında kullanan ilk Türk ressamıdır. Kadını türbe ziyareti, çarşıda, gezintide kompozisyonlarıyla resmetmiştir.

¹⁰⁷ Mustafa Cezar, *a.g.e.*, s.354. (1971).

¹⁰⁸ Mustafa Cezar, *a.g.e.*, s.362. (1971).

“Kadın konusunun işlendiği en ilginç tablosu mihrap tablosudur. Mihrap önünde rahleye oturtulmuş, ayaklarının önüne ve yanlara kitaplar saçılmış bu kadın resmi ile Osman Hamdi beyin derin ve geniş anlamlı bir düşünceyi, ulvi bir gerçeği, simgesel yoldan anlatmak istemesi kuşkusuzdur. Bu ulvi gerçek, bu derin düşünce kadınlık-analıktır. Rahleye hamile bir kadın oturtmak suretiyle, en büyük saygı duyulacak, önünde eğilecek gerçeğin analık gerçeği olduğunun kolaylıkla anlaşılmasını hedeflemiştir. Bu simgesel tablo böyle bir anlama yönelik olmasına rağmen cesurca yapılmış emsaline pek rastlanmayan bir örnektir.”¹⁰⁹

Osman Hamdi Bey’i öncü ressamlardan ayıran özelliği resimlerini dışa ve maddeye yönelik olarak yapmasıdır. Bunları gerçek görünüşleriyle tabloya yansıtarak belge halinde kendinden sonraki nesillere bırakmak istemiştir.

Batı sanatında Oryantalizm adını verilen akım, 19. yüzyıl Avrupa’sının Romantizm’ine paralel olarak ortaya çıkan ve bakışlarını Doğu’ya, çoğunlukla da Osmanlı imparatorluğu topraklarına yöneltmiş bir akımdır. Ne var ki, Avrupa sanatında bu akımın sahneye çıkmasından çok önce, bir yandan yeni tanınmaya başlayan Doğu’nun gizemine, bir yandan da Osmanlı dünyasıyla ilişkilerin yarattığı Turquerie (Türk tarzı yaşam) modasına kapılan birçok Avrupalı sanatçı, yoğun biçimde bu dünyayı resimlemeye başlamışlardır. Bir bölümü "Boğaziçi Ressamları" diye adlandırılan bir dizi ressam da, 18.yüzyıldan başlayarak iki yüzyıl boyunca imparatorluk topraklarında yoğun biçimde sanat eseri üretmişler ve Osmanlı dünyasını çeşitli yönleriyle resimleyerek insanlığın görsel belleğine işlemişlerdir.

Osmanlı Padişahları da askeri okullardaki resim derslerini benimsemiş ve desteklemişlerdir. Çeşitli sergilerin açılmasında öncü oldukları gibi pek çok yetenekli genci de resim eğitimi almak üzere yurt dışına göndermişlerdir. İlk olarak 1829 yılında Avrupa’ya öğrenci gönderilmeye başlanmış ve bu ülkelerin başında İngiltere, Fransa ve İtalya gelmektedir. Avrupa’ya gönderilen bu öğrencilerden ferik İbrahim Paşa, Bekir Bey ilk Türk ressamlarından. Bu sanatçıları daha sonraki 1880’li yıllarda Halil Paşa, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Namık İsmail ve Hüseyin Avni Lifij gibi çok değerli sanatçılar takip etmiştir.

¹⁰⁹ Mustafa Cezar, *a,g,e*, s.370. (1971).

Osmanlı batı tarzı resmi XIX. yüzyılda yapmaya başladığına göre zamanla bazı değişimler gerçekleşecektir. Avrupa'da öğrenim görmüş isimlerin aldığı eğitimler sonucunda yeni akımların yansıtıcıları olmaları hedeflenmektedir.

Ancak çalışma alanlarındaki zorluklar ve zorlukların eserlerine yansımaları doğal karşılanmalıdır. Yapılan resimler o dönem içerisinde az sayıda insana hitap edebilmekteydi hala saray çevresinde ve aydınlar tarafından destek görmekteydiler. Resim sanatında ikinci bir devre olarak kabul edilen Avrupa'da eğitim görmüş Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyit ve Osman Hamdi ferik İbrahim Paşa ve ferik Tevfik Paşa gibi isimlerden daha farklı eserler vermişlerdir. Ancak Türk resminde bu isimler perspektif, ışık-gölge, mekân ve derinlik sorunlarına yaklaşım olarak henüz çok tecrübesizdiler. Yağlıboya ile henüz tanışıyorlar ve onlara öncülük edebilecek yakın bilirkişileri yoktu. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda bu sanatçıları tecrübesizlikleri ile değerlendirmekten çok çağdaş Türk resim sanatının öncüleri olarak değerlendirilebilir. Bu kuşağa Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'yı da eklemekte fayda vardır. Bu dönem ressamı kompozisyona ve renk değerlerine daha fazla önem vermişlerdir. Kendi yaşadıkları sanat heyecanı sevgileri karşısında olanlara da farklı bir heyecan ve heves yaşatmalarına neden olmuştur.

Asker ressamı genellikle benzer konuları işlemiş ve benzer bir üslup oluşturmuşlardır. Konu olarak başlangıçta askeri beceri kazanmak amacıyla manzara konulu resimleri işlemişlerse de; daha sonra resimlerinde en çok, natürmort ve savaş gibi tarihi yönden önemli konuları işlemişlerdir. Üslup olarak ise genellikle doğaya birebir bağlı kalmış ve ayrıntıya önem vermişlerdir. Hatta bazen fotoğraftan bile yararlanarak resimler yapmışlardır.

Asker ressamı konu olarak tarihi olayları ve savaşları seçmelerindeki asıl amaç Türk ulusunun temellerinin nasıl zor şartlarda atıldığını anlatmanın en etkili yolunun resim yoluyla olduğuna inanmalarındır. Nitekim resimlerinde o coşku ve heyecanın asıl sebebi de bu inançtan kaynaklanmaktadır. Özellikle de asker ressamı o mücadeleyi birebir yaşamış olmalarından ötürü, resimlerinde o duyguyu öyle iyi vermişlerdir ki; izleyenlerde adeta o anı aynen yaşıyormuş hissini uyandırmışlardır.

Avrupa’da sanat eğitimi gören çağdaşlarından üslup olarak ayrılımlarından ötürü aynı zamanda primitifler olarak da adlandırılmışlardır.

Şeker Ahmet Paşa (1841–1907): Yabancı işler teşrifatçısı, protokol sorumlusudur bazı kaynaklarda tıbbiye mezunu olduğu yazar fakat kısa bir süre sonra Harbiye’ye geçmiştir. Peyzaj çalışmalarına ağırlık tanımıştır. 1870 de akademi bitirdiğinde ödül almış deneyimli bir ressamdır. Şeker Ahmed’in orman konulu resimleri çok etkileyicidir. Bu davranışıyla duyarlı ve ressamca eserlerin yaratıcısıdır. Çok fazla resmi bulunmamaktadır. 1873 yılında Sultanahmet sanat Mektebi’nde ilk sergiyi açar. İkinci sergiyi Çemberlitaş’ta bugünkü Basın Müzesi olan Darülfünun’da açar

Süleyman Seyyid (1842–1913): Babası Kartal Maltepe’nin tanınmış simalarından Hacı İsmail Efendi, dedesi ise sedef kakma ustalarından Süleyman Ağadır. Daha çok natüremort konulu resimler çalışmıştır. 1862 yılında Harbiye’den teğmen olarak mezun olmuş ve Abdülaziz tarafında Paris’e resim eğitimi için gönderilmiş.¹¹⁰ Halkın arasında olması nedeniyle mevsime uygun daha ulaşılabilir meyvelerden oluşan kompozisyonlar hazırlamıştır kendisine. 1862–1870 yıllarında Cabanel Atölyesinde çalışmıştır. İçe, ruha yönelik bir çalışma içindedir.

Halil Paşa (1852–1939): Çengelköy de selim paşa yalısında doğmuştur. Babası ferik (korgeneral) Selim Paşadır. Boğazın sakin kıyısında doğması onun gelecekte yaşayacağı hayat tarzını da belirtmiştir. Mühendishane-i hümayun çıkışlı asker ressamdır. Mühendishane’den mülazım-ı sani (teğmen) olarak 1870–1873 yıllarında mezun olmuştur.¹¹¹ Mühendishane’de hocaları daha çok basma resimden kopyalar yaptıran binbaşı Hacı Mahmut ve Mülazım Ahmet Bey’dir. Halil paşa 1876’da kolağası rütbesiyle asker idadiye resim öğretmeni olduğunda ortamın resim sanatı için yeterli olmadığını anlayıp babasını saraydan izin almak için aracı yaptı ve II. Abdülhamid döneminde 1880’li yıllarda Paris’e giderek Léon Gérome’un atölyesinde çalışıp tekniğini geliştirmiştir. 1888 yılında yurduna dönmüştür. Hocası Léon Gérome gibi oryantalist resimler yerine Paris’te sesini duyuran izlenimci resim alanında Türk resimde ilk örneklerini vermiştir. İzlenimciliği fırça tekniği, ışık gölge

¹¹⁰ Ahmet Kamil Gören, “19.yy. Sanat Ortamında Türk Ressamlar”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:42, İstanbul, s.112. (1997).

¹¹¹ Ahmet Kamil Gören, “Kültür Başkenti İstanbul, Türk Resminin Doğduğu Kent İstanbul”, *Şan Ofset Matbaacılık*, İstanbul, s.437. (2010).

oyunları, geniş fırça darbeleriyle resim yapma tekniğini kullanmış fakat içerik olarak yaptığı resimler tam olarak izlenimciliği vermemektedir. Portre ve figürlü resimlerde anatomi alanında bilgisi açıkça görülür. Yaptığı birkaç figür ve portrelerinde Klasizm tarzına yaklaştığı bilinir. Sırasıyla binbaşı kaymakamlık ve miralay rütbeleriyle görev yapmıştır. Ancak İstanbul'a tutkun bir ressam olarak kıyıların durgunluğunu, boğazdaki yalıları kıyısındaki yalılarını resmetmeyi tercih etmiştir. Hüseyin Zekai paşa'ya göre daha donanımlıdır çünkü Halil Paşanın Avrupa'da ders aldığı hocalar ressamlardır.

Halil paşa 1905 yılında umumi müze müdür yardımcılığı, 1906'da miraliva (tuğgeneral) rütbesiyle Harbiye'de resim hocalığı yapmış ve 1908 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür. 1917–1918 yıllarında Sanayi-i Nefise'ye müdür olarak atanmıştır.

Hoca Ali Rıza (1858–1930): Üsküdar'da doğmuştur. 1885 yılında Harbiye mektebinden ikinci mülazım (üsteğmen) rütbesiyle mezun olmuştur. Harbiye mektebinden mezun olduktan sonra Harbiye matbaasının baş ressamlığını yapmıştır.¹¹² 1910 yılında ordudan ayrılarak kendini tamamen resme vermiştir. Harbiye'de hocalık yapmıştır. Öğrencilerine kendi desen eskizlerini dağıtıp onları çalışmalarını ister. Bu yönüyle de resim derslerinde yararlanılacak ilk kaynağın oluşturulması adına bir harekette bulunmuş olur. Öğrencinin etüt edebilmesi için birebir bardak kupları önlerine koyar öğrencilerini bakarak çalışmaya iter az da olsa natüromortlarla ilgilenmiştir. Öğrencilerinin sağlam bir resim bilgisine sahip olmasını isteyen bir hocalık kimliğine sahiptir. Figür ressamlığından kaçmıştır. Çayırırlar, ahşap evler, Arnavut kaldırımlı sokaklar, ev içleri, mezarlıklar, kır kahveleri onun resimlerine konu olmuştur. Halil paşaya göre gölgeleri daha serttir, siyahlıklardan oluşur. Yurt dışında eğitim görmemesine karşın Türk resminde kendine özgü oluşturduğu tarzıyla önemli bir yerdedir.

Hüseyin Zekai Paşa (1860–1919): Hoca Ali Rıza ile aynı dönemde Harbiye'de okumuştur. Asker ressamından olan batı da resim dersi almamış tüm bilgilerini

¹¹² Ahmet Kamil Gören, "Kültür Başkenti İstanbul, Türk Resminin Doğduğu Kent İstanbul", *Şan Ofset Matbaacılık*, İstanbul, s.438. (2010).

Kuleli Askeri Lisesi ve Harbiye'deki öğrenciliği sırasında almıştır. Batı resmini yanında çalıştığı şeker Ahmed Paşa'dan aldığı düşünülebilir.

1913-1914'te Türk sanat tarihi açısından çok önemli sayılan ve içinde Truva Harabeleri, Rumelihisarı, Ayasofya, Tophane Çeşmesi'nin anlatıldığı ve çeşitli fotoğrafların yer aldığı 'Mübeccel Hazine' (Yüce/Büyük Hazine) adlı kitabını yayımlamıştır. Sanatçı görevleri nedeniyle yaptığı geziler ve hazırladığı fotoğraf albümleri resim çalışmalarını da etkiledi. Türk resim sanatında fotoğraftan büyük ölçüde yararlanan sanatçılar arasında Hüseyin Zekai de yer almaktadır.¹¹³

Bazı görüşlere göre biçem anlayışı olarak primitif resamlara yakın olduğu düşünülse de fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlerinde ustalığını göstermiştir.

Ahmet Ziya Akbulut (1869–1938): İstanbul'da doğmuştur. Kuleli Asker Lisesinden sonra Harbiye Mektebi'nden Mülazım-i Sani (Teğmen) olarak 1889 yılında mezun olmuştur. Fotoğraftan yararlanmıştır. Ele aldığı nesnenin doğrudan renk ve formunu yansıtmayı ayrıntıyı gözeten bir sanatçı kişiliği vardır. Hocalık ve ressamlığı yanında matematik ve perspektif astronomi alanında da çalışmaları vardır.¹¹⁴ Yağlıboya ve suluboya tekniği ile tarihi mekânları ve manzara resimleri yapmıştır.

Sona geldiğimizde, 18.yüzyılın sonlarında askeri okullarda resim derslerinin açılması ile çağdaş anlamda Türk resim sanatının temeli atılmıştır. Başta askeri amaçla resim derslerinin askeri okullarda verilmeye başlaması nedeniyle ilk ressamlar askerler olmuştur. Bu dersler arasında; sulu boya, kurşun kalem, peyzaj ve perspektif dersleri yer almaktadır.

Böylelikle oluşan asker ressamlar olgusunun eşi benzeri dünyanın hiçbir yerinde görülmemektedir. Eskiden sanat eğitimleri usta-çırak eğitimleri ile verilirken bu yeni dönemden sonra okullarda verilmeye başlanmıştır. Resim dersleri ikinci sınıftan

¹¹³Ahmet Kamil Gören, "19.yy. Sanat Ortamında Türk Ressamlar", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:42, İstanbul, s.113. (1997).

¹¹⁴Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", Fahameddin Başar (Editör), *Kültürler Başkenti İstanbul*, (Birinci baskı), Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul 2010, s.430-441 (Bilgi: s.439)

itibaren verilmeye başlanır. Bu okulda da resim derslerini Yine asker ressamlar vermişlerdir. Bu okulun resim öğretmenliği açığını kapatmak için de yeni bir sınıf oluşturulur.

Harbiye'den mezun olan yetenekli subaylar isterlerse üç yıl daha okuyarak bu okulda resim öğretmenliği yapabileceklerdi. Böylelikle resim sanatı, sanat eğitiminde verilmeye başlanan bu eğitimlerle çağdaş bir boyut kazanmıştır.

Görüldüğü gibi bu yeni programda asıl amaç askeri olmakla beraber verilen resim dersleri öyle benimsendi ki; zamanla taşımaya başladığı sanat değeriyle beraber modern Türk resim sanatının temeli atılmıştır. Atılmış olan bu yeni temellerle birlikte yüzlerce yıl süregelen geleneksel minyatür sanatı, artık yerini çağdaş anlamdaki yeni Türk resim sanatına bırakmıştır. İstanbul'da Türk sanatçıların yanında saraya hizmet veren yabancı ressamların da katkılarıyla bu gelişim desteklenmiştir.

II Mahmut 1808–1839 yıllarında Rupen Manas isimli Kayseri kökenli bir ressama portresini yaptırıp devlet dairelerine bu portreleri astırması resim sanatına atılan bir adım olmuştur.

Sultan Abdülmecid döneminde (1839–1861)resim sanatına ilgi devam etmiştir.1840 yılında Abdülmecid'in davetlisi olarak saraya çağırılan Wilkie padişahın portresini yapmıştır. Diğer batılı ressam Pavlovrona'nın Abdülmecid'i Eyüpte kılıç alayında olduğunu gösteren bir suluboya resmini yaptığı bilinmektedir.¹¹⁵ Sultan Abdülaziz'in de İstanbul'a gelen heykeltıraş Fuller'e 1871'de kendisini at üstünde gösteren bir heykelini yaptırdığı ve Rus ressam Ayvazovski, Fransız Ressam Berton ve Guillement'e saray himayesinde çalışmalarına olanaklar sağladığı bilinmektedir.

Stanislav Von Chelebowsky gerek Avrupa resim sanatı gerekse Türk resim sanatı bakımından büyük bir öneme sahiptir. Genç yaşından itibaren resme olan merakı ve almış olduğu eğitimler sonucunda önemli bir ressam olma yolunda hızla ilerlemiştir.

¹¹⁵ Ahmet Kamil Gören, "Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:37, İstanbul, s.67. (1996).

Diğer pek çok meslektaşı gibi doğuya olan merakı, onun doğuya doğru savrulmasına ve kendini bir anda Osmanlı kültür hayatının içinde önemli bir ressam olarak bulmasına vesile olmuştur. Chelebowsky yaptığı tarihi konulu resimleriyle dönemin Hariciye Nazırı olan Fuat Paşa'nın dikkatini çeker ve düşüncelerini Sultan Abdülaziz'e açıklar. Bu vesileyle Sultan Abdülaziz, Chelebowsky'yi saray ressamı olarak çalıştırılmak üzere İstanbul'a davet eder. Chelebowsky'de bu daveti kabul eder ve kendisine hazırlanan Dolmabahçe sarayında ki atölyesinde çalışmak üzere 1864 yılında İstanbul'a gelir.

17.yy sonlarına kadar Doğu ile Batı arasındaki ticaretle sınırlı olan ilişkilerin ve gezginlerin sayesinde zamanla artmıştır. Ancak bu iki ülkenin kültür ve inanış ayrılıkları bulunduğu geçmişten beri bilinmektedir.18.yy. Montesquieu'nun *Acem Mektupları*'nın yayımlanması gibi etkenlerle batıda doğuya karşı bir ilgi başlamıştır. Bu dönemlerde batıda edebiyat, giyim, müzik Turquerie adlı yeni oluşan akımdan etkilenmiştir. 19.yy Osmanlı imparatorluğunda farklı kültürlerden dilde, dinden insanları bir arada barındırıyordu. Bundan dolayı bu insanlar birbirinden kültürel anlamda etkilendikleri kadar sanat alanında da etkilenmişlerdir.

“Turquerie sözcüğü “Batı dekoruna Doğu dekorunun katılması ya da Avrupa’da Türk tarzına özenmeden doğan, İstanbul ve saray kökenli moda” olarak tanımlanırken, bu yeni modayı,1669’da XIV.Louis’in Osmanlı sarayına gönderdiği elçiye karşılık Fransa’ya sefalet görevi ile yollanan Müteferrika Süleyman Ağa’nın başlattığı sanılmaktadır.”¹¹⁶

Osmanlı imparatorluğu sanat alanındaki gelişmeleri 1850’li yıllarda batılı anlamda oluşum sürecini yaşarken yaşadığı sorunları Avrupa’daki gibi çözecek kurumlara sahip değildir. Avrupalılar akademiler ve jüriler aracılığı ile bu sorunu çözebiliyorlarken, Osmanlıda bu sorun Osman Hamdi Bey’in girişimleri ile 19. yüzyıl sonuna doğru kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile çözüme ulaşabilmiştir. Bu dönemde sanat ortamını paylaşan sanatçılar arasında çeşitlilikler yaşanmaktadır. Yurt içinde, askeri okullarda eğitim görenler ve yurt dışından gelmiş ressamlar oluşturmaktadır. Türk ressamlar arasında Osman Hamdi Bey (1842–1910) Şeker Ahmet Paşa (1841–1907) Süleyman Seyyid (1842–1913) daha sonraki dönemlerde Halil Paşa (1852–1939) Hüseyin Zekai Paşa (1860–1919) vardır. Bu isimlere karşı

¹¹⁶ Erol Makzume, *19.yy Osmanlısında Oryantalist Ressamlar*, TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul, s.45. (2006).

betimleme sorunu yaşamadıkları bir toplumda yaşamış olan Hıristiyan azınlıklara mensup ressam sayısı Pera bölgesinde yoğunluklu olarak bulunmaktadır. Azınlıkları oluşturan ressamlar ticari alanda rahat hareket edebilmeleri dolayısıyla batı ile ilişkileri takip edebiliyorlardı. Azınlıkların varlığı imparatorluğun genelinde 1530 yıllarında 6.5milyon 19.yüzyılda (1844 yılında) %18,7 lere kadar çıkmıştır.

Bu kesimden olanların pek çoğu Pera bölgesinde yaşamakta konuştukları dilin Fransızca olması nedeniyle adeta küçük bir Paris gibiydi. İlk Türk gazeteleri Tercüman-ı Hakikat ve Takvim-i Vekayi, Ceride-i Havadis toplam 32.000 tiraj yaparken yabancı dildeki gazetelerin toplam tirajı 60.000'lere ulaşmıştır.¹¹⁷ Pera yabancı dide eğitim veren okulların, resim sergilerinin bankaların genel müdürlüklerinin olduğu imparatorluğun batılaşma sürecini en yakından takip edebileceğimiz bölgeyi göstermektedir. Batılaşma çabalarında resim alanında önemli gelişmeler yaşanmaktaydı ve bu sürece ermeni vatandaşlar daha çok ilgi göstermişlerdir. Bu alanda çalışmaları Beyoğlu'nda açılan sergilere katılan isimlerden takip edilebilen resamlardan Mıgırđıç Civanyan (1828–1906) en önemli olanlarından. Resimlerinde duygusal bir atmosferin varlığı dikkat çekmektedir. Çeşitli yapılarda süsleme alanında da çalıştığı gözlenmiştir. Bu sergilere katılan ressamı Pamukciyan'ın araştırmasından öğreniyoruz.

Viçen Abdullahyan (1840–1900): Abdullah Biraderler'in kardeşlerinden olan Abdullahyan mesleğe alman kimyager Rabach'ın Bayezid'deki stüdyosunda fotoğraflardaki rötuşları düzelterek başlamıştır. Sanatçı sultan Abdülaziz ve Osmanlı paşalarının fildişi üzerine portrelerini yapmıştır. Sanatçı daha sonraları Müslümanlığı seçerek Abdullah şükrü efendi adını almıştır. Kısa bir süre sonra yaşamını yitirmiş ve Maçka mezarlığına defnedilmiştir.

Simeon Agopyan (1857–1921): 1884 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış ve kendisine Samatya'da bir atölye açmıştır. Sanatçı, Samatya'da Sahakyan, Üsküdar'daki Beberyan okullarında resim hocalığı yapmıştır. Samatya'daki atölyesini Beyoğlu'na taşımış olan sanatçı manzara ve portre ressamı olarak bilinmektedir. Kiliseler için aziz portreleri de çalışmıştır.

¹¹⁷Ahmet Kamil Gören, "19.yy Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık ve Yabancı Ressamlar", *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:40, İstanbul, s.91. (1997).

Vıçen Aslanyan (1866–1942): Sanayi Nefise-i Mektebine devam etmiştir. Galatasaray, Bezciyan, Bezazyan, Getronakyan mekteplerinde resim hocalığı yapmıştır. Manzara resmine ağırlık verdiği anlaşılmaktadır.

Aram Bakkalyan (1875–1959): Üsküdar doğumlu olan ressam 1890 Sanayi Nefise Mektebine girdi. Sanatçı Üsküdar'daki Surphaç Mektebi'nde resim hocalığı yaptıktan sonra, resim eğitimini tamamlamak için 1902 de Paris'e gitmiştir.1908 yılında meşrutiyetin ilanından sonra kısa süreliğine İstanbul'a dönmüş fakat 1919 yılında tamamen Paris'e yerleşmiştir. Paris'te birçok sergiye katıldı ve yaşamı Paris'te son buldu. Sanatçı daha çok natürmortları ve İstanbul manzaralı resimleriyle ün yapmıştır.

Mıgırdiç Civanyan (1848–1906): Beşiktaş'ta doğan sanatçı sultan Abdülmecid'in saray kemancısı Ohannes Civan'ın oğludur. 1874'te Beyoğlu'nda Guillement tarafından açılan desen ve resim akademisine gitmiştir. 1876–1879 yılları arasında eğitimine İtalya'da devam etmiştir. 1894–1905 yılları arasında Rusya'da bulunmuş olduğunu açtığı sergilerden öğrenilebilir. O dönemler içerisinde Ayvazovskiy'ini Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olduğunu düşünüldüğünde, Civanyan'ın deniz temalı resimlerinde Ayvazovskiy'den etkilendiği düşünülmektedir.

Sarkis Dirayan (1860-1875): Yıllarında Guillement'in Beyoğlu'ndaki desen atölyesinde eğitim almıştır. Kendi imkânlarıyla Paris'deki akademiye gitmiş ve Léon Gérôme'un öğrencisi olmuştur. Diranyan'ın eserlerinde figür ağırlıklı çalıştığı görülmektedir.

Telemak Ekserciyen (1840–1891/1894): Sanatçının 1873'te Sultanahmed'de Mekteb-i Sanayi ve Darülfünun (Bugünkü Basın Müzesi) ilk resim sergisine katıldığı bilinir. Daha çok portre ve figür çalıştığı bilinmektedir.

Kirkor Köçeoğlu (1845–1883): 1875 yılında darülfünun'da ve birkaç sergiye daha katıldığı bilinmektedir. Sanatçı annesi, kız kardeşi ve Ahmed Mithad Efendinin portreleriyle ün yapmıştır.

Rupen Manas (1810/1815–1875): Paris’teki Osmanlı Sefarethanesi’nin baş tercümanıdır. 1869’da Osmanlı İmparatorluğu’nun Milano başkonsolosudur. Sanatçı kişiliği idi 1875 de Darülfünun’daki sergiye katılmıştır. 1850 yılında Abdülmecid’in büyük kızı Fatma Sultan’ın portresini betimlemiştir. Figür ağırlı çalışmış bir ressamdır.

Yervant Oksan Efendi (1855–1914): Heykeltıraş, ressam, eğitimci ve idareci olarak Türk sanatında büyük üne sahiptir. 1883te Sanay-i Nefise Mekteb-inde hocalık yapmıştır. Figür resimleri çalışmıştır. İstanbul salonu sergisine üç tablo, altı mermer büst ile katılmış Osman Hamdi Bey ile Nemrut Dağı tümülüsü kazısına katılmıştır.

Apraham Sakayan (1821–1876): Saray ressamı Ohannes Umed Beyzad’ın öğrencisidir. Paris’te resim eğitimi almıştır. Mekteb-i tıbbiye-i şahane’de resim hocalığı yapmış, daha sonra Beşiktaş’taki ermeni mektebinde de resim hocalığı yapmıştır. 1875 yılında Darülfünundaki sergiye katılmıştır. Çalışmalarının portre ağırlıklı olduğu bilinmektedir.

Rupen Seropyan (1875-1917): Sanayi-i Nefise öğrencilerindendir Paris’te akademi eğitimi almıştır. bir süre balat’taki Horenyan ve Gedikpaşa’daki Mesropyan Mekteplerinde resim dersleri verdikten sonra kendi açtığı özel atölyesinde çalışmalarına devam etmiştir. dinsel temalı figür ağırlıklı olan çalışmaları yoğundur.

Melkon Diratzuyan (1837–1904): Venedik Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuştur. İstanbul’a dönmüş ve çalışmalarına burada devam etmiştir. Taksim, Yeniköy, Bursa’daki ermeni Katolik kiliseleri için dini temalı kilise resimleri yapmıştır.¹¹⁸

¹¹⁸ Ahmet Kamil Gören, “19.yy. Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık ve Yabancı Ressamlar”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:40, İstanbul, s. 88-99. (1997).

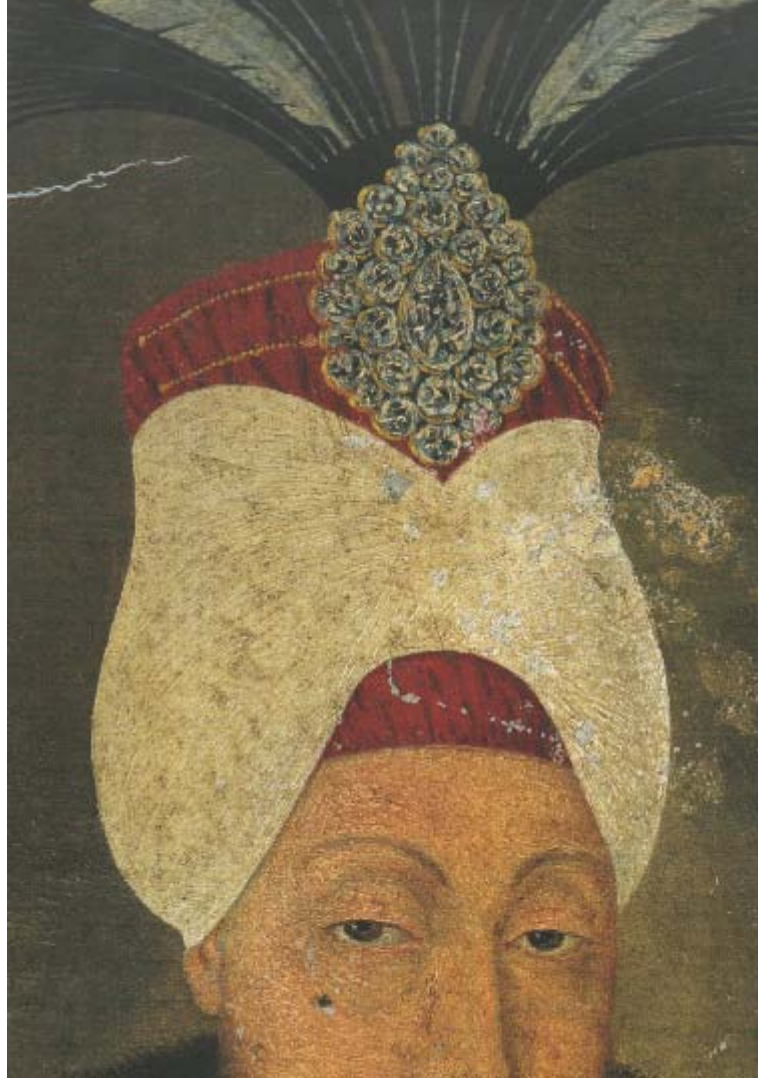
5. 19. YÜZYIL OSMANLI RESİM SANATINDA KULLANILAN TAKILAR

5.1. Resimlerde Baş Süslemelerinin Kullanıldığı Takılar



Resim: 18- Rafael, “Sultan III. Mustafa Portresi”, 1757-1789 (?), Kâğıt üzerine yağlıboya, 57x42 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

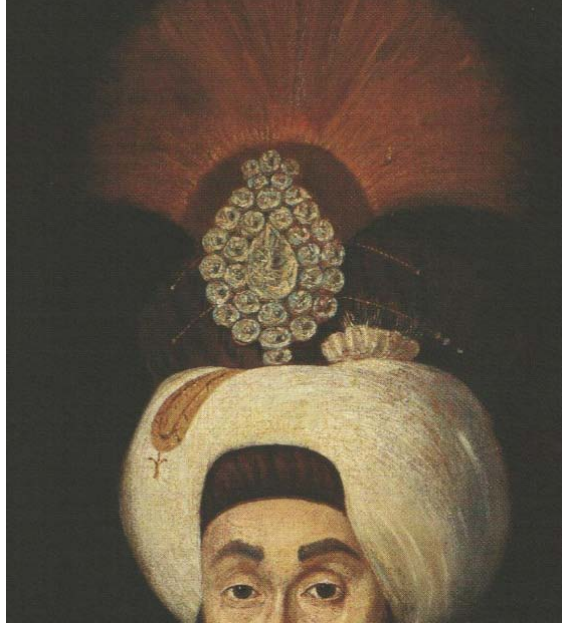
Kâğıt üzerine çizilmiş oval madalyon çerçeve içerisindeki boy portrede sultan hafif çevrilmiş başıyla cepheden resmedilmiştir. Elmas çaprazlı, fıstıklı tören kaftanı, elmaslı hançeri ve katibi sarığın üzerinde şemse biçimindeki iri elmaslı sorgucu ayrıntılarıyla işlenmiştir. Bayram tahtı doğru oranlarla gerçekçi biçimde yansıtılmıştır. Sorgucundaki elmas, dünyanın en büyük ve en değerli elması arasında gösterilen Kaşıkçı Elması olmalıdır.



Resim: 19- Rafael, “Sultan III. Mustafa Portresi”, 1757-1789 (?), Kâğıt üzerine yağlıboya, 57x42 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)
(Ayrıntı)



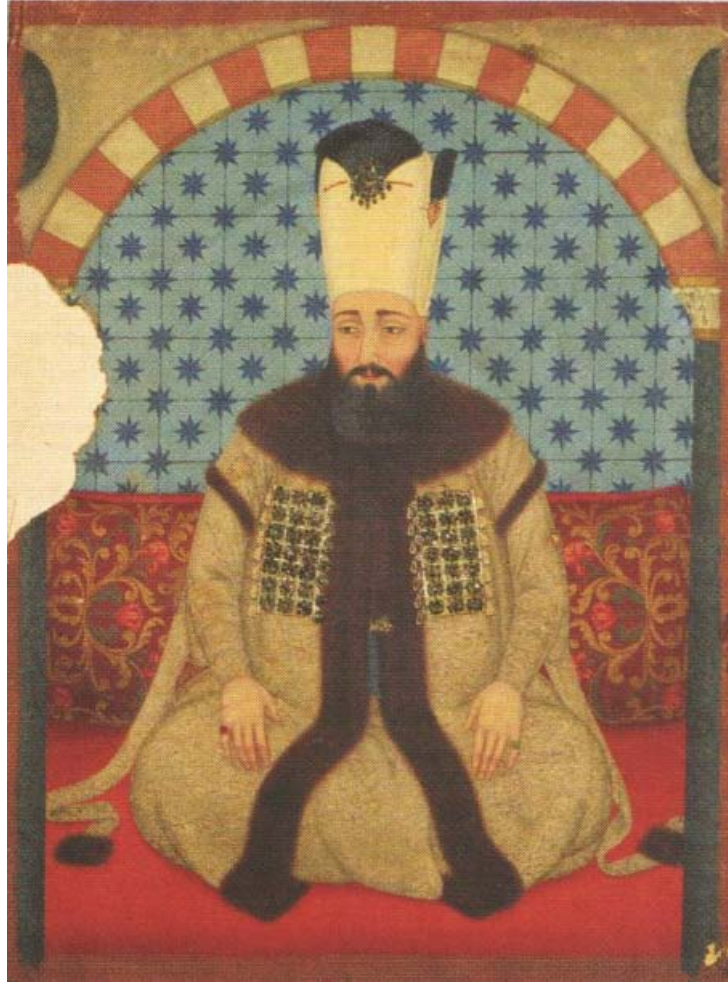
Resim: 20-Anonim, “Sultan I.Abdülhamid Portresi”, 1774–1789,
Tuval üzerine yağlıboya, 98x78 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi)



Resim: 21- Anonim, “Sultan I.Abdülhamid Portresi”, 1774–1789, Tuval üzerine yağlıboya, 98x78 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi), (Ayrıntı)

Sultan, kürklü kırmızı kaftanı ve 18.yüzyılın ikinci yarısı yaygınlaşarak üstü düz bir kavuk üzerine yelpaze biçiminde sorguçların kullanıldığı yüksek kâşıkçı ile görülmektedir. Kırmızı yelpaze biçimli tüylü iri elmas sorgucu ve belindeki elmaslı hançeriyle cepheden betimlenmiştir.

Diğer portrelerinde de görkemli sorguçlarıyla dikkat çeken hükümdarın hazinedeki “Kaşıkçı Elması’nı” sorguç olarak kullanmış olabileceği düşünülmektedir.



Resim: 22- Anonim, “Sultan I.Abdülhamid”, 1774–1789?, Kâğıt üzerine suluboya ve yıldızlı kâğıt, 26x19 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

Boy portrede Sultan, kırmızı beyaz örülü bir kemer altında koyu renk kürklü bir fıstıklı kaftan ile cepheden betimlenmiştir. Murassa sorguçlu yüksek sarığında kullanılan taş zümrüt taşıdır.



Resim: 23- Kostantin Kapıdağlı, “Sultan IV. Mehmed”, 1804-1806, Guvaş, 39x26 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

Sultan IV. Mehmed döneminde yaygınlaşan katibi tipi kavuğu ile resmedilmiştir. Üzerinde yelpaze biçiminde sorgucu Kapıdağlı'nın geneldeki resimleri gibi çok fazla abartılmamış sade olarak resmedilmiştir.



Resim: 24- Kostantin Kapıdağlı, “Sultan II. Süleyman”, 1804-1806, Guvaş, 39x26 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

Sultan II. Süleyman 18.yüzyıl ikinci yarısında yaygınlaşan kâtibi türde sarık giymiştir. Sarık üzerindeki sorguç için metal olarak altın kullanılmış kabartma tekniği ile yapılmış olmalıdır.



Resim: 25- Andrea Appani, “Sultan III. Selim’in Büst Portresi”, 1807,
Tuval üzeri yağlıboya, 75x55.5 cm,
(Topkapı Sarayı Müzesi)

1978 yılında Topkapı Sarayına hediye edilmiş olan bu tabloda sultanın sorgucu batı tarzı örneklerine uygundur. Elmas taşlı sorgucu inci dizili zincirlerle kovuğa tutturulmuştur. Belindeki hançeri elmas taşlıdır.



Resim: 26- Rupen Manas (?), “Sultan Abdülmecid Portresi”, 1855-1860, Tuval üzerine yağlıboya, 144x125 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi)

Bugün İsveç’te Drottningholm Şatosu’nda bulunan Rubens Manasie imzasını taşıyan tam boy portreye Sultan Abdülmecid’in fizyonomisi kıyafetleri, giysileri ile çok benzer. Yüksek sorguçlu fes vardır. Ay yıldızlı tipik Osmanlı arması mine tekniği ile yapılmıştır.



Resim: 27- Rubens Manasie, “Sultan Abdülmecid”, 1857, Tuval üzerine yağlıboya (Drottningholm Şatosu)

Rubens Manasie imzalı 1857 imzalı tablo İsveç kraliçesine armağan edilmiştir ve bugün İsveç'teki Drottningholm Şatosunda bulunmaktadır. Sebuh (1816–1889) ve Ruben (1810–1875) Manas kardeşler Osmanlı'da Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz için çalışmışlardır. Portrede sultan ayakta ve sol eliyle kılıcını tutmaktadır. Arkasında İstanbul'dan bir manzara görünmektedir. Fesine takılı sorguç mine tekniği ile yapılmıştır.



Resim: 28- Anonim, “Osmanlı Sultanı ve Hasekisi”, ykl. 18.yy,
Tuval üzerine yağlıboya, 97x130.5 cm.

Sultan, değerli taşlarla süslü ve sırmalı entarisinin üstüne, kenarları kürklü, kırmızı bir kaftan giymiştir. Başında inci ve değerli taşlarla bezeli sorgucunu tutan kavuk vardır. Haseki de simli kırmızı bir entari giymiş ve başına zümrüt ve yakutlarla süslü arkasından örtülü sarkan yüksek bir başlık takmıştır.

17. yüzyılda kadınların yüksek konik başlıkları sorguçlar veya natüralist mücevherlerle süslenmiş, bu başlıkların alt kenarlarında, sorguçlarla birlikte taç benzeri takıların¹¹⁹ kullanımına örnektir.

¹¹⁹ Gül İrepoğlu, *a.g.e.*, s.108. (2000).



Resim: 29- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766,
Tuval üzerine yağlıboya, 129x96 cm.

Kontes, doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Resimde giysi ve takıların zengin ayrıntıları sanatçının titiz desen çalışması kürk, kumaş, inci, altın farklı malzemelerin resme aktarma yeteneğidir.

18.yüzyılda İngilizler’in Hindistan’a egemen olmasıyla incinin İngiltere’de moda olduğu bilinmektedir. İnci kullanımının yoğun olduğu dönemlerde kontesin incili takıları ön planda görülmektedir.



Resim: 30- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766,(Ayrıntı)

Kollar batılı tarzı inci bileziklerle süslüdür.



Resim: 31- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766, (Ayrıntı)



Resim: 32- Antonie de Favray, “Vergennes Kontesi’nin Portresi”, 1766 , (Ayrıntı)



Resim: 33- Anonim, “Sultan II. Mahmud”, ykl.19.yy,
Kâğıt üzerine guvaş, 27x17 cm.

II. Mahmud giyim kuşam alanında gerçekleştirdiği reform öncesinde geleneksel giysiler içinde bayram tahtında otururken gösterilmektedir. Siyah kürklü yeşil bir kaftan başında da murassa sorguçlu genelde kâtibi sarığında görülen yelpaze biçimindeki tüylerden oluşmuş yeşil tepelikli sarığı ile resmedilmiştir.



Resim: 34- Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl.19.yy,
Kâğıt üzerine guvaş, 29,5x19,5 cm.

Koyu fon üstünde altın bayram tahtında otururken resmedilmiş yüksek tüylerden oluşmuş murassa sorguç kullanılmıştır.



Resim: 35-Bertha Von Bayer, “Kadın Portresi”, 1881,
Tuval üzerine yağlıboya, 20.5x17,5 cm.

Kulağında altın hilallerle biten sallantılı küpeler takmıştır. Osmanlı topraklarında 19.yüzyılda yaygın olarak kullanılan kısa fes tipi başlığının kenarı küpesine benzer altın hilallerle süslenmiştir.



Resim: 36- Anonim, “Genç Kadın Portresi”, ykl. 18.yy,
Tuval üzerine yağlıboya, 85,5x71cm.

III. Ahmet dönemi İstanbul kadın modasını yansıtır. Omuz üstüne kıvrılan şarap rengi hotoz, başın çevresinde dolanan iğne oyalı başörtüsü bağlamış. Başlık şakak hizasında takılmış mücevherli iğnelerden sarkan ve başın çevresinde dolanan iki sıra inci ile süslenmiş. Kadının kulağında altın küpeler, boynunda tek sıra inci kolye ile resmedilmiştir.



Resim: 37- Anonim, (Fransız Okulu), “Kahve Keyfi”, ykl. 18.yy
Tuval üstüne yağlıboya, 112x101,5cm.
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryentalist Resim Koleksiyonu)

17.yüzyılda Türkiye’ye gelmiş Hollandalı gezgin Cornelis de Bruyn 1698 yılında yayımlanan *Reisen van Cornelis de Bruyn* adlı kitabındaki serpuşlu kadın resimlerinden alınmıştır. Osmanlı’nın Kanuni Sultan Süleyman döneminde tanıştığı kahve, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Yaşamdan bir sahnenin konu alındığı resimde damla biçimli incilerden oluşmuş küpeleri dönemin modasına uygundur. Bağdaş kurarak oturmuş, sırtında kürküyle resmedilen kadın dönemin zengin ailelerinden biri olmalıdır. Başındaki abartılı büyüklükteki hotozuna ise kolyesindeki inci dizilerine uyum sağlaması için süslemeler yapılmıştır. Büyük bir kavuğa benzeyen başlığı dönemin Osmanlı kadınının giyim tarzını bilmeyen yabancı bir ressam tarafından yapılmış olmalıdır.



Resim: 38- Anonim (Fransız Okulu), “Kahve Keyfi”, ykl. 18.yy.
Tuval üstüne yağlıboya,
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu), (Ayrıntı)



Resim: 39- Pierre Désiré Guillemet, “Saraylı Genç Cariye”, 1874, Tuval üzerine yağıboya, 98x79cm. (Dolmabahçe Sarayı Müzesi)



Resim: 40- Giovanni Costa, “Yelpazeli Türk Genç Kız”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, (Tajan Arşivi)



Resim: 41- Osman Hamdi Bey, "Kadın Portresi", (?), Karton üzerine pastel, 34x28cm., (İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Osman Hamdi Bey resimlerinde çok fazla takı kullanmamıştır. Bu resimdeki kadının kulağındaki küpenin ayrıntıya girmeden çizildiği görülmektedir. Sadece varlığını belirtmek için kullanılmış olmalıdır.



Resim: 42- Osman Hamdi Bey, “Kadın Portresi”, (?), (Radi Dikici Koleksiyonu)

Osman Hamdi Bey’in portresinde altın renginde küpe görülmektedir.

5.2.1. Resimlerde Boyun Süslemelerinin Kullanıldığı Takılar



Resim: 43- Sandor Alexander Swoboda, “Haremde Alışveriş”, ykl. 19.yy.
Tuval üzerine yağlıboya, 36x54 cm
(Dolmabahçe Sarayı)

Bohçacı kadın haremdeki üç güzelle sandığındaki mücevherler hakkında konuşuyor olmalıdır. Saray mücevher satışlarının Yahudi kadınlar aracılığıyla yapıldığı bilinir.¹²⁰ İnci, mercan taşlı kolye ve soldaki kadının elinde tuttuğu gerdanlıklar dönemin takı modasını yansıtmaktadır. Haremden çıkarak alışveriş yapmak zor olduğundan harem kadınlarına satış yapmanın çözüm yolu bu Yahudi kadınlarla çözülmüştür.

¹²⁰ Joseph deTournefort, Tournefort Seyahatnamesi, İkinci Kitap (1727), çev. Teoman Tunçdoğan, ed. Stefanos Yerasimos, İstanbul, s.71.(2005) den aktaran Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, s.42-43, İstanbul, (2012).



Resim: 44- Fausto Zonaro, “Tatlı Sularda Çingene Şenliği” 1891–1910,
Tuval üzerine yağlıboya, 65.5x99 cm.,
(Rafî Portakal Arşivi)

Resimde birden fazla kadın takısı kullanılmıştır. Küpe, kolye, bilezik ve yüzük çeşitliliği göze çarpmaktadır. Bir sıra inci dizisinden oluşturulmuş kolyede ortada büyük tanelerin geriye doğru küçük tanelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu tarz inci dizimleri günümüzde de hala kullanılmaktadır.



Resim: 45- Fausto Zonaro, “Şair Nigar Hanım”, 1891-1910,
Suluboya,12x10 cm.,
Sotheby’s Arşivi (Londra)



Resim: 46- Fausto Zonaro, “Mia Figlia Mafalda (Odalık)”, 1911-1929,
Pastel, 53x73 cm., (Özel Koleksiyon)



Resim: 47- Fausto Zonaro, “Refia Sultan”, (?), Pastel,
32x30 cm., (Özel Koleksiyon)

Fausto Zonaro'nun son üç resminde Osmanlı kültürünün vazgeçilmez formlarından olan ay baş ve göğüs takısı olarak kullanılmıştır.



Resim: 48- Şehzade Abdülmecit, “Saraylı Kadın”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 75x57cm., (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu 64/2193).

Kadın ve ay kavramları arasında Helenistik döneme dek uzanan bir bağlantı vardır. Bu form Helenistik ve Roma dönemi kadın takılarında kolye sarkaçları ve küpeler olarak çokça kullanılmıştır. Çok eski geleneklerden beri kullanılan ay formu Şehzade Abdülmecit’in resminde de baş süsü olarak görülmektedir.



Resim: 49- Anonim, “Oturan Genç Kız”, 19.yy, Tuval üzerine yağlıboya, 82x74cm.

Kısa fesin kenarları altınlarla süslüdür. Boynunda inci bir kolyenin yanı sıra ucundan bir hilal sarkan altın bir kolyesi vardır. Sallantılı, taşlı küpesi hilal biçimli parçalarla sonlanır. Kız Avrupa tarzı bir koltukta oturur ve elinde arkasında görünen nargilenin marpucunu tutmaktadır



Resim: 50- Şehzade Abdülmecit, “Haremde Goethe”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 132x173 cm, (İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Şehzade Abdülmecit’in resminde batılı kadınların çokça kullandığı inci kolye vardır. Kolye, tasma şeklinde birkaç sıra sıralandıktan sonra geri kalan kısmı uzun bırakılmıştır. Bileğinde altından düz bir bilezik görülmektedir.



Resim: 51- Alexander Sandor Svoboda, “Haremde Kadın”, 19. yy.
Tuval üzerine yağlıboya,

Şehzade Abdülmecit’in “Haremde Goethe” resmindeki kompozisyonla benzerlik gösteren resimde takı kullanımları da benzer şekildedir. Koltuk üzerinde uzanan bir kadın inci dizilerden oluşmuş kolye ve bileğinden düz bir altın bilezik ile resmedilmiştir.



Resim: 52- Fidel Gudın, “Bir Türk Hanımının Portresi”, 1832, Tuval üzerine yağlıboya, 82x66 cm., (Ayşegül ve Ömer Dinçkök Koleksiyonu), İstanbul



Resim: 53- Osman Hamdi Bey, “Şemsiyeli Kadın”, (?), Kağıt üzerine suluboya,
(Nazar Büyüm Koleksiyonu)

Osman Hamdi Beyin resimlerinde fazla takı kullanmaması dolayısıyla bu resimde kadının boynundaki detayın kolye olduğu net olarak belli değildir. Bu detay taşlı bir kolye veya bir eşarp olarak da verilmiş olabilir.

5.3. Resimlerde Parmaklara Takılan Takılar



Resim: 54- Kostantin Kapıdağlı, “Sultan III. Selim Odasında”, 1803, Yağlıboya, 89x110 cm., (Topkapı Sarayı Múzesi)

Padişah Topkapı sarayında haremdeki özel odasında elinde nohut iriliğinde 99 adet inci, durak yerleri ve imamesi zúmrüt toplu úç adet altın sırmadan örúlmúř púskúllú, tespihi ile dinlenirken resmedilmiştir. III Selim portreleri genellikle resmi giysiler içinde, yarım boy ya da búst olarak yapılmıştır. Padişahın özel odasında kişisel eşyaları arasında resmedilmesi ressamın padişahın odasında kendini birebir górererek resmettiği izlenimi uyandırmaktadır. Sultan III. Selim’in mücevher olarak bir elmas yúzük ile kuşağına sokulu elmaslı hançer gósterilmiřtir

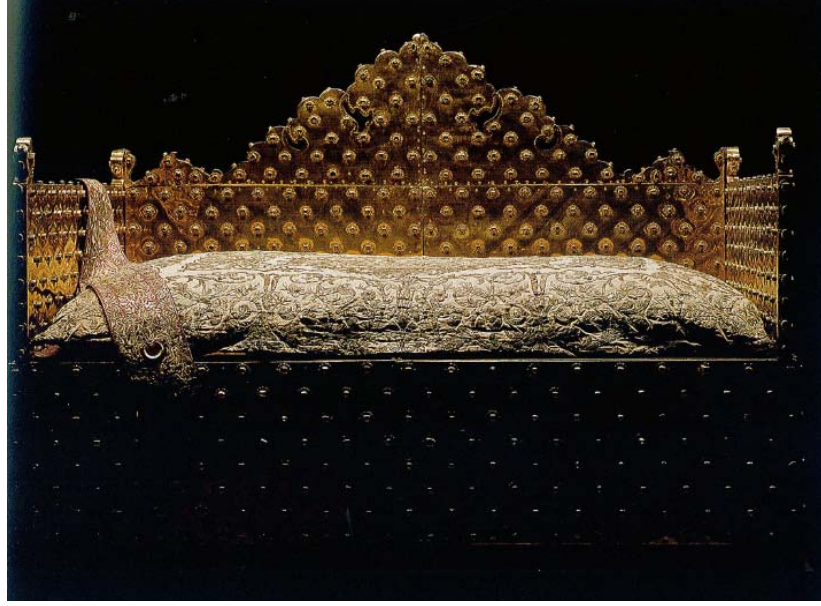


Resim: 55- Anonim, “Sultan IV. Mustafa”, 1808, Guvaş, 39x29 cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

Padişah altın bayram tahtında yüksek sorguçlu şişkin bir kavukla gösterilmiştir. Kısa süreli tahtta kalması nedeniyle az sayıda portresi vardır. Parmaklarında iri tektaş elmas ve yakut yüzükler vardır.

Altın renginin parlaklığı padişahın ışığını gölgede bırakmayacak şekilde orantılı olarak verilmiştir. Tahtın tümünü kaplayan altın levhaların birleşme yerleri ve zebrecet taşlarının yuvaları oldukça belirgin şekilde resimde gösterilmiştir.¹²¹

¹²¹Gül İrepoğlu, “Padişah Portrelerinde Mücevher”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*, Sayı:17, s.118. (2000).



Resim: 56- Anonim, “Altın Bayram Tahtı”, ykl. 16.yy, 178x108x40 cm.,
(Topkapı Sarayı Müzesi)

Klasik Osmanlı taht formunda ceviz üzerine toplam 250 kg. ağırlıkta kalın altın plakalarla kaplıdır. Üzerinde altın yuvalı 954 zebercet yer alır. 19. yüzyıla ait sırma işlemeli bir minderi vardır. Eser, Sultan III. Murad'a (1514–1595), Mısır Valisi İbrahim Paşa tarafından, padişahın kızı Ayşe Sultanla evlenmesi dolayısıyla hediye edilmiştir (1581). Tahtın tam olarak tasvir edildiği resimlere ilk defa Sultan III. Mustafa (1757–1774) döneminden itibaren rastlıyoruz.

16. yüzyıldan başlayarak tahta çıkma merasimlerinde kullanılmış olan taht, aynı zamanda bayramlaşma törenlerinde de kullanıldığı için, Bayram Tahtı adıyla anılır.



Resim: 57- Halil Paşa, “Portre”, 1904,
Tuval üzerine yağlıboya, 80x125 cm.,
(Sakıp Sabancı Koleksiyonu)



Resim: 58- Halil Paşa “Portre”, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 80x125 cm.,
(Ayrıntı)

MS. 2. yüzyıldan başlayarak Roma mücevher anlayışı Anadolu’ya yaygınlaşır. Nişan ve evlilik yüzükleri ilk kez Romalılar tarafından kullanılmıştır. Altın bir statü kavramıdır. MS.4. yüzyıldan sonra takılarda sert değerli taşların özellikle de elmasın kullanılması çok eskilerden 20. yüzyıla kadar gelmiş olmalıdır.

5.4. Resimlerde Giysi Süslemelerinde Kullanılan Takılar



Resim: 59- Anonim, ‘‘Sultan Abdlmeid’’, ykl. 1850,
Tuvall zerine yağlıboya, 81,5x60 cm.

n yakas ve kolları srmall tören niformas başında murassa sorguçlu fesiyle betimlenmiş Sultanın göğsünde mine tekniği ile yapılmış nişanı görülür.



Resim: 60- Anonim, “Sultan Abdülmecid”, ykl.19.yy
44x35,5 cm.

Devlet tarafından üstün hizmet göstergesi olarak 19. yüzyılda Sultan II. Mahmut döneminden itibaren Batılı giyim kuşamla birlikte, daha önceden verilen sorguçların yerine kullanılmaya başlamıştır.¹²²

Önü sırma çaprastlı sade üniforma ve püsküllü fesiyle betimlenmiştir. Göğsünde büyük bir taş etrafı altın telle çevrilmiş nişanı takılıdır.

¹²² Mehmet Zeki Pakalın, “Muhallefat”Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimler Sözlüğü, C:I-III, İstanbul 1946 den aktaran Gül İrepoğlu, *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, s. 240. İstanbul, (2012)



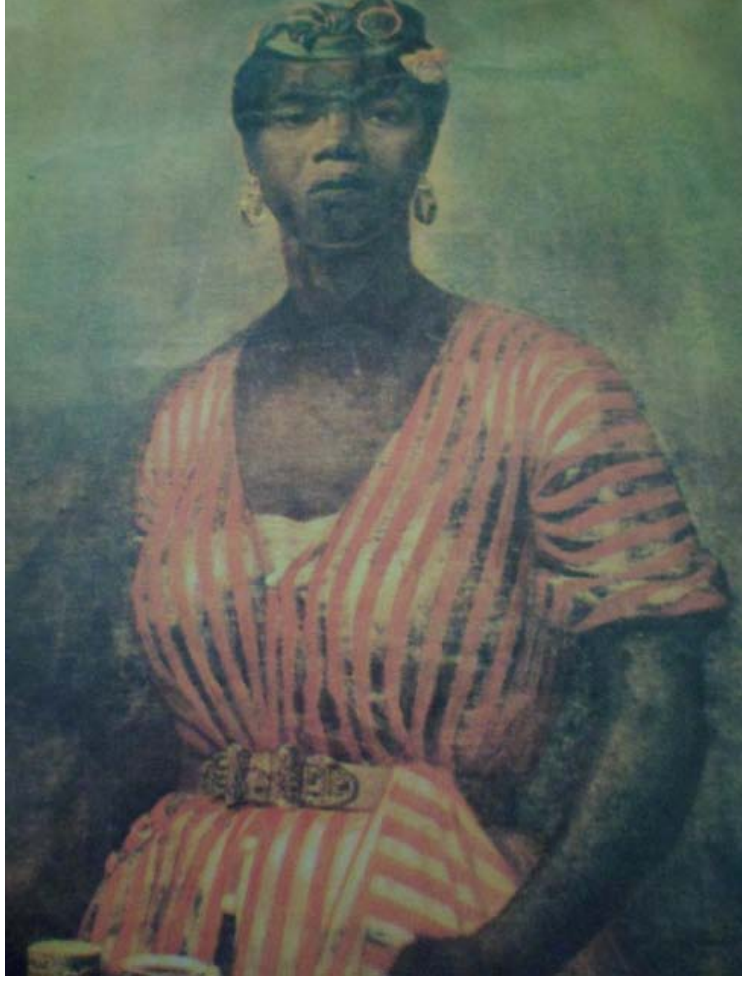
Resim: 61- Pierre Désiré Guillemet, “Sultan Abdülaziz”, 1873, Yağlıboya, 140x93cm., (Topkapı Sarayı Müzesi)

Sultan Abdülaziz Çırağan Sarayı’nda gösterilmiştir. Göğsünde dört ayrı nişan vardır. Nişanın ortası mine tekniğinden yapılmış etrafı zümrüt ve safirlerle çevrilmiştir.



Resim: 62- Athanasios Karantz(ou)las, “Sultan II. Mahmud”, ykl.19.yy
Tuval üzerine yağlıboya, 189x91 cm.

1828 yılında gerçekleştirdiği giyim kuşam devriminden sonra imparatorlukta yerleşen setre pantolon, pelerin ve fesle betimlenmiştir belindeki altın kemeri kabartma tekniğiyle yapılmıştır ortasında akik bir taş bulunmaktadır.



Resim: 63- Pierre Désiré Guillemet, “Kahve Getiren Zenci Halayık”, 1873,
Tuval üzerine yağlıboya, 205x110 cm.,
(Sabancı Müzesi Koleksiyonu)



Resim: 64- Pierre Désiré Guillemet, “Saralı Kadın”, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 98x79 cm., (Dolmabahçe Sarayı Müzesi)

Üç sıra inci kolyesine uygun baş süslemelerinde de inciye yer verilmiştir. Belindeki kemerindeki taş detayları dikkat çekmektedir.



Resim: 65- Anonim, “Düğün Ertesi: Paça Günü”, ykl. 18.yy,
Tuval üzerine yağlıboya, 41,5x61,5 cm.,
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu)

Aile büyüklerinin, düğün gecesinin ertesi armağan ettikleri kemer ve inci kolye gelinin kucağındadır. Kadınların giyimleri de 18.yy ortalarındaki kıyafet modasını yansıtır.



Resim: 66- Jean-Etienne Liotard (?), “Türk Giysileri İçinde Bir Kadın”, 1740–1750, Parşömen üzerine pastel, 62x47 cm.

Liotard aynı pozda, aynı giysilerle benzer dekor içinde değişik kişileri resmetmiştir. Saç örgülerinin arasında geçirilmiş inciler ve belindeki repousse tekniği ile yapılmış iri kemeri dikkat çekmektedir.



Resim: 67- Vanmour Okulu, “İstanbul Rum Kadın”, 18.yüzyıl,
Tuval üzerine yağlıboya, 35x27 cm.,
(Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu)

Genç kadın kolye ve bilezikler takmış. Elinde bir çiçek buketi olan figürün, belindeki kemerin iri murassa tokaları dikkat çekicidir.



Resim: 68- Levni, “Kadın Portresi”, ykl. 1720-1725, Kâğıt üzerine suluboya, altın ve gümüş yaldız,16x8.1 cm.

Lale devri olarak adlandırılan III. Ahmed dönemi minyatür sanatçısı Levni'nin imzası olan bu resim dönemin giyim tarzı ve tavrını gösterir.

18.yüzyıl Osmanlı halkı ve saray insanlarını minyatürlerinde ince ayrıntılarıyla gösteren Levni'nin figürlerinde kemerlere oldukça çok rastlanmaktadır. Kumaştan yapılan kemerlerde kemer tokası ön plana çıkmıştır.¹²³

Levni'nin kadın figürlerinden olan bu örnekte kumaştan yapılan kemerin tokasının altından olduğu görülmektedir.

¹²³ Gül İrepoğlu, a.g.e. s.254, (2012)



Resim: 69- Anonim, “Genç Kadın Portresi”, ykl.18.yy, Metal üzerine yağlıboya, 28.5x21 cm.

Hırkasının yakasında çiçek biçiminde bir iğnesi vardır. Kadının uzun saçlarına beyaz bir çiçek takılıdır. Başında ucu püsküllü kep biçiminde başlık vardır.



Resim: 70- Anonim, “Gülnuş Valide Sultan’ın Portresi”, ykl. 19 yy.
Tuval üzerine yağlıboya, 82x67 cm.
(Topkapı Sarayı Müzesi 17/144)

Emetullah Gülnuş Sultan IV. Mehmet’in gözdesi olduğu gençlik yıllarında resmedilmiş portresidir. Beyaz yakalı mavi giysisi göğüs ve omuz hizasında bir sıra inci ile süslenmiştir. Giysisinin önünde inci ve yakutlardan oluşmuş mücevheri bulunmaktadır. Boynunda bir sıra inci kolye ve inci küpeleri bulunmaktadır. İncilerle çevrilmiş yakut ve zümrütlü yuvalardan çıkan tavus kuşu tüyü takılmış sorgucu vardır. Orta çağ Avrupa kadını tarzına göre resmedilmiş hotozu ressamın hayal gücünün örneğidir.



Resim: 71- Pierre Désiré Guillemet, “Tef Çalan Saraylı Kadın”, 1875, Tuval üstüne yağlıboya, 98x79 cm.

Başındaki çiçekli taç ekol olarak romantik üslup batı tarzı bir süslemedir doğayı taklit eder.

Damla biçimli Sarkıntılı tel üzerine minik taşlarla işlenmiş küpeler 18.yy haremde çok modadır. Belinde farklı renklerden iri taş tokalı, kemeri bulunur. Boynunda, ince bir ipe dizilen, istiridye sedefinin en beyaz bölümüne açılan deliklere ipe tutturulmuş iki sıra inci kolye bulunmaktadır.



Resim: 72- Fausto Zonaro, “Şehzade Abdürrahim Efendi”, 1900, Tuval üzerine yağlıboya, 132x81 cm.

Nişanlar, devlet tarafından hizmet karşılığında verilen ödüllerdendir. Osmanlı simgeleri içeren üst kısımlarında Padişah tuğralarının olduğu altın ve gümüşten yapılan örnekleri bulunmaktadır.¹²⁴ 19 yy. dan itibaren batılı giyim kuşamla beraber sorguçların yerine kullanılmıştır. Şehzade Abdürrahim Efendi elinde kılıcı, göğsünde nişanlarıyla özel bir gün için hazırlanmıştır.

¹²⁴ Gül İrepoğlu, a.g.e., s.241. (2012)



Resim: 73- Halil Paşa, “Eldivenli Kadın”, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 56.6x45.5 cm., Sotheby’s Arşivi (Londra).

Bir portre ressamı olarak inceleyebileceğimiz Halil Paşa’nın bu tablosunda sadece bir broş görülmektedir. Ancak bu broşun giysinin şıklığının tamamlayıcı unsuru olarak mı yoksa bir gereklilik açısından mı kullanıldığı tam olarak çözülememiştir.



Resim: 74- Şehit Hasan Rıza, “Kadın Portresi”, (?), Tuval üzerine yağlıboya, 73x59.5cm.



Resim: 75- Alexander Sandor Svoboda, “Lady Rowena”, 1872, 87x112 cm.

5.5. Resimlerde Kol Süslemelerinde Kullanılan Takılar



Resim: 76- Anonim, “Başkentli Genç Kadın”, ykl. 18. yüzyıl,
Tuval üzerine yağlıboya, 87.5x73 cm.,
(Sevgi Gönül Koleksiyonu)

Genç hanımın başlık ve giysileri sultan III. Ahmed dönemi başkent modasını bize tanıtmaktadır. Bileklerinde aynı tipte altın burma bilezik, boynunda bir sıra inci dizisi ile zincir ucunda asılı zümrüt taşından altın bir kolye ucu vardır. Kıymetli taşlardan oluşmuş iri kemer tokası dönemin modasını yansıtır. Portrenin tarihlendirilmesi açısından en önemli giysi ayrıntısı baş süsüdür. Tek omuz üzerinde kıvrılan hotoz, bu hotozu bağlayacak şekilde başının etrafında dolanan iğne oyali başörtüsü, şakak hizasından takılmış mücevherli iğnelerden sarkan ve başına etrafında iki sıra boncuk III. Ahmed döneminin minyatür sanatçısı Levni'nin kadın tasvirlerindeki başörtüleri ile benzerlik gösterir.



Resim: 77- Fausto Zonaro, (?), ykl. 1910, Karton üzerine karışık teknik, 69x49 cm.

Boğaz manzarası önünde görülen model dantelli, koyu renk feracesi, ince beyaz yaşmağı ve hotozuyla 19. yüzyıl sonu kadın giyim modasını yansıtmaktadır. Bileğindeki altın ve taşlardan oluşan iki farklı bilezik doğudaki birbirine uyumsuz takı kullanım örneğini sergilemektedir.



Resim: 78- Fausto Zonaro, “Göksu Sefası”, ykl. 1910,
Tuval üzerine yağlıboya, 101x131 cm.

Sağ elindeki altın bileziği birden fazla aynı modeldeki parçanın elde edilebildiği stampa tekniği ile yapılmış olmalıdır. Sağ ve sol elindeki farklı bileziklerin olması doğu geleneğini yansıtmaktadır.



Resim: 79- Şehit Hasan Rıza, “Havuz Başında Gergef İşleyen Kızlar”,
1319/1903-1904, Tuval üzerine yağlıboya, 140x210 cm.,
(Edirne Belediye Başkanlığı Koleksiyonu)

Hazan Rıza'nın resminde en çok kol takıları dikkat çekmektedir. Osmanlı kültüründe ve günümüzde altın bilezik hem bir yatırım hem de süs nesnesi olmuştur. Kolaylıkla paraya çevrilebilir olması tercih edilme nedenlerindedir. Ayak bileklerindeki halhallar ise dikkat çekici başka bir türdür. Çok fazla tercih edilmeyen takı çeşitlerinden olmasına rağmen bu resimde görmüş olmamız resmin başka bir güzelliğini bizlere sunmaktadır.



Resim: 80- Halil Paşa, “Uzanmış Kadın”, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 40x57 cm.,
(İstanbul Resim Heykel Müzesi)

İki bileğinde de takılar kullanılmıştır. Birinde altın diğeri inci bileziğiyle çeşitli türdeki takıları bir arada kullanarak Osmanlı dönemi çeşitliliğini yansıtmıştır. Sağ el yüzük parmağında da tek taş bir yüzük fark edilmektedir.



Resim: 81- Alexander Sandor Svoboda, "Rebecca", 1872, 88x112 cm.



Resim: 82- Osman Hamdi Bey, “İftardan Sonra”, Tuval üzerine yağlıboya, 1886, (Türkiye İş Bankası Koleksiyonu)

Osman Hamdi beyin figürlü resimlerinden; ancak takılarının kullanılmadığı bir resme örnek olabilmektedir.

SONUÇ

Kuranda kesin bir emir bulunmamasına rağmen resim ve heykelin yasaklandığını Mazhar Ş. İpşiroğlu'nun "İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları" adlı kitabı içerisinde de görebilmekteyiz. Tasvir yasağı etkili olmuş ve Osmanlı toprakları içerisinde ilk kuşak ressamlar resimlerinde figür çalışmamışlardır.

İlk kuşak ressamlar daha çok doğayı betimlemişlerdir. Türk resmi 19. yüzyıl ikici yarısından itibaren batılı anlamda oluşum sürecini yaşamıştır. Bu süreç içerisinde aynı sanat ortamını Türk ressamlar, Hıristiyan azınlık ve Levanten paylaşmışlardır. Türk resamlara göre Hıristiyan azınlık ve Levanten ressamların daha şanslı oldukları görülmektedir. Çünkü geleneğinde betimleme sorunu yaşamamaktadır ve Avrupa toprakları içerisindeki ressamları daha yakından tanıma ve inceleme şansına sahip olmuşlardır. 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında kullanılan takılar isimli tezimiz içerisinde çoğunluğu yabancı azınlık ve Levanten ressamların resimleri oluşturmaktadır. 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatı içerisinde büyük boyutlu, gerçeğe uygun resimlerin oluşturulması için padişahlar öncü olmuşlardır. Saraya hizmet vermesi için birçok yabancı ressam getirtilmiş ve bu ressamların padişahları resmetmelerine izin verilmiştir. Figür resmi istekle çalışılan bir alan olmamasına rağmen bu yabancı azınlık ve Levanten ressamlar yanında Türk resamlardan da figür çalışanlar da olmuştur. Bu ressamların başında Osman Hamdi Bey gelmektedir. Şeker Ahmet, Süleyman Said, Halil Paşa, Halife Abdülmecit figürlü resimlere ilerleyen süreçte daha rahat yer vermişlerdir. Geçmişinde batılı anlamda figür geleneği, dolayısıyla da figüre bağlı kompozisyon çalışmaları olmayan Türk resim sanatı tarihinde genellikle manzara, natürmort türünde resimler üreten asker ressamlar kuşaağı temsilcilerinden sonra Osman Hamdi Bey'in büyük boyutlu figürlü kompozisyonlar çalışması Türk resminde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Ancak, Osman Hamdi Bey'in konumuz bağlamında incelediğimiz portreleri ve figürlü kompozisyonlarında fazla gösterişli takılara pek rastlanılmamıştır. Sadece “Şemsiyeli Kadın”, ve “Kadın Portresi” isimli resimlerinde çok net belli olmayan takıların kullanıldığı örnekler bulunabilmiştir. Sanatçının birçok resmi için fotoğraflardan yararlanmış ancak fotoğraflarda yer alan kişilerin de herhangi bir takı takmadıkları dikkat çekmektedir.

Temel kaygının süslenmek olmadığı, kendini bulunduğu ortama kanıtlamak olduğu zaman diliminde kullanılan takılar gösterişsiz, sadece bir kıyafet unsuru olarak kullanılmıştır. Padişah en üst konumda olması dolayısıyla ve takının bir statü belirleyici araç olması nedeniyle ressamlar padişah portrelerinde takıları resmetmekten geri kalmamışlardır. Kullanılan değerli taşlardan yapılmış sorguçlar, yüzükler, portrelerde hükümdarlığın gücünün en belirleyici simgelerinden olmuştur. Padişahların ilgileri, hazineye gelen ganimet veya batının armağanları, Avrupa'dan ithal edilen takılar İstanbul'da çalışan Avrupalı kuyumcular Osmanlı kuyumculuğunu güçlendirmiştir. Osmanlı'nın, kuyumculuk teknikleri ve takıların çeşitliliği açısından diğer sanat dalları gibi 19.yüzyıl içerisinde batıdan etkilendiğini görebilmekteyiz. Ancak pırlanta kesimin 18.yüzyılda Avrupa'da kullanılıyor olması, Osmanlı takılarında elmasın işlenmemiş haliyle kullanılma geleneğini bozmamıştır. Ressamlar bu dönemde görmedikleri haremî, konu alırlarken takıları da kendilerine göre yorumlamışlardır. Ve günümüzde çok konuşulan takı tasarımı modasına yüzyıllar öncesinden dâhil olmuşlardır. Tezimizin inceleme kapsamında ele aldığımız ressamların resimlerinde figürlerinde gördüğümüz takıların tekniklerini, kullanılan taşların özelliklerini ve yapım tekniklerini görebilmekteyiz.

19.yüzyıl Osmanlı resim sanatçılarının resimlerindeki takılarını incelemek amacıyla başladığımız tez araştırmamızın kapsamının genişliği ve zaman kısıtlılığı tüm kaynakları gözden geçirmemize olanak vermemiştir. Belli bir yöntem dâhilinde tarayabildiğimiz kaynaklarda yer alan örnekler üzerinden oluşturmaya çalıştığımız kurgunun, kuşkusuz eksik kalan yanlarının olduğunu gözeterek, bu konudaki eksikliklerimizin daha sonraki araştırmalarda tamamlanmasını dileriz.

KAYNAKÇA

Arseven, Celal, Esad, (1983) *Sanat Ansiklopedisi, C:3*, İstanbul.

Arseven, Celal, Esad, (1955) *Türk Resim Sanatı*, İstanbul.

Aslanapa, Oktay, (1984) *Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Anonim, *Elmas ve Değerli Taşların Dünyası*. (1998) *Sümer Kuyumculuk Sanayi ve Ticaret AŞ*. İstanbul.

Bağcı, Serpil, (2000) “Öncü Girişimler (1450–1550) İhtişam Çağı”, *Padişahın Portresi Tesavir-i Âl -i Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi 64*, İstanbul.

Binark, İsmet, (1978) “Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi Sayı: XII*, Ankara.

Bilirgen, Emine, (2005) “Topkapı Sarayındaki Zümrütler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 86, İstanbul.

Bilirgen, Emine, (2010) “Osmanlı Padişahlarının İhtişamlı Aksesuarları: Sorguçlar” *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 116, İstanbul.

Bingöl, Işık, (1999) *Anadolu Medeniyetleri Müzesi Antik Takılar*, Ankara,.

Cezar, Mustafa, (1971) *Sanatta Batıya Açılış, Türkiye İş Bankası AŞ. Kültür Yayınları*, İstanbul.

Çağman, Filiz, (1982) “Anadolu Türk Minyatürü”, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, C.5*, İstanbul.

Çağman, Filiz, (1984) *Serzergeren Mehmet Usta ve Eserleri*, İstanbul.

- Ersoy, Ayla, (1997) Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı: 27, Ocak-Şubat, İstanbul.
- Ertuğ, Tarım, Zeynep, (2009) “Sorguç”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.37, İstanbul.
- Germaner, Semra- Zeynep İnankur, (1989), Oryantalizm ve Türkiye *Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları*, İstanbul.
- Germaner, Semra-Zeynep İnankur, (2002), *Oryentalistlerin İstanbulu, Türkiye İş Bankası Yayınları*, İstanbul.
- Germaner Semra- Zeynep İnankur, (2006), “19.Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye”, *TBMM Milli Saraylar Yayınları*, İstanbul.
- Gören, Ahmet, Kamil, (1997), *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği*, İstanbul.
- Gören, Ahmet, Kamil, (1996), “Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 37, İstanbul.
- Gören, Ahmet, Kamil, (1997), “19.yy Sanat Ortamını Oluşturan Yabancı Ressamlar”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 40, İstanbul.
- Gören, Ahmet, Kamil, (1997), “19.yy Sanat Ortamında Türk Ressamlar”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 42, İstanbul.
- Gören, Ahmet, Kamil, (2010), “Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul”, Fahameddin Başar (Editör), *Kültürler Başkenti İstanbul*, (Birinci baskı), Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul,
- Gladiss, Almut, Von, (2007), “Ortaçağ Akdeniz İslam Toplumlarında Altın”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*, Sayı: 43, İstanbul.
- Hagan, Lael, (2000), “Denizden Gelen Pırıltı, İnci”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul.

- Hall, Cally, (1994), *Gemstones*, A Dorling Kindersley Book, Singapore.
- İrepoğlu, Gül, (1996), “Osmanlı Sarayı’nda Mücevher”, *Sanat Dünyamız*, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül, (1999), “*Osmanlı Kadın Takısı*”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 50, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül, (2002), “Osmanlıda Mücevher Geleneği”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı: 68, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül, (2000), “Bir İmparatorluğun Görkemi Osmanlı Mücevheri”, *Sanat Kültür, Antika Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül, (2012), *Osmanlı Saray Mücevheri Mücevher Üzerinden Tarihi Okumak*, *Bilkent Kültür Girişimi Yayınları*, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Ş. Mazhar, (2005), *İslamda Resim yasağı ve Sonuçları*, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Makzume, Erol, (2006), *19.Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar*, *TBMM Milli Saraylar Yayınları*, İstanbul.
- Murat, Süheyla, (2003), “Denizin Uğurlu Damlaları İnciler”, *Antik Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, Sayı:75, İstanbul.
- Necipoğlu, Gülru, (2000) *Söz ve İmge Osmanlı Sultanları Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış, Padişahın Portresi Tesavir-i Âl -i Osman*, *Türkiye İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi 64*, İstanbul.
- Renda, Gülru, (1985), “*Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür*”, *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, *H.Ü.G.S. F.Yayınları*, No:1, Ankara.
- Renda, Gülru, (1985), “Avrupa Sanatında Türk Modası”, *Sanat Üzerine*, *H.Ü.G.S. F. Yayınları*, Ankara.
- Rigault, Patricia, (2000), “*Louvre Müzesi Koleksiyonundan Eski Mısır Mücevherleri*”, *P Sanat, Kültür, Antika Dergisi*, Sayı: 17, İstanbul.

Tansuğ, Sezer, (1993) *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul.

Tansuğ, Sezer, (1992) “*Batılılaşma Sürecimizde Yabancı Ressamlar*”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı: 2, Ocak Şubat, İstanbul.

Türe, Altan-Yılmaz, Savaşçın, (2000) *Kuyumculuğun Doğuşu*, *Goldaş Yayınları*, İstanbul.

Türe, Altan, (2006), *Takının Öyküsü*, *Goldaş Yayınları*, İstanbul.

Türe, Altan, (2011), *Dünya Kuyumculuk Tarihi II. Orta Çağ’dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları*, *İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları II*, İstanbul.

Uraz, Murat, (1969), *Peçevi Tarihi C:III*, İstanbul.

Uzunçarşılı, İsmail, Hakkı, (1988), *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, Türk Tarih Kurumu*, Ankara,

Koçu, Reşad, Ekrem, (1967), *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, *Sümerbank Yayınları*, İstanbul.

Kuşoğlu, Mehmet, Zeki, (1991), *Güherse Tekniği*, *İlgi Dergisi Sayı 65*.

Kuşoğlu, Mehmet, Zeki, (1998), *Tılsımdan Takıya, Pimapen Kültürevi*, İstanbul.

Kuşoğlu, Mehmet, Zeki, (2006), *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, *Ötüken Yayınevi*, İstanbul.

Özgeçmiş

1981 yılında Milas'ta doğdu. 2005 yılında Muğla Üniversitesi Milas Sıtkı Koçman Meslek Yüksekokulu Takı Tasarımı ve Süs Taşları programında ön lisansını tamamlayıp, 2008 yılında Mersin Üniversitesi Takı Teknolojisi ve Tasarımı Yüksekokulunda takı tasarımı bölümünde lisansını tamamlamıştır.

2008 yılından itibaren Muğla Üniversitesi Milas Sıtkı Koçman Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü Kuyumculuk ve Takı Tasarımı programında öğretim görevlisi olarak görevine devam etmektedir.

2011 yılında Işık Üniversitesinde Sanat Kuram ve Eleştiri bölümünde Lisansüstü Programına başladı.