

GNEĞİÇ SEYAHATNAMESİNDEN İZLENİMLER: BİR RUS SANAT TARİHÇİSİNİN GÖZÜYLE 1894’TE İSTANBUL



THE ILLUSTRATED TRAVELOGUE OF GNEDICH: ISTANBUL IN 1894 THROUGH THE EYES OF A RUSSIAN ART HISTORIAN

Elif KÖK*

ÖZ

19. yüzyılın sonlarından itibaren Rus kültür ve sanat dünyasının çok yönlü sanatçı kişiliklerinden olan Petr Petroviç Gnediç, pek çok edebi eser ve çeviriye imza atmasının yanında, Rus dilinde hazırlanan ilk sanat tarihi külliyatının da yazarıdır. Zengin kültürel altyapısıyla, özellikle Batı dünyasını ve Batı sanatını yakından tanınmasına karşılık, Doğu ve İslam dünyasına dair bilgileri daha kısıtlıdır; 19. yüzyılın sonlarında gerçekleştirdiği birkaç günlük İstanbul seyahati, Gnediç’in zihninde bir Osmanlı sanatı ve mimarisi konsepti oluşmasına zemin hazırlamıştır. İstanbul’da 1894’te yaşanan büyük depremin hemen ardından gerçekleşen bu seyahatin yazılı ve görsel tanıklığı, hem o günlerin İstanbul’unu betimlemekte, hem de şehrin kültürel mirasına bir Rus sanat tarihçisinin bakış açısını sunmaktadır. Gnediç, çok sayıda gravürle birlikte yayınladığı kitabında, hem depremin yarattığı hasarlara değinir, hem de şehrin Bizans ve Osmanlı mimarlık mirasına dair dikkate değer yorumlar sunar. Özellikle geç dönem Osmanlı mimarisine yönelik yorumları, dönemin birçok seyahatnamesinden daha sert vurgular içerir. Sadece bir dönem tanıklığı olarak değil, aynı zamanda dönemin Rus aydınlarının gözündeki Osmanlı dünyası algısını yansıtan bir metin olarak da okunabilir ve bu anlamda, zengin seyahat literatürü birikimi içinde, özellikle de sanat tarihçisi gözüyle, dikkat çekici bir yazılı ve görsel belge olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, 19. yüzyıl, seyahatname, Osmanlı, Rus seyahatnameleri,

* Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6528-6255> ♦ E-mail: elifkok@yahoo.com

ABSTRACT

Travelogues presenting the observations of European travelers about Istanbul in the 19th century are well known and many of them have been widely studied. Among many travelogues about Istanbul in the 19th century, this paper focuses on the observations of a less known but distinctive personality, a Russian art historian. Known as the author of the first art history book in Russia, Petr Petrovich Gnedich was also a renowned literary figure and translator of his time. He was an intellectual who knew many aspects of European arts and culture; it is understood that he was also closely interested in the travel literature of the period. However, his encounter with the Eastern world and Istanbul was much later than his recognition of the West. Actually, Istanbul was not only a favorite destination of Western travelers; Russian pilgrims have also been visiting the city for centuries and recording their observations. But unlike these religiously focused travels, Gnedich's impressions are towards a holistic understanding of the city. Besides, his evaluation of the city in terms of art and architectural history differs him from many other travelers. However, he still has an exclusionary attitude towards Ottoman art and architecture, praising the lost glory of Byzantine art. As an intellectual reflecting the common attitudes of his time, his impressions of Istanbul's architectural heritage are interesting and sometimes surprising. Throughout his book, it is repeated in various contexts that he considers no epoch of Ottoman architecture as advanced as Byzantine or European architecture; it can be said that he did not consider the Ottoman monuments unique in many aspects, and his comments in this context were also reflected in his art history book. These notes give clues about the approaches of the Russian intellectuals to the Ottoman world, which seemed to be strongly influenced by European thought and literature at that time. All in all, Gnedich's travel notes provide a vivid panorama of Istanbul in the last years of the 19th century. The book conveys the daily life practices as well as the architectural features of the city with clarity, fluency, and from the author's perspective. He observed not only sacred buildings and touristic areas, but also cemeteries, back streets and theaters, and recorded them as both vivid literary narratives and visuals. Numerous engravings accompanying the texts also contribute to the creation of this lively image of Istanbul. The timing of his travel also makes this testimony important because it happened just after the devastating earthquake in 1894. Traces of this great destruction can also be seen in some engravings in the book. Witnessing a remarkable period of Istanbul, Gnedich's book, which has not been evaluated before, is an important historical document that reflects the physical structure of the city and the perception of Istanbul by a Russian art historian.

Keywords: *Istanbul, 19th century, travel writing, Russian travelogues, Ottoman*

Cok yönlü sanatçı kişiliğiyle 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında Rus kültür ve sanat dünyasında önemli bir figür olan Petr Petroviç Gnediç (1855-1925), esasen edebi eserleri, tiyatro oyunları ve Batı edebiyatından yaptığı çevirilerle tanınır. Fakat bunların yanı sıra, Rus dilinde yayınlanan ilk büyük sanat tarihi külliyatının da yazarıdır ve Rusya'nın ilk sanat tarihçisi kabul edilir. Yazar ve sanat tarihçisi kimliğiyle Batı dünyasını, Avrupa mimarisini, sanatını ve literatürünü yakından tanıyan, hatta Batı kültürünün Rusya'da tanıtılmasına da önemli katkılar sağlayan Gnediç, Osmanlı topraklarıyla çok daha geç tanışmıştır. İstanbul, aslında yüzyıllardır Rus seyyahların sıkça ziyaret ettikleri bir merkezdi; zira 10. yüzyılda Ortodoks Hıristiyanlığı benimsemelerinin ardından İstanbul, Rusların nazarında Kudüs gibi kutsal sayılmış ve yüzyıllar boyunca Kudüs ile birlikte bir hac merkezi addedilmişti. Fakat bu dinsel amaçlı seyahatlerde, genel bir ilgi ve meraktan ziyade, Ortodoks dünyası için kutsal olan yapılar ve konuların öne çıkacağı açıktır¹. Gnediç'in seyahatnamesinin ise, Rus hacılardan ziyade Batılı seyyahlara daha yakın bir kapsam ve konseptte olduğu söylenebilir; yerel bir rehberin eşliğinde, o dönemin seyahat literatüründe yer bulan popüler İstanbul görünümelerini ziyaret etmiş ve izlenimlerini hem yazılı hem görsel formatta kaydetmiştir.

Yaşamı, eserleri ve sanat tarihçi yönü

Petr Petroviç Gnediç, 18 (30) Ekim 1855'te² St. Petersburg'da doğmuştur. Aile geçmişi belgeler üzerinde 17. yüzyıla kadar izlenebilen Gnediç, şair Nikolai Gnediç (1784-1833) ve yazar Aleksandr Griboedov (1795-1829) gibi Rus kültürünün bazı önemli isimleriyle de akrabadır. 1875-79 yılları arasında İmparatorluk Sanat Akademisi'ne devam eder, fakat tamamlamadan bırakır³ ve çalışmalarını edebiyat alanında yoğunlaştırır: Yazar, çevirmen, dramaturg ve sanat tarihçisi olarak çok sayıda eser bıraktığı uzun kariyeri, 1877 yılında Niva dergisinde yayınlanan ilk öyküleriyle ve aynı sıralarda kaleme aldığı piyeslerle başlar. İlerleyen yıllar boyunca yazdığı çok sayıda öykü ve makale, dönemin en önemli dergilerinde yayınlanır; ayrıca Avrupa edebiyatından yaptığı çeviriler de çok ses getirir. Diğer yandan, yazın hayatına başladığı 1870'lerden itibaren, gördüğü sanat eğitiminin de katkısıyla, sanat tarihi okumaları ve çalışmalarını da aralıksız sürdürür. Bu birikimin sonucu, ilk kez 1885 yılında St. Petersburg'da yayınlanan, geniş kapsamlı

1 Rus literatürünün en erken dönemlerinden itibaren İstanbul anlatımlarıyla karşılaşmaktadır. Rusların Ortodoks Hıristiyanlığı benimsemelerine vesile olan Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olarak İstanbul (Rus metinlerinde Tsargrad/Çargrad), yazılı tarihlerinin başlangıcından itibaren kutsal bir vurguyla ele alınır. İstanbul'un Osmanlı topraklarına katılmasından sonra, Ortodoks kültürünün yeni merkezi ve dolayısıyla İstanbul'un varisi, Ruslarca "üçüncü Roma" addedilen Moskova olur. 15-18. yüzyıllar arasında, İstanbul'dan Kudüs'e uzanan uzun hac yolculuklarına çıkan seyyahlar, bu bağlamda, İstanbul'daki Bizans izleri ve/veya Ortodoks kiliselerinin Osmanlı idaresi altındaki durumlarıyla ilgili konulara odaklanan anlatımlar sunarlar. Rus seyahatnameleri hakkında bilgi için bk.: İnanır, 2013 ve Kemaloğlu, 2015.

2 1918 yılına kadar Rusya'da Jülyen takvimi kullanıldığı için, daha önceki tarihler Gregoryen takvime göre 12 gün kadar geridedir.

3 Gnediç, 2000, 8.

bir ‘dünya sanat tarihi’ külliyyatıdır⁴. Bu çalışma, Gnediç’in önsözünde de belirttiği üzere, dünyanın çeşitli bölgelerinde en eski çağlardan 19. yüzyıla kadar gerçekleşen sanatsal gelişmeleri Rus dilinde bütüncül olarak toparlamaya girişen ilk ‘deneme’dir ve derin analizler içeren bir alan araştırmasından ziyade, zengin içerikli bir derleme çalışması olarak nitelenebilir. Kapsamının doğası ve o yıllardaki sanat tarihi literatürünün olanakları gereği, kitabın omurgası Batı dillerinde daha önce yayınlanan çalışmalara dayanmaktadır ve içeriği de ana hatlarıyla bu doğrultuda şekillenmiştir: Prehistorik çağlar ve eski Doğu sanatlarının ardından Yunan ve Roma çağları, sonrasında da Avrupa sanatı incelenir; fakat bu klasik akışın arasına Rus ve Arap sanatı konulu iki kısa bölüm eklenmiştir. İslam sanatı ve özellikle mimarisi, tümüyle “Arap mimarisi” başlığı altında ele alınmış; İslam sanatında Türkler veya Osmanlılara dair bağımsız bir bölüme yer verilmemiştir. Her bölümde, mimari ve görsel sanatların yanı sıra, dönemin giysi veya mobilya kültürü gibi nitelikler de tanıtılmaktadır. Tüm bu içerik, bol görsel malzemeye desteklenmiştir; dolayısıyla, dönemi için önemli ve bilgilendirici bir kaynak olarak nitelenebilir.



Görsel 1: İlya Repin’in çizimiyle P. P. Gnediç (Niva, 82, 1909)

Yaşam aralıkları ve faal oldukları yıllar tam örtüşmemekle birlikte, mesleki tutum açısından Gnediç’in Celal Esat Arseven (1875-1971) ile benzerliği dikkat çekicidir: Her ikisi de resim eğitiminin ardından daha geniş ölçekte ve tiyatrodan sanat tarihine uzanan bir yelpazede sanatın çeşitli alanlarıyla ilgilenmiştir. Her ikisi de kendi ülkesinde sanat tarihi bilincinin ve literatürünün oluşmasına öncülük eden isimlerdendir; ayrıca, her ikisi de kendi ulusal sanatlarının evrensel sanat tarihi literatüründe yer bulması için çabalamıştır.

Gnediç, sanat tarihi kitabının ilk basımının ardından, içeriğini geliştirerek ve zenginleştirerek birkaç kez yeniden yayınlamıştır. 1897 yılından itibaren kitabın hacmi genişlemiş ve üç ciltlik anıtsal bir başvuru eseri haline dönüşmüştür. Kitabın kronolojik kurgusu ve sıralaması temelde aynıdır; fakat yazarın yeni ulaştığı bilgilerin ışığında, bölüm içerikleri zenginleşmiştir. Sözgelisi, ilk baskıda yer almayan Osmanlı sanatının, 1894 tarihli İstanbul seyahatinin ardından kitaba eklendiği görülür; fakat “Arap sanatı” başlığı altında tek paragrafla ele alınan Osmanlı sanatını temsilen sadece Sultanahmet Camii yer alır. Gnediç’e göre Sultanahmet Camii, doğrudan doğruya Ayasofya modelini izler; ana hatlarıyla Bizans mimarisini, iç mekan düzenlenişiyle de Arap üslubunu anımsatır⁵. Gnediç, Osmanlı mimarisine dair daha detaylı gözlemlerini İstanbul seyahatnamesinde kaleme almıştır.

4 Gnediç, 1885.

5 Gnediç, 1907, 397.

İstanbul seyahati/seyahatnamesi

Gnediç'in Karadeniz üzerinden gemiyle planladığı İstanbul seyahati, 1894 yılı Ağustos ayında gerçekleşmiştir. Temmuz ayının ortalarında İstanbul'a hareket etmeye niyetlenir; ancak kararından itibaren gelişen çeşitli koşullar nedeniyle, şehre bazı ertelemeler ve gecikmelerle ulaşabilmiştir. Seyahatnamesinin başında, bu süreci, “eğer eski Yunanlılar gibi uğursuz alametlere inansaydım..., Boğaz kıyılarını da, hareketli ve renkli Marmara kıyılarını da göremeyecektim”⁶ ifadesiyle özetler. Bu gecikmenin başlıca sebebi, 10 Temmuz 1894'te gerçekleşen büyük İstanbul depremidir.

Gnediç'in seyahat planı, önce kişisel işleri için Kuzey Kafkasya'daki Mineralnye Vody bölgesine uğramak ve ardından da, kendi tabiriyle “Oleg'in izinde” denize açılarak⁷ İstanbul'a ulaşmaktır. Rusların en eski tarih kayıtları arasında önemli bir yeri olan 10. yüzyıldaki Bizans seferine ve Knyaz Oleg'in Bizans'a karşı kazandığı zafere atıfta bulunan bu ifade, İstanbul konulu metinlerde sıkça karşılaşılan bir motifi tekrarlar; Oleg'in kalkanını şehir surlarına asarak İstanbul'dan zaferle ayrılışını betimleyen bu destansı öykü, Nestor Yıllığı'nda etraflıca anlatılmıştır⁸. Rusların İstanbul'dan destansı bir zafer öyküsüyle ayrılmaları, özellikle 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı yıllarında ve sonrasında, Rus literatüründe ve basınında, adeta bir analogi olarak sıkça kullanılmıştır. Savaşın sonrasında Ruslar tarafından Yeşilköy'e dikilen Ayastefanos Anıtı'nın inşası ve varlığı süresince⁹ daha da sıkça hatırlanan ve Rusların İstanbul'daki varlığını tarihsel köklere dayandırarak “meşrulaştıran” bir motif haline geldiği söylenebilir. Gnediç de “Oleg'in izinden” deniz yoluyla İstanbul'a gitmeyi planlarken, bu eski öyküye atıfta bulunarak yolculuğuna başlar.

Bununla birlikte, İstanbul'a hareket etmeye karar verdiği gün, büyük İstanbul depremi gerçekleşir (10 Temmuz 1894). Ulaşan haberlere dayanarak depremden etraflıca bahseden Gnediç, şehri toz ve duman bulutunun kapladığını, bütün Haliç üzerinde yoğun bir karanlık oluştuğunu ve tüm halkın telaşa koşuşturduğunu aktarır¹⁰. Tanımladığı bu sahneyi betimleyen gravürde, Galata Köprüsü üzerinde koşuşturan insanların ardında, kalın bir toz bulutunun arasında Yeni Cami'nin silueti de görülmektedir (Görsel: 2).

Şehrin toz ve duman altına gömüldüğü, herkesin İstanbul'dan Ayastefanos'a doğru kaçtığı, bu sebeple her gün en az yirmi beş tren seferi yapıldığı, hatta Ayastefanos'taki revirlere binlerce yaralının gönderildiği haberlerini aldığı için, Gnediç de İstanbul'a hareketini bir süre ertelemek zorunda kalır. Diğer yandan, bu süreçte başgösteren kolera salgını da Karadeniz'deki gemilerin karantinaya alınmasına sebep olur ve tüm bu faktörleri göz önünde bulundurarak, Sivastopol üzerinden gemiyle İstanbul'a yaklaşmaya karar verir. Yol boyu uğradığı şehirler arasında, özellikle ünlü Rus ressam Ayvazovski'nin

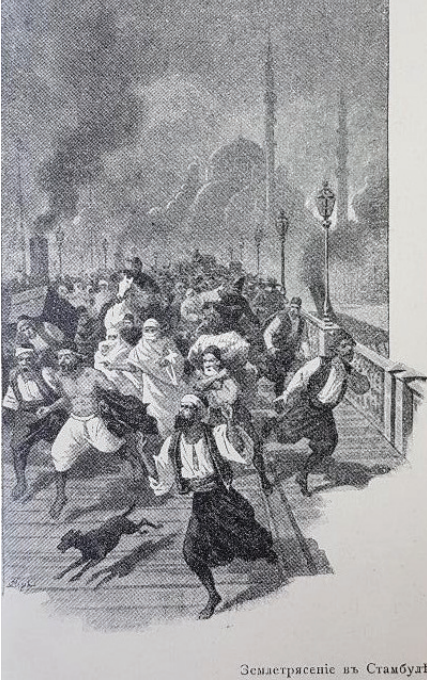
6 Gnediç, 1896, 1-2.

7 Gnediç, 1896, 2.

8 *Letopis' Nestora*, 1903, 14-16.

9 Ayastefanos Anıtı ve bunun Rusya için önemi hakkında bkz: Kök, E. (2016). Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı Hakkında Yeni Bulgular, *TÜBA-KED*, 14, 2016, 179-191.

10 Gnediç, 1896, 5.



Görsel 2: İstanbul'da deprem
(Gnediç, 1896, 5).

Palas Oteli, Gnediç'in ziyaretinden aylar sonra açılmıştır¹². Kitabında otelin gravürünü sunmamıştır; fakat bazı odaların etkileyici bir İstanbul manzarasına sahip olduğu, girişte zenci kapı görevlilerinin beklediği, bronz aslan başlarıyla taçlanan mermer merdivenleri ve ip ya da halatlardan müteşekkil merdiven korkulukları gibi bazı detaylardan bahseder¹³.

Otele yerleştiği gün, Nikolaki takma adını kullanan bir dragoman/rehber ile tanışır ve İstanbul'da kaldığı süre boyunca onunla birlikte hareket eder. İstanbul ile ilgili olarak, hem Hıristiyan hem de Müslüman dünyasının en önemli kutsal yapılarından bazılarını göreceği için oldukça heyecanlıdır; bu yapıları, farklı dönemlere ve farklı halklara ait insan dehasının yaratıları olarak tanımlar ve kendi tabiriyle "çok yüksek" beklentilerle seyahatine başlar¹⁴.

11 Gnediç, 1896, 92.

12 Resmi kayıtlar ve dönem basınından hareketle, Pera Palas'ın resmi açılışının 1895 yılı başında yapıldığı bilinmektedir. Çelik Gülersoy, otelin tümüyle 1894 yılı sonunda tamamlandığını belirtir; fakat otelin faaliyetlerinin 1892 civarında başladığına dair kayıtlar da mevcuttur (Gülersoy, 1994, 239-240.)

13 Gnediç, 1896, 92.

14 Gnediç, 1896, 99.

Görsel 3:

Boğaz'a giriş (Gnediç,
1896, 65.)

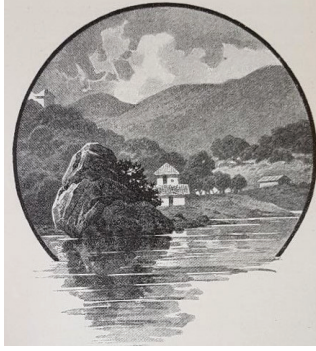


Gnediç'in seyahat notları, ilk kez 1895 yılında, *Nedelya* gazetesinin eki mahiyetindeki aylık edebiyat dergisinde yayınlanmıştır. Bundan bir yıl sonra, 1896'da, çok sayıda gravür eşliğinde ayrı bir kitap olarak basılır. Altmış adet gravür içeren seyahatname, görsel tanıklıkları yönünden de önemlidir. Gnediç, seyahati boyunca karşılaştıklarını mümkün olduğunca eksiksiz ve detaylarıyla görselleştirdiğini; yol boyu biriktirdiği iki albüm dolusu görsel materyalin, seyahat notlarına nazaran daha detaylı olduğunu belirtir. Seyahat izlenimlerine dair kısmen resim, kısmen de fotoğraflardan oluşan bu görsel birikimin, M. M. Dal'keviç tarafından özenle çinko baskıya dönüştürüldüğünü ve kitaba bu şekilde eklendiğini önsözünde aktarır. O yıllarda zengin bir külliyat oluşturmuş olan Batılı seyahatnamelere kıyasla, kendi seyahatnamesinin daha kapsamlı olduğunu ve özellikle zengin görsel içeriğinin büyük ölçüde ilk kez yayınlanan görünüm içerdiğini de vurgular. Bu kitapta ilk kez yayınlanan görünümlerin arasında, Karadeniz ve İstanbul izlenimlerinin yanı sıra, İ. Ayvazovski ile İ. Repin'in birer resmi de yer almaktadır.

İstanbul'a giriş, ilk izlenimler

Gemiyle kuzeyden Boğaz'a giren Gnediç, Anadolu yakasında alçak tepelerin altında beyaz binalardan oluşan bir görünümle karşılaştığını ve bu ilk görünümün çok dikkat çekici olmadığını belirtir. Her bir kıyıya serpiştirilen küçük evler, bazen iki veya üç katlı olabilmekle birlikte, ancak bir veya iki pencere genişliğindedir (Görsel: 5). Evlerin alt kısımlarında, teknelerin barınması için suya açılan kısımlardan da bahseder; diğer yandan, bu binaların (özellikle kiremit çatılarının) eskiliği ve bakımsızlığı da dikkatini çekmiştir. Tanımadığı bu görünümü betimleyen gravürde de görüldüğü üzere, kıyıdaki evlerin ardında yer alan tepelerin üzerinde küçük ağaçlık alanların olduğunu belirtir.

Görsel 4a, 4b:
Boğaz'a giriş
(Gnediç, 1896,
68-69)



Görsel 5:
Boğaz'ın
Anadolu kıyıları
(Gnediç,
1896, 71)

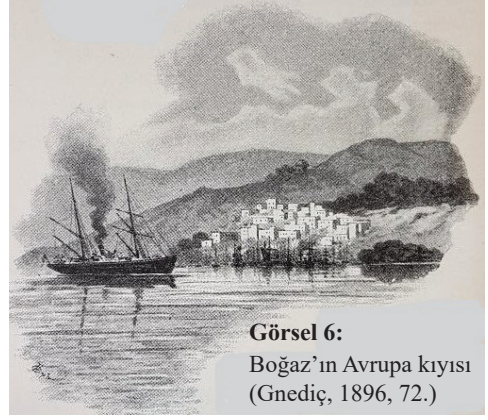


Boğaz'ın Avrupa kıyısını Asya yakasına göre daha canlı ve hareketli bulmuştur: Burada daha sık bir düzende, adeta birbiri üzerine yığılmış gibi görünen evlerden bahseder; ayrıca bu kıyıdaki limanlar da daha kalabalık ve hareketlidir (Görsel: 6). Gnediç, havanın kapalı olduğu bir günde karşılaştığı bu ilk Boğaz sahnelerini, St. Petersburg şehrinin içinden geçen Neva Nehri kıyılarının soğuk bir Kasım ayındaki görünümüne benzetir.

Rus sefaretinin de yer aldığı Büyükdere'ye yaklaşırken kıyıların daha yeşil, daha canlı ve lüks bir görünüme büründüğünü gözlemleyen Gnediç (Görsel: 7), beyaz binalar ve bakımlı parklara sahip olan Rus sefaretinin de övgüyle bahseder. Boğazın bu tarafında, artan deniz trafiğiyle birlikte anlık değişen görünüm arasında, kıyıdaki çok sayıda konutun, cami minarelerinin ve "Bizans tarzında" kubbelerinin de parlak bir görünüm sunduğuna değinir. Kente dair izlenimlerini adeta resim çizercesine betimlerken, uzun şiirsel anlatımlara yer vermiştir.

Buna karşılık, gemiyle şehre yaklaşırken önünden geçtiği Anadolu Hisarı ile Rumeli Hisarı'nı kaba bulmuştur. Aslında seyahate hazırlanırken Büyükdere'nin pek az ilgisini çektiğini, buna karşılık hisarları görmeyi heyecanla beklediğini belirtir; fakat bu ilk karşılaşmasında, her iki hisarın sadece uzaktan ilgi çekici görüldüğünü, oysa yakından bakıldığında sadece birer taş yığınından ibaret olduklarını düşünür (Görsel: 8). Hi-

sarların ardından önünde beliren İstanbul panoramasını ise devasa bir tiyatro sahnesine benzetir. Şehre dair ilk izlenimlerinin, Gnediç'te bir miktar hayal kırıklığına sebep olduğu görülmektedir; hatta seyahatinin bu ilk aşamasında, daha önce okuduğu seyahatnamelerdeki bilgileri ve yazarların beğenilerini sorgulama noktasına geldiğini de açıkça ifade eder. Gnediç'e göre, şehre deniz yoluyla batıdan girenler değilse de, Karadeniz yönünden Haliç'e yaklaşanlar için, seyahatnamelerde abartıyla bahsedilen türde "Doğu masalı" benzeri bir görünümle karşılaşmak mümkün değildir.



Görsel 6:
Boğaz'ın Avrupa kıyısı
(Gnediç, 1896, 72.)



Görsel 7: Büyükdere (Gnediç, 1896, 76.)



Görsel 8:
Rumeli Hisarı
(Gnediç, 1896, 77.)

Dolmabahçe ve Çırağan Sarayları

Gnediç'in Çırağan ve Dolmabahçe Sarayı izlenimleri, ilk Boğaz izlenimlerinden daha derin bir hayal kırıklığını yansıtır. O dönemde İstanbul'u ziyaret edenler için heyecan verici bir durak olan Çırağan Sarayı, Gnediç'e ne güzel, ne de "Doğu"yla ilişkili görünmüştür. Daha detaylı bir analizle eleştirdiği Dolmabahçe Sarayı ise, onun gözünde, tatsız bir üslup karmaşasının ürünüdür (Görsel: 9): Beraberindeki yolcuların heyecanlı haykırışları eşliğinde gemiyle yaklaştığı Dolmabahçe Sarayı'nın, Ayvazovski tablolarında adeta bir rüya gibi, masalsi bir görünümle işlendiğini; fakat karşısındaki uzun, beyaz yapının, zihninde yer eden bu görünümle hiç benzeşmediğini belirtir. Gnediç'in yorumuyla "*ilk bakışta beceriksizce parmaklıklar, sonra da iyi düşünülmüş ve bütünleştirilmiş olan ortadaki bina görülür; bu kısım, özgün bir armoniden yoksun olmasa da, gayet barbarca üslubuyla şaşırır. Fakat sarayın iki yanına eklenen binalarda, bir anda her şey değişir ve Yunan tarzında üçgen alınlıklar belirir; böylece tüm o armoni, yerini anlatılmaz bir kakofoniye bırakır.*"¹⁵ Anlaşılan o ki, Gnediç bu yapıda ne o dönem Osmanlı saray çevresinin Batılılaşma göstergelerini, ne de bazı Avrupalı seyyahların tanımladıkları Batılı bir zarf içindeki egzotik Doğu tadını bulabilmiştir. Sarayı yaptıran Abdülmecit'in beğenilerini ve tercihlerini sert bir dille eleştirirken, samimi bir beğeni duygusuna sahip herhangi Avrupalının, üslup karakterine sahip olmayan böyle bir yapıdan ancak iğrenebileceğini belirtir. Osmanlı mimarisinin son dönemine damgasını vuran eklektik yaklaşımların, Gnediç'in gözünde zevksizce, düşünülmeden veya rastgele biraraya getirilen detaylarla oluşan bir üslup karmaşasından ibaret olduğu anlaşılmaktadır; dolayısıyla ne Batı ne de Doğu tadı vermektedir.

Görsel 9:
Dolmabahçe Sarayı
(Gnediç, 1896, 80).



Aslında, Doğu dünyasına atfedilen kolektif önyargıların cisimlendiği bir şehir olarak tahayyül edilen İstanbul, birçok Batılı seyyahın gözünde, "Doğu" etkisi yaratması beklenen bir şehirdi. Bu bağlamda, 19. yüzyılda şehri ziyaret eden bazı Batılı seyyah-

¹⁵ Gnediç, 1896, 81.

ların notlarında da, Gnediç'in vurguları kadar sert olmamakla birlikte, Batılı unsurların Osmanlı mimarisine katılımını eleştiren veya yersiz bulan kayıtlar görülmektedir. Söz-gelişi, Théophile Gautier, Batılı beğenilere uygun olarak inşa edilen Çırağan Sarayı'nın cephe tasarımını etkileyici bulmakla birlikte, "bir Doğu şehrinde Arap veya Türk mimarisini görmeyi tercih ettiğini" belirtir; Dolmabahçe Sarayı'nın mimarisini ise "çok zevkli bulmadığını" ifade eder¹⁶. Clara Erskine Clement Waters, Çırağan Sarayı'nın Türklerce etkileyici bulunduğunu, ama Batılıların gözünde aynı değere sahip olmadığını ve sadece Edmondo de Amicis gibi birkaç kişinin bu yapıda beğenilecek yönler bulabildiğini belirtir¹⁷. Zira Amicis, sarayın iç mekan tasarımına dair bazı detaylardan etkilenmiştir; fakat genel tasarım ve cephe düzenlemesini ihtişamlı bulmakla birlikte, Yunan, Roma, Gotik, Rönesans, Türk ve Arap mimarisine dair unsurların karmaşasından oluşan istikrarsız bir üsluba sahip olduğunu ve sanatçı gözüyle pek çok hata içerdiğini de vurgular¹⁸.

Gnediç, Osmanlı'da Batılılaşmanın eksik ya da çelişik bulunduğu yönlerine, seyahat notları boyunca çeşitli bağlamlarda değinmiştir. Bu üslup karmaşasının sadece saraylarda ve büyük kamusal yapılarda değil, cadde ve sokaklarda, gündelik yaşam alanlarında da görülebildiğini vurgular. Söz gelişi, büyük caddelerin ve yolların hem Batılı teknolojilerle, hem de Avrupa modalarına uygun fener gibi aksesuarlarla yenilediğini, fakat buna karşılık, evlerin hala dışa kapalı ve sessiz birimler olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir¹⁹. Dolayısıyla, Gnediç'e göre hanedanın beğenileri kadar gündelik yaşam sahneleri de, Doğu ile Batı arasında kararsız ya da istikrarsız bir görünüm sergilemektedir.

Haliç ve İstanbul Yakası

Gemiyle Beşiktaş'tan ilerleyerek Haliç'e doğru yönelirken, Gnediç'in hayal kırıklığı sürmüştür. Şehrin genelinde, özellikle binaların düzensiz yerleşimlerine ve bakımsız görünümüne sıkça değinir. Haliç'e girerken yine dikkatini çeken ilk nitelik, binaların birbiri üzerine adeta "canavarca" yığılmalarıdır. Gemiyle ilerlerken, sol yanında kalan İstanbul kıyısındaki camiler ve minareler gözüne ilişir; çeşitli seyahat notlarında övgüyle, adeta bir rüya gibi bahsedilen Osmanlı camilerinin, yakından bakıldığında bu masalsı anlatımlar-



Görsel 10: Karaköy'den suriçine bakış
(Gnediç, 1896, 87)

16 Gautier, 1900, 279-280.

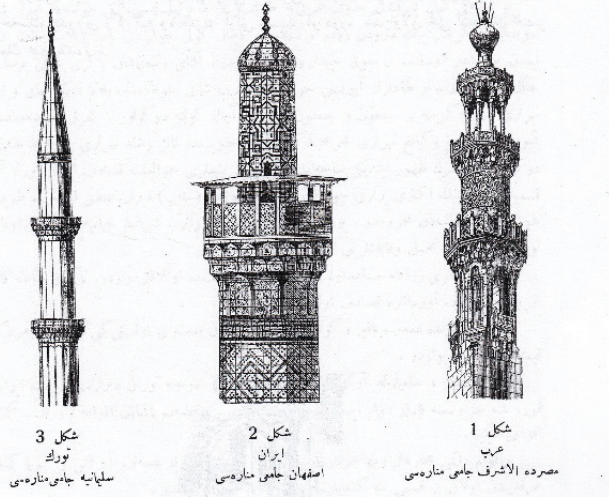
17 Waters, 1895, 195.

18 De Amicis, 1896, 190-192.

19 Gnediç, 1896, 103.

la hiç ilgisi olmadığı görüşündedir. Uzaktan “Doğu masalı” izlenimi veren bu yapılar, yakından bakıldığında, dökülen alçılarıyla ve çökmüş duvarlarıyla, bambaşka bir görünüm sergilemektedirler.

Gnediç’in Osmanlı camilerine yönelik tek eleştirisi bakımsızlık değildir; aynı zamanda, Türk mimarların özgün formlar yaratmadıkları, İslam mimarisinde daha önce mükemmelleştirilmiş olan biçimleri kopyaladıkları yönündeki görüşünü de kaydeder. Tüm şehrin silüetinde yükselen göz alıcı minareler, Gnediç’e göre Araplar tarafından geliştirilen bir mimari formdur ve kubbeli yapılarla mükemmelen bütünleşen bu kompozisyon, hazır halde İslam mimarisinden alınmıştır; zira yapıları gösterişli kılan da, Türkler için “yerli malı” olmayan bu minarelerdir. Bu bağlamda, Türk mimarların yeteneksiz olduklarını ve Osmanlı mimarlık konseptine kendilerine has hiçbir nitelik katmadıklarını öne sürer²⁰. Aslında bu cümleler, Gnediç’e özgü değildir; 19. yüzyıl Avrupa’sındaki Oryantalist çalışmalarda mütemediyen tekrarlanan bu tür yargılar, bildiği üzere, Türk aydınları arasında cumhuriyetin ilk yıllarında da sürececek olan karşı-refleksler yaratmıştır. Ulusal sanat arayışlarıyla tezahür eden bu reflekslerin en somutlaşmış hali, belki de Celal Esat Arseven’in 1928 tarihli *Türk Sanatı* kitabıdır; hatta bu kitapta, Türk minare tipinin ve Türk cami mimarisinin İslam geleneği içindeki kendine özgü konumunu ispat amacıyla, Arap, İran ve Türk minarelerinin karşılaştırıldığı bir çizim de yer alır (Görsel: 11).



Görsel 11: Arseven, 1928, 9.

Haliç’e doğru ilerledikçe, Gnediç’in dikkati camilerden ziyade insan manzaralarına yönelir ve tanık olduğu bu “bayram havasının” yanında, Rusya’daki limanların ölü sayılabileceğini belirtir. Yelkenlilerin ve diğer her şeyin sıkışık nizamda, birbiri ardına sıralandığı ve sonsuz bir hareketin, canlılığın, renkliliğin hakim olduğu böyle

20 Gnediç, 1896, 83.

bir görünüm, Gnediç'e göre ilk bakışta çekici olsa da, aslında hoyratçadır ve şiirsel bir yönü yoktur. Fakat daha sonra gemiyle yola devam ettiğinde, okuduğu seyahatnamelerdeki masalsı, büyüml anlatımları anımsar ve karşılaştığı manzaraların, bunların hepsinden daha etkileyici olduğunu vurgular. Gnediç'in İstanbul'a dair ilk eleştirel izlenimlerinin yönünü değiştiren karşılaşmalar, özellikle Ayasofya ve Sultanahmet Camii'ne yaklaştığı anlara aittir.

Ayasofya

Şehirde Gnediç'i en çok heyecanlandıran yapı Ayasofya'dır. Nitekim, Boğaz'dan şehre giriş güzergahı ve Haliç çevresinin onda yarattığı hayal kırıklığının ardından Ayasofya ile ilk yüzleşmesini, şehre dair tüm izlenimlerini olumlu yöne çeviren bir deneyim olarak tanımlar²¹. Ayasofya ile ilk kez uzaktan, gemiyle Boğaz'dan Haliç'e doğru ilerlerken karşılaşır. Kendi tabiriyle *dört minarenin gölgesindeki* Ayasofya'yı, önünden geçmekte olduğu kıyıda yükselen büyük camiyle kıyaslar ve Ayasofya'nın ondan daha ufak ve kasvetli göründüğünü belirtir. Tanımladığı bu noktadan baktığında, bahsettiği yapı Eminönü'ndeki Yeni Cami olmalıdır. Diğer yandan, şehirdeki birçok büyük cami gibi Yeni Cami'yi de bakımsızlığı nedeniyle eleştirmiştir.

Ayasofya ziyareti, daha önce İstanbul'a gelen diğer Rus seyyahları gibi, Gnediç için de şehrin en heyecan verici durağıdır. Ayasofya'yı ziyaret edeceği günün planlarken duyduğu heyecanın, sadece muhteşem bir eserle karşılaşmanın ötesinde, Nestor Yıllığı'nda öykülenen Ayasofya ile yüzleşmekten de kaynaklandığını kaydeder. Yaklaşık 850 ile 1100'ler arasındaki Rus tarihi hakkında dikkat çekici veriler sunan bu kronikte, Knyaz Oleg yönetimindeki Rus ordusunun 10. yüzyılda gerçekleştirdiği İstanbul seferi ve Bizans karşısında elde ettiği zaferin yanı sıra, Rusların Hıristiyanlığı benimsemeleriyle sonuçlanan Bizans etkisi de etraflıca anlatılır. Bu etki, Rus mimarisinin ve sanatlarının oluşum süreçlerinde Bizans'ın baskın rol oynamasına sebep olmuştur; bu bağlamda Ayasofya, erken dönemlerinden itibaren Rus mimarisi için temel bir model teşkil etmiştir.

Gnediç'in Ayasofya ziyaretini planladığı gün, rehberi onun öncelikle yakındaki müzeleri ziyaret etmesini önerir. O yıllarda Çinili Köşk'te sergilenen antik eserleri ve hemen karşısındaki *Lahidler Müzesi*'ni²² ziyaret eden Gnediç, her iki binanın mimari özelliklerine değinmemekle birlikte, Çinili Köşk'ün içinde gördüğü antik çağ figürlerinden çok etkilenmemiştir; hasarlı ve parçalar halinde, kimi sadece baştan kimi de vücuttan ibaret olan heykellerin çok ilginç ve önemli örnekler olmadığı yönündeki izlenimini paylaşır. Buna karşılık, yeni müze binasının içinde gördüğü İskender Lahdi'ni etraflıca tasvir eder ve büyüleyici olarak tanımlar. Lahdin Gnediç üzerinde yarattığı etki, seyahatinin ana eksenini oluşturan Bizans ve Ayasofya hayranlığıyla kıyaslayacağı kadar derindir; sonuçta, her iki üslubun da ayrı türde, fakat eşit büyüklükte olduğuna karar verir.

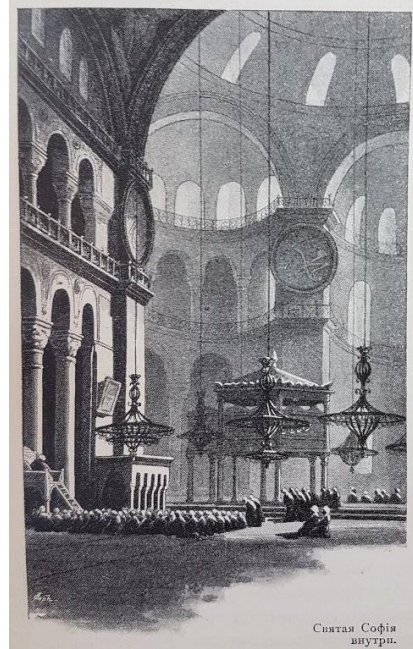
21 Gnediç, 1896, 78-79.

22 Vallaury'nin projesiyle inşa edilen İstanbul Arkeoloji Müzesi binası, ya da o günkü adıyla Lahidler Müzesi, Gnediç'in İstanbul seyahatinden üç yıl önce, 1891 yılında açılmıştı (Shaw, 2015, 218-219)

Müze ziyaretinin ardından, şehrin eski sokaklarından geçerek Ayasofya'ya yaklaşırken, öncelikle yapının çevresini kirli ve düzensiz bulur; aynı gözlemi, yol üzerinde önünden geçtiği Aya İrini için de geçerlidir. Bununla birlikte, Ayasofya ile yüz yüze geldiğinde duyduğu derin hayranlığı şöyle ifade eder: “*Bu, seyyahların sıkça tanımladığı gibi bir ‘senfoni’ değil; olsa olsa, bütün ortaçağın mimari gücünü bünyesinde toplayan muazzam bir oratoryo olabilir.*”²³

Gnediç, Ayasofya'yı, klasik antik çağ estetiği ile erken Hıristiyan dünya görüşünün mükemmel bir birleşimi olarak tanımlar. Ona göre Ortodoks mimarisinin ve dolayısıyla Rus mimarisinin de tipik özellikleri olan ışık ve açıklık gibi prensiplerin kaynağı, Ayasofya'dır. Narthex'e adım atar atmaz yumuşak ve sakin bir parlaklığın her yanı kuşatmaya başladığını; yukarıdan aşağıya doğru, sütunlara ve sütun başlıklarına kadar dağıldığını belirtir. Kiliseye girerken Gnediç'i etkileyen ilk özellik, bu ışık etkisidir.

Uzunca tasvir ettiği iç mekanda, tüm bileşenlerin dengeli ve yerli yerinde kullanıldığı kanaatindedir; her mimari detayın incelikle seçildiğini vurgulamakla birlikte, asıl etkileyici olanın bütüncül bir armoni hissi olduğunu belirtir. Aydınlık, havadar ve dingin olarak tanımladığı iç mekanı örten kubbe de bu genel armoni hissini mükemmelen tamamlamaktadır (Görsel: 12a ve 12b).



Görsel 12a: Ayasofya (Gnediç, 1896, 112) **Görsel 12b:** Ayasofya, iç mekan (Gnediç, 1896, 117)

23 Gnediç, 1896, 109.

Ayasofya'yı Ortodoks mimarlık geleneğinin kaynağı ve Rus kilise mimarisi için önemli bir esin kaynağı olarak görmekte birlikte, aslında yüklediği anlam daha derin ve evrenseldir. Zira, Ayasofya'nın dünyadaki tüm inançlara, hatta inançsızlara dahi hitap edecek kadar yüce ve evrensel bir yapı olduğu düşüncesindedir.

Diğer yandan, Ayasofya'nın bir Müslüman mabedi olarak görünümünü ve bu eksende geçirdiği değişimleri de eleştirir. Gnediç'e göre Ayasofya'ya bakarken, *kutsal mozaikleri örten devasa kalkanları* (dairese hat levhalarını), *çirkin avizeleri, minberin ahşap merdivenlerini ve aksamını* görmemek gereklidir. Yapının Osmanlı dönemi eklentileriyle aldığı görünümü unutmali ve sıvalara bakarken, ana kubbeye doğru yükselen serafimlerin çizgilerini yakalamalıdır; bir bütün olarak, Jüstinyen döneminin görkemli Bizans anıtının ruhunu hissetmeye çalışmalıdır²⁴.

Yapının Jüstinyen dönemindeki inşa sürecinden, farklı bölgelerden getirilen malzemenin niteliğinden ve çeşitli yapısal detaylarından uzunca bahseder; ayrıca, Gnediç'in ziyaretinden hemen önce gerçekleşen depremin etkisiyle oluşan hasarlara da değinir; mesela depremde parçalanmış mozaik parçalarının yerlerde olduğunu belirtir²⁵. Ayrıca, yapının içinde iken, kubbeye işçilerin çalışmakta olduğunu da aktarır. Depreme dair anlattığı bir anekdot da ilgi çekicidir: Gnediç'in rehberinin aktardığına göre sofular, bu büyük depremin sebebinin, o dönemde İstanbul'da bulunan Rus elçisi Nelidov'un Aya İrini Kilisesi'ni ziyaret etmesiyle ilişkilendirmişlerdir. O dönemde ziyarete açık olmayan bu yapıya, padişahla sıcak ilişkileri dolayısıyla elçi Nelidov'un üç kez girebildiği ve her seferinde gerçekleşen yer sarsıntıları nedeniyle herkesin korkuyla kaçıştığı belirtilir. Gnediç'in rehberinin ifadesiyle bu rivayet, depremden sonra Müslüman halk arasında Ayasofya'nın minarelerinde oluşan tahribatın da sebebi olarak görülmüştür²⁶.

Ayasofya'dan ayrılırken, çevredeki sebillerin ve 19. yüzyılda Fossati kardeşler tarafından yürütülen restorasyonun ardından inşa edilen muvakkithanenin "zevksiz" eklentiler olduğu yönündeki gözlemini de kaydeder.

Son tahlilde Ayasofya, Gnediç'e göre, bilgisiz bir göz için sadece anlamsız bir kalıntı yığını gibi görünebilir; fakat özgün halinden kaybettiği bileşenleriyle birlikte düşünülmelidir. İnşa edildiği dönemde çevresinde yer alan yapıların hiçbirinin ayakta kalamadığı düşünüldüğünde, Ayasofya'nın görülenden çok daha fazlasına sahip olduğu dikkate alınmalıdır.

Sultanahmet Meydanı

Ayasofya ziyaretinden adeta büyülenmişçesine ayrılan Gnediç, rehberinin tabiriyle "camilerin en mükemmeli" olan Sultan Ahmet Camii'ne doğru yola devam eder ve yapıyla ilk yüzleştğinde, altı minareyle çevrelenen ince tasarımından, çınar ağaçlarıyla dolu bahçelerinden, zarif ve havadar genel görünümünden, avludaki şadırvan

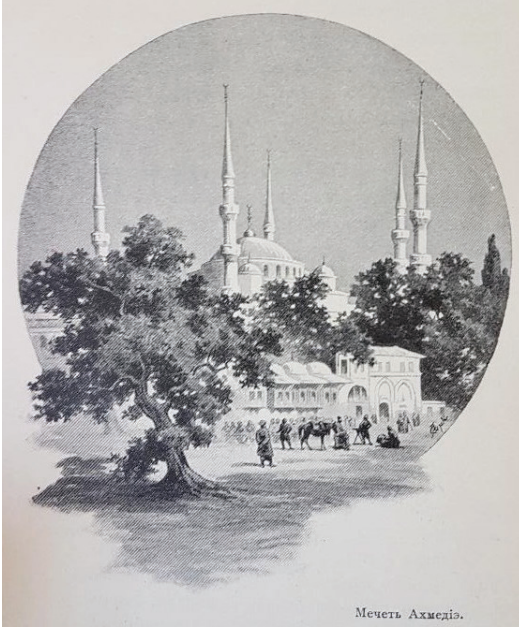
24 Gnediç, 1896, 114.

25 Gnediç, 1896, 118.

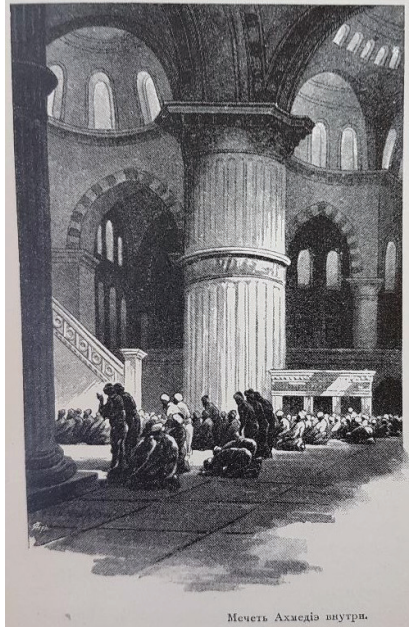
26 Gnediç, 1896, 120.

detayından etkilenir (Görsel: 13a ve b); minarelerden birinin depremde hasar gördüğünü de belirtir. Fakat buna rağmen, Ayasofya ile kıyaslayacak seviyede bulmaz; Gnediç'e göre yapının mimarı, "Doğulu bakış açısı" ölçeğinde mümkün olduğunca güzel bir form yaratmaya çalışmıştır. Binanın dış tasarımını da, süslemelerini de çok nitelikli bulmakla birlikte, bir güzellik ideali olarak gördüğü Ayasofya ile kıyaslamamanın mümkün olmadığı kanaatindedir.

Fakat içeriye girdiğinde, olumlu görüşleri hemen değişir; zira caminin iç mekanını çok büyük bir çinili sobaya benzetir. Duvarların, kemerlerin ve diğer mimari unsurların yüzeyini kaplayan çiniler, Gnediç'e göre tam bir Doğu etkisi yaratmaktadır. Fakat bahsettiği Doğu görünümünü, Mağrip, Arap ve Bizans etkileriyle açıklar; mesela mukarnasları Elhamra üslubuna, bazı bezemeleri Bizans sanatına ve kısmen de Kahire'deki Arap camilerinin üslubuna bağlar. Yani yapının incelikli ve zarif detayları, Gnediç'in gözünde Elhamra ile Ayasofya karışımı bir kopyadan ibarettir ve ancak çiniye meraklı biri bu görünüme hayranlık duyabilir; süsleme detaylarının ötesinde, yapının mimari niteliklerini güçlü bulmamıştır. Hatta mimari kurgusuyla güçlü bir tutarlılığa sahip olduğunu düşündüğü Ayasofya'ya kıyasla, Sultan Ahmet Camii'nin "kaba" olduğunu da belirtir.



Мечеть Ахмедіа.



Мечеть Ахмедіа внутрі.

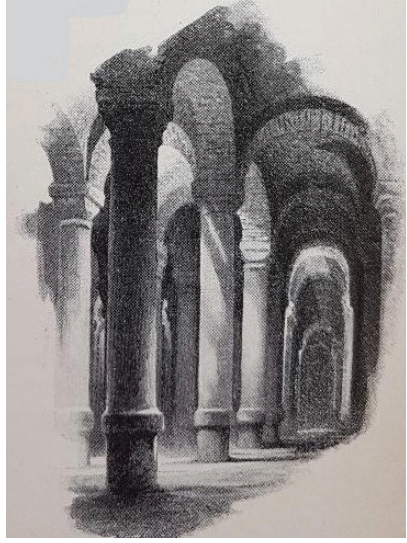
Görsel 13a ve 13b: Sultan Ahmet Camii (Gnediç, 1896, 122 ve 125)

Sultan Ahmet Camii'nden sonra eski hipodromdan kalanları, Dikilitaş'ı, Burmalı ve Örme sütunları; ardından da Binbir Direk Sarnıcı'nı (Görsel: 14) ziyaret eder. Çok ilgi çekici bulmadığı bu ziyaretlerden sonra Çemberlitaş'a doğru hareket eder

ve Sultan II. Mahmud Türbesi'ne yönelir. Kafes örgü şeklindeki demir kapıdan geçerek türbeye girdikten sonra, İngiltere ve Fransa tarafından hediye edilen saat ile avizenin modern Avrupa modalarını yansıttığını belirtir. İç mekanda yer alan sultanlara ve eşlerine ait sandukaların üstlerini örten gümüş işlemeli siyah kadife örtüleri de dikkat çekici bulur.

Kariye

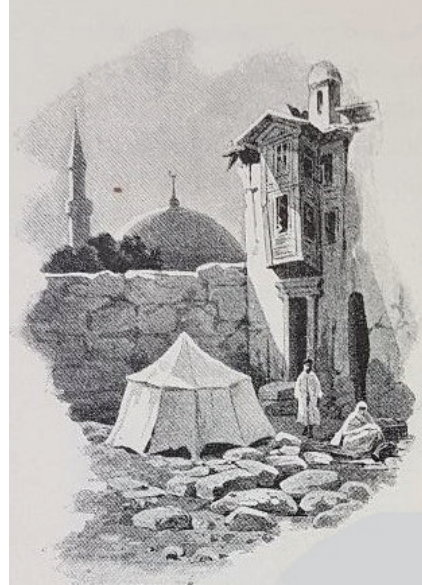
Gnediç'in Ayasofya'dan sonra İstanbul'da ziyaret etmek istediği başlıca yapı, Kariye Camii'dir; fakat rehberi Nikolaki'nin ifadesiyle Kariye, o günlerde turistlerin nadiren ziyaret ettiği bir noktadır. Pera'da otelinden çıkıp Kariye'ye doğru giderken, depremin yarattığı hasarı da yakından gözlemleme imkanı bulur. Yıkılmış veya üst kısımları yok olmuş minareler, yıkılan binalara ait taş yığınlarından oluşan barikatlar, çatısı uçan ve çöken evler, çerçeveleriyle birlikte yere düşen pencereler ve bu yıkıntuların arasında, depremzedeler için kurulan beyaz çadırlar görür; seyahatnamesinde bu tanıklıklarını görsel malzemeyle de belgelemiştir (Görsel: 15a ve 15b).



Görsel 14: Binbir Direk Sarmıcı (Gnediç, 1896, 129).



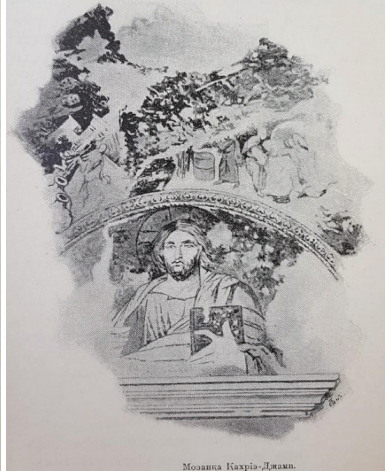
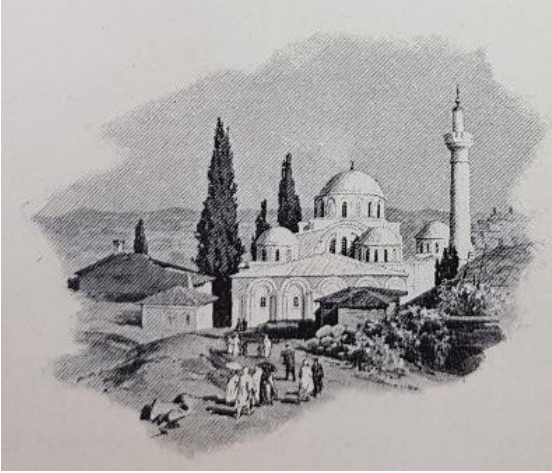
Görsel 15a, 15b:
İstanbul'da depremin izleri (Gnediç, 1896, 141-142)



Depremde yaşanan felaketin büyüklüğünü, aynı sıralarda ailesiyle birlikte İstanbul'da bulunan İtalyan ressam Fausto Zonaro da (1854-1929) benzer ifadelerle aktarmıştır; zira depremin gerçekleştiği gün, tıpkı Gnediç gibi Zonaro da İstanbul'a doğru yoldadır. Döner dönmez, ailesiyle birlikte yaşadıkları ahşap eve koştuğunu ve depremden sonra ailesinin yakındaki bir mezarlıkta kurulan çadırlara yerleştiğini anılarında aktarır. Seraskerlik (Beyazıt) Kulesi'nden şehre baktığında, özellikle Kapalıçarşı civarındaki tahribatı üzüntüyle izlediğini de kaydeder. Zonaro, ahşap evlerin, böyle bir depremde en güvenli yapı tipi olduğu yönündeki gözlemini de vurgulamıştır²⁷.

Gnediç'in seyahatnamesinde de aynı bilgi tekrarlanır; hatta İstanbul'da yeni taş bina inşa etmenin yasak olduğu ve depreme daha dayanıklı olan ahşap malzemenin tercih edildiği; fakat buna rağmen, inşaat için kerestenin zor bulunan bir malzeme olması nedeniyle ahşap inşaatların neredeyse taştan pahalıya geldiği yönünde bir bilgi de aktarır²⁸.

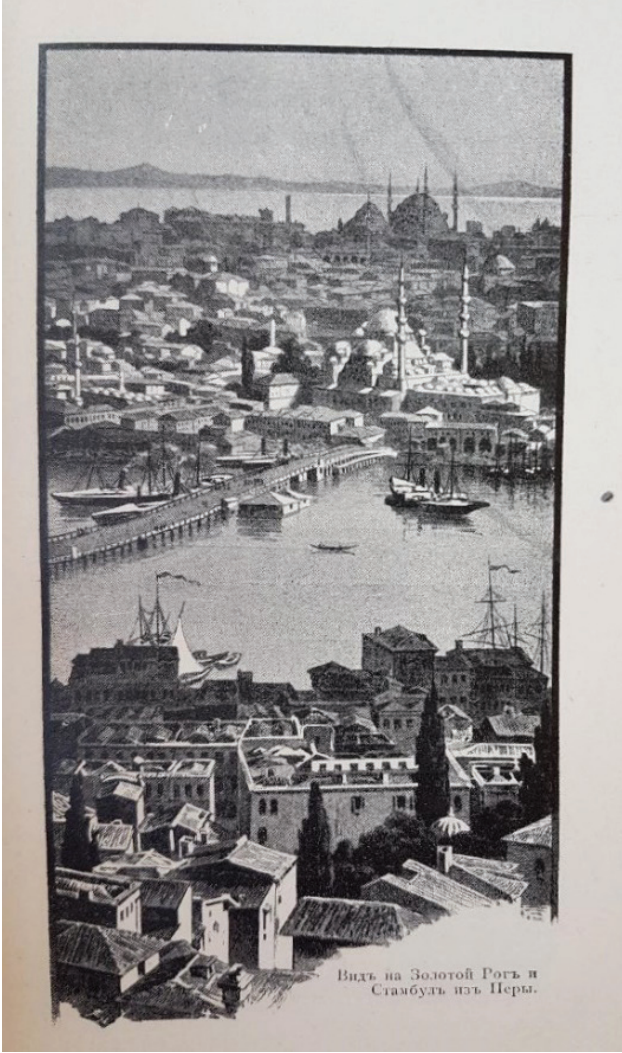
Tüm bu yıkıntılarla dolu yollardan geçerek Kariye'ye ulaştığında, hem turistler hem de konuyu bilenler tarafından gözardı edildiğini düşündüğü bu yapının Bizans dönemindeki önemine, özellikle de mozaiklerine dikkati çeker. Bizans atmosferini dönemin tipik yapılarında duyumsamak istediği için önce Ayasofya'yı, ardından da tipik bir Bizans yapısı olan Kariye'yi görmeyi planladığını belirten Gnediç, Ayasofya'da üstleri kapalı olduğu için göremediği tasvirleri burada görebilmeyi umduğundan, yapıya ayrı bir önem atfeder.



Görsel 16a ve 16b: Kariye Camii (Gnediç, 1896, 145 ve 147)

27 Trevigne, Makzume (Ed.), 2008, 112.

28 Gnediç, 1894, 142.



Görsel 17: Pera'dan Haliç ve İstanbul görünümü
(Gnediç, 1896, 137).

(7. kattan) izlemek mümkündür (Görsel: 17). O gün itibarıyla en geniş İstanbul panoramasını sunan noktalardan biri olan bu terastan bakıldığında, uzaklaştıkça şehrin mimari dokusu daha net okunabilmektedir. Galata Köprüsü'nün o günkü görünümünü detaylarıyla işleyen gravür, Galata'dan Eminönü ve gerisine doğru uzanan yoğun ve etkileyici bir bakış açısı sunmaktadır.

Fakat yapı, depremde ciddi hasar görmüştür; gözle görülebilen çatlaklar ve hasarlar nedeniyle içeriye girmesine izin verilmez. Gnediç'in kitabında sunduğu Kariye Camii gravürleri, farklı kaynaklardan aktarılmış olmalıdır; nitekim dış görünümünü betimleyen gravürde, metinde bahsettiği ağır hasarların izi yoktur (Görsel: 16a). 1894 depreminde yapının özellikle minaresinin ciddi hasar gördüğü ve depremin ardından bir onarım sürecinin gerçekleştiği bilinmekle birlikte, Gnediç'in seyahatnamesinde yapının bu durumu görselleştirilmemiştir. Keza, mozaikleri de göremeden Pera'ya, oteline dönmek zorunda kalır; fakat iç mekandan da çokça tekrarlanan bir görünümü kitabına eklemiştir (Görsel: 16b).

Dönüş yolu üzerinde, tepeler arasında karşısına çıkan Boğaz manzaralarına da değinir; fakat Gnediç'e göre belki de kentin en etkileyici panoramik görünümünü, Pera'daki otelinin terasından

Pera ve Galata

Gnediç, şehrin Galata tarafını, ya da kendi tabiriyle *Grek yakasını*, gemiden gördüğü ilk izlenimlerinde, Moskova şehrinin nehir kıyısı görünümüne benzetir ve sadece daha kirli, daha canlı ve daha kalabalık bulunduğunu belirtir. İki şehir arasında kurduğu ilişkiyi şu benzetmelerle ifade eder: “*Kremlin’in kıftü bir nehrin kıyısında değil de geniş bir doldurma kıyıda yer aldığı düşünün... Beyaz çan kulelerinin yerine de minareleri yerleştirin, alın size İstanbul, Galata ve Pera!*”²⁹

Gnediç, Karaköy ve Tophane bölgesini bütünüyle Galata olarak adlandırır. Rehberinin tekinsiz bir muhit olduğunu belirttiği³⁰ Galata’yı, hem ticari faaliyetlerin hem de gece hayatı ve eğlencenin yoğunlaştığı bir bölge olarak tanımlar ve diğer seyyahların da sıkça vurguladığı gibi, Pera’nın daha seçkin görünümüne kıyasla farklı bir dokusu olduğunu gözlemler. Bununla birlikte, İstanbul yakası olarak tanımladığı suriçi bölgesiyle kıyaslarken, Galata ve Pera’yı bir bütün olarak ele alır. Pera ve Galata’yı İstanbul yakasından farklı kılan niteliklerin, giysilerde ve genel görünümünde hemen ayrıştığına dair gözlemini notlarında aktarır: Daha yüksek gelir grubunu temsil eden bu çevrenin insanları, daha seçkin ve zengin görünümlüdürler. İstanbul yakasında belki gelir seviyesi daha düşüktür, fakat gündelik geçim kaygısına rağmen, Gnediç orada koşuşturan, çalışan, üreten, tüketen insanları daha neşeli, mutlu ve daha dürüst bulmuştur; onun nazarında Pera, İstanbul yakasına göre çok daha kasvetlidir.

Şehrin İstanbul yakasından Galata tarafına geçişi sağlayan Galata Köprüsü, eskiliğiyle Gnediç’i şaşırtmıştır; defalarca yenilenen bu yapının yine de eski göründüğünü belirtir. Hatta o dönemde köprüden geçmek için alınan ücretin, köprüyü yenileme çalışmaları için kullanılacağını düşünür; paranın sultana gittiği bilgisini aldığı anda çok şaşırır. Bununla birlikte, o günkü Rus parasıyla sadece iki Kapık karşılığı olan bu ücreti, İstanbul’daki diğer her şey gibi, fazlasıyla ucuz bulur.

Seyahatin hemen öncesinde gerçekleşen depreme rağmen sağlam kalan Galata Kulesi’ni (Görsel: 18) ise, yüksekliğiyle cesur ve dikkat çekici bulmakla birlikte, sıkıcı ve kasvetli olarak nitelendirir; bu yönüyle, Haliç’teki canlı yapılaşmadan tamamen farklılaştığını da belirtir.

Özellikle Batı seyahatnamelerinde en çok bahsedilen İstanbul semti olan Pera, Gnediç’in notlarında nispeten daha sınırlı yer bulur. Avrupalı yapılaşması ve yaşam tarzı, kozmopolit kültürü ve otellerin bu çevrede yer alması gibi sebeplerle seyahatnamelerde genişçe yer bulan Pera, Gnediç’in notlarında da düzgün ve stil sahibi, ahşap panjurlu evleriyle, şehrin aristokrat ve Avrupalı bölümü olarak tanımlanır. Birçok Batı seyahatnamesinde Pera’nın Avrupa şehirleriyle kıyaslandığı bilinir; Gnediç ise, dar sokakları ve çeşitliliğiyle Pera’nın Moskova’yı anımsattığı yönündeki izlenimini birkaç kez vurgulamıştır³¹. Pera ve Galata’nın dar sokaklarını, geçitlerini anlatırken, bazılarında

29 Gnediç, 1896, 83.

30 Gnediç, 1896, 156-157.

31 Gnediç, 1896, 157-159.

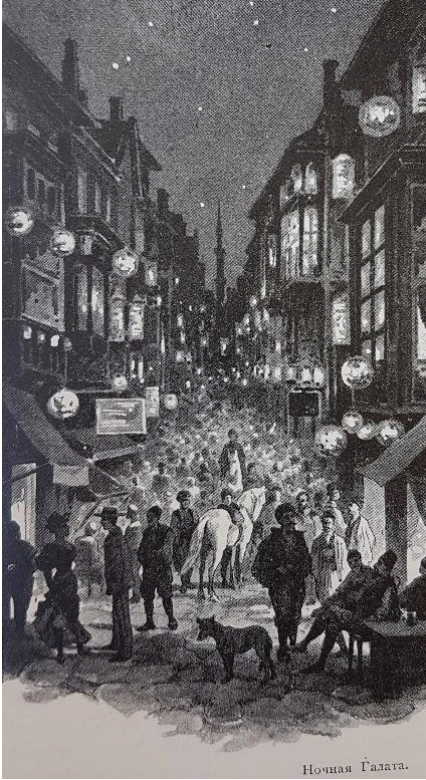
ancak iki atının yan yana durabileceğini belirtir. Bu görünümü temsilen kitabında yer verdiği gravürde, Pera'yı Galata'ya bağlayan Yüksek Kaldırım'ın eski merdivenli görünümü betimlenmiştir (Görsel: 19).



Görsel 18: Galata Kulesi (Gnediç, 1896, 82) **Görsel 19:** Yüksek Kaldırım (Gnediç, 1896, 158)

Evlerin sessiz ve sakin görünümüne karşın, Galata'nın geceleri de hareketli ve kalabalık olduğuna vurgu yapan Gnediç, sokaklarda yürürken sadece taşların değil, uyuyan köpeklerin de üstünden atlamak gerektiğini ifade eder; zira İstanbul'un köpekleri, diğer birçok seyyah gibi, Gnediç'in kitabının ve seyahatinin çeşitli aşamalarında tekrarlarla gündeme aldığı bir detaydır. Pera'daki otelinden çıktıktan sonra yürüyerek Galata tarafına doğru indiği yolu tarif ederken, sokakların giderek canlandığından ve kalabalıklaştığından bahseder; aşağıya indiğinde karşılaştığı manzara ise, Gnediç'e göre bir şöleni andırmaktadır. Galata'nın gece canlılığını bir opera dekoruna veya Venedik karnavalına benzetir. Bu görünümü betimleyen gravüre de (Görsel: 20) yansıyan özellikleri tanımlarken, dışarıdan ve içeriden iyice aydınlatılmış yüksek binalardan, evlerin önünde asılı duran çeşitli renk ve biçimlerdeki kağıt fenerlerden, her yerden yükselen müzik ve kahkahalardan bahseder. Yollarda ve kaldırımlardaki kalabalığın arasında hiç kadın veya kadın-erkek çifti olmayışını vurgular; diğer yandan, topluluğun kozmopolit görünümü

de dikkatini çeker: ‘Bıyıklı’ olarak tanımladığı askerler, kayıkçılar, hamallar gibi çeşitli meslek gruplarının ve Levantenler, Yunanlılar, Ermeniler, Yahudiler, İtalyanlar, Türkler gibi farklı milliyetlerden kişilerin burada birarada bulunduğunu gözlemler. Kimi oyun oynayan veya şarkı söyleyen, kimi de bir ürün satan veya satın alan bu kişilerin hiçbirinin sarhoş olmadığını, ama nargile kullanımının yaygın ve yoğun olduğunu belirtir. Gnediç’in bir tiyatro sahnesine benzettığı bu kozmopolit ve canlı görüntü, “taksi” işlevini yerine getiren beyaz bir atlı ile daha da ilgi çekici hale gelmiştir³².



Görsel 20:

Gece saatlerinde Galata (Tophane)
(Gnediç, 1896, 171)

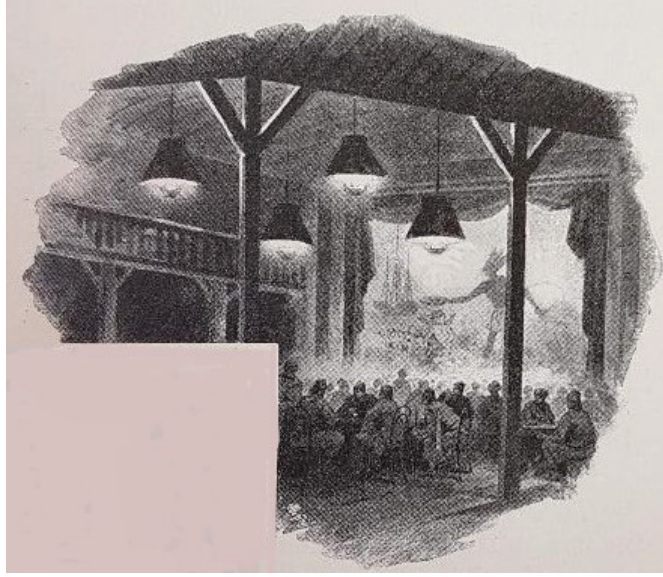
Bir sahne olayına benzettığı Galata akşamının ardından, tavsiye üzerine gerçek bir tiyatro temsili izlemeye karar verir ve beraberindekilerle birlikte, bir binanın ikinci katında olduğunu belirttiği *Amerika Tiyatrosu*’na³³ yönelir. İçkili ve müzikli Paris “kafesantanlarına” benzettığı gösteri salonunda, yüksek localardan birine yerleşir ve Amerika’nın

32 Gnediç, 1896, 161-162.

33 *Alkazar Amerika Tiyatrosu*, ya da kısaca *Amerika Tiyatrosu*, 19. yüzyılın ikinci yarısında Tophane’de faaliyet göstermiştir (Koçu, 1959, 722-724).

keşfi konulu bir temsil izler. Orman ve gemi dekorları, ya da küpeli, kırmızı derili ve çıplak bir figür gibi detaylarla kurgulanan bu temsili o akşam en fazla kırk kişinin izlediğini, locaların da büyük ölçüde boş olduğunu nakleder³⁴ (Görsel: 21); fakat şarkılı ve dramatik bölümler ile akrobatların sahneye çıktığı ilk bölümün ardından tiyatrodan ayrılır.

Görsel 21:
Tophane'de Amerika
Tiyatrosu
(Gnediç, 1896, 165)



Üsküdar

Gnediç'in tekneyle Üsküdar'a geçerken ilk gözlemi, daha "Doğulu" bir yolcu grubunun bu güzergahta yoğunlaştığı yönündedir. Nitekim dönemin diğer birçok seyahatnamesinde de Üsküdar'ın "oryantal" karakterini daha çok koruduğu izlenimi tekrarlanır.

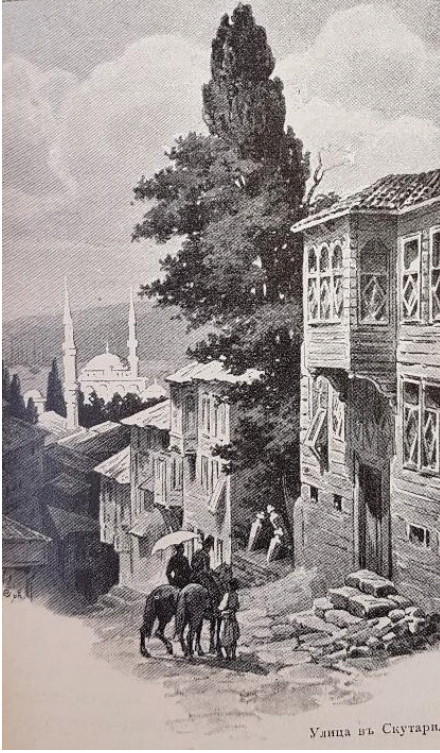
Tekne Üsküdar'a yaklaştıkça, şehrin en popüler görünümünden olan Kız Kulesi'ni yakından görme fırsatı bulur. Bilindiği üzere Kız Kulesi, uzun zamandır İstanbul'u ziyaret edenlerin gözde duraklarından; hatta İstanbul konulu resimlerin de ayrılmaz bir parçasıydı. Sözgelisi, Gnediç'ten yaklaşık kırk yıl önce İstanbul'u ziyaret eden Théophile Gautier, denizden yaklaştığı Kız Kulesi'ni, geri plandaki Üsküdar ve Tophane manzaralarıyla, denizin ortasında parlayan beyaz ve büyüleyici bir yapı olarak tanımlamıştı³⁵. Gnediç ise, diğer birçok seyyahın aksine, kuleyi biçimsiz ve çirkin olarak nitelendirmiştir. Kıyıda karşılaştığı görüntüyü de eleştirir: Tekneden indiğinde büyük bir

34 Gnediç, 1896, 163-164.

35 Gautier, 1900, 279.

kalabalıkla karşılaşır; iskele binasını ise kirli ve eski bulur; iskelenin hemen ardındaki cadde ve çevresinde de kirli görünümün devam ettiğini belirtir. Sadece Üsküdar'da değil, İstanbul'un genelinde sokakların kirliliğine dönemin pek çok seyahatnamesinde atıfta bulunulmuştur. Uzaktan görünümün büyüleyiciliğine karşılık, yaklaştıkça çirkinleşen sokak ve cadde betimlemeleri, Gnediç'in yanı sıra, birçok Batı seyahatnamesinde de tekrarlanan bir motiftir.

Kıyıya çıktıktan sonra, atla Üsküdar sokaklarından yukarıya, ahşap evlerin arasından Karacaahmet Mezarlığı'na doğru hareket eder (Görsel: 22). Rehberi, Üsküdar tarafındaki camilerin dikkate değer olmadığını belirttiği için, bu güzergaha dair gözlemleri oldukça sınırlıdır; notlarında, sadece mezarlık ve Çamlıca Tepesi izlenimlerine yer verir.



Görsel 22:

Üsküdar'da bir sokak
(Gnediç, 1896, 182)

Üsküdar'da en çok Karacaahmet Mezarlığı'nı dikkat çekici bulmuş ve uzunca üzerinde durmuştur. Rehberi Nikolaki'ye göre burası, ortalama birkaç milyon defin içermektedir. Doğudaki mezarlıkların genel olarak Avrupa'daki mezarlıklara göre çok daha düzenli olduğunu belirledikten sonra, Kırım Bahçesaray örneğini verir ve Üsküdar'daki mezarlığın büyüklüğünden de övgüyle bahseder. Upuzun selvi ağaçlarının oluşturduğu sonsuz ormanın etkileyiciliğini ve adeta yaşayan birer mezar anıtı gibi yükselişlerini şiirsel

bir dille aktarır; Gnediç'e göre ağaçlar öyle anıtsaldır ki, mezar anıtları da insanlar da onların yanında oyuncak gibi kalırlar (Görsel: 23). Mezarlıkları özellikle kadınların sıkça ziyaret ettiğini ve burada uzun saatler geçirdiklerini gözlemleyen Gnediç, İstanbul'da kadınların yegane sosyalleşme mekanlarının hamamlar ve mezarlıklar olduğunu da bu vesileyle vurgular.



Görsel 23:

Karacaahmet
Mezarlığı, Üsküdar
(Gnediç, 1896, 182)

Mezarlığın ardından, yolun bir kısmını atla, son kısmını da yaya yürüyerek Çamlıca tepesine çıkar ve önünde beliren İstanbul panoramasından ve bütüncül Boğaz görünümünden çok etkilendiğini belirtir. Kitabında görselleştirmemekle birlikte, notlarında betimlediği bu manzara, Karadeniz'e uzanan uçta Anadolu ve Rumeli hisarlarından Büyükdere'ye kadar; diğer yanda Haliç, İstanbul yakası, Pera ve Galata, hatta Ayastefanos'a uzanan yola kadar net bir İstanbul görünümünü sunmaktadır³⁶.

Adalar

Adalar, İstanbul'u ziyaret eden birçok seyyah gibi Gnediç için de seyahatin öncelikli değilse de heyecan verici duraklarından; Gnediç, adaların İstanbul için önemini, St. Petersburg yakınlarındaki emperyal sayfiye şehirleri olan Peterhof ve Pavlovsk ile özdeşleştirir. Adalara ulaşmak için Eminönü'nde Yeni Cami'nin önündeki

36 Gnediç, 1896, 185-186.

iskeleden bindiği vapuru da St. Petersburg ile Peterhof arasında işleyen vapurlara benzetir. Adalar vapuruna binen topluluğu dikkatle gözlemleyen Gnediç, daha önce Eminönü'nden Üsküdar'a geçmek için bindiği vapura kıyasla çok daha "Avrupalı" bir topluluğun bu güzergahta yolculuk yaptığı yönündeki gözlemini vurgular.

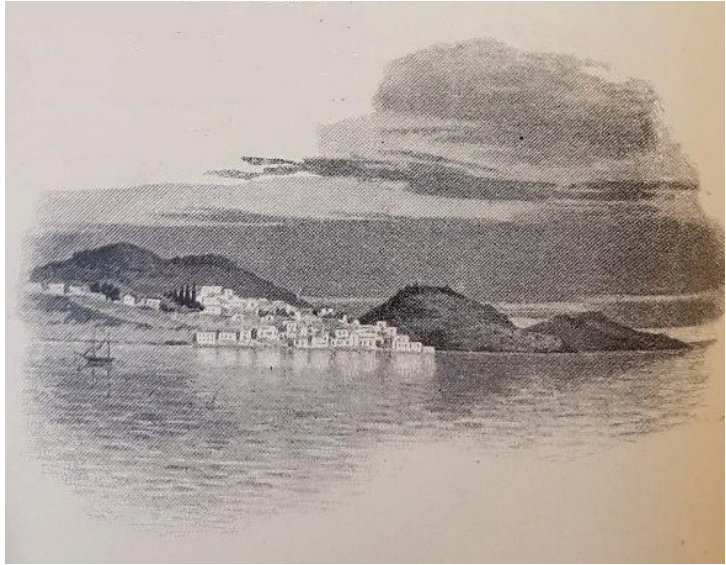
Marmara Denizi'nin güneydoğu ucunda serpiştirilmiş bir avuç fasulyeye benzettiği adalara yaklaştıkça, yoğun bitki örtüsüyle kaplı konik tepe formları ve kıyıya yakın alanlarda sıklaşan yapıların görünümleri netleşir; Gnediç, bu ilk izlenimleri Yunan takımadalarının genel görünümüleriyle özdeşleştirir³⁷.

Gnediç'in seyahatnamesinde Heybeliada ve Büyükada'nın bahsi geçmektedir; Heybeliada'yı sadece vapurla geçerken gözlemler ve ardından, geceyi geçireceği Büyükada'ya yönelir. Büyükada'da ise, kiliseleri ve/veya diğer yapıları inceleme fırsatı bulamadığı anlaşılmaktadır; ancak adanın doğal güzelliklerinden övgüyle bahseder.

Vapurun denizden yaklaştığı Heybeliada'yı, kırmızısı bir tepenin eteğinde gruplaşan gri, düzgün ve adeta boşluk bırakmaksızın birbiriyle bitişik evlerden oluşan küçük bir kasaba olarak tanımlar (Görsel: 24) ve iskeleye yakın binaların duvarlarındaki *Belle-Vue*, *Grand-Hotel*, *Hôtel d'Angleterre* gibi otel isimlerinin yazılı olduğu tabelalar dikkatini çeker. Günümüze ulaşamayan, fakat dönem tanıklıkları sayesinde, hatta kısmen çizim ve görselleriyle bilinen bu yapıları Gnediç etraflıca tanımlamamıştır; fakat bu yönde yoğunlaşan bir yapılaşmaya dair ilk izleniminden hareketle, Heybeliada'yı Büyükada ile karşılaştırır veyalılarla, parklarla dolu olan Büyükada'nın daha "aristokrat" bir atmosfere sahip olduğunu belirtir.

Görsel 24:

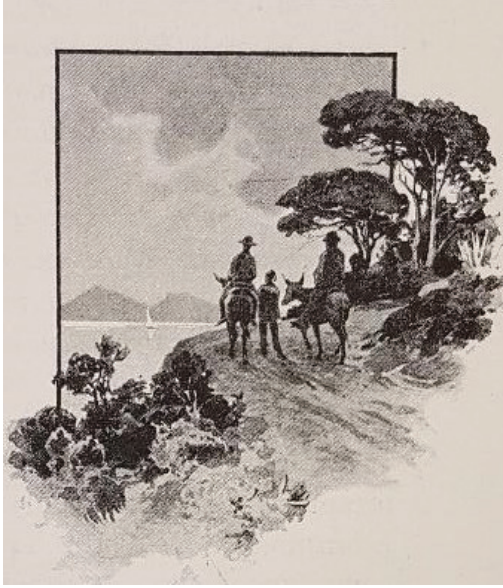
Bir ada görünümü
(Gnediç, 1896, 194)



37 Gnediç, 1896, 192.

1894 depreminin yıkımlara yol açtığı Heybeliada'daki hasara da değinir; zira Heybeliada'da evlerin yanı sıra, Ruhban Okulu'nun da ciddi tahribata uğradığı bilinmektedir. Nitekim Gnediç de depremin hemen ardından bu kayıpların bir kısmına uzaktan da olsa tanıklık etmiştir. Gnediç'e eşlik eden rehber, depremin ana dalgasının Heybeliada'yı vurduğunu ve bu ilk dalganın ardından, sarsıntı Marmara Denizi'nin içlerine doğru ilerledikçe, gemilerin battığını veya bazılarının Kınalı ve Burgaz adaları civarında karaya vurduğunu aktarır.

Rehberinin tavsiyesiyle, bu kısa seyahatinde kaldığı otel Büyükkada'dadır; o yıllarda *Calypso* adıyla bilinen otelde konaklayan Gnediç, deniz kıyısındaki odasının manzarasından çok etkilenir; bununla birlikte, odanın çok küçük olduğunu belirtir. Otele yerleştikten sonra, yine rehberiyle birlikte, eşek üzerinde ada turuna çıkar ve bu sahneyi kitabında görselleştirerek sunar (Görsel: 25).



Görsel 25:

Eşek üzerinde
Büyükkada sırtlarında
(Gnediç, 1896, 197)

Adanın topografyası gereği yollar sürekli yukarı doğru uzanırken, yavaş yavaş binaların ve bahçelerin yerini çayırlar ve vadilerin aldığı pastoral manzara, Gnediç'te edebi çağrışımlar yaratır; hatta İstanbul adalarında eskiden beri kutlandığını duyduğu "çiçek bayramı" öykülerini anımsatır³⁸. Yol boyu karşılaştıkları bitkilerden yayılan aromatik kokulardan ve Marmara Denizi'nin sakin ve berrak görünümünden çok etkilenen Gnediç'in notlarında Büyükkada, canlı ve rahatlatıcı atmosferiyle, zengin bitki örtüsüyle keyifli bir sayfiye kasabası olarak ele alınmıştır.

38 Gnediç, 1896, 196.

Ertesi sabah Büyükkada'dan ayrılışını da yine edebi bir dille anlatır; ince-uzun iskeleye yanaşan teknenin gerisinde yükselen “mor bir örtüye sarılı” İstanbul’un Anadolu yakası silüetini, Şehrazat’ın masallarına benzetir³⁹ (Görsel: 26). Fakat tekne iskeleden ayrılp son yolcularını almak için Heybeliada iskelesine yaklaştıkça, Büyükkada manzarasının daha da güzelleştiğini, uzaklaştıkça daha çarpıcı bir görünüme büründüğünü ifade eder.

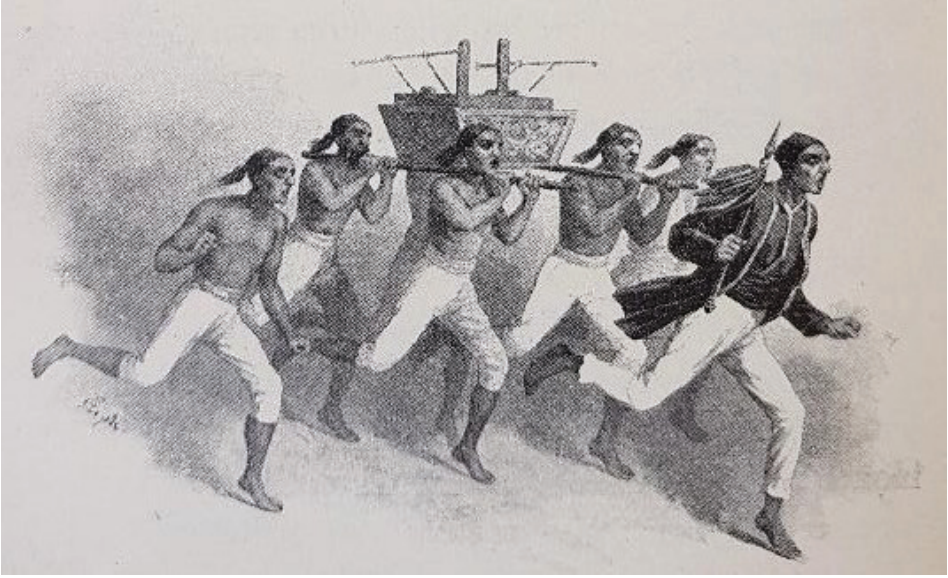


Görsel 26: Büyükkada İskelesi (Gnediç, 1896, 203)

İstanbul'dan ayrılış, son notlar

İstanbul'daki son gününün sabahında Büyükkada'dan İstanbul'a dönen Gnediç, tekneyle dönüş yolunda İstanbul'u batıdan gözlemleme olanağı bulur ve bu açıdan bakıldığında, camilerin daha büyümlü bir etki yarattığını, Ayasofya'nın ağır kubbesinin ise daha hafif ve havadar göründüğünü belirtir. Tekneden indikten sonra, Galata Köprüsü üzerinden geçerek Pera'daki oteline doğru hareket ederken, bir yangına müdahale etmek için koşuşturan tulumbacılarla karşılaşır (Görsel: 27). Fakat kitapta yer alan ve çıplak ayakla koşan tulumbacıları gösteren gravür, muhtemelen daha eski bir görünümünden aktarılmıştır; zira Gnediç, notlarında bu yalınayak koşuculardan oluşan tulumbacı görünümlerinin en az on beş yıl geride kaldığını belirtir ve Osmanlı itfaiyeciliğinin çok geliştiğini, hatta bu sebeple artık büyük çapta yangın felaketlerinin nadiren yaşandığını kaydeder.

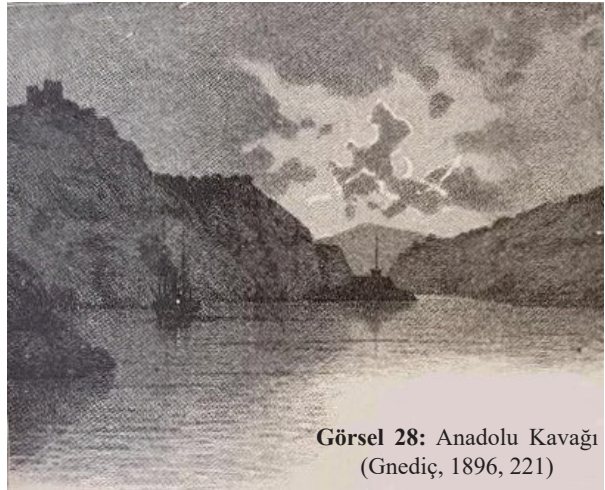
39 Gnediç, 1896, 203.



Görsel 27: Tulumbacılar (Gnediç, 1896, 210)

Aynı günün akşamında, gemiyle Karadeniz üzerinden Rusya'ya dönüş yolculuğu başlar. Gemiyle Boğaz'dan Karadeniz'e açılırken, İstanbul seyahatine dair paylaştığı son gravür de Anadolu Kavağı görünümüdür (Görsel: 28). Solda tepenin üzerinde siluet halinde görünen kalıntılar da Yoros Kalesi olmalıdır. Karadeniz'e açılmakta olan bir gemide karşılaşılan bu manzaranın açısına, yani Anadolu yakasının solda kalmasına bakılırsa, yüzünü geriye, İstanbul'a dönerek yakaladığı bir görünüm olduğu düşünülebilir.

İlk kez bir Rus sanat tarihçisinin gözüyle İstanbul'u yansıtan bu kısa ama yoğun seyahatin görsel ve yazılı kayıtlarının, ana hatlarıyla Batı seyahatnamelerine yakın bir kurguya sahip olduğu söylenebilir. Popüler güzergahların yanı sıra, şehrin kirliliği ve sokak köpekleri gibi klişeleşen anlatımlara da yer verilmiştir. Buna karşılık, ziyaretçilerin sıkça uğradıkları Kapalı Çarşı ve Mısır Çarşısı gibi güzergahlardan hiç



Görsel 28: Anadolu Kavağı (Gnediç, 1896, 221)

bahsedilmemesi dikkat çekicidir; kısıtlı bir zaman diliminde, yazarın öncelikli tercihleri arasında yer almadıkları düşünülebilir. Şehri yüzyıllardır ziyaret eden Rus hacıları gibi, Gnediç'in seyahatinin de odak noktasını Ayasofya ilgisinin oluşturduğu anlaşılmaktadır; fakat bir sanat tarihçisi gözüyle Osmanlı mimarisini yorumlaması, Ayasofya betimlemelerinden daha dikkat çekicidir. Osmanlı mimarisinin hiçbir dönemini, Avrupa sanatının veya Bizans geleneğinin çapında bulmadığı anlaşılmaktadır; fakat birkaç yapıdan hareketle şehrin mimarlık kültürü ve tarihsel birikimi hakkında büyük genellemelere ve yargılara ulaştığı da aşıkardır. Yazarın bu eksendeki tüm görüşleri, dönemin Oryantalist düşünce kalıpları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Sonuçta, İstanbul'un doğal güzelliklerinden etkilendiği, fakat kent estetiği ve yaşam tarzlarıyla ne Batılı ne de Doğulu bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda Gnediç, Oryantalist resimlerin ve seyahat edebiyatının genelleştirdiği masalsı "Doğu" ve "İstanbul" klişelerinden bazı yönleriyle farklılaşan bir İstanbul panoraması sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- (Arseven), C.E. (1928). *Türk San'atı*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- De Amicis, E. (1896). *Constantinople*. New York, London: G.P. Putnam's Sons.
- Gautier, T. (1900). *The Complete Works of Théophile Gautier (C.5)* London: Athenaeum Press.
- Gnediç, P. P. (1885). *İstoriya iskusstv s drevneyşih vremen*. S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (1896). *Çerez Çernoje More na Bosfor*. S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (1907). *İstoriya iskusstv (zodçestvo, jivopis, vayanije)*. (C.1) S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (2000). *Kniga jizni: Vospominaniya 1855-1918*. Moskva: İzdatel'stvo Agraf.
- Gülersoy, Ç. (1994). Pera Palas. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (C.6, 239-240)* İstanbul.
- İnanır, E. (2013). *Rusların Gözüyle İstanbul*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kemaloğlu, İ. (2015). *Rusların Gözüyle Türkler*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Koçu, R. E. (1959). Alkazar Amerikan Gazino Tiyatrosu. *İstanbul Ansiklopedisi*. (C.2, 722-724) İstanbul.
- Letopis 'Nestora* (1903). S. Peterburg.
- Niva*, 82 (1909).
- Shaw, W. M. K. (2015). *Osmanlı Müzeciliği*. (E. Soğancılar, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Trevigne, C. M., Makzume, E. (Ed.). (2008). *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl. Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Waters, C.E.C. (1895). *Constantinople: The City of the Sultans*. Boston: Estes and Lauriat Publishers.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: 30, Issue: 1 April 2021

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics

ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD