

# İSTANBUL KENT GRAVÜRLERİNE FARKLI BAKIŞLAR VE KENTSEL GÖSTERGELERİN YORUMU

Özlem VARGÜN  
Doç. Dr. Lütü KAPLANOĞLU\*

## ÖZET

Bu çalışmada, 17. ve 18. yüzyıllarda yapılmış İstanbul kent gravürlerinden örnekler ele alınarak kentin günlük yaşamı, fiziki, sembolik ve imgesel yapısı hakkında anlam haritaları çıkartılmıştır. Gravür sanatçıları, Osmanlı İmparatorluğu döneminde kentin kültürel kodlarını sembollerle ifade etmişlerdir. Ancak her sanatçı kendi ilgi duyduğu konu ve kendi birikimi ile gravürlerini oluşturmuştur. Bu durum gerçeğe yakın belge niteliği taşıyan gravürlerde sadece üslup olarak değil, kenti anlamlandırmada da öznel yorum farklılıklarına neden olmuştur. İstanbul kent gravürleri yapıldığı dönemin tarihini belgeler. Bu gravürler kendinden önceki geçmişten izler taşıırken; günümüze de bir takım kültürel kodların ip uçlarını bırakır. Bu günden baktığımızda bu tarihi belgeler bize sadece kentin simgelerini, anıtsal yapı veya doğal çevreyi değil, toplumsal yaşam, gelenek ve kültür hakkında da ipuçları vermektedir. Gravürlerin yoğun olarak kullanıldığı Oryantalist dönemde Batı gözü ile yorumlanan İstanbul gravürleri, kentin ruhunu yansıtmada, ortak belleği sergilemede ve bilinmeyeni ortaya çıkarmada etkili bir yöntem olmuştur. Bu çalışmadaki yorumlar ve çıkarılan anlam haritaları daha çok İstanbul Boğazı'nın en fazla ele alındığı örnekleri üzerinden, bugünün bakış açısıyla yapılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** İstanbul, kent gravürleri, gösterge, sembol, kültürel kod

## ABSTRACT

In this work, Istanbul's daily life, physical, symbolical and metaphorical structures mental map has been brought into light with examples from gravures from the 17th and 18th century. In the period of the Ottoman Empire, the artists have depicted the cultural codes with symbols. However, each artist has developed his own style of gravures with his own cultural background and knowledge collateral with their interests. This situation causes differences not only as manner also in urban definition at the engravings which are carrying facts of reality documentations. İstanbul Urban engravings documents the history in which it is made. This engravings show traces of previous history ,and also leave today clues of a number of cultural codes. If we look today, this historical documents not only give us information about urban symbolics, monuments or natural environment. also gives us clues about social life, traditions and culture. At the Orientalist period in which Engraving are used extensively, İstanbul engravings reviewed by Western vision, has been an effective method to reflect the city's soul, to display collective memory and to reveal the unknown. Comments on this study and issued mental maps are made with today's perspective on samples in which mostly Bosphorus is approached.

**Keywords:** İstanbul, the city engravings, sign, symbol, cultural code

\* Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım ASD, Sanat ve Tasarım Bölüm Başkanı

İstanbul gravürleri deyince aklımıza ilk gelen oryantalist bakıştır. Batı Doğunun gizeminden etkilenir ve keşfetmek ister, çünkü Doğu hem gizemli hem de zengin kaynaklarla dolu bir bölgedir. Batının bu gizemli ve zengin bölgeyi keşfetmesi ilk gezginler aracılığı ile olur. Bunu sanatçılar ve bilim insanları takip eder. Ancak Özgür Yılmaz bu konuda farklı bir bakış açısı ortaya koyar: Avrupa'nın Doğudan korkması onu keşfetmeye yöneltmiştir. Yılmaz, "17. Yüzyılda Osmanlıların Avrupa'da ilerlemesi Avrupalıları korkutmuş, buna karşılık kendilerini tehlikeye sokan bu ülke hakkında gönderilen seyyahlarla bilgi akışı sağlamıştır" (Yılmaz, 2013: 589). Ancak Osmanlı'nın Avrupa'daki gelişmelere, ayak uyduramaması giderek zayıflamasına yol açar. Bu gelişme ile oryantalizm, seyyahlardan toplanan verilerin sistematik hale getirilerek zamanla bilimsel bir disiplin olmaktan çıkıp dönemin ideolojisine hizmet eden bir harekete dönüşür. Öte yandan, öncü gezginlerin keşifleri, İstanbul ve Anadolu tasvirlerindeki gravürlerde tarihi belgelerin önemi fark edilince, Osmanlı imparatorluğu ve bünyesindeki sefir, diplomat, elçilik ve konutların kapıları gravür sanatçılarında açılır. Anı belgelemenin yanında keşfe, bilime ve tarihe ışık tutan bu gravürler aynı zamanda sanatçıların estetik algı ve bakış açılarını da kattığı sanat eserlerine dönüşür, çeşitli bilimsel, edebi ve tarihi kitaplarda da yer alır.

Doğu'yu keşfetmeye gelen gezginlerin İstanbul gravürleri üzerindeki etkisi, sanatçıları yönlendirmedeki gücü de inkar edilemez. Çünkü gezginler yazılarında, seyahat amaçlarına göre anlatım, anlam ve vurguyu da değiştirmişlerdir. Anita Damiani gezginlerin seyahat amaçlarına göre 5 grupta toplandığını belirtir, "ilk grup antika, güzel sanatlar ve doğa koleksiyoncuları, ikinci grup, resim, mimarlık, heykel ve müzik alanında kendini geliştirmek isteyenler, üçüncü grup, insan olmanın önem ve inceliklerini kavrayıp beğenilerini geliştirmeye çalışanlar, dördüncü grup yabancı dünyaları tanıyıp onlarla ilişki kurmayı arzulayanlar ve beşinci grup da önyargılarından kurtulmak isteyenlerdir" (Damiani, 1979: 6). Gezginlerin amaçları, vurgulamak istedikleri görselin atmosferini değiştirirken, anlam üzerindeki etkisinde de etkili olmuştur.

Oryantalizmin etkisi İstanbul gravürlerinde kendini gösterir. Bu resimler ortak konu, canlı aktarım, detaycılık ve belgeci anlayış nedeni ile birbirlerine oldukça benzer. Ancak yine de bu gravürlerinde kompozisyon, sanatçının öznel anlatımı, üslup ve anlatım dili kenti okumada farklı noktalara ve anlam modellerine götürmektedir. Çünkü

İstanbul'un birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması, kenti anlamlandırmada sanatçının vermek istediği konuya göre değişiklik göstermesine neden olur.

İstanbul, coğrafi olarak çeşitlilik gösteren, kültürel ve tarihsel bakımdan zengin, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, çok katmanlı kültürel kodları ile çok anlamlı göstergeler şehridir. Robert Walsh İstanbul'un, yerleşim planı ve lokasyonu bakımından Batı kentlerinin yoksun olduğu manzaralar yönünden avantajlı olduğunu söyler;

*“Londra, Paris, Viyana ve St. Petersburg kentleri düzlük alanlara kurulmuş olduğundan şehri kuş bakışı görmek için oldukça yüksek bir yere tırmanmak gerekir. Ancak o zaman ilk sıra evlerden ötesini ve arkalarında yükselen binaları ve tepeleri görmek mümkün olur. Oysa ki, Doğu kentlerinin çoğunda bir akropol vardır ve bu yüksek bir yerde konumlandırılmıştır. Zirve bir kale ile taçlanmış, yamaçları sokak ve evlerle süslenmiştir. Eski devirlere ait bu kent birbirini ardına yükselen sokakları, tiyatro sıralarını hatırlatan anfi-tiyatrolara benzer” (Walsh, 2013: 3).*

İstanbul'un bir başka avantajı ise denizdir; Kentin denizle kurduğu ilişkidir, üstelik İstanbul Boğazının varlığı onu diğer kentlerden çok daha farklı bir konuma yerleştirir. Bu durum kenti hem ticari, hem ulaşılabilirlik, hem estetik hem de coğrafi olarak önemli bir noktaya getirirken, gravür sanatçıları da cezbeden güzellik, konu ve anlam zenginliğine kavuşmasını sağlar.

18. ve 19. Yüzyıllarda, Batı gözüyle İstanbul, Doğunun gizemini keşfetmek ve belgelemek için bir giriş kapısıdır (Thornton, 1994: 7). Bu kapıdan geçerek zenginlikleri estetik bir değer olarak belgelemek ve geleceğe taşımak için ise müthiş bir gerçeklik duygusu veren gravürler ve gezginlerin yazdıkları betimlemeler kullanılmıştır. Sonraki dönemde görsel belgelemenin yerini fotoğraflar almıştır. Ancak yine de gravürlerde sanatçının öznel anlatımı, bu anlatım içinde yer alan ve fotoğrafta kullanılmayan eklemeler ve çıkarmalar, sanatçının vurgulamak için kullandığı mevcut görüntünün büyümesi veya gereksiz ayrıntının çıkartılması gibi anlamlandırma çabalarının çok daha etkili ve estetik bir özellik taşıdığı söylenebilir. 18. ve 19. Yüzyıllara ait gravürler üzerinden çok katmanlı göstergeleri takip ederek anlam haritaları oluşturmak, günümüzde o zamanın yaşamı, tarihi ve kent yapısını anlamamıza ışık tutmaktadır.

Gravürler teknolojik imkanların olmadığı bir dönemde, coğrafi ve kültürel yapıyı, olayları ve kentsel yaşamı belgeleme amaçlı kullanılması gezginlerin yazıları ile paralellik gösterir. Ancak her ne kadar gezginlerin sayfalarca yazdığı betimlemeler

İstanbul'u tanıtmak için kullanılmış olsa da, bir gravür resmi tek başına çok daha fazla şey söyleyebilmektedir. Çünkü gravürler sadece görüneni belgelemez aynı zamanda çok katmanlı anlam yükünü, kentin sınırlarını, bilinmeyenin görünmeyenini deşifre edilmesini sağlarlar. Bunun yanında bu anlamlandırma farklı sanatçılar tarafından öznel anlatımlarla aktarıldıkça İstanbul'u betimleyen gravürler ile İstanbul kenti tekrar ve yeniden keşfedilir.

Bu inceleme ve yorumlama yazısı yazılırken İstanbul gravürleri ile ilgili çeşitli kaynaklar kullanılmıştır. Mimar Sercan Özgencil Yıldırım'ın "Kentın Anlam Haritaları/ Gravürlerde İstanbul" kitabı anlam haritalarına örnek bir çalışma olurken, Julia Pardoe'nin "Sultanlar Şehri" ve Robert Walsh'ın "İstanbul Manzaranalari" gezi kitapları ile İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığının çıkartmış olduğu yayınlar bu çalışmada kullanılan başlıca kaynaklar olmuştur. Bunun yanında yabancı kaynaklar ve makaleler de kullanılmıştır.

### **İstanbul Kent Gravürlerini Çalışan Sanatçılar**

İstanbul gravürlerini gezi eserleri ve gezi albümlerinde, Batı dünyasında yayınlanan dergi ve yıllıklarda, özel konularda yazılmış eserlerde bulmak mümkündür. Bu dergiler, Paris'te yayınlanan "L'illustration", Londra'da yayınlanan "The Illustrated London News", "The Graphic", "Hesperos", "Ho Brettanikos Aster" ve İstanbul'da "Servet-i Fünun" olarak sıralanabilir. Bu gravürleri, Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili tarihi ve sosyal içerikli yayınlardan, Mouradgea d'Ohsson'un yazdığı "Tableau General de l'Empire Othoman", Dimitri Kantemir'in "The History of The Grown and Decay of The Ottoman Empire" ile Türk-Rus Savaşı üzerine ele alınan "Cassell's İllüstrated History of the Russo-Turkish War" ve "Russes et Turcs: La Guerre d'Orient" adlı eserlerde görmek mümkündür (Sevim, 1996: 9).

İstanbul anlam haritalarını çıkartırken örneklem içine alınan 18. ve 19. yüzyıllarda İstanbul gravürlerini çalışan sanatçılar hakkında kısa bilgi vererek model oluşturmada sanatçının geçmişinin de anlamlandırmada etkisi olacağı varsayılmıştır.

**Thomas Allom** (1804-1872): Mimar ve ressam olan Allom, 1836-1838 yılları arasında İstanbul ve Anadolu'ya gelerek hem mimari bilgisini arttırmış, hem de yaptığı resimlerle Robert Wals'ın "Costantinapole and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor" adlı kitabında yer almıştır.

**William Henry Bartlett** (1809-1854): 1935'de İstanbul'a gelmiş, buradan Anadolu, Filistin, Lübnan, Avrupa ve Amerika'ya yolculuğuna devam etmiştir. Topoğrafik peyzaj ressamıdır. Gravürleri Julia Pardoe'nin "The Beauties of the Bosphorus" adlı gezi kitabında yayınlanmıştır.

**Giovanni Jean Brindesi** (1826-1888): İstanbul yaşamını, günlük hayatını ve tarihi atmosferini resimlerine taşıyan İtalyan sanatçıdır. Abdülmecid döneminin (1839-1861) İstanbul'unu, sivil ve askeri tiplerini çizerek birçok yabancı kaynakta Osmanlıyı

tanıtmıştır. 1856'da Lemercier tarafından yayımlanan "Toures de Constantinople" ve "Souvenir de Constantinople" adlı iki albümünde Pitoresk hayat sahneleri ile İstanbul'u anlatmıştır.

**Corneille Le Bruyn** (1652-1727): Fransız karikatürist, ressam, gezgin ve yazardır. İstanbul ve Anadolu'yu gezerek yaptığı gravürleri, dünyadaki ilk renkli gravür kitabı olarak tanınır.

**Eugene Napoleon Flandin** (1809-1876): Mimari dokular ve arkeolojik kalıntıların resimlerine odaklanmıştır. 1838 yılında Fransa hükümeti tarafından İran elçiliğine gönderilir. Musul'da kazı çalışmalarına katılır. Çalışmaları 1853 yılında L'Orient adlı üç çiltlik kitapta toplanır bunların 45'i İstanbul gravürleridir. Bu gravürlerde bazı binaları kaldırmış ve görünümde değişikliklere gitmiştir.

**Comte de Choiseul-Gouffier** (1752-1817): İstanbul'da Antik Yunanı keşfetme tutkusu ile gravürlerini hazırlar. 1784-1787 yılları arasında Fransız büyükelçisi olarak İstanbul'da kalır. 1776 da "Voyage Pittoresque de la Grece" adlı kitapta izlenimlerini ve resimlerini toplar.

**Louis Francois Sebastien Fauvel** (1753-1838): Fransız diplomat, arkeolog ve ressamdır. Yunanistan'ın arkeolojik bilgilerine katkısı olmuş, Choiseul-Gouffier zamanında İstanbul'da bulunmuş ve çalışmaları aynı kitapta yer almıştır.

**Gaspere Fossati** (1809-1893): Tanzimat devrinde gelmiş, İstanbul'da 20 yıl yaşamış, bıraktığı mimari eserlerle İstanbul'un çehresini değiştirmiş mimar ve ressamdır. 1847'de Ayasofya'da yaptığı restorasyon çalışmaları sırasında hazırladığı kitabı "Ayasofia as Recently Restored by Order of H.M. the Sultan Abdul Medjid" adıyla yayınlanmıştır.

**Jean Baptiste Hilair** (1753-1822): Fransız büyükelçi Comte de Choiseul-Gouffier ile birlikte İstanbul'a gelen sanatçı en tanınmış gravür sanatçılarından. Sanatçının yaptığı İstanbul gravürleri "Voyage Pittoresque de la Grece ve Mouradgea dOhsson'un Tableau general de l'Empire Ottoman" adlı eserde yayınlanmıştır.

**John Frederick Lewis** (1804-1876): Doğu gezilerine 1839 yılında başlayan Lewis, İngiltere'nin en önemli Oryantalist sanatçısı kabul edilir. Coke Smith'den kalma taşbaskıları "Lewis's İllüstration of Constabtinapole" adlı eserde yayınlamıştır.

**Melchior Lorich** ( 1526-1583): Ressam ve gravürcüdür.1555 yılında İstanbul'a gelen sanatçı 45cm eninde 11.5m uzunluğundaki İstanbul Panaroması 1902 yılında Eugen Oberhummer tarafından "Konstantinopel under Sultan Suleiman dem Grossen" adındaki albümde 21 levha olarak yayınlanmıştır.

**Anton Ignaz Melling** ( 1763-1831): Alman ressam ve mimardır.I. Abdülhamit ve III. Selim zamanında İstanbul'da yaşadı. Boğaziçinde sahil sarayları inşa etti. Hatice Sultan'ın mimar ve ressamı olarak alınır. Gravürleri 1819'da "Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore" adı ile yayınlanmıştır.

**Michel Francois Preault** (1787-1927): 1796 yılında İstanbul'a gelmiş mimar ve ressamdır. Gravürleri Charles Pertusier'in "Atlas des promenades Pittoresques Dans Contantinople et surles Rives de Bosphore" ve Antonine Francois Andreossy'in "Constantinople et le Bosphore de Thrace" adlı eserinde yayınlanmıştır.

**Count Amadeo Preziosi** ( 1816-1882): Maltalı ressam preziosi 1876'de Paris'te sergilediği İstanbul tabloları ile ün kazanmıştır. İstanbul'a ve halkına hayran olan ressam İstanbul'a yerleşmeye karar verir ve 1853'de eserleri "Stamboul Moeurs et Costume" adlı albümde yer alır. Preziosi, Türk kültürünü hor gören Beyoğlu Levantenleri, Tatlısu Frenklerinin özentisinden uzak durarak Yeşilköy'deki bir köşkte yaşamıştır.

**Joseph Schranz** (1803-1853 ): Sultan Abdülmecid zamanında İstanbul'da olan sanatçı İstanbul Panoramları ile ünlüdür. Gravürleri "Le Bosphore et Constantinople" adlı albümde yer almıştır. Osmanlı yaşam biçimi ve kıyafetlerini de içeren gravürleri de vardır.

### **İstanbul Boğaz Manzaralarında Kentsel Göstergelerin Anlamları**

İstanbul kent gravürleri önceki bölümde de bahsi geçtiği gibi sanatçının öznel anlatımını barındır. Bu öznel bakış ise sanatçının kendi kent yaşamı ve deneyimleri ile şekillenir. Gözlemleri, ilgi alanları, tarihi bilgisi ve araştırmalarına bağlı olarak kent mekanları gravürlerde yeniden farklı anlamlar kazanır. Böylece kentin kültürel dokusu sanatçı gözlemleri ile göstergesel dizgeyi (sistemi) kurarak farklı anlam modelleri oluşturur. Sercan Özgencil Yıldırım gravür sanatçıları öznel bir dil kullanmasına rağmen yine de ortak bir dil geliştirebildiklerini söyler;

*"Bir sanatçı İstanbul'un Roma geçmişini vurgulamak istediğinde, Roma gravürlerindeki figürleri Konstantinopolis betimlemesinde aynen kullanmayı tercih edebilmektedir. Bu durum gravür sanatçıları tarafından kullanılan ortak bir işaret dilinin var olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte tarihi haritalar ve yazılı kaynaklar ışığında gravürler değerlendirildiğinde figürlerin temsil ettikleri yapıların doğru tespit edildikleri, bağlamla ilişkili olarak doğru konumlandırıldıkları, vurgulanan yapıların tarihsel önemleri ile örtüştüğü görülmektedir" ( Yıldırım, 2008: 15).*

İstanbul kent gravürleri kentin ortak belleğini yansıtmaya özelliği taşır. Ancak zamanının ortak belleğini ve kültürünü yansıtan gravürlere bugünden bakanlar için ne kadar ortak belleği yansıttığı ise tartışılır. Eseri ortaya koyan sanatçı ile eserini bugünden gören ve algılayanlar arasındaki zaman farkı resmi anlamlandırmada ortak bir dilin kullanılmasına da engel olabilir. Bu durumda kenti anlamlandırmada gezginlerin yazılı kaynaklarına başvurmak gerekir. Böylece yeniden üretilen bilgi sayesinde anlam modelleri de oluşturulabilecektir.

Boğaziçi'nin betimlendiği kent gravürlerini anlamlandırırken, sanatçının anlamsal dizgeyi nasıl kullandığı belirlenmelidir. Bu nesnel bakış farklılıklarında mesafeler arası oynamalar, nesnelere birbirine yaklaştırarak daha fazla ögeyi bir çerçeve içine alma çabası olabilirken, figürlerin konum, kimlik ve duruşları da anlam modeli çıkarmada okuyucuya yol göstermektedir. Bu durumda aynı yere aynı açıdan bakan iki ayrı sanatçıdan biri coğrafi yataylığı gravüre yansıtırken, diğeri kente atfedilen anlam dünyasından etkilenerken coğrafyayı buna göre şekillendirebilmektedir. Yıldırım bu konuda “ Melling kentin yataylığını vurgularken, Bartlett Tarihi Yarımada'yı “yedi tepeli kent” kurgusuna uygun olarak çizmiştir” (Yıldırım, 2008: 90). Burada kentsel betimlemede sanatçının gördüğü ile mekana yüklenen anlam zaman zaman değişmekte ve sanatçının tercihinde kalmaktadır.

Boğaziçi kent gravürlerinde anlam haritaları oluşturmak için kentsel yapıların birbiri ile ilişkilerinin yanında hangi bağlamda ele alındığı ve dayandığı anlamsal dizgenin de bilinmesi gerekmektedir. Gravürleri anlamlandırmada Boğaziçi'nin simgeleri, genel kompozisyon içinde nerede buldukları, nasıl konumlandırıldıkları, toplumsal anlamları, tarihi bilgi ile örtüşüp örtüşmedikleri ve mekânsal ilişkinin hangi bağlamda kurulduğu önemlidir. Dilbilimde kullanılan anlamlandırma sürecinde kullanılan harf ve kelimelerin yerini İstanbul Boğaziçi kent gravür görsellerinde mimari yapısal imgeler, nesnelere ve figürler almıştır. Bu da İstanbul kentini yeniden anlamlandırmada bize yol göstermektedir.

Bu çalışmada İstanbul Boğaziçi kent gravürlerinde kentin anlamlandırılması için sanatçıların en çok üzerinde durduğu 6 ayrı perspektif seçilmiştir. Bunlar;

1. Marmara Denizinden Kente Bakış
2. Üsküdar'dan Kente Bakış
3. Beşiktaş ve Ortaköy'den Kente Bakış
4. Rumeli ve Anadolu Hisarı'ndan Kente Bakış
5. Yeniköy ve Tarabya'dan Kente Bakış
6. Karadeniz'den Boğaza Giriş

## 1. Marmara Denizinden Kente Bakış

İstanbul'da deniz, ulaşım için farklı bir alternatiftir. Seyyahların sık sık dile getirdiği gibi Doğuda bir kente ya da ülkeye gitmek için karayolu ve demiryolu haricinde denizyolu kullanımı mümkündür. Bu nedenle, çoğunlukla deniz yolunu kullanan gezginlerin kent ile ilgili ilk izlenimleri deniz üzerinden olmaktadır. 19. Yüzyılda İstanbul'a gelen Edmondo de Amicis izlenimlerini şu şekilde aktarır;

*"...Marmara Sahilinin kuzey sahilinde, Sarayburnu ile Yedikule Arasında, aşağı yukarı 4 millik bir kavis çizerek uzanan İstanbul'un bir kısmını seçebiliyorduk. Saray tepesi hala görünmüyordu. Evlerin gerisinde birbiri ardına yüksek ve beyaz tepeleri güneş ışığında gül rengine girmiş minareleri görüyorduk. Evlerin altında deniz dalgalarının vurduğu ve şehrin bütün etrafını kuşatan eşit aralıklı koca kuleler güçlendirmiş, karanlık mazgallı eski surları görmeye başladık..." (Amicis, 1993: 9).*



**Resim 1.** Antoine İgnace Melling (1763-1831) Ahırkapı açıklarından, Marmara'dan İstanbul'a Bakış 1820

Bu gravürde Marmara Denizinden Tarihi yarımada ya ilerlerken kentin güney kıyıları resmedilmiştir. Deniz oldukça çalkantılı ve huzursuzdur. Bu gösterge Potemkin Zırhlısı filminde Sergei Eisenstein'ın kullandığı gösterilen kadar bariz olmasa da yakında gelebilecek bir karışıklığı işaret ediyor olabilir (Bkz. Resim 1). Denizin oldukça



çalkantılı ve huzursuz resmedilişi, bunun yanında Yeditepe Zindanlarının olduğundan daha yakın ve büyük resmedilmesinin nedeni Melling'in avukat ve tarihçi Charles de Lacretelle'e kaleme aldirdığı İstanbul tasvirlerinden de anlamak mümkündür. Yedikule Zindanları için Melling'in yorumu; "Efendilerinin gözünden düşen seçkin Türklere tahsis edilen zindanın tasvirine ve bilhassa Osmanlıların "barbarlıktan doğan" bir adetine, yani bu kaleyi savaş halinde oldukları milletlerin diplomatlarını hapsedmek için ayırmışlardır" (Melling, 2012: 17). Melling Osmanlıları barbar diye nitelerken aynı zamanda hükmü altına aldığı veya müttefiklerinin imkan ve gelişmelerine önem vermeyip uygarlıklarından yararlanmayan tek ülke olarak tanımlamıştır. Bu düşünceye sahip sanatçının Resim 1'deki gravürde huzursuz deniz ve zindanları vurgulamasının bir göstergesi olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Resmin yapıldığı yer her ne kadar denizden ve muhtemelen başka bir gemiden yapıldığı varsayılsa da diğer gemi ve kayıkların çok üzerindedir. Kentin coğrafyasına ve perspektif kurallarına uyularak gerçeğe yakın yapılmış gibi görünen bu gravürde yine de bazı imgeler dikkat çekici şekilde vurgulanmıştır. İlk imge karasularına eklenilen Yedikule Hisarıdır. Bu gravürde kara suları ile deniz sularının birleştiği noktada bulunduğu yerden daha önde betimlenmiştir. Hisar ikisi Altın Kapı ikisi kare planlı mermer kule olmak üzere dört burçlu kent duvarına sonradan konik tepeli üç kulenin eklenmesi ile oluşmuştur. Bugün artık görülmeyen ama o zaman sağlam olan bu konik üst örüntü resimde hala ayaktadır. Daha önde ve biraz daha büyük betimlenen Yedikule Hisarı hakkında Melling bilgi sahibidir. Uzun süre İstanbul'da yaşayan sanatçı duyduğu hikayelerden etkilenmesi de oldukça doğaldır. Yıldırım Hisar hakkında şöyle bir bilgi vermektedir;

*"II. Teodosius Surları üzerinde yer alan Altın kapı hisarın inşasıyla kullanım dışı kalmıştır. Başlangıçta devlet hazinesi bu iç kalede saklanmış daha sonra savaş esiri yabancı kişiler buraya hapsedilmişlerdir. Grelot burayı Paris'in Bastille Hapishanesine benzeterek seçkin tutsaklar ve diğer devlet görevlilerinin kapatıldığı "kibar" hapishane olarak tanımlamaktadır. Ancak Melling'in açıklamalarında bu yer pek de iyi anlatılmamaktadır" (Yıldırım, 2008: 90).*

Melling'in açıklamalarında seçkin bir Rus esirin çok ağır hastalandığı, daha kötü bir yere alındığı, birçok mahkumun kafalarının kesilerek oradaki bir kuyuya atıldığı ve hapishane yetmediği zaman bahçeli küçük evlerin bile zindan olarak kullanıldığı ve bir süre sonra zindan kullanılamaz hale gelip vahşi hayvanların burada tutulduğu aktarılmaktadır. Bu bilgiler ışığında gravürü tekrar anlamlandırmak gerekirse Yedikule zindanları önde ve büyük yapılması, buralarda yaşananları vurgulama amaçlı olabilir. Resmin geneline bakıldığında ise önde bulunan Osmanlı donanma gemilerinin varlığı ve tepelerdeki kente hakim cami silüetleri İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olduğunu vurgulamaktadır.



**Resim 2.** Antonie Ignace Melling, *Boğaziçi Girişi ve Üsküdar'ın bir bölümü (Kız Kulesinden bakış)*

Melling'in gravür albümündeki açıklamasında Kız Kulesi'nden yapılan bu betimlemenin güneşin yeni çekildiği zamanı tercih ettiğini belirtir. Bu nedenle ışık son derece yumuşaktır. Henüz karanlık çökmemiştir sert gölgeler yoktur ve günbatımındaki aydınlık denize de vurmaktadır. Bir önceki resimde de boğazdaki kuvvetli akıntı hissedilmektedir. Ancak ışık ve gölge takip edildiğinde bu sabah saatlerinde güneşin buluta girdiği bir an olabileceği fikrini verir. Çünkü caminin cephesine vuran ışık güney doğuyu işaret eder. Üsküdar kıyısındaki salacak sahilinde ve iskelede kalabalık bir insan topluluğu vardır. Ancak en yoğun trafik deniz üzerindedir. Kayıklarla karşı kıyıya geçen insanlar, donanma ve ticaret gemileri ile yoğun bir deniz trafiği yaşanmaktadır. Boğazdaki şiddetli akıntılar kayıkların güzergahını belirlemektedir. Ön plandaki ayrıntıda rüzgarlı havada akıntıya kapılan bir kayığın Kız Kulesi'nden çengel atılarak kurtarılma anı betimlenmiştir. Julia Pardoe'de İstanbul'da bulunduğu bir dönemde kayıkla karşıya geçerken fırtınaya kapılmış, akıntı ile sürüklenmiş ve güç bela Kız Kulesine sığınmıştır (Pardoe, 2010: 446).

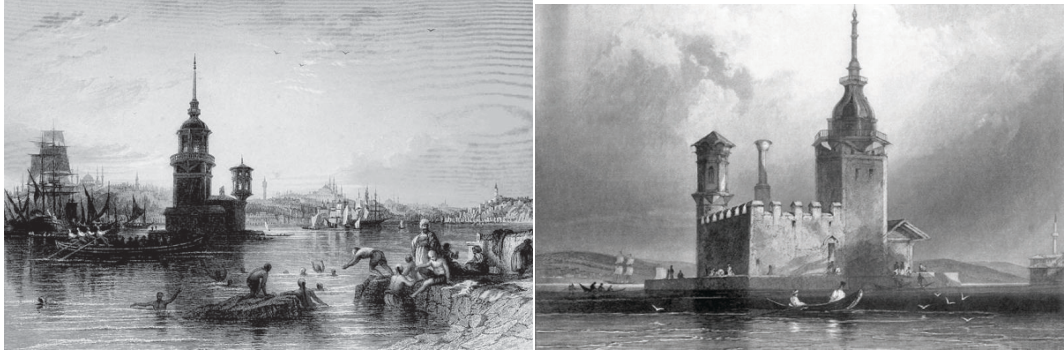
Resim 2'deki Boğaziçi kent gravürüne bakıldığında anlam haritalarını oluşturan imgelerin çoğu dolaylı veya dolaysız olarak denizle ilişkilendirildiklerini görmekteyiz. Boğaziçi kenti anlamsal dizgesinde uzakta betimlenen tepeler hemen hemen eşit büyüklükte ve seyrek yapılaşmalardan oluşur. Daha önde yelkenli ve gemiler, sağ tarafta salacak sahili, Ayazma Camii ve en önde Kız Kulesi sahili ile bir kayıkçı görülür. Bu sıralamadan denizin, kent yaşamının belirleyici bir simgesi olduğu söylenebilir. Daha büyük kayıklardaki şişkin yelkenler gösterge olarak rüzgarlı bir havaya vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda rüzgar ve deniz üstündeki mücadele kentin anlamlandırılmasında etkin bir rol oynar. Çengel ile kurtarılmaya çalışılan kayıkçı göstergesi, kompozisyon içinde en ön değil de daha arka bir planda verilse idi kentin denizle olan mücadelesinin ikinci planda olacağı anlamı çıkarılabilirdi. Ama burada verilmek istenen anlam, konum ve mekanla hiyerarşik bir düzende verilerek vurgulanmıştır.

Mellin'in yaptığı Resim 2'deki gravürde Ayazma Camii ve Salacak sahili gerçekte olduğundan bir parça daha yakın resmedilmiştir. Bu durum caminin arkitektonik etkisini vurgulamak için olabileceği gibi sahilde sıralanan yalı ve sarayların önemini vurgulamak için de olabileceğini düşündürür. Ayazma cami detaylarında barok etkisi gözlenirken, cami genelinde Osmanlı mimarisi hakimdir. Topoğrafik özellikleri bakımından bu cami bulunduğu konumun en üst noktasına inşa edilmiştir. Bu nedenle halk arasında bu camiye İbrik Camisi denmektedir (Yıldırım, 2008, s.97). Bu camiden aşağı inen yokuşta Salacak sahilinin en uç noktasındaki köşk yıkılarak yerine Şerefabad Kasrı yaptırılmıştır. Ancak günümüzde bu kasır değil daha sonra yaptırılan II.Mahmut Şerefabad Kasrı ayakta. Daha sonra İran'dan gelen misafirlere ikramlar bu köşkte yapıldığı için Acem Köşkü olarak da bilinmektedir (Yıldırım: a.g.e.: 97).



**Resim 3:** Eugene Napoleon Flandin, Üsküdar Burnu, Şerefabad Kasrı ve Kız Kulesi

Resim 3’deki Fladin’in gravüründe Şerafabad Kasrının üst katının çepeçevre ince sütunlar üzerinde yükseldiği görülmektedir. Avrupa yakasında ise Ayasofya ve Sultanahmet görülmektedir. Sanatçı bu gravürde kompozisyon ve estetik kaygıdan dolayı kıyıları arası mesafelerde ve perspektifte değişiklikler yapmıştır. Gravürde anlamsal dizge oluşturmak için birbirine yakınlaştırdığı kıyılarda hiyerarşik düzeni korumuştur. Kenti simgeleyen Kız Kulesi ve cami minarelerini olduğundan daha uzun göstererek hem estetik hem de mistik bir hava yaratmıştır. Bu gravürde de yoğun deniz trafiğinin belirteçleri olarak kayık ve yelkenlilerin kalabalığı dikkat çekmektedir. Deniz ise kentle barışık şekilde durgun ve parlak resmedilmiştir. Yansımalar belirgin ve göz alıcıdır.



**Resim 4.** *Thomas Allom, Kız Kulesi veya Leander Kalesi*

**Resim 5.** *William Henry Bartlett, Kız Kulesi (Salacak Sahilinden bakış)*

İstanbul’un simge yapılarından olan Kız Kulesi pek çok efsaneye konu olmuştur. Bu efsanelerden haberdar olan sanatçılar gravürlerini bu bağlamda hazırlamış da olabilir. Efsanelerde kule, Hero’nun sevgilisi Leandros’u beklediği kule olarak, veya imparatorun kızını kötü kaderinden kurtarmak için hapsettiği yer olarak geçmektedir.

Kulenin üzerinde bulunduğu kayalık ilk olarak MÖ V. yüzyılda deniz ticaretini kontrol etme amaçlı kullanılmıştır. MÖ 340 yılında ise Atinalı komutan Khares, ölen karısı Bous adına bir mezar yaptırmıştır. Bu büyük kayalığa ilk savunma amaçlı kule inşası Manuel Komnenos zamanındadır. Kentin Osmanlı yönetimi altına girmesi ile Fatih Sultan Mehmet mevcut kuleyi yıktırarak yeni bir kule inşa ettirmiştir. Kule defalarca onarım görmüştür (Gyllius, 2000: 226). Resim 4’deki kulenin Fatih Sultan Mehmet zamanında inşa ettirilen ahşap kule olduğu tahmin edilmektedir.

Resim 4 - 5'deki Allom ve Bartlett'in Kız Kulesi gravürleri karşılaştırıldığında kentin simgelerinden biri olan bu yapının ne kadar farklı bir algı yarattığı görülebilmektedir. Allom kentin bu simgesini bir gösterge olarak toplumsal bağlamda ele alırken, Bartlett onu tek bağımsız ve kendi içinde bir anlam oluşturmak için kullanmıştır. Allom Salacak'tan bakarak çizdiği gravürün ön planında kıyıda denize giren insanlar görülmektedir. Arka planda ise limana giriş yapan gemiler ile Galata ve tarihi yarımada silüetleri betimlenmiştir. Kentin simgeleri olan anıt eserler kente hakim göstergeler olarak buldukları konuma göre hiyerarşik bir düzende sıralanmıştır. Akşamüstü resmedilen bu gravürde ters ışık keskin gölgeler oluşturmuştur. Kentin günlük yaşamından bir kesit olan bu gravür kentin canlılığını ve rutin koşuşturmasını da yansıtmaktadır.

Bartlett ise Kız kulesi betimlemesinde çok daha sade bir dil kullanır. Bu iki kule betimlemesindeki bariz fark ise yangından önceki ahşap kule ile tadilattan sonraki taş yapı ayırımıdır. Bartlett Kuleyi görkemli taş bir yapı olarak ayrıntılı bir şekilde betimler. Etrafında birkaç kayık ve denize yakın martılar vardır. Bu kule kentsel bağlamda anlamlandırılırken çevresindeki diğer kentsel imgelerden bağımsız ele alınmıştır. Kentin içinde ama kentten soyutlanmış, yine de insanların sığındıkları bir liman olarak sakin güvenli bir barınak izlenimi verir. Bu yapı tek başına sağlam ve güçlüdür. Kent imgesi olarak diğer imgelerden bağımsızdır. Oysa Resim 4'deki Allom'un gravüründe aynı imge kentin içinde onun bir parçası, yakın ve sıcak algılanmaktadır. Sanatçılar bu algıyı oluşturabilmek için gravürlerini farklı açılardan resmetmişlerdir. Allom Salacak sahilinden güney-batı yönünde resmederken, Bartlett ise güney-doğu yönünden kuzey-batıyı görecektir şekilde konumlanmıştır. Bu iki ayrı perspektif aynı kentsel imgede yaratılan algı değişimlerine de başat bir örnek oluşturur.



*Resim 6. Jean Baptiste Hilair, Kız kulesi*

Resim 6'daki kız kulesi betimlemesine baktığımızda Tarihi yarımada'yı arkasına alan bir kız kulesi görülmektedir. Kentin imgesi olarak betimlenen kulede diğer gravürlerden farklı olarak boğazdan geçen yunusların varlığı dikkat çeker. Bu görselde, ağustos-eylül döneminde boğazdan geçen yunuslar, yine ön plandaki kürek çeken kayıkçılar, ilerideki yelkenlilerle denizin İstanbul yaşamındaki hakimiyetine vurgu yapıldığı bir gravür olarak tanımlanabilir.

## 2. Üsküdar'dan Kente Bakış

Üsküdar, gravür sanatçılarının en çok tercih ettikleri mekanlardan biri ve İstanbul'un tarihi yarımadası ve çevresini Haliç ve Galata'yı bir bütün olarak algılamak için en ideal yerlerden biridir. Yıldırım İstanbul'un yedi tepeli bir kent olarak betimlenmesinin Yeni Roma İmparatorluğunun kurulduğu dönemdeki tanımlamalardan geldiğini söyler. Altısı Haliç kıyısına paralel yedi tepe üzerine kurulmuştur. Ona göre;

*“İstanbul'da coğrafi olarak yedi tepenin varlığından söz edilemez. İstanbul'un yedi tepeli olma zorunluluğu; Roma'ya öykünen “Yeni Roma”nın Konstantin tarafından IV. Yüzyılda burada kurulmasına dayanır. Aslında ilk olarak anlam dünyasının coğrafyaya dayattığı ve fakat zaman içinde coğrafyanın atfedilen anlamlara uygun yorumlanması ile zihinlere yerleşmiş olan bir durumdur İstanbul'un yedi tepeli olması” (Yıldırım, 2008: 102).*

Ancak daha sonra Osmanlı yeniden yapılanma sürecinde ticaretin Haliç'e bağlı gelişen kent kurgusunda yedinci tepe önemini kaybetmiştir. Böylece İstanbul kent gravürlerinde vurgulanan altı tepeli kent imgesi ortaya çıkmıştır. Bu tepeler "anıt camilerle" taçlandırılmıştır. Bu süreci ise Yıldırım, I. Selim'in başarılarına bağlar. I. Selim, Ortadoğu'da Suriye ve Mısır'ı fethetmesi ile halifeliğin merkezini İstanbul'a taşır. Kent artık İslam Dünyasının başkentidir. XVI. Yüzyılın başında elde edilen başarılarla paralel olarak artan gelir İstanbul'da mimari faaliyetlerin artmasına neden olur. Osmanlı mimarisinin en önemli eserleri bu dönemde inşa edilir ve kent anıt eserleri ile oluşan silüetine bu dönemde kavuşur.

Gravürlerdeki Üsküdar'dan bakışta tarihi yarımada bulunan tepeleri taçlandıran kubbeler kentin silüetini oluştururken, simgesel değerini de ortaya koyar. Tarihte kubbenin simgesel değeri önemlidir. Yıldırım " kubbe evreni, evrenin mükemmel ve değişmez bütünlüğünü, göğü, sonsuzluğu ve cenneti simgelemektedir" der. Alexander Van Millingen ise kentin simgesi kubbe hakkında şunları söyler;

*"Kubbe heybetli ve göze çarpan bir şeydir, onun yapısı büyük bir mimari yeteneği açığa çıkarır ve binanın başına bir taç takıp ona kıymet ve zarafet vererek kendisi için harcanan emeği ödüllendirir. Kubbe maneviyata da hitap eder, gönlü yüceltir, gökyüzü ile arabadır, ölümlü gözlerin Tanrı'nın görüntüsünü görmelerine izin veren loş ışıktaki dünyanın ötesindeki ihtişamı gözler önüne seren bir buluttur"* (Millingen, 2003: 133).

Cami gibi tarihi yapıların karakteristik özelliğini yansıtan kubbelerden etkilenen gravür sanatçıları resimlerinde onun önemini vurgulamak için ise çeşitli yöntemler kullanır. Bu yapıları anlamlandırmada gerçek görüntüden farklı olarak mesafe ve yüksekliklerinde oynamalar yapar.



**Resim 7.** *William Henry Bartlett, Üsküdar üstlerinden Konstantinopolis*

Bartlett'in Resim 7'deki gravürüne bakıldığında tarihi yarımada bir bütün olarak algılanır. Ancak bu görüntü ikinci planda kalır. Ön planda ağaçlar ve çayırlardan oluşan doğa ile iç içe bir bölüm vardır. Günlük yaşamdan bir kesittir. Kenti gören ama aynı zamanda onun kalabalığından uzak bir bölge. Bu iki plan, atmosferik perspektifle birbirinden ayırmıştır. Zaman olarak günbatımıdır. İnsanlar rutin işlerini tamamlamış ve belki de soluklanmak için bu tepelere çıkarak günün yorgunluğunu atmaya çalışmaktadır. Orta planda birkaç deve görülmektedir. Kentin anlam haritalarını oluştururken sıralanan dizgeye bakıldığında ağırlıklı olarak doğal yaşamla bağlantılı bir okuma yapmak gereği ortaya çıkar. İnsanlar, ağaçlar, bitkiler, mimari yapılar, uzaktaki mimari yapılar ve kubbeler anlamsal dizge içinde sıralanmıştır. Mesela kompozisyonda deve yerine at konsaydı anlam değişmiş olacaktı. Develerin yanında bulunan ve muhtemelen koyu tenli betimlenen imgeler Doğu ile ticaretin hala geleneksel yollarla yapıldığının bir göstergesidir. Ön planda bulunan ağaçlar ve bunların altında dinlenen insanlar maddi ve manevi dünyanın sembelleri ya da İstanbul kentinin bir İslam kenti olduğu halde dünyevi işlerle bir denge kurulabildiği anlamı da çıkarılabilir. Uzaktan seçilen Galata kulesinin diğer kubbeli yapılardan farklı bir tonlama ile imgelenmesi "ötekiler" anlamına gelen ve Müslüman olmayan azınlıkların bulunduğu bölge olan Pera bölgesini imleyebilir. Bu gravür üzerinden kenti bir bütün olarak anlamlandırmak için daha birçok okuma yapılabilir.





**Resim 8.** *William Henry Bartlett, Üsküdar'dan Konstantinopolis*

Resim 8'de ise anlatımın amacı anıtsal yapıya daha yakından bakmak kentle ilişkisini daha belirgin göstermek çabası olduğu söylenebilir. Burada mekânsal dizge daha yakından gösterilmiştir. Gerçek resimle kıyaslandığında karşı kıyıdaki ayrıntıların daha incelikli işlendiği ve yapıların önemine göre büyüklüklerinde de değişiklik yapıldığı fark edilir. Daha önce de belirtildiği gibi her gravür sanatçısının belli bir kompozisyon anlayışı ve kenti anlamlandırma çabası vardır. Bartlett tarihi yarımada'yı "yedi tepeli kent" kurgusuna uygun olarak çizmiştir. Gravürdeki imgelerin konumları görüntünün tamamını kaplayacak şekilde düzenlenmiştir. Sanatçı bunu estetik kaygı yanında anlamsal kaygı olarak da ele almıştır. Dizgi hiyerarşik olarak inanç sistemleri bağlamında ele alarak kenti anlamlandırmada odak noktası haline getirmiştir. İmgesel olarak açık ve koyu bulutların varlığı ışık ve gölge ile verilen belirteçler yeniden okumalarda zorlama oluşturmamak adına estetik kaygı duyularak yapıldığı düşünülmektedir.



**Resim 9.** *William Henry Bartlett, Üsküdar İskelesinden Görünüş*

Resim 9’da Bartlett’in Üsküdar iskelesinden yaptığı gravürde kentin başka bir imgesi hemen kendini hissettirir. Üsküdar Asya kıtasında Avrupa’ya bağlanan uç bir noktadadır. Deniz ve ticaret yollarının son veya başlangıç noktası olarak da düşünülebilir. Ancak coğrafik özellikleri gereği Üsküdar’da korunaklı bir liman yoktur. Anadolu’dan gelen kervanların son varış noktasından mallar acilen karşı kıyıya taşınmalıdır. Gravürde görülen insan kalabalığı ve telaş ürünlerini karşıya geçirmek isteyen tüccarların imleyeni olur. Gyllius, Üsküdar iskelesi için şunları belirtmektedir;

*“Neorion Kapısı’ndan (Bahçekapı-Sirkeci) herhangi bir nedenle her gün Üsküdar limanına geçiş olduğunu görüyoruz... Eğer bir kimse İstanbul’dan Kadıköy’e, Kadıköy’den İstanbul’a geçmek isterse Üsküdar’a kadar yukarı seyretmesi gerekir... Bu bugün olduğu gibi Polbios’un zamanında da böyleydi. Polbios, Khalkedon kentinden Byzantion’a geçmek isteyenler, Boğazın aradaki hızlı akışı nedeniyle düz hat boyunca ilerleyemezler. Bous, (Salacak) yakınında yolu çevirmek ve Khyrysopolis’e doğru seyretmek zorundadır” (Gyllius, 2000: 225).*

Haliç’in İstanbul’un can damarıdır ve bu gravürde Haliç resmin merkezine yerleştirilmiştir. Konum imleyen, can damarı merkez imlenendir. Resim 9’daki gravür için Bartlett, İstanbul’un bir başka kentsel kimliği olan “ticaret kenti” özelliğini vurgulayarak ticaretin kilit noktası veya akışkanlığın düğüm noktası olarak anlam haritalarında yerini alır. Resim 10-11’deki Flandin ve Lewis’in Üsküdar betimlemelerine bakıldığında kent yaşamına odaklandığı görülür. Kentin sembol niteliği taşıyan cami dışında denizle günlük yaşamın iç içe olduğu kayıklar gravürlerdeki ortak anlam haritalarını oluşturur. Denizden resmedilmiş gravürlerde yoğun insan trafiğindeki canlı bir iskele vardır.



**Resim 10.** *Eugene Napoleon Flandin, Üsküdar iskelesi,*

**Resim 11.** *Joan Fredrick Lewis, Üsküdar İskelesi, (Coke Smith taslağı)*

İki gravürün ayrıntılarına girildiğinde ise anlamlandırmada farklar dikkati çeker. Flandin'in Üsküdar betimlemesinde gerçeğe yakın bir dil kullanılmıştır. Ancak Lewis'in gravüründe cami ve çeşme, yapı ve doku olarak farklı ve öznel bir anlatım kullanılmıştır. Lewis çeşme ve medresenin yapı ve çatısında estetik ve otantik bir görünüm vermek amacı ile dört yöndeki kırma çatıyı bir kubbe ile sonlandırılmıştır. Benzer şekilde Lewis'in kayık betimlemelerindeki fark, estetik olarak göz doldurmaktadır. Flandin'in gravüründe Üsküdar daha yeşil ve hareketli deniz trafiği vurgulanırken, Lewis'in gravüründe daha çok mimari yapı ve kayıkların görünümü ön plana çıkarılmıştır.

Gravürlerdeki caminin ön yüzü denize dönüktür. Bu ibadethanenin dünya ile maddi bağlamın deniz ile kurulduğunun göstergesidir. Bu dar alanda yaşanan insan akışı ile manevi düzey arasında seviye farkı uygun görülmüş, böylece cami tabanı bir üst kot ile günlük yaşamdan ayrılmıştır. Üsküdar Mihriman Sultan Cami'nin son cemaat yerini örten saçaklar meydana farklı bir mekan yaratmakta, bu da denizden bakıldığında yaklaşanların dikkatini çekmektedir. Gravürde Üsküdar'ın coğrafi yapısı ve aniden yükselen yamaçlarındaki kademeli konutlar görülebilmektedir.

### 3. Beşiktaş Ve Ortaköy'den Kente Bakış

Beşiktaş'ın eski ismi "çifte sütun" anlamına gelen "Diplokionion"dur. Gyllius'a göre "İassonion" dur. Başka bir rivayete göre ise "taş beşik" anlamına gelen Kona Pedro'dan gelmektedir. Ormanlık ve yeşillik iken Yaşka adında bir rahip burada büyük bir kilise yapar ve İsa'nın ilk yıkandığı taş tekneyi bu kiliseye koyar. Rahip

ölünce bu beşik Ayasofya'ya konur (Çelebi, 2006: 408). Bu bölge Osmanlı döneminde yazlık saray olarak kullanılır. Şu anda Dolmabahçe sarayının olduğu bu saray en son Melling tarafından belgelenmiştir. Perspektifin giderek daraldığı kompozisyonda ahşap yapıların sıcaklığı denizle olan uyumu insanların ahenkli hareketleri ile bakımlı düzgün ve rahat bir atmosfer yaratılmıştır.



**Resim 12.** *Antoine Ignace Melling, Beşiktaş Sarayı, İmparatorluğun Yazlık İkametgahı (şu anki Dolmabahçe Sarayı)*

Saray içinde bulunan ve gravürde ilk sırayı alan Çinili Köşk hakkında Aubry de la Mortraye “sarayın en görkemli yeridir içi ve dışı çinilerle süslüdür ve dolma taş bir set üzerine kurulu olduğu için denize doğru ilerler ve liman ve Topkapı sarayı görülebilir” şeklinde açıklar (Motraye, 2007: 82). Gravürün ortalarında resmedilen Balıkhane Köşkünde ise padişah ve hanedan üyelerinin boş zamanlarında balık tutması için zemin açık bırakılmıştır. Bu gravürdeki en önemli gösterge Hanedan üyeleri için yapılan bir saray olmasına rağmen gösterişten uzak mütevazı ve en önemlisi Boğazın geleneksel dokusuna uyumlu bir şekilde inşa edilmiş olmasıdır.



**Resim 13.** *Antoine Ignace Melling, Hatice Sultan Sarayı,*  
**Resim 14.** *L'Espinasse, Beşiktaş Sarayı ve Kayıklar*

Bugün artık bulunmayan Hatice Sultan Sarayını, III. Selim kardeşi için yaptırmıştır. Melling'in tasarlayıp inşa ettiği bina sarayın tek taş yapısıdır ve köşkte Neo-Klasik mimari etkisi görülmektedir (Yıldırım, 2008: 281). Resim 13'deki gravür de resmedilen köşk ve ortasında yükselen revak korint düzendedir. Günlük yaşamdan bir kesiti yansıtmaktadır. Pavyonlar şeklinde düşünülmüş bir sahil sarayı olan Hatice Sultan Sarayında ahşap konut geleneğinin hala sürdüğü görülmektedir. Bu köşkün denizle kurduğu mekânsal ilişki diğer yapılardan hemen kendini ayırır. Ulaşımın deniz yoluyla yapıldığı kayıkların doğrudan bu yapıya doğru yönelmesinden fark edilir. Saraya ait yapıların zemin katlarında pencere olmamasına karşın denizle kurulan bağ üst katlarla sağlanır.

Resim 14'de L'Espinasse'in kurguladığı düzende denizde yapılan bir tören betimlenmiştir. Üç yatay plana oturan gravürde ön planda kayıklar ve tören düzeni, orta planda sahil sarayı, arka planda ise Beşiktaş yerleşimi görülmektedir. Gravürde düzen ve ahenk en belirleyici özellik olarak ön plana çıkar. Sarayla yerleşim alanını arasında yeşil alandan oluşan bir bölge vardır. Ancak sarayla yerleşim alanları arasında mimari üslup ve düzende bir ahenk ve uyumluluk göze çarpar. Bu saray ve konutlar arasındaki mütevazi bir uyum olarak da yorumlanabilir. Tek fark sanatçının hiyerarşik olarak vurguladığı büyüklüktür.



**Resim 15.** *William Henry Bartlett, Beşiktaş'ın Üstünden Boğaziçi, Kuzey Bakış*

Gravür Boğaz'a hakim bir tepeden, Arnavutköy sırtlarından yapılmıştır. Boğaz adeta bir göl gibi betimlenmiştir. Arka planda solda Rumeli Hisarının güneybatı köşesinde yer alan Zaganos Paşa Burcu görülmektedir. Karşı yakadaki Kandilli Burnu

belirleyici bir unsurdur. Aşağıda görülen Akıntı Burnu ile Bebek koyu arasındaki yapı Beyhan Sultan Sahil Sarayıdır. Karşıdaki Kandilli sahilinde görülen büyük yapı II. Abdülhamit tarafından satın alınan Cemile Sultan Sahil Sarayıdır. Sultan öldükten sonra sarayı oğlu yıktırarak parça parça satmış ve yerine yalılar yapılmıştır. Gravürde Kandilli Burnu tepelerindeki yapı dikkat çekicidir. İcadiye Tepesi olarak anılan bu yerde önceden Hacegandan Kenan Efendi Köşkü bulunmaktaydı (Yıldırım, 2008: 291). Köşk II. Mahmud'a geçtikten sonra genişletilmiş ve İcadiye kasrı olarak anılmaya başlanmıştır. Halk arasında bol güneş aldığından "Hekim görmez Kasrı" olarak anılan bu yapı 1856'da yanmıştır. Daha sonra bu alan Rasathane müdürlüğüne tahsis edilmiştir. Pardoe bu bina için; "Yunanvari yapı hatları, yoğun mavi göğe karşı güçlü bir rölyef gibi durur ve bu özelliğinden ötürü buraya "Güneşin Köşkü" denebilir" (Pardeo, 2010: 153) demiştir.

#### 4. Rumeli Ve Anadolu Hisarı

Resim 16'da boğazın en dar yerine inşa edilmiş Anadolu ve Rumeli Hisarları görülmektedir. Tarihte Pers Kralı Darius ilk Boğaziçi köprüsünü burada yaptırdığı bilinmektedir. Mimar Mandroke 325 adet sandalı birbirine bağlayarak Pers Kralı Darius'un 800.000 kişilik ordusunu Anadolu yakasından Avrupa yakasına bu noktada geçirmeyi başarmıştır. Gyllius'a göre köprünün tam olarak nerede olduğu bilinmese de Hermaion (Rumelihisarı)' dan Anadolu hisarı yakınındaki Kormion'a doğru çapraz bir şekilde uzandığı tahmin edilmektedir (Yıldırım, 2008: 116).



*Resim 16. William Henry Bartlett, Rumeli Hisarı ve Anadolu Hisarı*

Rumeli Hisarı Fatih Sultan Mehmet tarafından 1452 yılında 4 ay içinde Boğaz'ı kontrol etme amaçlı yaptırılmıştır. Hisara Boğazkesen Hisarı, Kulle-i Cedide, Yenice Hisarı gibi adlar da verilmiştir. Hisar yapımı sırasında Rum köylülerin ağaçları kestiğinden dolayı isyan etmesi sonucu Rum köylüleri astırdığı da rivayet edilir (Yıldırım, 2008: 296). Hisarın üç kulesi sırasıyla Zaganos Paşa, Saruca Paşa ve Halil Paşa Kulesi olarak anılır. İstanbul'un fethinden önce Bizans'a gelen yardımları azaltmak için kullanılan bu Hisar, fetihten sonra hapisane amaçlı kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi Yedikule Zindanlarında yabancı uyruklu tutsaklar kalırken, Rumeli Hisarında yeniçeri ve devlet görevlileri tutulmuştur.

Bu bilgiler ışığında tekrar Resim 16'daki gravüre bakıldığında Anadolu Hisarı arkasındaki bir tepeden boğaza hakim, tarihi yarımada'yı da kapsayan bir manzara olduğu görülmektedir. Sanatçının gravürde Anadolu yakasından bakışı tercih etmesinin bir nedenini de Rumeli Hisarının büyük ve görkemli yapısı karşısında Anadolu hisarının küçük ve mütevazı yapısını dengelemek için olabileceğini de düşündürmektedir. Boğazın girintili çıkıntılı yapısı ve her koy ve kıvrımda yerleşimlerin küçük köylerin varlığı gravüre ayrı bir güzellik olarak yansır. Boğazda kara yolu ile ulaşım zor olduğu için deniz yolunun kullanılması gravürdeki kayık ve yelken imgelerinden anlaşılmaktadır. Anadolu hisarının yanında bulunan Göksu deresinin Boğaza dökülen suları ve oluşturduğu akıntıyı da sanatçı farklı bir anlatım dili kullanarak anlatmıştır. Ancak gravürde en dikkat çekici olan yapı Anadolu hisarının önündeki yuvarlak sütunumsu yapıdır. Diğer gravürlere baktığımızda bu yapının varlığı görülmemiştir. Bu nedenle sanatçının tarihi bilgilere dayanılarak bu yapıyı eklendiğini düşündürmektedir.



*Resim 17. Eugene Napoleon Flandin, Anadolu Hisarı*

Anadolu Hisarı İlk olarak Yıldırım Beyazıt tarafından yaptırılmış ve Güzelce Hisar olarak adlandırılmıştır. Zamanla Hisar önündeki alan Göksu Deresinin de etkisi ile dolmuş ve bu alana Yalılar yapılmıştır. Yapı türleri ve düzeni bakımından Anadolu yakasının Avrupa yakasına göre daha farklı olduğu görülür. Avrupa yakasındaki yalılar birbirine bitişik ve daha özenli tasarımlar olduğu gözlenirken, Anadolu kıyısındaki yapılaşmanın ayrıık düzende ve daha basit işçilikler kullanıldığı görülür. Bu durumun, yerin kıymetinden ve mülkiyetin farklılaşmasından olduğunu düşündürür.

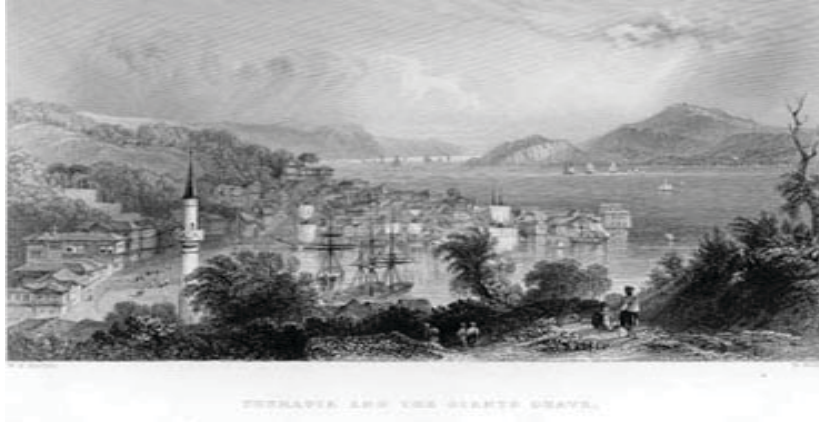
Resim 17'deki gravürde Hisarın yanından Göksu deresi geçmektedir. Göksu deresi Evliya Çelebinin tariflerinde hayat suyu bir nehir olarak geçer, aşıkların gözde mekanı ve çanak çömlek ustalarının yerleştiği bir bölgedir. Bartlett'in gravüründe bu nedenle bu alana daha çok vurgu yapılmış ancak Flandin bu bilgiyi es geçerek Hisarın kendisine odaklanarak, hisarı mekânsal bağlamda ele almıştır. Hisarın kentin bir imgesi olarak tarihi özelliğini ikinci plana atmış, günlük yaşamın içine yeniden bir hayat ve anlam bulduğuna odaklanmıştır.

## 5. Yeniköy Ve Tarabya

Osmanlı İmparatorluğu İstanbul'un fethinden sonra hisarları zindan olarak kullanmış ve çevresine güvenlik amacı ile gayrimüslimlerin yerleşmesine izin vermemiştir. Aynı durum Tarihi yarımada için de geçerli olmuştur. Burada yaşayan gayrimüslim halk ise Pera, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere gibi bölgelere yerleşmeyi tercih etmiştir. Bu nedenle Pardeo'nun da dediği gibi Yeniköy'de çok fazla Rum yaşamaktaydı ve her yıl bu bölgede "Ateş Festivali"<sup>1</sup> yapılır ancak yangın riski nedeni ile kent içinde değil Boğaziçi'nin üç güzide mekanı kullanılırdı (Pardoe, 2010: 93). Seçkin bir semt olan Yeniköy sahilinde birçok yalı vardı ancak bunların çok azı günümüze kalabilmiştir. Bu yapıların ahşap olması bir imge olarak mevsimlik ve geçiciliğin imgelemi olabilir.

<sup>1</sup> ayın alayı düzenlenir. Alay kiliseden çıkarken hiç ışık yakılmaz; dönüşte ise, İsa'nın dirilişini simgelemek için yüzlerce mum yakılır.





**Resim 18.** William Henry Bartlett, Tarabya ve Devin mezarı

Resim 18'deki gravürde Tarabya'nın karşısında eski Macar burnu ve Yuşa Tepesi görülmektedir. İstanbul'un en yüksek tepesi olan bu yer hakkında birçok efsane vardır. Bu tepe Antik Çağ'da da, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde de her zaman kutsal kabul edilmiştir. Bu tepe aynı zamanda denizcilerin kötü hava koşullarından korunmak için kurban kestikleri Zevs Ourios Mabedi'nin bulunduğu bir yerdi. Bu mabet İustianus döneminde Hagios Mikhae olarak adlandırılan bir kiliseye çevrilmiştir. Bu tepe mitolojide ise Herkül'ün mezarının olduğu yer olarak geçer. İlk çağda Bitinye Kralı Amcycus'un mezarı olduğu söylenir. Efsanelerde dağın tepelerinde yaşayan bir devin olduğu söylenir. Bu nedenle Yuşa Tepesi Devin Mezarı olarak geçer (Eyice, 2007: 78). Bu tepe gravürde kutsal bir ışıkla imlenmiştir, çünkü bakılan yön kuzeydir ve güneşin o bölgeden geçmesi mümkün değildir. Gravürün ön bölümündeki cami ve aydınlatmasına baktığımızda güneşin güneyden sahile vurduğu görülür. Sanatçı bu tepenin kutsallığını vurgulamak için ayrıca gerçek topoğrafik büyüklüklerde de değişiklik yapmıştır. Aynı noktadan bakıldığında karşı tepelerin estetik kaygılardan çok anlamsal kaygılarla normalden daha yüksek çizildiği söylenebilir.

Gravürde Tarabya koyunun kayak ve gemlerle dolu olması buranın doğal ve korunaklı bir liman olduğunun da göstergesidir. Son olarak Amicis, burayı Boğaz'ın en güzel köylerinden biri olduğunu, Fransız, İtalyan ve İngiliz elçilerinin yazlıklarının burada olduğunu, birçok kafe, konak ve otellerle dolu bir yer olduğunu aktarmaktadır (Amicis, 1993: 388). Yabancıların rağbet ettiği Tarabya gravürde de görüldüğü gibi Boğazın gözde mekanlarından biri olarak tasvir edilmiştir.

## 6. Karadeniz'den Boğaza Giriş



**Resim 19.** *William Henry Bartlett, Boğazdan Karadeniz'den Boğaza giriş*



**Resim 20.** *William Henry Bartlett, Karadeniz'e giriş*

Boğaz'ın iki yakasının eskiden birleşik olduğu varsayımını kıyı şeridindeki iki yakanın karşılıklı girinti ve çıkıntıları destekler. “Boğaz'ın iki yakasındaki köylerin çoğunluğu, bu yükseltilerle deniz arasında sıkışmış dar şeritte kurulmuştur ve bu topoğrafik şart da suyolunun ani ve yılankavi büklümleriyle birlikte Boğaz manzarasının başlıca unsurlarıdır” (Tchihatchef, 2000: 13) Denizden bakıldığında Boğaziçi kıyıları tek bir manzara sunmaz, her kıvrım her nokta izleyene yeni sahneler gösterir. Amicis Boğaziçi'ni şöyle betimler;

*“Bir köy, ötekini saklıyor, güzel bir cami latif bir manzarayı unutturuyor ve köyler de iskeleye bakarken, vezir, paşa, sultan haremağası, bey sarayları geçiyor; suyun üzerinde yürüyormuş gibi gelen sarmaşıklarla kaplanmış, çiçek dolu tarçınlarla örtülmüş ve küçük servi, defne ve portakal ağacı ormanlarının içine yarı gizlenmiş sarı mavi erguvan evler...iki kıyıda evlerle örtülmemiş bir yer yoktur. Kocaman bir köy, Venedik'in büyük kanalı gibidir” (Amicis, 1993: 388).*

Pardoe' de Boğazı kıyı boyunca gezerken edindiği izlenimleri şu şekilde aktarır;

*“Kıyı boyunca sıralanmış yahılar köşkler ve konaklar nasıl da güzeller! Arkalarındaki tepelere tırmanan yemyeşil bahçeler de tablonun arka planını bir periler ülkesine çevirmiş sanki...” (Pardeo, 2010: 370).*

Tarihsel süreç içinde Boğaziçi birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Pagan döneminde her tepede bir tapınak bulunurken zamanla bu tapınaklar yerini kilise ve camilere bırakmıştır. Gyllius, Boğaziçi'nin tapınaklarla dolu olduğunu buranın sadece insanların değil tanrıların da mekanı "tanrıların oturduğu yer" olduğunu aktarmaktadır (Gyllius, 2000:23). Osmanlı döneminde Boğaziçi yazlık ve sayfiye yeri olarak da kullanılmıştır.

Bartlett'in Resim 19'daki gravürü de bu anlatılanlara rehber niteliğindedir. Gravürdeki tepeler, iki kıyı arasındaki yılkavi su, ışık ve gölgeli alanlar, suyun üstündeki yelkenli ve gemiler, evler oluşturulan anlamsal dizgede hala tanrıların yaşadığı cennetten bir kesit olarak sunulmuştur. Ancak insan imgesi bize buranın dünya olduğunu hatırlatmaktadır. Atmosferik perspektifin başarı ile kullanıldığı gravürde Boğaziçi'nin gizemli kendine has güzelliği yalın bir şekilde aktarılmıştır. Resim 20'de ise Boğaz'dan Karadeniz'e bakış resmedilmiştir. Gravürde yelkenliler, Boğaz boyunca devam eden küçük yerleşimlerle Boğazın Karadeniz'e hakim yerinde Klasik Yunan'dan kalma kale kalıntıları görülmektedir. Tarihi yarımadadan uzak bu bölgede sakinlik ve dinginlik hüküm sürmekte, Boğaz'ın son noktası görüntülenmektedir.

## SONUÇ

Bir konuyu, yaşantıyı, ortamı, anı ya da süreci imleyen betimleme ögesi olarak da açıklanabilecek gravürler, çeşitli süreçlere imza atmış, kendi dilini oluşturmuş önemli bir sanat dalı olarak varlığını hala sürdürmektedir. Çeşitli sanatçılardan alınan örneklerle İstanbul kentinin anlam haritalarının oluşturulmaya çalışıldığı bu yazıda, gezginlerin anlatımları, İstanbul'a ait hikayeler, efsaneler ve araştırmalar da hem mekanı algılama hem de anlam haritası oluşturma açısından önemlidir. Sanatçıların gravür diliyle yaptıkları resimler ne kadar öznel anlatımlar içeriyorsa, bu kent gravürlerinin anlamlandırılması da o kadar öznel anlam içerebilir. Dolayısıyla yapılacak başka bir okuma kentin çok daha farklı bir anlam modeline götürebilecektir.

İstanbul kent gravürleri, diğer bütün gravürler gibi yapıldığı dönemin tarihini de belgelemektedir. Bu gravürler kendinden önceki geçmişin izlerini taşıırken geleceğe bir takım kültürel kodlar da taşımaktadır. Bugünden baktığımız bu tarihi belgeler bize sadece kentin simgelerini, anıtsal veya doğal çevreyi değil, toplumsal yaşam, gelenek ve kültür hakkında ipuçları da vermektedir. İstanbul gravürleri bize yaklaşık iki yüzyıllık geçmişi algılamamıza olanak tanırken bu algının bir kısmı hala ortak belleklerdeki yerini korumaya devam eder. Ancak o zamandan günümüze kadar gelen süreçte kentin değişimi kaçınılmazdır. Bu araştırma ve anlam haritaları oluşturma girişimi, gravürler üzerinden kenti okumamıza, o dönemi anlamamıza, kentsel yaşam ve kentsel doku hakkında bilgi edinmemize yardım etmiştir. Ancak tekrar edecek olursak; sanatçıların öznel yorumları değerlendirilirken, anlam haritalarında ne kadar nesnel bakış açısı sunulmaya çalışılsa da sonuçta bu yorumlar öznellikten kurtulamayacak ve hatta başka bir anlamlandırma denemesinde farklı sonuçlara ulaşılabilecektir.

**KAYNAKÇA**

1. Amicis, E. D. (1993). *İstanbul*. (B. Akyavaş, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
2. Ceco, S. (2013). *Lale Devri Ressamı Van Mour'un çizimleri ile Osmanlılar Kıyafet Albümü*. İstanbul: Editing&Commentary.
3. ÇELEBİ, E. (2006). Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi. (S. A. Kahraman, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. Damiani, A. (1979). *Enlightened Observes British Travellers to The Near East 1715-1850*. Beirut: American University of Beirut.
5. Eyice, S. (2007). *Bizans Devrinde Boğaziçi*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
6. Gölönü, G. (1979). *Kazı Resim*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:68.
7. Gyllius, P. (2000). *İstanbul Boğazı*. (E. Özbayoğlu, Çev.) İstanbul: Eren Yayıncılık.
8. Kayra, C., & Üyepazarcı, E. (1992). *İkinci Mahmut'un İstanbul'u*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür Daire Başkanlığı Yayınları.
9. Melling, A. I. (2012). *İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat*. (E. Eldem, Çev.) İstanbul: Denizler Kitapevi-Kaptan Yayıncılık.
10. Millingen, A. v. (2003). *Konstantinopolis*. (A. Gürçağlar, Çev.) İstanbul: Alkım yayınevi.
11. Motraye, D. L. (2007). *La Motraye Seyahatnamesi*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
12. Öndeş, O. (1972). *İstanbul Aşığı Ressam Preziosi*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
13. Pardoe, J. (2010). *Sultanlar Şehri*. (B. Büyükkal, Çev.) İstanbul: İş Bankası.
14. Sevin, N. A. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. Ankara: Orient Yayıncılık/TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
15. Sevim, M. (1996). *Gravürlerle Türkiye, İstanbul*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/1852.
16. Tchihatchef, d. P. (2000). *İstanbul ve Boğaziçi*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
17. Thornton, L. (1994). *The Orientalist Painter-Travellers*. Paris: ACR PocheCouleur.
18. Walsh, R. (2013). *Constantinopol and the Seven Churches of Asia Minor (İstanbul Manzaraları Rumelide ve Batı Anadolu'da Gezintilerle)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
19. Yıldırım, Ö. S. (2008). *Kentin Anlam Haritaları Gravürlerde İstanbul*. İstanbul: Kitapİstanbul.

**MAKALE**

1. BİLGİNER, O. (2014). Serigrafinin Tarihçesi ve Türkiye'de Serigrafi Sanatı. Sanat Yazıları , 13-26.
2. Yılmaz, Ö. (2013). Osmanlı Şehir Tarihleri Açısından Yabancı Seyahatnamelerin Kaynak Değeri. *Tarih İncelemeleri Dergisi* , 28 (2), 587-614.

**İNTERNET**

1. JC, J. (2014, December 3). *PubMed*. Aralık 3, 2015 tarihinde Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving.: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25470048>
2. Kıran, H. (2015, 10 10). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Oryantalizm ve Resim Sanatı*. 10 10, 2015 tarihinde [www.hasankiran.com/19-yuzyil-istanbul-unda-oryantalizm-ve-resim-sanati](http://www.hasankiran.com/19-yuzyil-istanbul-unda-oryantalizm-ve-resim-sanati) adresinden alındı.