Turkish Studies Historical Analysis

Volume 14 Issue 2, 2019, p. 233-288

DOI: 10.29228/TurkishStudies.22936

ISSN: 2667-5552

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info / Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: 28.04.2019

✓ Accepted/Kabul: 10.06.2019

📅 Report Dates/Rapor Tarihleri: Referee 1 (26.05.2019)-Referee 2 (27.05.2019)

This article was checked by iThenticate.

ANTOINE MELLING: HAYATI, ESERLERİ VE “VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES DU BOSPHORE” ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Ali KAYAALP*

ÖZET

XVIII. yüzyılın önde gelen Oryantalist ressamlarından biri olan Antoine-Ignace Melling (1763 – 1831), İstanbul’da bulunduğu dönemde, önce bazı Avrupa devletlerinin elçiliklerinin, sonra da hükümdar III. Selim (1761 – 1808) ile kız kardeşi Hatice Sultan’ın (1768 – 1822) emrinde çalışmıştır. Bu esnada kökenini hem Batı’dan, hem de İran’dan alan, melez bir zevkin yeniden şekillendirdiği İstanbul’da, o zevkin izlerini taşıyan mimarlık ürünleri meydana getirmiştir. Melling, bunun yanında usta bir topografya ressamı olarak, özellikle Boğaziçi bölgesinde yoğunlaşan tasvir faaliyetini devam ettirmiş; İstanbul’un etkisiyle değişen çehresini tasvir etmiş ve bu değişimleri belgelemiştir. İstanbul’daki faaliyetinin sona ermesinin ardından, Fransa’ya dönerek burada, en önemli eserlerinden sayılacak olan *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un hazırlanma sürecini başlatmıştır. Tarihi yarımada ve Beyoğlu muhitini de kapsayan bu cesametli eserin ağırlığı, Boğaziçi’nin iki yakasında yoğunlaşır. Eserde hem dönemin Müslüman veya gayrimüslim Osmanlılarının gündelik hayatlarına dair bilgiler verir; hem de İstanbul’un doğal ve kentsel dokusunun bütüncül ve nizami bir kaydını tutar. 48 adet tasvir ve her tasvire dair birer metin içeren bu kitap, İstanbul’da yolculuk eden Batılı seyyahların izlemesi gereken güzergâhı tarif eden bir el kitabı gibi de algılanabilir. Bu metin, Melling’in hayatı ve sanatı üzerinde yoğunlaşırken; onun İstanbul’daki sanatsal etkinliğinin, XVIII. yüzyılda kent için ne anlama geldiğini de sorgulamaktadır. Makalade, öncelikli olarak Melling’in hayatı üzerinde durulmuş; bunun ardından, Melling’in İstanbul’a geldiği dönemde, Osmanlı Devleti’nin ve İstanbul’un genel durumuyla ilgili bilgi verilmiştir. Bunun ardından, Melling’in bir mimar ve ressam olarak İstanbul’daki

* Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, E-posta: ali.kayaalp@msgsu.edu.tr

çalışmaları irdelenmiş; en son olarak da, sanatçının eseri *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'un oluşum süreci ve içeriği hakkında bilgi verilmiştir. Metin, Melling'in XVIII. yüzyılın Oryantalist ressamlığı içindeki yerini ve İstanbul kentinin tarihi içindeki belirleyiciliğini saptayan bir sonuç kısmıyla nihayetlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalist resim sanatı, XVIII. yüzyıl Osmanlı mimarlığı, İstanbul.

ANTOINE MELLING: AN EVALUATION ON HIS LIFE, HIS WORKS AND “VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES DU BOSPHORE”

ABSTRACT

As one of the leading Orientalist painters of the late XVIIIth century, Antoine-Ignace Melling (1763 – 1831), initially worked for some European embassies in Istanbul, then for Ottoman monarch Selim III (1761 – 1808) and his sister Hatice Sultan (1768 – 1822). In this period, he realized many architectural achievements reflecting the new taste of Istanbul, which has been an amalgam of both Western and Persian influences. Moreover, as a master of topographical painting, he worked mainly in the Bosphorus area and chronicled the Ottoman capital's rapidly changing face, which has been shaped by this new taste. After his departure from Istanbul, he returned to France and initiated preparations for his most important work, *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*. While this majestic work which has been mainly focused on both shores of the Bosphorus but also involved historical peninsula and Beyoğlu district, provides important information about daily lives of Muslim and non-Muslim Ottomans, it also keeps a regular and monolithic record of Istanbul's natural and urban texture. Including 48 gravures and informative texts for all those images, this work can be identified as a guidebook for foreign travellers of Istanbul. This text, focusing on Melling's life and body of work, also questions their meanings within the context of XVIIIth century Istanbul.

STRUCTURED ABSTRACT

Antoine-Ignace Melling (1763 – 1831) a German of French descent, was one of the pioneering artists of XVIIIth century Orientalist painting; also a competent architect and a skillful designer. He was born into an artistic/artisan family; therefore received his first training from his father Christoph Melling and his uncle, Joseph Melling - both painters and sculptors. While he was nineteen years old, he embarked on a journey (a 'Grand Tour' – possibly with the help of some art loving gentlemen of wealthy background) headed off to the East and finally arrived in Istanbul, the Ottoman capital. He worked for some foreign ambassadors in the city (which was the quite typical way of getting income for an European artist in Ottoman capital), then he met Hatice Sultan, sister of Ottoman monarch Selim III. For nearly fifteen years, he mainly worked as an architect for Hatice Sultan and his brother Selim III. He was

instrumental in introducing newly bloomed French Neo-Classicism to the Court and merged it into Baroque/Roccoco taste; building palaces with distinctively European facades. He also designed pleasure gardens that looked like labyrinths, sharply different from Islamic garden concept. Melling was also a master painter, captured different and exotic views of Istanbul; especially from Bosphorus. After the French invasion of Ottoman-governed Egypt, Melling was expelled from the Court but French ambassador Pierre Ruffin kept him in his service; he hereby went on to create the groundwork for his most important oeuvre, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* – an elaborately and richly illustrated book about life, people, nature and architecture of Istanbul, published by Treuttel and Würtz, in 1819, Paris.

Melling had a special and personal relationship with Hatice Sultan; therefore, one might easily think that he had some privileges that any other artist at the Ottoman Court couldn't possibly enjoy. This highly unusual and occasionally friendly relationship between a Western artist, a native of Christendom, and one of the members of the Ottoman dynasty, a Muslim woman, opened a door to a 'women's world' for the painter and gave him a drastically different working attitude, compared to most of the Orientalist painters, who had never set foot in the Orient and had not seen their subject with their own eyes. Those Orientalist painters described the information they had received from various written or oral sources and completed the rest with their own imagination. Melling, on the other hand, structured his work upon his own observations, rooted in deep realism, and rarely fell into Orientalist clichés – his work on *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* is richly detailed, inventive, original and still fresh. His treatment of Oriental, Muslim or Turkish figures are probably more accurate and less prejudiced than most of his contemporaries. In fact, Melling was a part of a group of artists, called “Peintres du Bosphore” (“Painters of Bosphorus”) along with Jean-Baptiste Van Mour (1671 – 1737), Jean-Etienne Liotard (1702 – 1789) and Antoine de Favray (1706 – 1798). While easily classified as Orientalists, these painters were nevertheless realistic and they were especially faithful to details of the everyday life in the Ottoman capital. Melling concentrated on topographical paintings of Istanbul – his meticulous approach and master skills resulted a series of Istanbul paintings (which later served as basis for *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*). More importantly, his works represented the rapid change in the city; from architectural features of buildings to the clothing of ordinary people, Melling's illustrations captured the sheer transformation of the XVIIIth century Ottoman society. But this transformation was also evident on poetry and painting – they shared a common language that reflected increasing influence of Western culture. Publicness was becoming more and more important for Ottoman society (at least, for a significant part of it) and a new aesthetic slowly came in sight – this was a mixture of increasing Western influences but it also had some elements of Persian culture as well. Lavishness and pomposity were two important features of it and one can easily find traces of them in both poetry and painting of the Tulip Era.

Meanwhile, XVIIIth century Ottoman painters, such as Refail or Kapıdağlı Konstantin showed some real curiosity for the European painting – after all, Refail was educated in Italy and Konstantin seemed

already familiar with main techniques of European painting. It's not a coincidence that some of their paintings showed the new taste of Ottoman society and this taste shared many similarities with Melling's work. Yet, one should carefully note that, they were disciples of such different traditions; Konstantin and Refail were part of the Ottoman miniature tradition and Melling had a European peinture background. But while the Westernization period of XVIIIth century transformed the life, the city and its inhabitants; it also had an noticeable effect on arts and from that point of view, Melling and his Ottoman contemporaries were close in spirit; both captured the main essence of this period and its effects on everyday life. Melling was the main reflector of Ottoman society's metamorphosis and one of the first chroniclers of its Westernization period. This article, evaluating him as an important Orientalist artist of the XVIIIth century; focuses on his works as a painter, an architecture and a designer and reviews his towering work, *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*.

Keywords: Orientalist painting, XVIIIth century Ottoman architecture, Istanbul.

Giriş

XVIII. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nde, yüksek zümrenin sahibi olduğu estetik beğenilerin belirli ölçülerde değişime uğramaya başladığı ve Batı'nın güncel estetik söylemlerinden etkilenecek, yeniden şekillendiği bir dönemdir. İstanbul, 1750'lerden bu yana Barok, Rokoko ve Neo-Klasik zevkin bir arada izlenebileceği bir kent idi (Hamadeh, 2007; 194). Bu bakımdan imparatorluk başkentinin kozmopolitliği ve yabancı etkilere açık oluşu, bahsedilen yeni estetik söylemlerin ve zevkin öncelikli ve ağırlıklı olarak İstanbul'da görülmesinin başlıca sebebidir. Bu süreçte, Sarayda çalışan bir Batılı sanatçı olan Antoine Ignace Melling'in (1763 – 1831) İstanbul'daki çalışmalarını, hem Barok ve Rokoko estetiğiyle, hem de Neo-Klasik üslupla ilintili bir XVIII. yüzyıl Avrupa zevkinin, Osmanlı yüksek zümresi nezdinde bilinirlik kazanmasındaki belirleyici unsurlardan biri olarak görebiliriz. Elbette bu yeni zevk, yeni beğeni aslında Batı ile Osmanlı Devleti arasındaki, bir süredir değişen siyasal ilişkilerin şekillendirdiği yeni güçler dengesi döneminin ürünüdür - Melling'in Saray nezdindeki işlevini ve İstanbul'daki çalışmalarını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bu çalışma, Melling'in hayatını ve sanatsal verimlerini; özellikle İstanbul'da çalıştığı yılları odak noktasına almak kaydıyla incelemek ve onun XVIII. yüzyılın Batı kaynaklı Osmanlı estetik söylemine yaptığı katkısı incelemek iddiasındadır.

Metinde, başlıca dört odak noktası vardır; bunların ilki, sanatçının yaşamöyküsü niteliğindedir. Bu bölümde Melling'in ailesi hakkında bilgi verilmiş; ardından aldığı eğitimin niteliği ve yaptığı yolculuklar üzerinde durulmuştur. Bu yolculukların, metin bağlamında en belirleyicisi olan İstanbul yolculuğunun, Melling'in hayatında bir dönüm noktası teşkil ettiği düşünüldüğünden, vurgu kaçınılmaz olarak sanatçının Osmanlı topraklarına ayak basması üzerindedir. Sanatçının İstanbul'a yerleşip önce yabancı elçilikler için; daha sonra ise Padişah III. Selim'in (1761 – 1808) kız kardeşi Hatice Sultan (1768 – 1822) adına çalıştığı dönem, bu bakımdan önem taşımaktadır.

Sanatçının hayatı ve yolculukları incelendikten sonra, Melling'in İstanbul'a geldiği dönemdeki, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve kültürel durumu üzerinde durulmuştur. Böylelikle, XVIII. yüzyılda, hem saray çevresindeki, hem de halk kitlelerinin gündemindeki estetik beğenilerin niteliklerini ve kaynaklarını tespit etmek ve buradan hareketle de, Melling'in bu beğenilere nasıl hizmet ettiğini anlayabilmek amacı güdülmüştür. Melling'in İstanbul'a ulaştığı dönem (ki bu, 1780'lerin ortasıdır), devletin önceki yüzyıllardaki gücünü önemli ölçüde kaybettiği; buna bağlı olarak da Avrupa ile kurduğu üstünlük ilişkisindeki müspet konumu yitirdiği bir dönemdir (Sicker, 2001; 33). Bu yüzyıl, Osmanlı

Devleti’nin eski düşmanlarıyla kurduğu yeni ilişkilerin gerilimleriyle belirlenmiş; Avrupa kültürünün ve estetik söylemlerinin belirli unsurları, etkilerini Osmanlı ülkesinde giderek artan ölçülerde duyurmuşlardır. Melling’in bu dönemde İstanbul’da, Saray çevresindeki çalışması ve hizmetleri, aslında tüm yüzyıla yayılan bu sürecin sebepleriyle olduğu kadar, sonuçlarıyla da ilintili olarak değerlendirilmelidir.

Bundan sonraki bölümde Melling’in Saray’daki hizmetleri ve burada çalıştığı dönemde meydana getirdiği eserler üzerinde durulmuştur. Sanatçı bu dönemde özellikle mimarlık faaliyetlerinde bulunmuş, bunun yanında dekorasyon amaçlı çalışmalar da yürütmüş ve bu çalışmalarıyla, Hatice Sultan’ın sarayında, kökenini Batı’dan almakta olan yeni bir estetik zevkin yerleşmesine katkıda bulunmuştur.

Son bölümde ise sanatçının başlıca verimi olan *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* hakkında bilgi verilmiştir. Hanedan mensupları adına gerçekleştirdiği mimarlık faaliyetlerinin yanında, Melling’in İstanbul yıllarının en önemli çalışmalarından birini, sonraki yüzyılın başlarında Fransa’da yayınlanacak *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un içeriğine kaynaklık edecek gözlemlerde bulunmasıdır. Bu eser, sanatsal kıymetinin yanında, etnografik malzeme olarak taşıdığı önemle de tebarüz etmektedir. Osmanlı siyasal teşkilatında, idari yapısında ve toplumsal dokusunda büyük değişimlerin yaşanacağı XIX. yüzyılın başlangıcında *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, başkentin Lale Devri sonrasındaki dokusunu; kent sakinlerinin yaşama biçimlerini de dikkate alarak işliyor olmasıyla, modern dönemin başlıca Oryantalist metinlerinden birisi olarak değerlendirilmelidir.

Antoine-Ignace Melling’in Yaşam Öyküsü

Uzun yıllar boyunca İstanbul’da ikamet eden ve Saray için çok sayıda çalışma yapan Melling, Osmanlı başkentinin doğasını ve kentin sergilediği yaşantıyı tasvir ettiği ürünleriyle bilinen bir Oryantalist ressamdır (Germaner & İnankur, 1989; 18).¹ Oryantalist bir ressam oluşunun yanında, Melling aynı zamanda bir “topografik ressam” olarak da bilinir; yani XVIII. yüzyılın sevilen resim türlerinden biri olan ve İslam ülkelerinin yaşamından belli ayrıntıları da içeren, özel bir çeşit manzara resmi olan “topografik resim” alanında eser vermiştir (Germaner & İnankur, 1989; 47). Bu iki özellik birbirini dışlamaz; Oryantalist resmin köklerinde, topografik ressamlığın da yeri vardır.

Melling’in hayatı 26 Nisan 1763 tarihinde, Almanya’nın Karlsruhe bölgesindeki Baden kentinde başlar. Hâlihazırda ressam ve heykeltıraş yetiştirmiş bir ailede doğmuştur; ressamlar ve heykeltıraşların haricinde, mimarların ve tahta oymacılarının da Melling ailesinde kendine yer bulduğu görülmektedir.² Aile, her ne kadar bir zamandır Almanya’da yaşamak ve burada çalışmak durumunda kalmışsa da, esas kökenlerinin Fransa olduğu düşünülmektedir - ülkenin kuzey kısmında yer alan Moselle yakınlarındaki Sierck-les-Bains’e bağlı bir kasaba olan Malling kasabasının, Melling ailesinin yurdu olduğu tahmin edilir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 1).

¹ Germaner ve İnankur, eserlerinde Melling’i, Oryantalist bir ressam olarak anarlar – bu, doğrudur. Bunun yanında, Melling’i ayrıca “Boğaziçi Ressamları” olarak bilinen bir ressam topluluğuyla da ilişkilendirmek yanlış olmaz.. Bu isim, sanatsal bir amaç uğruna birleşmiş sanatçılardan oluşan bir topluluğun benimsediği bir isim olmayıp; daha ziyade XVIII. yüzyılın farklı dönemlerinde İstanbul’da bulunmuş ve özellikle Boğaziçi kıyılarıyla, onun iki yakasındaki yaşantıyı tasvir etmeleriyle bilinen bazı yabancı sanatçıları işaret eden bir tanım niteliği taşır. Melling ile birlikte, bu tanım dâhilinde adı anılabilecek diğer sanatçıların arasında hepsi de İstanbul’da ondan önceki tarihlerde bulunan Jean-Baptiste Van Mour (1671 – 1737), Jean-Etienne Liotard (1702 – 1789) ve Antoine de Favray (1706 – 1798) gibi ressamların adını anmak gereklidir. Terimin ihdası için, Fransız diplomat ve aynı zamanda Oryantalist bilgin olan Antoine Boppe’un 1911’de Librairie de Hachette tarafından yayımlanan *Les Peintres du Bosphore au Dix-Huitième Siècle* adlı eserine başvurulmalıdır. Bu metinde, sözü edilen yayına yapılan atıflarda, mezkûr metnin Türkçe tercümesi kullanılmıştır.

² Melling’in sanata duyduğu eğilimde bu durumun önemli bir etkisi olduğu düşünülebilir. Bu aile, XVIII. yüzyılın geleneğine uygun olarak, bünyesinde hem sanatçıları, hem de zanaatçıları barındırır

Melling ailesinin, sanat faaliyetleri hakkında bilgi edinilebilen ilk bireyi Jean-Jacques Melling'dir (ölümü 1720). Yerel bir tahta oymacısı olan Jean-Jacques Melling'in çocukları arasında iki tanesi, baba mesleğini biraz değişik bir biçimde sürdürmeye karar vererek heykeltıraş olmuşlardır. Bu kardeşlerden biri, Nicolas Melling'dir – bu kişinin önemi, Antoine Melling'in büyük babası olmasından ileri gelmektedir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 1). Nicolas Melling, bir süre ülkesinde çalıştıktan sonra, Fransa'dan ayrılmış ve 1727'de bugün Slovenya'nın başkenti olan Ljubljana'ya yerleşerek, ölene dek burada yaşamıştır. Sanatçının, bilinebildiği kadarıyla beş çocuğu vardır ve bunlardan bir tanesinin ismi de Christophe Melling'dir. Christophe Melling, 1748 yılından itibaren kardeşi Joseph Melling ile birlikte Baden kentinde yerleşik durumdadır ve burada saray heykeltıraşı olarak çalışmaktadır. Christophe Melling, Baden'de faaliyet gösteren İtalyan kökenli bir tacirin kızıyla, Maria-Magdalena Melazzo ile 18 Mart 1760'ta evlenir ve bir yıl sonra ilk çocukları Jean-Joseph Melling; üç yıl sonra da oğulları Antoine-Ignace Melling doğar.

Bu bilgilerin ışığında ilk bakışta görebildiğimiz durum, bize Melling'in ailesinin yıllardır süren belirgin niteliğinin, babadan oğula geçen bir zanaatçılık yetiştirme geleneğini sürdürmek olduğunu gösteriyor. Jean-Jacques Melling'in kendisi bir oyma sanatçısıyken oğulları heykeltıraş olmuşlardır. Bu oğullardan Nicolas Melling'in oğlu olan Christophe Melling; Baden Sarayı için farklı boylarda oyma ve döküm heykeller yapan bir sanatçı olarak hayatını sürdürmüştür. Nihayetinde Christophe Melling'in oğlu olan Antoine Melling de sanatçılığını, babasının ve büyük babasınıninkinden farklı bir çevrede sürdürecektir. Bu durumun pek de şaşırtıcı sayılmaması gerekir, zira Avrupa'da sanatçı ailelerin erkek mensuplarının mesleklerini; ilk sanat eğitimlerini aile atölyesinde, babalarından veya ağabeylerinden alarak daha sonra da çocuklarına devrederek sürdürmesi ve yeni kuşakların da becerilerini Avrupa'daki farklı sarayların hizmetine sunması yaygın ve sık rastlanan bir durumdu. Böylelikle, yüzyıllar boyunca Avrupa'nın farklı bölgelerindeki hükümdarların veya asillerin himayesinde çalışan ve üreten, gezgin sanatçı hanedanları teşekkül etmiştir. Bununla birlikte XVIII. yüzyılla birlikte, Avrupa'da sanat eğitiminin hâlihazırda kurumsallaşmaya başladığını belirtmek gerekir; böylelikle sanatçı olabilmek sadece sanatkârlığı kuşaktan kuşağa devreden ailelerin çocuklarına özgü bir durum olmaktan çıkmıştır.³ Antoine Melling'in de yukarıda sözü edilen cinsten bir aile atölyesinin nimetlerinden faydalandığı muhakkaktır - sanatçı, hem babası Christopher Melling'den, hem de amcası Joseph Melling'den resim ve heykel dersleri almıştır. Daha sonra, Klagenfurt'a yerleşmiş olan ağabeyi Jean-Joseph Melling'den matematik ve mimarlık eğitimi alır (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 1). Böylece Antoine Melling'in, hem iki ve üç boyutlu tasvir; hem de mekân kurgusu bakımından bilgi sahibi olduğunu söylemek mümkündür.

Melling'in 19 yaşındayken, bir Akdeniz gezisine çıktığı bilinmektedir. –Bu geziyi, bir 'Grand Tour'⁴ olarak da değerlendirmek mümkündür. Grand Tour, özellikle İngiliz ve Fransız asilzâdelerinin, klasik kültürün beşiği sayılan İtalya'yı odağına yerleştirdiği, yüksek maliyetli seyahatlerine verilen isimdir. İngiltere, Fransa ve Alman kentlerinde yaşayan sanatçıların, Rönesans ile birlikte İtalya'ya ve Akdeniz havzasının diğer ülkelerine yönelik seyahatlere çıktıkları bilinmektedir. Bu, onların eğitimleri için elzem olarak görülmüştür. XVIII. yüzyılda, artık bu seyahatlerin menziline, bir süredir teşekkül eden Oryantalist bilgi alanının kamçılacağı merak duygusunun ve keşif hissinin de etkisiyle, Osmanlı Devleti'ne ait topraklar da eklenmiştir. Melling'in İtalya'nın dışına taşan ve Osmanlı topraklarına kadar uzanan seyahatinin de böyle bir nitelik taşıdığı düşünülebilir. Seyahatinin geniş menzili ve uzun süresi düşünüldüğünde, Melling'in tek başına yolculuk yapmaktan çok, zengin ve güçlü kişilerin de içinde bulunduğu bir kabile eşliğinde seyahat ederek Doğu'ya vardığı düşünülebilir:

³ Bu durumun kaçınılmaz sonucu, sanatçılıkla zanaatçılığın birbirinden giderek daha belirgin biçimde ayrılması olmuştur. Avrupa'da, bu ayrışmanın başlangıcı Rönesans'a kadar uzanmaktadır.

⁴ Bu kavramla ilgili kısa ve özetleyici bir giriş metni için, bkz. K. D. Kriz (1997), "Introduction: The Grand Tour", *Eighteenth Century Studies*, Vol. 31, No. 1, s. 87 – 89.

“1782’de, ayrıntılarını bilmediğimiz uzun bir Akdeniz gezisine çıktı. Hakkındaki en güvenilir yaşamöyküsel notlar (Michaud, Nagler) onun İtalya, Mısır, Anadolu, Kırım ve İzmir’den geçtiğini göstermektedir. Böylece, elverişli koşullar, belki de bir diplomatın maiyetine katılması sayesinde Melling geleneksel İtalya yolculuğunun dışında Doğu’nun çekiciliğini keşfetme imkânını buldu; o sırada sayıları gitgide artan egzotizm tutkunu Batılı sanatçılar, antikçağ anıtlarının peşinde, bu yöreleri dolaşmaktaydı” (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 1).

Bu gezinin son durağı İstanbul olmuştur; zira Melling 1785 tarihinde İstanbul’a geldiğinde, bu kentte yıllarca kalacak ve en verimli sanatsal üretimini bu kentte icra edecektir. Bu bakımdan, sanatçının İstanbul seyahatinin, herhangi bir ziyaretin ötesine geçtiği rahatlıkla söylenebilir. Melling’in İstanbul’daki 20 yıla yakın süren misafirliği hakkında, sanatçının kente geldiği dönemde Hollanda elçisi olan Frederic Gisberg von Dedem van Gelder, şu bilgiyi aktarmaktadır: “(Ressamın) O zamanlar Rus elçiliği ile ilişkisi vardı; elçi Bay Bulgakov, onun kız kardeşime ve bana resim dersleri vermesine müsaade etmişti. Asya ve Mısır’a yaptığım seyahatlerde bana büyük faydası dokunan bilgileri, sanatın temel öğelerini ben bu kişiden öğrenmişim” (Lemaire, 2005; 82 – 83).

Melling, 1785 yılında İstanbul’a ulaştığında burada geçimini sağlayacak bir iş bulmuştur; bu, Avrupa devletlerinin elçiliklerinde çalışanlara⁵ veya yakınlarına resim dersleri vermekten ibarettir. Hollanda elçisi Dedem van Gelder’in anlatışına göre Melling’in o dönemde Rus elçiliği ile de ilişkisi vardır - böyle olması anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü Melling’in İstanbul’a gelişinde Rus elçiliğinin büyük payı vardır; hatta Melling kente sözü edilen elçi Bulgakov ile beraber gelmiştir (Germaner & İnankur; 1989; 77). Ancak görüldüğü kadarıyla Melling’in faaliyeti sadece Rus elçiliği ile sınırlı kalmamış, kısa sürede ekserisi elçilik çalışanı olan başka kişilere de resim dersleri vermeye başlamıştır. Anlaşıyor ki, İstanbul’da yaşayan bir Batılı sanatçı olarak Melling, bu dersler sayesinde adını duyurabilmiştir. Bab-ı Âli’ye elçi olarak gönderilen devletlerin memurlarının Avrupalı olmak ve İstanbul’un yabancıları olmak ortak hissiyatı etrafında örülen; elçilik haricindeki kentlilere kapalı bir iç yaşantısı ve o yaşantı içinde hem birbirleriyle, hem de diğer Avrupalılarla kurdukları yakın ilişkiler hesaba katılırsa, Melling’in kentteki faaliyetiyle ilgili bilgilerin, Bulgakov’dan Dedem van Gelder’e ulaşması ve sanatçının, tek bir elçiliğin çalışanlarına değil de, farklı misyonların çalışanlarına hizmet vermesi olağandır.

Melling’in İstanbul’daki bu erken dönemlerinde, Beyoğlu’ndaki elçilik binasında ve Bulgakov’un Büyükdere’deki evinde yaşadığı bilinmektedir - bunun haricinde Danimarka elçisi Baron de Hübsch de o dönemde Büyükdere’de gösterişli bir yalıda yaşıyordu ve Melling burada da zaman geçirmiştir (Lemaire, 2005; 83). Yalı, İstanbul’un elçiliklerde çalışan yabancı uyruklu memurlarının ve soyluların uğrak yerlerindendir; ayrıca devlet erkânınca da ziyaret edilmiştir. Bu ziyaretlerin birine, dönemin sultanı olan III. Selim’in kız kardeşi Hatice Sultan’ın da iştirak ettiği ve de Hübsch’ün ikâmet ettiği bu gösterişli binadan çok etkilendiği bilinir. Auguste Boppe’un aktardığına göre “yalının düzeni kadar terasları ve bahçelerinin konumu ile de büyülenen Sultan’ın, benzer bir konutu yapabilecek düzeyde bir sanatçı istemesi üzerine M. De Hübsch kendisine Melling’i tavsiye etti” (Boppe, 1998; 121 – 122). Bu tavsiye olumlu bir sonuç vermiş ve Melling, Hatice Sultan’ın emrine girmiştir. Öncelikle kendisinden, Ortaköy’de bulunan ve Hatice Sultan’a ait olan Neşetâbâd Sarayı (ki diğer adı Defterdarburnu Sarayı’dır) için, güzel bir bahçe yaratması istenir. Melling, Hatice Sultan’a labirent biçiminde bir bahçe önerir; bu bahçenin leylak, gül ve akasyalardan oluşan yolları, birleşerek merkeze ulaşmakta ve ziyaretçilere yönlerini dahi kaybettirmektedir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12). Bu bahçeden son derece memnun kalan Hatice Sultan, bu işin bitmesinden sonra Melling’in yeteneklerinden bu defa bir mimar olarak yararlanmayı ister ve sarayının hemen bitişiğine küçük bir köşk inşa etmesini emreder; kolaylık olsun diye de Kuruçeşme semtinde ressama ikâmet edebileceği bir mesken tahsis edilir (Boppe, 1998; 122). Böylece Melling, hemen çalışmaya başlar. Sözü edilen köşk,

⁵ Elçilik çalışanları, genellikle mensubu oldukları ülkenin asilzadeleri arasından seçilmekteydi fakat 1789 Devrimi ile bu durum, en azından Fransa için değişmiştir.

iki katlıdır ve ön cephesi beş sütun aralığına bölünmüştür; alt katta bu beş sütun aralığı revaklı bir bölüm ile kapatılırken üst katta beş aralıkta beş pencere bulunmaktadır. Alt katta, revakların içinde pencere yerine üstü yarım kubbeli, deniz kabuğu biçiminde oyulmuş yarım daire nişlerin varlığı dikkat çeker (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12 – 13). Bu köşkün inşaatı sona erdiğinde, Hatice Sultan ve yakın çevresi Melling’in eserini çok beğenirler; öyle ki, inşa ettiği köşkün güzelliği III. Selim’in kulağına kadar gider ve hükümdar, ressamı bir süre önce Beşiktaş’ta yaptırdığı bir sarayın genişletilmesi görevini sürdürmesi için kendi emrine de alır (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12 – 13). Böylece Melling, Osmanlı mülkünde ikâmet eden, bir sanatçı için sahip olunabilecek şereflerin en büyüğü sayılabilecek, padişahın emrinde çalışma hakkını kazanan sanatçı olmuştur.

Melling’in genişletmekle görevli olduğu Beşiktaş Sarayı, geleneksel Osmanlı mimarlığının etkilerini taşımaktadır. Melling’in bu yapıya eklediği köşkün İyon ve Korint düzenine uygun sütunları esere bir Yunan Sanat ürünü havası vermiş ve etkileyici bir görünüm kazanmasına sebep olmuştur (Melling, 1819; sayfa numarası yok). Asrın sonlarında, Avrupa’da Rokoko estetiğinin etkileri yerini, ilhâmını Antik Çağ’ın estetiğinden alan Neo-Klasik estetiğe bırakmaya başlamış ve Neo-Klasisizm, Batı’nın başlıca mimarlık söylemi olarak yaygınlık kazanmıştır. Bu açıdan, Melling’in Beşiktaş Sarayı’ya yaptığı müdahalenin Neo-Klasisist tavrın, XVIII. yüzyılın sonlarını yaşayan Osmanlı başkentindeki tezahürlerinden olduğu söylenebilir. Barok, Rokoko ve Neo-Klasisizm gibi üslupların Osmanlı Devleti’nin kendi toplumsal ve estetik ihtiyaçlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmadığı düşünüldüğünde; Avrupa’da belirli bir devamlılık ilişkisinin kronolojik çerçevesi içinde ortaya çıkmış olan tüm bu estetik söylemlerin, İstanbul’da kısmen aynı anda, birbirlerini dışlamadan ve beraber, kaynaşmış unsurlar hâlinde varlığını sürdürmesi olağan karşılanmalıdır. Bu bakımdan, Melling’in III. Selim’e veya Hatice Sultan’a önerdiği mimari yapıların Rokoko, Barok ve Neo-Klasisizm etkilerini aynı anda bünyesinde barındırdığını düşünmek mantıklıdır. Bu etkilerin, Lale Devri’nde Batı kaynaklı mimarlık etkileriyle karşılaşan ve onlarla temasa girmesinin sonucunda, belirli bir dönüşümü idrak etmeye başlamış olan Osmanlı geleneksel mimarisıyla birlikte görüldüğü düşünüldüğünde; ortaya hayli bağdaştırmacı bir estetik söylemin çıktığı anlaşılmaktadır. Mimarlık ile ilgili olarak, XVIII. yüzyılın Avrupalılarına benzer bir kavramsallaştırma teşebbüsünde bulunup bulunmadıkları bilinmeyen aynı dönemin Osmanlıları için bu söylemlerin birbirine bağlaşıp bir biçimde varlığını sürdürmesinin problematik bir durum teşkil etmediği anlaşılmaktadır.

III. Selim’in, Melling’in Beşiktaş Sarayı’na yaptığı eklemelerle, sarayın aldığı halden son derece memnun olduğu ve bunun üzerine tamamen Batı’nın mimari biçimlerine uygun olarak tasarlanmış bir başka sarayın Sarayburnu’nda inşa edilmesini istediği bilinse de, bu tasarımın Napoléon Bonaparte’ın 1798’de Mısır’ı işgal edilişiyle birlikte iptal edildiği düşünülmektedir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 15). Neo-Klasisist estetiğe yönelik Osmanlı muhalefetine sebebi, biçimsel kaygılardan ziyade siyasal gelişmelerdir.

Bütün bu faaliyetlerin haricinde Melling, İstanbul’un gidebildiği her yerine gitmiş ve buralardan kentin manzarasını tasvir etmiştir. Sanatçının bu sırada tasvir ettiği semtler, İstanbul’un birbirinden oldukça uzak köşelerindedir; sözgelimi kentin Bulgurlu’dan bir görünümünü çizdiği gibi, Okmeydanı’na çıkmış ve buradan Karaağaç’ı tasvir etmiştir. Bunların yanında sanatçı Galata’dan veya Üsküdar’dan, kentin karşı kıyısını panoramik bir biçimde resmetmeyi seçmiş; İstanbul’un silüetini yakalamak istediğinde ise çoklukla Prens Adaları’na giderek çalışmıştır (Boppe, 1998; 122). Günsel Renda, Melling’in genellikle suluboya ve guaş tekniğiyle çalıştığını belirtmektedir (Renda, 1994; 388). Sanatçının bir “*Boğaziçi Ressamı*” olarak anılmasının sebebiyse, özellikle çok etkileyici bulunduğu Boğaziçi bölgesini konu alan eserlerinin nitelik ve nicelik bakımından yüksek oluşudur. Anadolu bölgesinde özellikle Kandilli yahut da Beykoz civarında bulunan ve aynı isimle anılan bir ermişin mezarını barındırdığı düşünülen Yûşa Tepesi (ki İstanbul’un yüksek tepelerinden biri olarak bilinir ve kentin çarpıcı bir manzarasını sunar) ile Avrupa yakasında Sarıyer’e giderken, önemli bir Rum nüfusu

barındıran Tarabya veya elçiliklerde çalışan Avrupalı nüfusun ikâmet ettiği Büyükdere semtleri, Melling’in manzarasını sıklıkla tasvir etmeyi seçtiği semtlerin başında gelmektedir:

"(...) Onu özellikle Boğaziçi çekiyordu. Gözlemleri çok güçlü idi, bu yüzden de desenleri, Boğaz'ın asayişinden sorumlu olan Bostancıbaşı'nın defterini süsleyebilirdi. Bostancıbaşı, Sultan'ın kayığında dümene geçtiğinde, efendisinin her sorusunu, yanıtlayabilmek için, Boğaziçi evlerini defterine kaydeder, sık sık da kontrol ederdi.

İmparatorluk Sarayı, Sultanların ve Kadın Sultanların dinlenme köşkleri, paşaların yalıları, Avrupa yakasındaki Rum mahalleleri, zengin Fenerliler'in evleri, elçilik ve Frenk tüccarların konakları ile, Asya kıyısındaki, minareleri, servi ağaçları ve Müslümanlar'ın boyalı evleri ile pitoresk köyler: 1812 ve 1814 yıllarında H. Aston Barker ve Prevost'un panoramalarından İstanbul'u seyretmiş olan Londralı ve Parisliler Melling'in albümünü karıştırsalar bu kent hakkında daha eksiksiz bir fikre sahip olabilirlerdi. Sanatçı, kalem ile Boğaz kıyılarını canlandırıyor. Burada, bir prens yalısının kapısında haremağalarının emirleri ile konuşan hizmetkârlar; bir diğerinde, birkaç mezarın hemen yanındaki çınarın gölgesinde oturmuş Müslüman kadınlar sessizce çocuklarının balık tutmasını seyrediyorlar; ötede, uzun silindirik başlıkları ile Rum papazlar, suyu mucizeler yaratan bir çeşme başında nazarlık satıyorlar; bir elçilik arabası hızla geçiyor, çingeneler ayı ve maymun oynatıyorlar ve bir an için divanında bağdaş kurmuş, penceresinden bakarak hayallere dalan ve Karadeniz'den gelecek serin rüzgârı bekleyen bir Ermeni'nin ya da Rum'un keyfi kesintiye uğruyor. Boğaziçi bahçelerinin süslü teraslarında, geniş çam ağaçları, farandol yapan dansçıları gölgeleri ile örterlerken, çubukların ve kahve fincanlarının gidip geldiği grupta, her Levanten ailenin, yabancı misyon görevlileri arasında bulunmasından gurur duyduğu çevirmen, kentteki en son hikayeleri anlatıyor" (Boppe, 1998; 124 – 125).⁶

Melling'in Hatice Sultan'dan ve III. Selim'den gördüğü teveccühün ve güvenin etkisiyle uzun yıllar boyunca sürecek olan hizmeti XIX. yüzyıla girildiğinde birden kesintiye uğrar. Melling'in Hatice Sultan'ın ve III. Selim'in gözünden düştüğü görülür; acaba bunun sebepleri neler olabilir? Bu konuda en sık başvurulan görüş, Napoleon Bonaparte'ın (1769 - 1821) 1798'de giriştiği Mısır seferinin arkasından III. Selim'in, Fransız kökenli olan Melling'e iş vermekten vazgeçtiğidir. Nitekim Reşad Ekrem Koçu, bu fikri “ III. Selim'in sarayına başlanmak üzereyken, Napolyon Bonapart'ın ani bir surette Mısır'a asker dökerek Mısır'ı zapt ettiği haberi geldi. Sarayın inşasından vazgeçildi. Koffer ve Melling saraydan uzaklaşmaya mecbur oldular. Az bir zaman sonra da Melling, İstanbul'u terk etti” cümlesiyle ifade etmektedir (Koçu, 2003; 222).⁷ Bir kere daha, siyasi kaygıların estetik kaygılara ağır bastığını tekrar etmek gerekir. Öte yandan, Melling'i İstanbul'u terk etmeye zorlayan gelişmenin siyasi nitelikli olmayıp; şahsî bir sebepten kaynakladığı da iddia edilmektedir; bu iddiaya göre Melling'in Saray hizmetinden çıkarılıp, başkenti terk etmek zorunda kalmasının ardında, Hatice Sultan'ın ressamı kıskanması yatmaktadır. 1799'da ressamın, evlenmediği bir kadından bir kızı olmuştur; bu kızın vaftiz babası da tıpkı Melling gibi Baden'den İstanbul'a gelmiş olan Jacob Ensle'dir ve Ensle'nin III. Selim'in bahçıvanbaşı olarak görev yaptığı bilinir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 16 – 17). Hatice Sultan'ın Melling'in evlilik dışı ilişkisinden duyduğu hiddetin, onun işine son verdirip, İstanbul'dan uzaklaştırdığı yolundaki iddia, daha ciddi bir biçimde doğrulanmaya muhtaçtır.

Melling'in işine 1801 yılına girilirken son verilmiş ve yaklaşık 15 yıl boyunca Hatice Sultan'ın olduğu kadar III. Selim'in koruması altındaki gözde bir sanatçı olan ressam kendini birden gelirinden, imtiyazlarından ve kendisine güç bahşeden yakın ilişkilerden yoksun bulmuştur. Bununla birlikte, Melling'in bu dönemde, kentteki Fransız elçiliği tarafından himâye edildiği bilinmektedir. Elçilikte maslahatgüzarlık görevini yürüten Pierre Ruffin'in (1742 – 1824) teşvikiyle Melling, İstanbul'un türlü

⁶ Metinde ismi geçen Henry Aston Barker 1774 ile 1856 yılları arasında yaşamış bir İngiliz manzara ressamıdır. Yazarın Prevost adıyla andığı kişi ise 1764 ile 1828 yılları arasında yaşamış olan Fransız manzara ressamı Pierre Prevost olmalıdır. Her iki sanatçı da İstanbul'a gelmiş ve kaldıkları süre içinde bu kentin panoramik tasvirlerini yapmışlardır.

⁷ Koçu'nun bahsettiği Koffer isimli kişi, 1793 tarihinde Osmanlı devletinin hizmetinde çalışmaya başlayan bir mühendis olan François Kauffer olmalıdır.

manzaralarının tasvirini yapmaya devam eder. Bu manzaralara kent halkının farklı kesimlerinin, yerelliğinin iyice vurgulanması için gündelik kıyafetleri içinde görülen figürleri de eklenmiştir (Germaner & İnankur, 2002; 32 – 33). Ruffin'in desteklediği bu çalışmanın, belli siyasal sebepler nedeniyle hayata geçirildiği ve Napoléon Bonaparte'ın propaganda amacı taşıyan planlarının bir parçası olduğu düşünülmektedir (Germaner & İnankur, 2002; 32 – 33). Bu süreçte yaptığı İstanbul manzaraları, Fransa'ya dönüşünde *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'un temelini oluşturacaktır.

Yıllar boyunca Saray için, padişahın kızkardeşi Hatice Sultan'ın hizmetinde bulunmuş, İstanbul'un topografyasını olduğu kadar Müslüman ve gayrimüslim toplumlarını tanıyan, kentin gelenek ve adetlerine aşinâ bir kişi sayılabilecek olan Melling'in Osmanlı başkentindeki misafirliği, 1802 yılının Temmuz ayında sona erecek ve ressam İstanbul'u terk ederek Fransa'ya dönecektir. Fransa'ya döndükten sonra 1804 - 1810 yılları arasındaki Salon sergilerine katılmış, bir altın madalya kazanmış ve eserlerinin 13 ciltten oluşan bir külliyyatını hazırlamıştır (Lemaire, 2005; 84). Treuttel ve Würtz adlarını taşıyan yayıncılarla yaptığı anlaşmanın ardından, İstanbul'da henüz Ruffin'in hizmetindeyken tasvir etmeye başladığı manzara resimlerinin kitap haline getirilip yayınlanması 1819'u bulmuş ve *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* isimli eser böylece ortaya çıkmıştır. Fransa'nın güneyinde, İspanya sınırında yakın bir bölgedeki Pirene Dağları'na yaptığı bir gezinin ardından ürettiği tasvirler, 1826 – 1830 arasında yayınlanmış ve daha sonra *Voyage Pittoresque dans le Pyrenees Françaises* (Fransız Pireneleri'ne Yolculuk) ismiyle kitaplaştırılmıştır. Bu eserin içeriğini Bask köylerinden doğa manzaraları ve yerel kıyafetleriyle tasvir edilmiş Bask köylülerinin gündelik hayatlarından kesitler oluşturur. Eserin basımından kısa bir süre sonra, Antoine-Ignace Melling 1831'de, Paris'teki evinde 68 yaşında yaşama veda eder.

XVIII. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Siyasal ve Kültürel Durumuna Kısa Bir Bakış

Antoine Melling'in 1785 yılında eriştiği dünyayı daha iyi anlamak için, Osmanlı Devleti'nin XVIII. yüzyıldaki durumunu kısaca incelemek gerekir. Bu yüzyılda XV. ve XVI. yüzyıldaki fütûhat evresi sona ermiş ve yerini XVI. yüzyıldaki istikrarsızlığa bırakmıştır.⁸ Bu istikrarsızlık ve gücün Osmanlılar ile Avrupalılar arasında sürekli gelip gitmesi, 1683 yılındaki II. Viyana Kuşatması'nda sonuçlanmış bir bozgunla sonuçlanmış ve 1698'e kadar sürecek olansavaş dönemi başlamıştır. Yaklaşık 15 yıl süren savaşlar Osmanlı devletini tüm cephelerde teslim olmaya zorlamış; 1699'da Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nin düşüş dönemi başlamıştır.⁹

Bu antlaşmanın imzalanmasıyla kaybettiği topraklara rağmen, Osmanlı Devleti'nin elindeki toprakların büyüklüğü, XVIII. yüzyılda, asırlarca merkeziyetçiliğin ağır bastığı bir anlayışla yönetilen devletin denetimini zorlaştırmıştır. Bu eğilim, yüzyılın sonlarına doğru daha belirgin bir nitelik

⁸ Osmanlı Devleti'nin XVII. yüzyılda yaşadığı istikrarsızlığı bütün Avrupa'ya teşmil eden ve Osmanlı Devleti'ndeki durumu da, genel ve çok daha büyük bir "XVII. Yüzyıl Krizi" içinde algılayan çok önemli iki metin için bkz. E. Hobsbawm (1954), "The General Crisis of the European Economy in the 17th Century", *Past & Present*, Volume 5, Issue 1, s. 33 – 53 ve H. Trevor-Roper (1959), "The General Crisis of the 17th Century", *Past & Present*, Volume 16, Issue 1, s. 31 – 64. Hobsbawm, krizin kökenlerini iktisadi problemlerle açıklarken; Trevor-Roper, krizin sebebini Avrupa'yı sarsan din savaşlarına, isyanlara, yoksulluğa, şiddetli iklim değişikliklerine ve en çok da merkezi devlet ile taşra arasındaki giderek artan gerilime bağlar. Ancak her ikisi de, kıtayı etkileyen genel bir krizin varlığında birleşirler. Bazı araştırmacılar, krizin Çin, Japon ve Hindistan'daki imparatorluklarını da etkilediğini iddia etmişlerdir; böylelikle, XVII. yüzyıl krizi, küresel bir nitelik kazanır. Bu iddia için bkz. W.S. Atwell (1986), "Some Observations on the 'Seventeenth Century Crisis' in China and Japan", *The Journal of Asian Studies*, 45 (2), s. 223 – 244.

⁹ 1699'daki Karlofça Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nin gerileme döneminin başladığı iddiası, gerek Batı'da gerekse Türkiye'deki tarih yazımının en çok bilinen, neredeyse gelenekselleşmiş dönemleştirme örneklerinden biridir. Öte yandan, bu süreci bir gerileme olarak değil, devrin ihtiyaçları doğrultusunda, devletin ve kurumlarının yeniden yapılandırıldığı, hem kayıpların hem de kazançların olduğu bir dönüşüm dönemi olarak algılayan tarihçilerin de, 1950'lerden bu yana giderek daha görünür bir nitelik kazandığı söylenebilir. Bu eğilimle ilgili olarak, belirleyici bir öneme sahip olan, en temel metinlerden biri için bkz. A. Hourani (1957), "The Changing Face of the Fertile Crescent in the XVIIIth Century", *Studia Islamica*, No. 8, s. 89 – 112.

kazanacak ve Osmanlı Devleti “başta Britanya ve Rusya’nın Asya kıtasındaki genişlemesi olmak üzere sayıları gittikçe artan düşman cephesiyle” uğraşacaktır (Salzmann, 2011; 247 – 248).

Karlofça Antlaşması’nın imzalanması, önceki yüzyıllarda Osmanlı Devleti ile Avrupa arasındaki ilişkileri belirleyen hiyerarşinin bitişini gösterir. Osmanlı Devleti artık, önceki yüzyıllardakendini, karşısında üstün saydığı Avrupa devletleriyle protokol bakımından aynı düzeye geldiğini kabul etmekte ve yeni protokol usullerine uyarak, elçilere eşitlik esasına göre davranmak zorundadır. Bu durum devletler siyasetindeki bir taşın yerinden oynadığını ve güç dengesindeki gözle görülebilir değişmeyi göstermektedir (Ortaylı, 2008; 39). Aslında, devletin önceki yüzyıllarda başlayan duraklama evrelerini, Bernard Lewis iki toplulukta ele almıştır: idarî sorunlar, iktisadî ve içtimâî sorunlar; ahlakî, kültürel ve entelektüel sorunlar (Lewis, 112; 1958). Bu sorunlar, özellikle XVII. yüzyılla birlikte görünürlük kazanmıştır – hatta ünlü *Risale*’sinde Koçi Bey’in, Osmanlı Devleti’ndeki çürüme âlâmetlerini Kanunî Sultan Süleyman dönemine kadar götürdüğü bilinir (Danışman, 1972; VII).

XVIII. yüzyıl, Osmanlı Devleti için sarsıcı biçimde başlamıştır. Karlofça Antlaşması’nın hemen ardından ciddi bir iktisadî buhran yaşanmış ardından başkentte isyan çıkmış ve 18 Temmuz 1703’te yeniçerilerhalk ve medrese öğrencileri, kendilerine katılan hassa muhafızlarıyla birlikte Edirne’ye doğru yürümüştür (Freely, 2009; 276). Bu sürecin sonunda II. Mustafa’nın (1664 – 1703) hâl’ine karar verilmiş, yerine III. Ahmed (1673 – 1736) geçirilmiştir. III. Ahmed’in saltanatı, çetin bir biçimde başlayan XVIII. yüzyılın istikrarsız gelecek beklentilerini boşa çıkaracak ölçüde (27 yıl) uzun sürmüştür ve Lâle Devri gibi, Osmanlı kültürel yaşantısının en önemli süreçlerinden birini doğurmuştur.

Bu dönemde Osmanlı saray yaşayışında çeşitli değişiklikler görülmüştür. III. Ahmet’in sadrazamı olan Nevşehirli İbrahim Paşa’nın (1660 – 1730) Avrupa’nın belli başkentlerine elçiler gönderilmesine karar veriş önemli bir gelişmedir (Freely, 2009; 277). İlk daimî elçilik ise 1793’te, Londra’da kurulmuştur ki, Osmanlılar daha önce, iktisadî ve askerî bakımdan üstün olduklarını bildikleri Avrupa ülkelerine sürekli elçiler göndermek mecburiyetini hissetmemişlerdir. Aksine Avrupa ülkeleri, uzun süreden beri Osmanlı mülkünde daimî elçi bulundurmakla kalmamış, bu ülkede çeşitli geziler yapmış olan seyyahların kaleme aldığı zengin bir seyahatnâme külliyyatına da sahip olmuşlardır – bunun karşılığı olan bir birikim, Osmanlı topraklarından ise çıkmamıştır (Itzkowitz, 1972; 105). Oysa artık iki dünya arasındaki güç dengesi köklü bir biçimde değişmiş ve Osmanlı Devleti, Avrupa karşısındaki üstün konumunu yitirmiştir. Ancak XVIII. yüzyılla birlikte Batı, Osmanlılar için merak edilen bir dünya olmaya başlamış, böylelikle bu yüzyıl, Osmanlı toplumsal yaşantısında benzerine daha önce rastlanılmayan gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Avrupa’ya elçi gönderen Osmanlı idarecilerinin merakını ilk cezbeden icatların başında da matbaa gelmektedir; buna uygun olarak da, Macar kökenli İbrahim Müteferrika, 1727’de İstanbul’da matbaayı kurmuştur (Freely, 2009; 277 – 278).

III. Ahmet döneminde, sadrazam İbrahim Paşa’nın önde gelen yürütücülerinden biri olduğu Batı’yı tanıma ve bilme süreci, yüksek zümre nezdinde (bunlar saray ahâlisi ve devlet ricâlidir) Avrupa’nın kültürüne karşı giderek büyüyen bir merak şeklinde tezahür etmiştir. Bu merakın kitlelerce olmasa da, Osmanlı aydınlarınca da paylaşıldığı ve kültürel bir hareketlenmeyi tetiklediği söylenebilir. Bu durum “*Osmanlı entelektüel yaşantısının da değişime uğradığı, Avrupa’dakilerle karşılaştırılabilir fikirler ürettiği; XVIII. yüzyılda, etki ve boyut bakımından eşit olmamakla birlikte Avrupa’dakine benzer entelektüel hareketler ürettiği*” bu yüzyılın Osmanlı düşüncesinin, kimi tarihçiler tarafından “*Osmanlı Aydınlanması*” adıyla anılmasına sebep olmuştur (Erginbaş, 2014; 58). Avrupa’nın XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki başlıca mimarî üslupları olan Barok ve Rokoko’nun, İstanbul’da etkilerini gösterdiği dönem de bu zamana denk gelmektedir – ancak Avrupa’daki kronolojinin aksine, Rokoko etkileri Osmanlı başkentine Barok etkilerinden daha önce girmiştir. Doğan Kuban, bu durumu “XV. Louis Fransa’sının Türk kültüründeki kesin etkisi sonucu, Avrupa’daki kronolojik sıranın tersi olarak, Rokoko Barok’tan önce ve gerçek bir taklit süreci içinde, Saray kanalıyla İstanbul’a girmiştir” cümlesiyle açıklar (Kuban, 2007; 505). Avrupa’ya özgü mimarlık biçemlerinin Osmanlı başkentine ithâl edilmesinde de, başlıca kaynak Fransa olmuştur. Lâle Devri’nin en gözde mesire yeri olan Kâğıthane’de inşa edilmeye

başlanan Sâdabad Sarayı'nın planlarının ilham kaynağı, Paris'teki Versailles ve Fontainebleau saraylarıdır – öyle ki bu iki sarayın planları, dönemin Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmed Çelebi (1670 – 1732) tarafından İstanbul'a getirilerek Sâdabad'ın inşasında kullanılmıştır (Göcek, 1987; 75). Dahası, bu yeni tarzlar İstanbul'un çehresini değiştirmiştir. Osmanlı başkenti, III. Ahmed'in, 1703'ün yazında maiyetiyle birlikte İstanbul'a kesin dönüşünü izleyen yüz yıl boyunca yeni biçimler, ifadeler, renkler, tasarımlar ve estetik söylemlerin etkisiyle şekillenmiş; kökenini hem daha erken tarihli Osmanlı estetiğinin dilinden, hem de yabancı bir dizi görsel kültür unsurundan alan bu alışılmadık ölçüde abartılı ve mutantan süsleme dili, XVI. yüzyılın ortalarında biçimlenmiş olan klasik dilin dışında, yeni bir biçem önermiştir (Hamadeh, 2004; 33).

İlber Ortaylı, bu dönemde Avrupa'nın musikisinin anlaşılıp sevilmediğini, edebiyatının Osmanlılarca bilinmediğini; ancak plastik sanatlarına, mimarisine, resmine, giyim kuşamına, porselenine ve camına ilginin arttığını; bunların da giderek yerli zanaatı dönüştürdüğünü yazmaktadır (Ortaylı, 1995; 145). Varlıklı hânelerde Çin ve Japon porselenleri, Fars şiiri, İngiliz çuhası ve Fransız mimari üslubu yeğlenmiştir (Salzmann, 2000; 91). Özellikle bu kesimde, pahalı ve ince zevkler eşliğinde kendini gösteren yeni bir yaşama biçimi ortaya çıkarak Avrupa kültürünün muhtelif unsurlarıyla belli bir uyum içinde gelişmiş; böylece Batı'ya ait estetik ve kültürel söylemler, hâlihazırda Osmanlı başkentinin kendi kültür örüntüleriyle birleşerek, gündelik hayatın farklı safhalarını dönüştürmüştür. Avrupa, İran ve yerel Osmanlı zevkinin etkilerini bir arada gösteren bu bağdaştırmacı estetik benzersiz bir terkiptir; onu oluşturan kökensel unsurlar ise Osmanlı sınırından geçtiği anda Türk ve Müslüman hüviyeti kazanarak, İstanbul'a ve Osmanlı mülküne içkin bir nitelik kazanmış; böylelikle kültürel direnci hızlı bir biçimde kırarak, nesnelerin ihtidasını ve intisabını olanaklı kılmıştır:

“Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofı, hanımının sırtında Lyon kumaşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarîzade yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lâmba hep Müslümandı. İngiltere'den dün gelmiş rokoko saat, melez döşenmiş aynalı ve saksılı Louis XV. üsluplu otoman ve markizetli yahut patiska minderli odaya girer girmez çok Müslüman bir zamanı saymağa başladığı için derhal Müslümanlaşır, kuvvetli ilâhiyat tahsili yüzünden az zamanda ulema kisvesini taşımağa hak kazanan bir mühtedi yahut hiç olmazsa Keçecizade İzzet Molla'nın meclisinde Kur'an ve hadis bilgisiyle asıl Müslümanları susturan Hançerli Hanım gibi bir şey olurdu. Zaten bu yerliliğin birçok unsurları dışarıda imâl edilmeye başlanmıştı” (Tanpınar, 1969; 150 – 151).

1730 yılının Eylül ayı sonundan Ekim başına kadar süren Patrona Halil İsyanı sonunda sadrazam İbrahim Paşa katledilmiş, sultan III. Ahmed de tahttan çekilerek yerini I. Mahmud'a (1696 – 1754) bırakmıştır. Patrona Halil İsyanı, doğrudan doğruya Batı karşıtı tepkilerin güdülediği, ideolojik nitelikli bir hareketten ziyade, yoksulluk ve işsizliğin halk kitlelerine yarattığı memnuniyetsizliğin tetiklediği bir halk ayaklanmasıdır ve odağında İbrahim Paşa ile devlet yöneticilerinin mutantan bir yaşam sürmekte oluşu vardır. Saray'daki görkemle geniş kitlelerin yoksulluğu arasındaki çelişkinin keskinliği, halkın öfkesini kabartmıştır. İnşa edilen yeni kasır, saray ve bahçelerin mevcudiyeti, işsizliğin giderek artması ve halkın yoksullaşmasının karşısında belirgin bir zıtlık oluşturmuş ve isyanı tetiklemiştir (Aktepe, 1958; 41).

İsyan, Osmanlı devletinin girdiği geri dönülemez yolu, ancak kısmen kesintiye uğratmıştır. Avrupa kültürünün ve modalarının takip edilmesinden daha fazlasını ifade eden “Osmanlı Aydınlanması” sonraki yıllarda da devam edecektir. Bu çabaların doruğa çıktığı XIX. yüzyılda, Gülhâne Hatt-ı Hûmayunu'nun ilân edilmesiyle, sözkonusu gelişmeler programlı ve sistemli bir nitelik kazanıp, padişahla reâya arasındaki ilişkileri düzenleyen hukukî bir niteliğe bürünecektir.

Melling'in İstanbul'daki Çalışmaları

Daha önce de belirtildiği gibi Melling, İstanbul'a gelişinden bir süre sonra Hatice Sultan'ın hizmetine girmiş ve uzun yıllar onun için çalışmıştır - kimi zamanlar III. Selim'in de Melling'den bazı

mimarlık ve dekorasyon çalışmaları talep ettiği olur. Bu iki alan, mimarlık ve dekorasyon, sanatçının İstanbul’daki yıllarında en çok verim gösterdiği alanlar olmakla birlikte, onun çalışmalarını sadece bu alanlarla kısıtlamak pek doğru olmayacaktır. Bu bölümde, Melling’in İstanbul’da kaldığı uzun süre boyunca giriştiği mimarlık ve dekorasyon faaliyetleri üzerinde durulacaktır.

Melling’in İstanbul’a gelişinin ardından, Hatice Sultan’ın hizmetine girişinin, Danimarka sefiri Baron de Hübsch’ün Büyükdere’deki yalısında vuku bulan bir karşılaşmanın ardından gerçekleştiği, yukarıda belirtilmişti. De Hübsch’ün bahçesi, Batılı bir zevkin tutkunu olduğu anlaşılan Hatice Sultan’ı besbelli etkilemiştir; nitekim Melling, Hatice Sultan’ın hizmetine girdikten sonra, kendisinden istenen ilk şey, tıpkı de Hübsch’ün yalısındaki gibi bir bahçedir:

“Hatice’nin Sarayı, Neşetabad, Ortaköy’de, Defterdar Burnu’nda yer alıyordu. Bu semt, yetiştirdiği yaseminlerle ünlüydü; uzun ve düz dalları çubuk yapımında kullanılıyordu. Melling, bu semtin hemen yakınındaki Kuruçeşme’ye yerleşti. Birkaç gün içinde prensesinin isteklerini yerine getirmek üzere hazırlandı. “Mimar, ressam, dekoratör ve bahçıvan olarak, hiç durmadan yaktı, yeniden inşa etti, bozdu ve yeniden yaptı”. Onu çalışırken gören M. De Butet, sanatçın yaptıkları arasında her gün Sultanın kaprislerinden doğan küçük mabetler, zafer kapıları, labirentler sayabiliyordu” (Boppe, 1998; 122).

Bu bahçenin Melling’in özgün bir tasarımı olup olmadığı bilinmemektedir; zira Koçu’nun ismini andığı Fransız mühendis François Kauffer’nin günümüzde Topkapı Sarayı’nın kütüphanesinde bulunan bir çiziminin, bu bahçenin tasarlanması aşamasında Melling’e ilham kaynağı olma ihtimali vardır (Anhegger, Hitzel & Perot; 11 – 12). Hatice Sultan’ın bu bahçeden memnun kalması, Melling’i ilerleyen zamanlarda daha büyük çaplı mimarlık ürünleri tasarlamaya teşvik etmesinden anlaşılabilir. Sözü edilen bahçe, saray çevresine mensup kişilerin zevkine uygun olan, Rokoko etkisindeki yeni bir Osmanlı zevkinin somutlaşması olarak da görülebilir. Bu bahçenin tasarımının geleneksel İslam veya Osmanlı bahçesinin tasarımıyla büyük bir benzerliği olmadığı anlaşılmaktadır; aksine metinde zikredilen “mabet”, “zafer kapısı”, “labirent” gibi unsurlar Rokoko’yu olduğu kadar, Neo-Klasik zevki de çağrıştırmaktadır. Beşir Ayvazoğlu’na göre Melling “birçok Türk bahçesini bozup yerine zevksiz Fransız bahçeleri yapmış”tır (Ayvazoğlu, 1995; 28). Ayvazoğlu’nun ortadan kalktığını düşündüğü Türk bahçesi, dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerinden kaçınılmaz biçimde etkilenmiştir ve onda tecessüm eden bağdaştırmacı anlayış, XVIII. yüzyılın Rokoko zevkinin abartılı biçimciliğini Osmanlı bahçesine taşımıştır. Bu haliyle bahçe, özellikle saray çevresinin Avrupalılığı henüz öncelikli olarak biçimlerin birliğinde anladığını ve algıladığını göstermektedir.

Nitekim Melling’in bu bahçe tasarımıyla sonra sipariş aldığı ikinci iş, bu kanıyı doğrular niteliktedir. Bu sefer Hatice Sultan Melling’den, Neşetabad Sarayı’na bitişik bir köşk inşa etmesini ister. Bu köşkün neye benzediği hakkında fikir yürütmemiz olanaklıdır. Çünkü köşke dair Melling’in, kafasında tasarım aşamasındayken çizmiş olduğu tahmin edilebilecek olan iki desen (Resim 1 ve Resim 2) vardır. *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’da yer alan 29 numaralı gravür de (Resim 3), köşkün bitmiş halinin, ressamın kafasındaki tasarıdan biraz farklı olduğunu göstermektedir – yoğun Neo-Klasik etkiler taşıyan, hayli bağdaştırmacı bir yapıdır bu. Melling’in beş sütun arasına bölünmüş, iki katlı bir köşk tasarladığı görülmektedir ve ortada bulunan çıkmalı üç sütun arası kısmı, giriş katında üstü kapalı bir revak oluşturan Dorik sütunlar taşır. İkinci katta bir örnek beş pencereye, çıkmalı kısımda iki pencere eşlik eder ve pencere aralarında fiyonklu çelenklerin süslediği kasidelerin taşıdığı İyon başlıklı pilastr dizileri mevcuttur. Giriş katında pencere değil, deniz üst kısmı kubbe şeklinde tasarlanmış ve deniz kabuğu formunda oyulmuş nişler bulunur; nişlerin de tepesinde draperiler bulunur. Saçak kısmındaysa trigliflerle bezeli oyma gülbezeği, çömlek ve vazo formları, istiridye kabukları, güller, palmetlerle bezeli metoplar dikkat çeker. Rıhtım, Dorik tarzda bir trabzanla denizi sınırlar. İkinci kattaki kafesli pencerelerin, çelenklerle bezeli oturmaları vardır ve bunların tepesinde birer alınlık çizen ikişer gırlenti birleştiren bir vazo bulunur. Ortadaki pencerenin hizasında, dar tutulmuş bir üçgen alınlık mevcuttur. Resim 2, aynı temel mimari ilkeleri muhafaza etmekle birlikte,

bazı değişikliklerin yapıldığını göstermektedir; yapı, ortadaki çıkmalı bölümün yanlarına doğru ikişer sütun aralığı ebadında genişletilmiş, alınlık da bu ölçülerde büyütülmüştür. Bu alınlığın tepesinde, III. Selim'in veya Hatice Sultan'ın tuğrasını, kabartma olarak işlenmiştir. Giriş katındaki Dorik trabzanlar, tüm rıhtımı çevreleyecek şekilde genişletilmiştir. Köşk, Defterdarburnu Sarayı'nın geri kalan kısmından belirgin biçimde farklı bir mimarlık estetiğinin izlerini taşımaktadır(bu paragraftaki tüm betimleyici bilgiler için Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 11 - 12).

Bu köşk pek büyük boyutlarda değildir; cepheden genişliği beş sütun aralığı kadardır ve bu sütunların arasında pencereler bulunur. Ancak sadece ikinci kattaki bu pencerelerin önünde kafes bulunmaktadır. Kamusal alanda cinsiyet ayrımını vurgulayan ve bu ayrımı mahrem haricindeki yaşam alanlarında da birbirinden yalıtın bir inancın yaygın olduğu ülkede çalıştığının bilincinde olan Melling, giriş katının önündeki tırbzanlı rıhtımda erkeklerin dolaşabilme ihtimalini de hesaba katarak bu katta pencere açıklığı bırakmamayı tercih etmiştir. Böylece bu katta pencerelerin yerini nişler almıştır ki, bunlar da deniz kabuğu formunda oyulmuştur. Deniz kabuğu formu, XVIII. yüzyılda Avrupa'da doğrudan doğruya Rokoko estetiğiyle bağlantılı olarak yaygınlaşan formlardandır. Rokoko etkisi, yapının saçak bölümünde de gülbezeği, çömlek, vazo, istiridye kabuğu, palmet gibi dekoratif öğelerin sıklıkla kullanılmasıyla devam eder. Öte yandan Melling'in yapının giriş katında dor sütunları, ikinci katta ise iyon başlıklı pilastr tercih edişi de açıkça Neo-Klasik bir zevkin etkisini sezdirmektedir. Batı'da, dönemin estetik eğilimlerinin de Rokoko'dan giderek uzaklaşıp, Neo-Klasisizm'e yakınlığı bir seyir izlediği düşünüldüğünde; Melling'in kaygısının, belki de Avrupa'da "en güncel" formları ele alarak, Boğaziçi'nde onların bir alaşımını yaratmak olduğu düşünülebilir. İhtimaldir ki, Hatice Sultan'ın arzu ettiği de, bu fikirden çok uzak değildir.

Resim 1 ve Resim 2: Melling'in Defterdarburnu Sarayı'nda, Hatice Sultan için inşa ettiği köşkün çizimleri (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12 – 13). Resim 1; karakalem, çini mürekkebi ve suluboya, 16 cm x 23 cm, özel koleksiyon, Fransa. Resim 2; kâğıt üzerine çizim. (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12 – 13).

Bununla beraber *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'da yer alan 29 numaralı gravür, köşkün inşa edilmiş haliyle, Melling'in tasarladığı hali arasında belli farklar olduğunu göstermektedir. Sözgelimi, ikinci katın öne doğru çıkıntı yapan kısmı, desende yanlardan sadece birer sütun aralığı ile desteklenirken, kitaptaki gravürde görüldüğü şekliyle, Melling'in daha sonra yan kısımları sütun aralığı ölçüsünde genişletmeye karar verdiği anlaşılmaktadır. Bu durum köşkün alanında, enlemesine olmak üzere, belirgin bir büyümeye yol açmıştır. Bu gelişme, üçgen alınlığın da önceki gibi bir sütun aralığına oturmasından vazgeçilmesi sonucunu doğurunca, bu alınlık öne çıkıntı yapan kesimin tamamını kaplayacak şekilde üç sütun aralığına oturtulmuştur. Ayrıca desende

olmayan bir tuğra (Hatice Sultan’a mı yoksa III. Selim’e mi ait olduğu belirsizdir) kitaptaki gravürde, alınlığın ortasında yerini almış biçimde tasvir edilmiştir.

Resim 3: Melling’in Deftardarburnu Sarayı’nda, Hatice Sultan için inşa ettiği sarayın tasviri. Sol başta, öne doğru çıkma yapan, üçgen alınlıklı kısmıyla köşk yapısı dikkat çekmektedir. Bu resim, *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un 29 numaralı gravürüdür (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 12 – 13).

Sadece sipariş sahibi olan Hatice Sultan’ın değil, ağabeyi padişah III. Selim’in de köşke duyduğu hayranlığı tahlil edebilmek için, padişahın bu köşkte hayat bulan Neo-Klasisizm ve Rokoko melezlemesi üsluba ne anlam atfettiğini düşünmek gerekir. Bu da, kuşkusuz XVIII. yüzyılın Osmanlı seçkinlerinin zihnindeki biçimiyle, Batı’ya öykünmenin dinamikleri üzerine düşünmeyi zorunlu kılacaktır. Uğur Tanyeli’ye göre “O yapının varlık nedeninin Batılılaşma ideolojisi olmadığı kesin. Henüz böyle bir söylem üretilmiş değil. Fakat Osmanlı üst sınıfları, ‘öteki’ ile ilişkilene, ‘öteki’yi anlamaya çalışma, merak etme gibi yeni kaygılar geliştirmektedir” (Tanyeli, 2015; 316). Adı konmamış olmakla birlikte, Neo-Klasik estetiğe yahut Rokoko’ya dair bir merak vardır ve biçimlerin ithâl edilmesi, bu merakın tatminine yönelik en basit çözümdür. Ancak bilinçli, bilimsel ve programlı bir ilginin varlığından, faydacılığı önceleyen ideolojik bir tavırdan bahsedilemez. Osmanlı Devleti’nin idarî, siyasi ve iktisadî dertlerine karşı bir çözüm ve ihtiyaç olarak XIX. yüzyılda açıkça tanımlanacak ve kendisinden medet umulacak bir Batılılaşma kavramının varlığından bu dönemde bahsedilemez. Bu durum, Batı’ya ait unsurların yerel olanlarla bir melezleme içine girmesine yol açar ve XVIII. yüzyılın Osmanlı mimarî bağdaştırmacılığındaki Barok tavrı yoğunlaştırır.

Bu yapıdan hayli etkilenen III. Selim’in Melling’den Beşiktaş Sarayı’nda bazı düzenleme ve eklemeler yapmasını istediği bilinir. Bunların niteliği hakkında fazla bilgi olmamakla birlikte *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un 28 numaralı gravürü, bu sarayın bir görünümünü sunmaktadır. Karşılaştıracak bir başka tasvir olmadığı için de, salt bu gravüre bakarak

Melling'in katkısının sınırlarını tespit edebilmek oldukça zordur. Ancak kitapta yapı ile ilgili bazı bilgiler vardır:

“Muhakkak ki artık bu memlekette pek görülmeyen fakat vaktiyle ışıltı saçan cinsten bir mimarlığın eseri olan bir köşkün, bu doğu sarayının hemen bitişiğinde olması şaşırtıcıdır. Belki bir gün, Beşiktaş'ın bu bölgesi üzerinde konuşulacak ve yabancılar bu yapıyı bir Yunan anıtı sanarak onu onurlandıracaklardır. Bu köşk ve içindeki revaklar, III. Selim adına, hükümdarın kız kardeşi olan Hatice Sultan'ın mimarı olan Melling tarafından inşa edilmiştir. Aynı şekilde valide sultanın dairesi – ki bu da revakın sağ kanadına açılmakta – de, Boğaziçi'nin kıyılarının en güzel parçalarından birindeki, tirabzan ile çevrelenmiş olan, üç yüz ayak uzunluğundaki rıhtım da Bay Melling'e aittir. Köşk, ki ahşaptan inşa edilmiş ve Lyon üslubunda sekiz mermer başlık ile desteklenmiştir, rıhtım boyunca uzanır. Revaklar ise Korint üslubundadır. Avrupa sanatlarına büyük bir ilgi gösterdiği için, batıl inançlıların bir suç işlediğine inandığı III. Selim, bu mimari üslubu takdir etmiş ve Bay Melling'e bir kürk verilmesini kararlaştırmıştır; bu kürk, tıpkı Haşmetmeapları'nın kendi hizmetindeki yabancılar ve elçilere hususi olan cinstendir” (Melling, 1819; sayfa numarası yok).¹⁰

Bu ifadeden sonra resmin sağ tarafındaki İran köşkü anlatılmaya başlanır. Melling'in katkısı kısa bir biçimde tasvir edilmiştir; bununla beraber bu katkının çok önemli görüldüğü, sanatçının eklediği köşkün günün birinde eski Yunanlılar¹¹ döneminde inşa edilmiş bir anıt zannedilebileceği düşüncesinin vurgulanışı dikkat çekicidir. Neo-Klasik estetiğin güçlü olduğu XVIII. yüzyılda Eski Yunan, sanatsal açıdan erişilmesi arzu edilen bir ülküyü temsil ediyordu. Bununla beraber sözü edilen ahşap köşk hakkında ayrıntılı bilgi yoktur. 28 numaralı gravürde önü bir tirabzanın sınırladığı, uzun bir iskele ve onun arkasında, öne çıkıntı yapan kısmı sütunlarla desteklenen üç katlı bir yapı seçilebilmektedir.

Bundan sonra sıra Neşetabad Sarayı'nın iç dekorasyonunun yenilenmesine gelmiştir; Hatice Sultan bu iş için de Melling'e başvurur. *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'un 11 numaralı gravürü de Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki sarayının iç salonlarından birini tasvir etmektedir. Bu gravürde Hatice Sultan bir sedirde oturmaktadır; hizmetkârları ise Hatice Sultan'ın önünde sıraya girmişlerdir. Resmin farklı yerlerinde, bazıları en az dörder kişiden oluşan, kalabalıkça kadın toplulukları vardır ve bunların bazıları üzeri dolu tepsiler taşırlar. İlk bakışta, bu tepsilerde Hatice Sultan için yiyecek ve içecek taşındığı sanılabilir ama metne göre hizmetkârlarının tepsilerinde içi gül suyu ile dolu şişeler, buhurdanlıklar ve benzer cinsten başka nesneler vardır. Bu gravürden görülebildiği kadarıyla, Hatice Sultan'ın sarayının iç dekorasyonu belirgin bir Rokoko zevki yansıtmaktadır. Duvarlarda, oval formların içinde yer alan, büyük vazoların içindeki çiçek demetleri bu zevkin bir göstergesidir; benzer biçimde tasvir edilen odanın, dışarı çıkıntı yapan mekânının, kıvrık yapraklı dallarla girift bir biçimde işlenmiş tavanı da bu estetiğin izlerini taşımaktadır. Tasvirdeki oda, biçimsel olarak birbirinden oldukça farklı ve çok sayıda süsleme öğelerinin abartılı etkisini göstermesi bakımından da Rokoko veya Barok estetik ile ilişkilendirilebilir. Bitkisel süslemelerin çokluğu ve bitkisel motiflerin kullanımı bakımından, mekânın iç düzenlemesi de bu bağlamda ele alınmalıdır. Odanın tavanına yakın yerdeki bordürlerin üzerinde, küçük madalyonların içine yerleştirilmiş çiçek desenleri de bu kanaati güçlendirmektedir. Bu gravüre eşlik eden metinde, Melling'in süsleme ile ilgili katkısı hakkında şu ifade dikkat çekiyor: “Sanatçı burada, her şeyi en küçük ayrıntısına kadar tasvir etmiştir; bunlar arasında ştuk kaplamalı ve çıplak duvarlar, çeşitli bezeme öğeleriyle işlenerek süslenmiş tavan, harem dış bölümlerindeki dairelerle teması ortadan kaldıran ızgaraların örttüğü pencereler vardır” (Melling, 1819; sayfa numarası yok).

Neşetabad Sarayı, XVIII. zevkinde yeni bir aşamayı temsil eder gibi görünmektedir. Merak edilen, o ölçüde de hayali kurulan bir Avrupa tasavvuruna ait biçimler; yerel unsurlar ile hemhâl olmuştur. İlginçtir ki, bu yeni zevkin kökeni sadece Avrupa kökenli estetik söylemlerde aranamaz;

¹⁰ Çeviri, makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

¹¹ Metindeki *Greks* kelimesi, makalenin yazarı tarafından Türkçe'ye *Eski Yunanlılar* olarak çevrilmiştir.

ağırlığı daima duyulan belirgin bir İran etkisi kendini sürekli hissettirir – kitapta da, Beşiktaş Sarayı’na Melling’in yaptığı Neo-Klasik üslupta eklemelerin ardından, bitişik İran köşkünün tasvir edilmesi adeta XVIII. yüzyılın Osmanlı zevkinin kökenlerini teşhir eder gibidir. Yapının Farsça kökenli adı da, Lale Devri ile birlikte, özellikle üst sınıflar arasında yaygınlık kazanan hazcı yaşantıyı akla getirir – bu hazcılık, divan şiirinde yeni bir isimlendirme şeklinin ortaya çıkmasına da etki etmiştir:

“XVIII. yüzyıl üst sınıfları yeni bir dil geliştirirler. Mekânın edebî inşası denilebilecek bir yaklaşım üretirler. Bir Baroklaşmadan söz edilecekse, tarihyazımsal anlatılara bu yeni yer adı verme alışkanlığını da eklemek yerinde olacaktır. Yeni adların hepsi mutluluk, yaşama sevinci ve hazzı çağrıştıran ifadelerdir. Ama asıl önemlisi bir tür egzotizmi (uzakta olan ve ancak kabaca bilinene merak duyma hâli) tanımlamalarıdır. Yabancılıklarıyla, ortalama kentlinin dilsel bilgi birikiminin dışında oluşlarıyla Barok aşırılık rejimine önemli katkı yaparlar” (Tanyeli, 2015; 325).

Bu durumda, Neşetâbâd örneğinde somutlaşan, üst sınıflara özgü hazcılık ve egzotizm merakının – tıpkı Lâle Devri’nde olduğu gibi – şiirle birleşen, gelişiminin bir benzeri şiirde de izlenebilen bir nitelik alması şaşırtıcı olmamalıdır. Lale Devri’nin en önemli şairlerinden olan Nedim’de (1681 – 1730) hazzın somutlaşması belirgin bir vak’adır; öyle ki, onun şiirlerinde “geniş tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için olsa da, yer yer büyük resmin hususiliğini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine çıkarız” (Tanpınar, 1977; 169). Dahası, Nedim şiire İstanbul’u sokan kişidir. “Hele şarkılarını saran İstanbul havası, hiç olmazsa İstanbul saraylarında, İstanbul konaklarında esen ve esintisi mesirelere, kahvehanelere taşan bir havadır ve bu nağmenin dili tam İstanbul dilidir” (Gölpınarlı, 1951; XXXIII). Bu somut, önce insan bedeninde ve ondan sonra da yeni konakların, sarayların, bahçelerin, mesirelerin hafıfmeşrep havasında tanımlanan dilin Lale Devri’ndeki temsilcisi Nedim ise, III. Selim dönemindeki mümessili de Şeyh Galib (1757 – 1799) olmalıdır. Ayvazoğlu’na “Tarih manzumesinde Neşetabad’ın bahçelerini, havuzunu, mehtabiyesini ve gül bahçesini metheden Şeyh Galip, acaba ‘Aceb bir nev-zemin tarh eylemişler kim gülistânın; nukûşundan hezârân taze mazmunlar olur peydâ’ derken, Melling’in labirentini mi kastediyordu?” (Ayvazoğlu, 1995; 27 – 28) sorusunu sorduran, Nedim’den Şeyh Galib’e devamlılığı izlenebilen dönüşümdür. Bu dönüşümle birlikte, Batı ve Osmanlı zevklerini bir araya getiren, hazcı bir niteliğin melez dili kentin Avrupa ve İran etkili mimarlığını dönüştürmeye başlamıştır. Bu dilde, şiir ve mimarlık; İstanbul’un yeni manzarasını birlikte kurarlar – ya da kentin yeni manzarasını kurarken, ortak bir dili kullanırlar.

Sanatçının yaşadığı sürece Hatice Sultan’a ve III. Selim’e sunduğu başlıca hizmetlerin bunlar olduğu sanılmaktadır. Bunun yanında Melling’in, Hatice Sultan’ın hükmettiği kadınlar dünyasını güzelleştirmek vazifesi de vardır. Harem için satın alınan her nesneyi Melling denetlemiş, kıyafet üretmiş, bazı elbise kalıpları çizmiş, kuşak ve şallar üretmiştir (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001;15). Bunların yanında:

“Bayramda dekorları kuran odur, işleme kumaşlar bulur, bir gün “bir mermer saksı” kullanılmasını önerir: “Çok güzel şeydir gece için. Nişin içinde mum koyu fener gibi ışık verecek.” III. Selim yalıtıya gelecek olsa yine iş Melling’e düşer, cibinlikler hazırlar, avizeler astırır. Sultanın sarayını dolaşmak isteyen elçilere olumlu yanıt verilmesini sağlar. İncilerle bezeli değerli yağlıkların ya da kahve takımı için örtülerin imalatına kadar her şeyle o ilgilenir. Gümüş bir çekmece çizer, bir iskemle örneği çizer, ama sultan bunu geri çevirir: “Bu iskemleyi istemiyorum. Hoşuma gitmedi. Ben yaldızlı iskemleler istiyorum.” III. Selim’e sunulmak üzere sapı elmas kakmalı bir bıçak tasarlar ve imal ettirir, yine elmas kakma bir tarak yaptırır. Elmasların satın alınmasında kendisi aracılık eder ve Hatice Sultan adına pazarlık yapar. Bu sırada başına bir iş gelir. Zengin bir Fransız tacir tutuklandığında Melling de bu olaya karıştırılır, hapse atılır. Kendisini temize çıkarmak ve özgürlüğüne kavuşabilmek için Hatice’nin tanıklık yapmasını rica etmek zorunda kalır” (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001;15 - 16).

Melling, Hatice Sultan’ın emrinde, mimarlık ve dekorasyonla olduğu kadar modayla ve mobilyacılıkla da ilgilidir. Hatice Sultan’ın arzuları ve beğenileri çerçevesinde şekillenen zanaatkârlığı, tüm bu alanları kapsamaktadır. Cibinlik ve avizeleri o tasarlamaktadır; ayrıca Hatice Sultan için bir

iskemle bile yapmaya çalışır. Hatice Sultan'ın bahçesini düzenler, onun adına bir köşk inşa eder, sarayının süslemelerini yeniler, şallar imal eder, avizeler tasarlar, bir tarak üretir. Bu aşamada Melling'in görevinde belirli bir değişimin gözlemlendiği söylemek doğru olacaktır. Melling, bir mimar yahut mekân tasarımcısı olmanın yanında, iç mekâna ve onun düzenine, oradaki hayat akışının, o alanın bilgisine dair, işlevsel bir tarafı da olan nesneler tasarlamaya başlar. Suraiya Faroqhi, bu dönüşümle ilgili olarak "Melling, aslında bir *allround designer* (her işe koşan tasarımcı) rolü oynamıştır" ifadesini kullanmaktadır (Faroqhi, 2014; 280). Elinden, sarayda kullanılabilecek herhangi bir nesne çıkabilir – üstelik hem işlevsel, hem dekoratif nitelikler taşıyan nesnelerdir bunlar. Ancak Hatice Sultan'ın bunları her zaman beğendiği söylenemez; bunu ifade ederken kullandığı üslup buyurgandır. Yine de Hatice Sultan'ın, Melling'in hizmetinden genel anlamda memnun olduğu ortadadır; ressamın zevk ve becerisine güvenir ve onun zanaatkârlığının ürünü olan nesneleri kullanır.

Melling'in, tespit edilebildiği kadarıyla İstanbul'daki hizmetleri bunlardır. Hayata geçmemiş olan tasarımları olduğunu biliniz; bunların başında da Sarayburnu'nda III. Selim için inşa ettirilmesi planlanan saray vardır. Bu saray için Melling nasıl bir hazırlık yapmıştı, kafasında ne gibi bir plan vardı? Bu soruların kesin cevabını bilmek mümkün değildir, ancak sanatçının Neşetâbâd Sarayı ve Beşiktaş Sarayı'na eklediği köşkleri düşünerek varsayımlarda bulunacak olursak, ortaya çıkacak yapının Rokoko süsleme etkileri taşımakla birlikte, esasen Neo-Klasik biçemlerle kurgulanmış, bağdaştırmacı bir XVIII. yüzyıl Osmanlı sahil sarayı olacağı tahmin edilebilir.

Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore'un Öyküsü ve Eserin İçeriği

Melling'in İstanbul'daki mimarlık faaliyetlerinden günümüze erişebilen olmamıştır fakat sanatçının İstanbul'da kaldığı yıllar boyunca yaptığı gözlemler *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* isimli eserinde bir araya getirilmiştir. Bu eser, Antoine-Ignace Melling isminin bugün hatırlanıyor olmasındaki en büyük sebep sayılabilir.

Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, Melling'in İstanbul'da kaldığı 15 yıl boyunca yaptığı geziler ve bu gezilerde edindiği izlenimlerin sonucu ortaya çıkmış bulunan, 48 adet gravürden ve her bir gravüre eşlik ederken, onun konusu hakkında bilgi veren, genellikle 3 veya 4 sayfalık Fransızca metinlerden oluşan bir eserdir. Metinler Melling'in gözlemlerine dayanır; ifade, yorum ve tanıklıklarından, ressamın gündelik hayatında dikkatli bir izleyici olduğu ve etrafındaki dünyanın muhtelif ayrıntılarına karşı duyarlılığı anlaşılmaktadır. Bununla beraber metinlerin düzenlenmesi veya yeniden yazılması için bir başka yazara başvurulmuştur.

Eserin Napoléon Bonaparte tarafından siyasi bir manevra veya bir propaganda aracı olarak hazırlanmış olduğundan söz edilmiştir. Bu tasarımı Melling'e sunan kişinin Fransa'nın İstanbul maslahatgüzarı Pierre Ruffin olması, bu ihtimali güçlendirmektedir. Ruffin'in Melling'den istediği, İstanbul'un farklı semtlerinden muhtelif doğa manzaralarının yanında, Türklerin yarattığı medeniyetin somut emareleri olan mimarlık yapılarının ve yerel kıyafetleri içinde farklı Osmanlı milletlerden bireylerin tasvirleriydi. Bu istek, Bonaparte'ın 1798'deki Mısır istilasını hazırlayan tarihsel gelişme ve bunun sonuçları düşünüldüğünde anlamlıdır. Napoleon Bonaparte'ın Mısır'ı istila etmeye giderken yanında farklı alanlarda uzmanlık sahibi olan bilim adamlarından oluşan büyükçe bir katile götürdüğü; bu kafilenin Mısır'da bulunduğu süre içinde yaptığı araştırmaların ve elde ettiği bulguların, 1809 – 1822 yılları arasında *Description de l'Egypt* adı altında, 24 cilt olarak yayımlandığı bilinir. Bu eser "Fransız emperyal vizyonunun en rafine örneklerinden biridir. Fransız entelijansiyası, işgal etmeye çalıştığı Mısır'ı en ince ayrıntısına kadar yazar, tahlil ve tasnif eder" (Kalin, 2007; 171). Mısır'ı pozitivist bir bilimselliğin soğukkanlı gözüyle inceleyen ve tüm tespit ettiklerini kaydeden bu tavrı ve ondan doğan metni, Oryantalist düşüncenin kurumsallaşmasındaki en önemli anlardan biri olarak görmek mümkündür. Fransa'nın Doğu'ya yönelik huruç harekâtı ve daha sonra *Description de l'Egypt*'in yayımlanması, Batılılarda bu bölgelere yönelik merakı ateşlemiştir – bu meraktan İstanbul da münezzeh

değildir. Melling’in İstanbul’u terk ettiği sırada Bonaparte ve askerleri, Mısır’dan çekilmişlerdir bile ancak kısa süreli işgal, Doğu’ya yönelik Avrupalı ilgisinin yüzyıl boyunca sürekli tekrarlanacak hamlelerinin ilki olmuştur. Bu bakımdan, *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’u da, Batı’nın İstanbul’u ve Boğazlar bölgesini bilme amacının siyaset ve merakın karışımında somutlaşmış bir ürünü olarak görmek mümkündür. *Description de l’Egypt*’ten farklı olarak, bu kitap kalabalık bir bilim adamları kafilesine hazırlanmamıştır ve bilimsel olma iddiasının ötesinde, Osmanlı başkentinden manzaraları ve kentin sakinlerinin görünümünü, onlara eşlik eden kısa metinlerle tanıtmak amacı taşımıştır. Yine de, her iki eserin de benzer bir merakın tetiklemesiyle ortaya çıktığı düşünülebilir; bu da, arkasında siyasî amaçlar yatan, XVIII. asır Oryantalizmidir.

1798’de, Fransa’nın Mısır’ı işgal etmesiyle birlikte, Osmanlı idaresinin başkentteki Fransız yurttaşlarını tutuklatarak hapse attığı bilinir; bu kişilerin arasında malları müsadere edilen Fransız tüccarları ve maslahatgüzar Ruffin’in kendisi de vardır (Aksan, 2015; 283). Bununla birlikte, 1801’de Ruffin’in tutukluk hâli sonra ermiş ve kendisi Yedikule’den salıverilmiş bulunmaktadır; ayrıca Fransa ile Osmanlı Devleti arasındaki barış müzakerelerinin yürütülmesinde de önemli rol oynadığı bilinmektedir (Zarinebaf, 2018; 228). Şu halde, Ruffin’in Melling’i himayesine alarak *Voyage pittoresque*’i hazırlatmaya başlaması, savaşın sona ermesinden sonra gerçekleşmiştir. Böylelikle, artık Hatice Sultan’ın hizmetinden ayrılan ve himayesinden yoksun kalan Melling için yeni bir geçim kaynağı çıkmıştır ortaya. İstanbul’daki son yılını Ruffin’in himâyesinde çalışarak geçiren Melling, 1802 yılının bahar veya yaz aylarında İstanbul’dan yola çıkar; *La Viaggiatrice* ismini taşımakta olan bir yolcu gemisi ile Cenova’ya doğru hareket eder (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 66 - 67). Daha sonra buradan, kara yoluyla Paris’e varır ve Dışişleri Bakanlığı’na müracaat eder; dönemin bakanı Talleyrand’ın¹² Melling’i memnuniyetle karşıladığı ve sanatçıyı himayesine aldığı bilinir. Melling, Talleyrand ile olan ilişkisini ve bu güçlü, etkili devlet adamının kendisini nasıl desteklediğini anlatmaktadır:

“Bay Talleyrand beni himayesine alarak onurlandırdı: Bütün bakanlık benim çıkarlarım doğrultusunda uğraş veriyor. Büro şefi Bay Hermann benim işimle gerçekten olağanüstü bir yakınlık ve gayretle ilgileniyor. Evinde birçok kimsenin bulunduğu bir gün beni akşam yemeğine davet ederek onurlandıran Bakan beni kendiliğinden önemli kişilerle tanıştırdı” (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 67).

Bu ilgi ve teveccüh, Melling’in, Hatice Sultan’ın hizmetinden çıkarıldıktan sonraki tedirginliğini tamamen ortadan kaldırmış olmalıdır; zira Ruffin’in teminatı üzerine İstanbul’dan manzaralar tasvir etmeye başlayan Melling’in, Fransa’ya vardığında kendisini nelerin beklediğinden çok emin olmadığı düşünülebilir. Talleyrand’ın sanatçıya bizzat gösterdiği ilgi, onu evine davet etmesi ve dönemin güç sahibi kişileriyle tanıştırması ressam için canlandırıcı bir etkiye sahip olmuş olmalıdır – böylelikle, Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un yaratılması süreci üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. Kitap için resmi bir belge imzalanmıştır; bu belgeye göre ressam, François-Denis Nee’ye her ay dört desenden oluşan 13 tasvir teslim edecek, ressamın parası ise desenlerin Nee’nin eline geçmesinden altı ay sonra ödenmeye başlayacaktır (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 67 - 68). Bir gravür ustası olan Nee, Melling’in teslim edeceği desenler üzerinde çalışacak ve ekibiyle birlikte onları basarak çoğaltacaktır. Melling’in desenlerindeki ayrıntıların çokluğu ve sanatçının titizliği göz önünde bulundurulursa, bu sürecin uzun ve zahmetli olacağı tahmin edilebilir. Melling ve Nee, 7 Aralık 1803’te Treuttel ve Würtz isimli yayıncılarla, daha sonra *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* ismini alacak olan eserin basımı için anlaşmışlardır. Bütün çalışmaların neticelenmesi ve kitabın basılması 1819 yılını bulmuştur; bu tarih Treuttel ve Würtz ile imzalanan anlaşmadan 16 sene sonrasına denk gelmektedir.

¹² Charles-Maurice de Talleyrand-Perigord (1754 – 1838) Fransız devlet adamı. Döneminin en çok sivrilmiş devlet adamlarındandır ve hem 1789 Devrimi sonrasında kurulan hükümetin, hem Napoleon Bonaparte’ın, hem de Bonaparte sonrası ülkeye geri dönen (1789 Devrimi ile yok edilmiş veya kovulmuşlardı) Bourbon Hanedanı’nın emrinde çalışır. 1815 Viyana Kongresi’nin toplanmasında en büyük çabayı harcayanlardan biri olarak da ismi geçer.

Metinlerin düzenlemesi ve belki daha edebî bir üslupla yazılması için için dönemin tanınan yazarlarından Simon Celestin Croze-Magnan'a (1750 – 1718) başvurulmuştur. Croze-Magnan'ın teklifi kabul etmesine karşın, giderek bozulan sağlığı, kitabın yazımına iştirâk etmesini engelleyince onun yerine Pierre-Louis Lacretelle'de (1751 – 1824) karar kılınmıştır. Esasında Lacretelle'in metinlere yaptığı katkının niteliği veya miktarı hakkında açık bilgi de yoktur - metnin esasen Melling'in gözlem ve yorumlarından oluştuğu düşünülürse Lacretelle'in daha ziyade metni düzelttiği sonucuna varılmaktadır (Anhegger, Hitzel & Perot, 2001; 70). Metinler, bu yargıya uygun olarak, Melling'in değil de bir başkasının ağzından yazılmıştır; öyle ki, Melling'den Fransızca üçüncü tekil şahıs zamiri kullanılarak bahsedilir. Resimler, belirli bir sıraya göre dizilmiştir – sanki metni okuyan kişi, Melling'in İstanbul'a gelirken izlediği güzergâhı, onu takip ederek, şaşmaz bir sırayla izlemekte ve ressamın yolculuğunun bir benzerini tecrübe etmektedir.

Tüm bu güzergâh içinde, *Voyage Pittoresque*'i sadece bir seyahatname veya Oryantalist metin değil, tarihsel ve etnografik önem de taşıyan bir sanat eseri olarak görmek gerekir. Bu bakımdan, ressamın tasvir tarzını, odağına manzara olgusunu yerleştirmekle birlikte, egzotik insan figürlerini de önemseyen topografik ressamlıkla ilintili olarak değerlendirmek gerekir. Melling, bir manzara ressamı olmakla birlikte, doğa manzarasını, insan elinin şekillendirdiği kentsel doku ve onu tamamlayan öğeler ile birlikte, manzaranın tamamlayıcı bir unsuru olarak, tasvirlerinde işlemiştir. Bu eserler, çoğunlukla figürlü çalışmalardır, fakat bu figürler neredeyse daima küçük boyutludur ve manzaranın etkileyici doğal dekorunu tamamlamak üzere kullanılırlar. Odak noktası figürde değil, manzaradadır; fakat resmin temel anlatısı için, figürleri mevcudiyeti neredeyse yaşamsaldır. Figürlerin, resimsel çerçevenin içindeki yerini ve resimsel anlatıyla kurduğu ilişkiyi, bu bakımdan tiyatro sahnesindeki oyuncuların işlevine benzetmek mümkündür. Böylece bu resimler, bugün geçmişte kalmış olan, kayıp bir doğanın topografik belgeleri sayılırken; içerdiği figürler ve onları çevreleyen kentsel medeniyet örüntüsüyle birlikte değerlendirildiğinde, XVIII. yüzyılın Osmanlı başkentinden gündelik yaşam kesitleri sunan etnografik belgeler olarak değerlendirilir.

48 adet gravür¹³ ve gravürlerin konusu üzerine kaleme alınmış, kısa metinlerden oluşan *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*, Melling'in İstanbul'a yaklaşırken Çanakkale Boğazı'ndan geçmeden önce gördüğü, büyük ölçüde Rumlarla meskûn Tenedos'un (Bozcaada) bir gravürü ile başlar; sanatçı bu gravürde Bozcaada'nın, vaktiyle Cenevizliler tarafından yaptırılan kalesini merkeze almıştır. 2 numaralı gravürde, Çanakkale Boğazı'ndan geçen sanatçı, su yolunun ayırdığı iki kara parçasını tasvir etmiştir; bunların daha uzakta görüneni, biçiminden Kilitbahir Kalesi olduğu anlaşılan heybetli bir yapının üzerinde bulunduğu Eceabat ile karşısındaki, Çanakkale kıyısıdır. 3 numaralı gravür Melling'in İstanbul'a girişini gösterir; denizden, Yedikule – Samatya – Kocamustafapaşa hattının açıklarından geçmektedir. 4 numaralı gravürün konusu Adalar tarafıdır - görüntüye bakılırsa bu tasvirin yapıldığı yer de Kartal civarındadır. 5 numaralı gravürün konusu büyük ölçüde boş alanlardan, bağ, bahçe ve bostanlardan oluşmakta olan Kadıköy'dür. 6 numaralı gravür ise Çamlıca muhitinden, Bulgurlu Tepesi'nden çalışılmıştır – Melling, bu noktadan İstanbul'un panoramik bir tasvirini yapmıştır. Dönemin Bulgurlu semti, yerleşimin az olduğu bir bölgedir ve burada çiftlikler ve mandıralardan başka yapıya pek rastlanmaz. Melling'in eserinin sağ alt köşesindeki hayvanlar ve çobanlar da bunu göstermektedir. Gravürde Üsküdar semtinden Bulgurlu'ya kadar olan alan büyük ölçüde boştur; bugünün Altunizade, Kısıklı, Bağlarbaşı, Nakkaştepe, İcadiye gibi kalabalık semtleri, görülebildiği kadarıyla yerleşimden henüz azadedir.

7 numaralı gravürde Melling, "Tour de Leandre" ("Leandros Kulesi") ismiyle tarif ettiği Kızkulesi'nden İstanbul tarafını, yani tarihi yarımada'yı tasvir etmiştir. 8 numaralı gravürün konusu ise Topkapı Sarayı'dır - öncelikle sarayın birinci iç avlusu, içindeki çeşitli figürlerle betimlenmiştir; bu

¹³ Bu gravürleri başlıkları, Fransızca açıklamaları ve bunların Türkçe tercümeleriyle, kitapta yer alma sırasına göre listeleyen bir tablo ve gravürler, metnin sonuna eklenmiştir.

resim, özellikle saray ahalisinin kılık-kıyafetleri hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir. 9 numaralı gravürün konusu ise sarayın ikinci avlusudur. Kitaptaki 10 numaralı gravür, Sultan III. Selim’in haremini betimleyen bir çalışmadır.

Kuşkusuz bu gravür şaşırtıcı bir niteliğe sahiptir; zira bütün İslam ülkelerinde, kadınların yaşadığı harem bölgesine sadece Melling gibi bir gayrimüslimlerin değil, haremdeki kadınlara mahrem olmayan diğer Müslümanların da girmesi yasaktır. Bu önemli kural, harem konusunu işleyen Oryantalist resimlerin büyük bir kısmının, ressamların hayal gücüne dayanmasını zarurî kılmıştır da.¹⁴ Melling’in hareme girmesi, ancak Hatice Sultan ile olan yakın ilişkisiyle açıklanabilir. Bu sayede Melling, Avrupalıların Osmanlı sarayında en çok merak ettiği kısımlardan birini onların gözlerine önüne seriyordu. Tasvirde harem, iki yanındaki asma katlarda kadınların oturduğu, namaz kıldığı veya sohbet ettiği büyük ve yüksek tavanlı bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Resmin merkezindeki siyah derili figür haremağasıdır. Resmin sağ tarafında, ikinci kat balkonunun altında ise birbirine sarılmış olan, göğüsleri çıplak, birbirlerinin ellerini tutan iki kadın figürü dikkat çeker.

11 numaralı gravür ise, Melling’in Neşetabad Sarayı’nda yaptığı süsleme çalışmasıyla ilgili olarak sözü geçen gravürdür. Bu gravür, muhtemelen Melling’in dekorasyon çalışmasından sonraki durumu yansıtır – görüldüğü kadarıyla, sarayın tezyinatında belirgin bir geç Rokoko zevki egemendir. 12 numaralı gravürde III. Selim’in bir bayram günü, Topkapı Sarayı’ndan bir atın üzerine oturmuş olduğu halde çıkarak, halka görünmesi konu edilir. Bu çalışma, barındırdığı figür sayısı ve çeşitliliği bakımından Melling’in karmaşık çalışmalarındandır ve etnolojik bakımdan da önemli bir vesika sayılabilir. 13 numaralı gravür ise sanatçının “L’Hippodrome” diye isimlendirdiği, bizim ise Atmeydanı adıyla bildiğimiz bölgeyi konu edinmiştir – bu tasvirde, Bizans döneminde Mısır’dan getirilmiş olan dikilitaşların varlığı dikkat çekmektedir. 14 numaralı gravürün konusu, Eyüp muhitidir – Melling, Haliç’in bir tasvirini yapmıştır. Zorlukla görünen Sarayburnu’nun arkasından, yaklaştıkça daha çok ayrıntısı seçilebilen Eminönü, Unkapanı, Fener, Balat ve Ayvansaray semtleri çerçeveye girer. Tıpkı Bulgurlu’dan bakarak hazırladığı 6 numaralı gravürde olduğu gibi, Melling burada da geniş bir görüş alanına giren bütün ayrıntıları dikkatle kaydetmiştir.

15 numaralı gravürde Melling, dönemin en gözde mesire yeri olan Kâğıthane’yi tasvir eder; erkekler resmin merkezinde yoğunlaşmak kaydıyla, tüm alana yayılmışken, kadınlar sağ köşede küçük bir toplulukturlar ve tesettür kurallarına uygun giyimleriyle fark edilirler. 16 numaralı gravürdeyse Melling, Göksu Deresi’ni izleyerek Kağıthane’den aşağı doğru iner ve derenin Haliç’e karıştığı nokta olan Karaağaç’a ulaşır. Karaağaç, Eyüp ile Okmeydanı – Hasköy bölgelerinin arasında kalmaktadır; gravür de bu bölgeyi yansıtır ve coğrafi yapıyı izleyerek devam eder. 17 numaralı gravür ise Aynalıkavak semtini tasvir eder. Melling’in belli bir yol izlediğini belirtmiştik; açıkça görülüyor ki ressam Kâğıthane’den Karaağaç’a inmiştir ve şimdi de Haliç kıyısında dolaşmaktadır. 18 numaralı gravür, bu gezintinin Aynalıkavak’tan Kasımpaşa’ya geçişini gösterir ve ressam burada Tersane’yi resmeder. Bu resimde donanmayı oluşturan gemilerle ilgili ilgi çekici ayrıntılar seçmek olasıdır.

19 numaralı gravüre gelince ise Melling’in ilgisi topografik tasvirlerden kısa süreliğine de olsa uzaklaşır ve İstanbul’da yaşayan farklı Osmanlı milletlerinin adetlerine yönelik Batılı ilgisini yansıtan bir nitelik kazanır. Bu gravürün konusu, bir Türk düğünüdür. Anlatının merkezinde topografya değil, insanlar ve olay yerleşir. Sağ köşede büyük ve gösterişli bir çeşme, sol köşede çok katlı bir fiskiye, arka planda ince ve uzun ağaçlar ile bir cami minaresi, ön planda da üzerinde erkeklerin oturduğu, eşeklerin de aralarında dikkat çektiği, neredeyse karnavalesk denebilecek bir düğün kafilesi göze çarpar. Manzaraya dair unsurları da bünyesinde barındırmakla birlikte esasen bu resim, Doğu’yu merak eden Batılı gözlerle Osmanlı adetlerini anlama fırsatı sunan, tipik bir Oryantalist tasvir örneğidir - Avrupalı izleyiciye, kendi düğünlerini Türk düğünleriyle karşılaştırma fırsatı sunulmaktadır. Zira bu tasvire eşlik

¹⁴ Bu kuralın istisnası hadım edilmiş, dolayısıyla kadınlar ile herhangi bir biçimde cinsel ilişkiye girmesinin olanaksız olduğu varsayılan haremağasıdır.

eden metinde de, Türklerin düğünleri hakkında çeşitli bilgiler verilirken, evliliği onaylayan kişi olan din adamından, yani imamdın söz edilir (bununla birlikte metin boyunca imamın adı hatalı olarak “iman” şeklinde yazılmıştır) ve onun sahip olduğu etkinlik, Fransa’daki köy papazlarınıninkine mukayese edilir (Melling, 1819; sayfa numarası yok).

20 numaralı gravürde sanatçı Büyükdere yolundan bakışla, şehrin tarihsel çekirdeğini ve Haliç kısmını tasvir eder - sözü edilen yol, Boğaziçi kıyısındaki Büyükdere semti yakınlarında olmayıp, bugünkü Şişli – Maslak hattı üzerindedir.¹⁵ 21 numaralı gravürde Melling, Beyoğlu tarafına yaklaşır ve Tophane’yi resmeder; göze çarpanlar arasında Tophane Kışlası ile semt meydanı bulunur. 22 numaralı gravürün konusu, anıtsal bir görünüme sahip olan Tophane Çeşmesi’dir. Ayrıntı düşkünlüğüyle bilinen sanatçının, çeşmenin kitabesini hatasız olarak tasvir etmesi dikkat çekicidir; eser basılırken, metnin içine bu kitabe, Fransızca çevirisi de eklenmek üzere yerleştirilmiştir. Çeşmenin etrafında toplanmış olan kalabalık da, Batılı gözler için renkli ve merak uyandırıcı figürler içeren bir Doğu halkının görünümüne sahiptir.

23 numaralı gravürde Melling, Tophane’deki bir kahvenin içine girer ve kimisi nargile, kimisi çubuk tütüren, kimisi de kahve içen çok sayıda kişinin toplandığı bu kahveyi tasvir eder. Resmin sol köşesinde, koni biçimli davlumbazıyla dikkat çeken bir kahve ocağı, sağ köşesinde ise müşteriler için hazır bekletilen tütün çubukları görülmektedir. 24 numaralı gravürde ressam Tophane’den biraz daha yukarıdan, Pera’dan Sarayburnu istikametini tasvir eder. Bu resmin sağ tarafından açıkça görülebilen koni külahlı yapı Galata Kulesi’dir. 25 numaralı gravürde sanatçı yine Pera’dan, ancak bu sefer Anadolu yakasına doğru, Üsküdar’a bakmaktadır. 26 numaralı gravürün konusu Pera yakınlarındaki bir mezarlıktır – burası, İstanbul’a gelen Batılıların “Petit-Champs-des-Morts” adıyla bildiği Şişhane’dir. 27 numaralı gravürün bakış odağı Kızkulesi’dir; ancak bakış doğrultusu İstanbul değil, Üsküdar’dır ve Boğaziçi’nin derinliklerini de resimsel çerçevesine sığdırır. 28 numaralı gravürün konusu III. Selim’in Melling’e, üzerinde çeşitli değişiklikler yaptırtıp, Neo-Klasik üslupta bir ahşap köşk eklettirdiği ünlü Beşiktaş Sarayı’dır. 29 numaralı gravür de, yine bize Melling’in kentteki çalışmalarından birisi hakkında önemli fikirler sunan bir eserdir; burada Hatice Sultan’ın mülkiyetinde bulunan, Defterdarburnu’ndaki Neşetabad Sarayı’dır.

30 numaralı gravürde ise ressam, Bebek Kasrı’nı tasvir eder. Böylece Melling, kentin tarihsel çekirdeğinden veya merkeze yakın olan Üsküdar tarafından belirgin bir şekilde uzaklaşarak Boğaziçi semtlerine doğru yolculuğa çıkmıştır. 31 numaralı gravürde ressam, Kandilli semtinin yüksekçe tepelerinden birine çıkarak Boğaziçi’ne bakar; bu resimde ilgi çekici olan manzaradan ziyade Melling’in betimlediği figürlerdir. Ressamın tam da manzaranın önüne yerleştirdiği, ayı oynatan çingene figürleri, Batılı gözlerin egzotizm ihtiyacını karşılamaya yöneliktir. 32 numaralı gravürde de sanatçı Kandilli’den Boğaz’a bakmayı sürdürür; önceki resimde yüzünü Boğaziçi’nin giriş kısmına çevirdiyse, bu resimde de çıkışa çevirmiştir. Böylece resmin sol tarafında Rumelihisarı, sağ tarafında ise Anadoluhisarı kalmaktadır. Melling, Kandilli’den Boğaz’a 33 numaralı gravürde bir kez daha bakmıştır.

34 numaralı gravürde ise sanatçı Anadoluhisarı ile Rumelihisarı’nı tasvir eder; ilki görüş alanının sağında, ikincisi solunda kalmaktadır. 35 numaralı gravürde Melling, Beykoz’daki Hünkâr İskelesi’ne gider; buradan Büyükdere sırtlarını tasvir etmiştir. 36 numaralı gravürün konusu, Boğaziçi’ndeki en yüksek tepelerden biri olan Yûşa Tepesi’dir – semt, ismini burada mezarı olduğuna inanılan bir ermiştin almaktadır. Bu gravürde, sanatçının bulunduğu tepenin yüksekliğinden ötürü, Boğaz’ın birçok koyu ve burnu rahatlıkla seçilebilmektedir. 37 numaralı gravürde Melling, Boğaziçi’nin varlıklı Rumlarının yaşadığı Tarabya semtine gelir; bu bölgedeki yapılar farklı mimari biçimleri ile dikkat çekmektedirler. Melling, bir yalının önündeki iskelede toplanmış ve kayığa binmeyi bekleyen, kürklü başlıklar giymiş Rumları tasvir eder. Bu resimde de, anlatıyı belirleyen unsurun, manzara ve temaşa değil; figürler ve folklor olduğu görülmektedir. 38 numaralı gravürde ise ağırlık tekrar

¹⁵ Bugünkü Büyükdere Caddesi.

manzaraya verilmiştir; derinlik ögesinin baskın olduğu resimde Melling, Boğaziçi’nin Avrupa yakasındaki semtlerinden Kefeliköy’ün sahilleri tasvir etmiştir. 39 numaralı gravür Büyükdere çayırını, 40 numaralı gravür ise Büyükdere sahilinin batı kesimini gösterir. Büyükdere’nin Melling’in tasvirlerinde, izleyicinin karşısına sıklıkla çıkmasının sebebi bu semtin, Boğaz’ın en sevilen bölgelerinden biri olmasıdır. Ayrıca Baron de Hübsch örneğinde olduğu gibi, yabancı ülkelerin diplomatik misyonları da Boğaz’ın bu köşesinde ikamet etmeyi tercih ederler. 41 ve 42 numaralı gravürlerde de sırayla Büyükdere sahilinin ortasını ve doğusunu tasvir eder sanatçı. 43 numaralı gravürde ise kıyıda uzaklaşılar ve iç kısımlara girilir; Melling burada Büyükdere’den Sarıyer’e giden yol üzerindeki Sarıyer Çeşmesi’ni resmetmiştir. 44 numaralı gravür, Boğaz’dan çıkışı ve Karadeniz’in başlangıcını tasvir emektedir. Ancak Rumelifeneri veya Anadolufeneri’ni görmek mümkün değildir

Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore’un son dört gravürü (45, 46, 47 ve 48 numaralı gravürler) Melling’in İstanbul’un muhtelif yerlerindeki su yapılarına (kemerler ve daha büyük olan bentler) olan ilgisini yansıtır. . 45 numaralı gravürde sanatçı tekrar Büyükdere tarafına dönüş yapar ancak bu kez semtin meşhur sahilini değil, iç kısımlara uzanan vadisini ve buradan komşu semt Bahçeköy’e doğru konuşlanmış bulunan su kemerini resmeder. 46 numaralı gravürde Melling, Belgrad Ormanı’na gelir ve burada Bentler’i tasvir eder. 47 numaralı eser de bir öncekinin devamı niteliğini taşır; ancak burada ressam en büyük bendi tasvir etmeyi seçmiştir. Kitabın kapanışını yapan gravür ise aynı yerdeki Büyük Bent olarak da bilinen Justinianus Kemer’ine ait tasvirdir.

Sonuç

Yaşadığı dönem itibarıyla, İstanbul’u tasvir edişinin ve onu belirleyen Osmanlı gündelik yaşantısına yönelik ilgisinin ışığında, Antoine-Ignace Melling’in Oryantalist bir sanatçı olarak çok boyutlu bir önem taşıdığını söylemek mümkündür. Melling’i, döneminin diğer Oryantalist ressamlarından ayıran belirgin özelliklerinin başında, padişah III. Selim’in kız kardeşi Hatice Sultan ile tesis ettiği yakın iş ilişkisi ve bu ilişkinin sanatçıya tanıdığı bazı imtiyazlar gelmektedir. Bir Batılı sanatçının, hanedan mensuplarından biriyle, özellikle de Müslüman bir kadınla kurduğu bu alışılmadık ve yer yer dostâne renklerle taşıyan ilişki, Melling’e diğer Batılı sanatçıların girme izninin bulunmadığı bir ‘kadınlar dünyası’na girişin kapılarını açmıştır. Bu durum da Melling’e, Şark’a hiç ayak basmadıkları için, konularını bizzat kendi gözleriyle görmemiş olan ve muhtelif yazılı yahut sözlü kaynaklardan aldıkları bilgileri kendi hayal güçleriyle tamamlayarak betimleyen Oryantalist ressamlarınkiyle taban tabana zıt bir çalışma tavrı sağlamıştır. Bu tavrın temelinde gözleme dayanan bir gerçekçilik olgusu bulunur. Bu sebepten ötürü, Melling’in *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’daki tasvirleriyle metinlerinde somutlaşan bilginin, Oryantalist söylemin ortaya çıkışından itibaren kaleme alınmış olan çoğu kitaptaki Doğulu, Türk veya Müslüman figürlerinin tasvirlerine kıyasla, daha çok doğru bilgi ve daha az önyargı taşıdığı düşünülebilir. “Peintres du Bosphore” yani “Boğaziçi Ressamları” olarak adlandırılan ve genellikle Avrupa devletlerinin elçilikleriyle bağlantılı olarak İstanbul’a gelen ressamların, böylesi önyargılardan ve peşin fikirlerden uzak bir çalışma sergileyerek, gerçek Osmanlı yaşantısının manzaralarını tasvir ettiklerinin altı çizilmelidir (İnankur, 2005; 92 – 93). Melling’i de bu grupta çalışan ve en tanınmışları Jean-Baptiste Van Mour (1671 – 1737), Jean-Etienne Liotard (1702 – 1789) ve Antoine de Favray (1706 – 1798) olan ressamlar arasında değerlendirmek gereklidir. O, içinde yaşadığı toplumun gündelik hayatını, eğlence biçimlerini, kıyafetlerini, boş zaman geçirme alışkanlıklarını, yöneticilerinin adetlerini tasvir etmekle ilgilenmiştir. Üstelik sanatçının bu ilgisi, sadece Müslümanlara yönelik olmayıp, gayrimüslim Osmanlıları da kapsar – örneğin *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*’un 37 numaralı gravüründe, Tarabya’daki sahilсарaylarının rıhtımında eğlenen Rumlar, bu ilgi çerçevesinde Melling’in kozmopolit Osmanlılık kurgusunda kendilerine özgü bir yere sahiptirler. Bu bakımdan, Melling’in Oryantalizminin temelinde Osmanlılık olgusu bulunur ve görsel referanslarını da, en başta Müslümanlar olmak üzere, İstanbul’daki Osmanlı milletlerinin birlikte sürdürdüğü yaşantıdan alır. Tasvirleri arasında Osmanlı kültüründen başka bir kültürle açık ve belirgin bir biçimde ilintilendirilebilecek olan yegâne imgeler

Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore'un açılış ve kapanışını yapan gravürlerdir. Bunlar, kitabın 1 numaralı gravürü olan ve Bozcaada'daki Ceneviz Kalesi'ni konu edinmiş tasvirle; Belgrad Ormanı'nda bulunan ve Bizans hükümdarı Justinianus devrinden kalma su kemerini tasvir eden 48 numaralı tasvirdir. Bu durumu, belki de Oryantalist ressamlıkta egemen olan bir eğilimle ilintilendirmek mümkün olabilir; uzun süreler boyunca Oryantalistler, İslam ülkelerindeki çağdaş hayatı pek merak etmemiş, asıl ilgilerini İslam topraklarında bulunan Helenistik dönem yapılarının kalıntılarına yöneltmişlerdir (Gürçağlar, 2018; 27). Bu olgu, Avrupa-merkezci bir bakış açısıyla ve onu tahkim eden Neo-Klasik estetiğin güçlenmesiyle açıklanmalıdır. Öte yandan, Melling'in eserinde bu olgu, artık önemli ölçüde ağırlığını kaybetmiş ve yerini İslam dünyasına yönelik bütüncül bir merak almıştır (gündelik yaşantısıyla, adetleriyle, aile yapısıyla, mimarlığıyla). Bu bakımdan, Melling'in eserinde Anadolu'nun Helenistik geçmişine yapılan göndermeler, kitabın başında ve sonunda yer alan birer gravürle, büyük ölçüde sembolik bir biçime indirgenmiştir.

Becerikli bir zanaatkâr ve titiz bir ressam olan Melling'in *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'da toplanan eserleri, ayrıntı düşkünlüğüyle dikkat çeken sanatçının elinden çıkmış olmaları bakımından, XVIII. yüzyılın Oryantalist resminin önemli örnekleri arasında sayılırlar. Öte yandan sanat değerlerinin tartışılmaz önemi bir yana, bu yüzyılın Osmanlı yaşantısından gerçeğe oldukça yakın olduğu tahmin edilebilecek manzaralar sundukları için kıymetlidirler. Bu kıymet, çift yönlü bir nitelik taşımaktadır. Sözü edilen dönem, Osmanlı ülkesindeki büyük değişimlerin vuku bulduğu ve askerî yahut idarî nizamda yapılması düşünülen ıslahat hareketinin, gündelik hayatın çeşitli alanlarında da etkisini hissettirdiği; Avrupa etkisinin, hükümdarın ve hanedan mensuplarının inşa ettirdikleri yapılardan, çarşıda satılan gündelik kullanım nesnelerine varıncaya değin, Osmanlı dünyasının alışıldık düzenini dönüştürmeye başladığı bir dönemdir. Bu bağlamda, *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'u, bu dönüşümlerin kaydını tutan bir eser olarak değerlendirmek gerekir. Şu halde, eserin birinci boyutunu kentsel manzarayla ve mimarlık yapıtlarıyla birlikte tahayyül etme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Melling'in eseri, XVIII. yüzyıldaki İstanbul'un kentsel manzaralarını bize aktaran bir eserdir – bu dönemde inşa edilmiş olup da, günümüze gelememiş olan mimarlık yapıtlarıyla ilgili (ki bunların en başında Beşiktaş Sarayı ile Neşetâbâd Kasrı gelmektedir) en temel bilgileri, hem yazılı hem de imge düzeyinde son derece ayrıntılı bir biçimde, bize aktaran bir kaynak olarak önem kazanır. Benzer biçimde kentin tepeleri, mesire yerleri, mezarlıkları, yerleşimin dokusu gibi unsurlarla ilgili mebzul miktarda bilgiyi de ihtiva etmesi bakımından, eserin önemli büyüktür.

İkinci olarak ise yukarıda bahsi geçen kentsel manzara ve mimarlık yapıtlarıyla ilgili yazılı ve görsel bilgi aktarma işlevine dikkat çekilen *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'u, İstanbul'un sâkinlerinin sürdürdüğü hayatla ilgili çok önemli bilgiler ihtiva eden etnografik bir belge olarak da değerlendirmek gerekmektedir. Dönemin mimarlığında egemen olan zevki dönüştürmeye başlayan etkiler, kentin manzarasında yeni bir estetiğin ortaya çıkışını hızlandırırken; kentin sakinleri de, bu dönüşümden uzak kalamazlar. Onlar, kendini giderek daha fazla hissettirmeye başlayan yeni bir tarz-ı hayatın etkisiyle, kentle birlikte değişmeye, dönüşmeye başlarlar. Hem mahrem alanda, hem de kamusal alanda değişen ölçülerde yaşanan bu gelişmeler; çeşitli vesilelerle, tarih yazıcılığının gündemine girmiştir. Örneğin yüzyılın ilk çeyreği içinde, III. Ahmed döneminin dikkate değer şairlerinden Vehbî tarafından kaleme alınıp, Levnî tarafından resimlenen “Sûname-i Vehbî”, kent halkının yaşantısını belirleyen bu yeni kamusal hayatın Osmanlı tasvir sanatında eskiden beri belirli bir yeri vardır; zira “halkın günlük yaşantıları, iş hayatı, eğlenceleri Osmanlı minyatürlerinde çok geniş yer alır” (İpşiroğlu, 2009; 66). Bu etkinliklerin görselleştirildiği sûnamelerin geçmişi de XVI. yüzyıla kadar gider. Ancak, tasvir tarzındaki köklü değişimler, Levnî'nin XVIII. yüzyılda resimlediği bu eseri, hem Osmanlı tasvir sanatında, hem de sûname tarzında bir dönüm noktası olarak görmemizi sağlar. Bu eserle ilgili olarak, Sezer Tansuğ'un *Şenlikname Düzeni* adlı çalışmasında yaptığı tespitler, *Sûname-i*

Vehbî'nin, o dönemin Osmanlı tasvir sanatının belirlediği yeni yöne dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Tansuğ, “*Levni'nin doğa dekorları ya da mimarî dekorları içinde gözlemci bir planda kalışını, süslemeden kaçınmasını, hatta oldukça kuru bir gerçeği arayışını, sanatçının çevresini sunarken zihinci şemalardan arınmak, doğayı ve nesneyi keşfe çıkmak yolunda attığı önemli adımlar sayabiliriz*” (Tansuğ, 2018; 194) diye yazarken, Osmanlı tasvir sanatçısının nesneyi, çevreyi ve boyutları algılayışındaki değişmeyi vurgulamaktadır. Bu biçimsel değişim, kaçınılmaz olarak tasvir sanatının içeriğindeki değişimle de ilintilidir ve bu içerik, Melling'in *Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*'de derlenen çalışmalarıyla, kentin sakinlerinin yaşadıkları bu büyük dönüşümün birer belgesi olması bakımından örtüşür. Tıpkı *Surname-i Vehbî*'de tasvir edildiği gibi, mesirelerde, kahvehanelerde, düğünlerde temsil olanağı bulan yeni Osmanlı kamusal hayatının değişik manzaraları, Melling'in eseri vasıtasıyla günümüze ulaşır. Fazıl Enderunî'nin (1759 – 1810; ayrıca Enderunlu Fazıl Bey adıyla da bilinir) kaleme aldığı *Hûbannâme ve Zenannâme*'de yer alan bir resim ise bahsedilen bu yeni Osmanlı kamusal hayatının hem konuları, hem de betimleme biçimi açısından, Melling'in tasvirleriyle olan örtüşmesini daha açık şekilde ortaya koyar (Resim 4). Kime ait olduğu bilinmeyen bu resim, “bu dönemde çok yaygın olan kıyafet albümlerini resimleyen yerli sanatçılardan birisi tarafından yapılmış olmalıdır” (Bağcı, Çağman, Renda & Tanındı, 2012; 277). Bir kitap resmi olmasına karşın, sanatçısının resimsel yüzeyi bir tuval gibi kullanmış oluşuyla Batı tarzında resme de yaklaşan bu tasviri, bu özelliğiyle bir geçiş dönemi ürünü saymak olasıdır. Resimde arka plânda Sâdâbad Köşkü, önünde fiskiyeli havuzlar ve köşkün bahçeleri yer alır; birinci planda da bazıları çubuk içen, bazıları salıncağa binmiş, bazıları ise bahçede dolaşan kadınlar yer almaktadır. Ressamın düzlemleri kullanmasından ve derinlik hissi yaratabilmesinden mütevellit, perspektifi bildiği ve özümsemiştiği söylenebilmekle birlikte, “figür üslubunun mekân denemeleri kadar başarılı olmadığı, figürlerdeki anatomik oranlarda kimi aksaklıkları olduğu görülür” (Bağcı, Çağman, Renda & Tanındı, 2012; 277). Tüm hatalarına karşın, bu resmin Batılı teknik ve algı uyarınca tasvir etmeye gayret eden bir Osmanlı sanatçısının elinden çıktığı düşünülebilir. Sâdâbad Köşkü'nün henüz Patrona Halil İsyanı ile tahrip edilmediği hesaba katılırsa, bu resmin Lale Devri'nin zevk düşkünlüğüyle belirginleşmiş, serbest yaşantısından bir manzarayı tasvir ettiği açıktır – bu açıdan da, XVIII. yüzyılda İstanbul'un toplumsal yaşantısındaki dönüşümü, belirli bir zümrenin zaviyesinden olsa bile, görselleştirmesi bakımından önem taşımaktadır.

Resim 4: Sanatçısı bilinmeyen bu XVIII. yüzyıl tasviri, *Hûbannâme* ve *Zennannâme*'de yer alır. İÜK, T.5502, y. 78a (Bağcı, Çağman, Renda & Tanındı, 2012; 277)

Öte yandan, XVIII. yüzyılda, özellikle Kapıdağlı Konstantin ve Refâil gibi sanatçıların elinden çıkan padişah portrelerinin de, bu dönemin resminde yeni bir duyarlılığı temsil ettiği söylenebilir (Mahir, 2005; 82). Her iki sanatçı da Batı resmine aşındılar; hatta Refail'in İtalya'da eğitim gördüğü bilinir. *Silsilenâme-i Osmaniye*'de yer alan ve Refail'e atfedilen bir resim, bu yeni duyarlılığın örneklerindendir. III. Mustafa ve şehzadesini Topkapı Sarayı'nda tasvir eden resim, Avrupa tuval resminin özelliklerini göstermekle birlikte, hâlen bir Osmanlı minyatürüdür. Özellikle padişahın ve şehzadesinin arkasındaki duvarda bulunan pencerelerden görünen manzara, İstanbul'un artık önceki yüzyılların minyatürlerindeki farklı olarak, gerçekçi bir dekoratif unsur şekliyle resimlere girdiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Levni'nin tasvirlerinde gözlemlenen anlayışın daha geç tarihli bir devamıdır ve Melling'in topografik resim geleneğiyle de bağdaşır. Sözü edilen örnekler, esasen Osmanlı tasvir geleneğinin XVIII. yüzyıldaki yeni biçimsel dilinin belirlediği örneklerdir ve Batılı tasvir anlayışından farklıdır; ancak aradaki farkların giderek azaldığı, Osmanlı ressamlarının giderek daha fazla Batılı tasvir dilini ve onun tekniklerini benimsediği görülmektedir. Bununla birlikte, Melling'in resimlerinde Osmanlı tasvir sanatının etkileri görülmez; ancak ele aldıkları konular, Osmanlı sanatçılarıyla Melling'i birbirlerine yakınlaştırır. Bir başka deyişle, XVIII. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren Osmanlı tasvir sanatında kendini hissettiren yeni dilde, Melling'in resimlerindeki dille örtüşen noktalar vardır.

Resim 5: *Silsilenâme-i Osmaniye*'de bulunan ve III. Mustafa ve şehzadesini Topkapı Sarayı'nda tasvir eden bu resmin, Refâil'in elinden çıktığı düşünülmektedir. T. 9366, y. 51a (Mahir, 2005; sayfa numarası yok).

Tüm bu verilerin ışığında, Melling’i Osmanlı tarihinin çalkantılarla örülü, dönüşüm sancılarının kentsel manzarayı ve tüketimi, zevkleri ve ihtiyaçları şekillendirerek yeniden tanımladığı, özel bir dönemde yolunu şaşırıp İstanbul’a gelmiş bir Avrupalı seyyah; resimlerinin estetik değeri bakımından yetenekli bir ressam ve Osmanlı başkentindeki insanların yaşantısıyla ilgili sayısız detayı kayda geçiren titiz bir vakanüvis olarak değerlendirmek mümkündür. İhtimaldir ki, Melling’i bunların hepsi birden saymak doğru olacaktır. Orhan Pamuk’un *İstanbul: Şehir ve Hatıralar* kitabında belirttiği üzere, “Şehri bir İstanbullu gibi görüp, önyargısız bir Batılı gibi resmettiği için Melling’in İstanbul’u hem hatıralar, hem coğrafya ve camiler gibi tanıdık bir yerdir, hem de benzersiz, tek ve bu yüzden de harikulade bir dünya” (Pamuk, 2006; 38)

Tablo. Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore’daki gravürlerin sıralı listesi.

Numara	Konu	Fransızca Açıklaması	Türkçe Tercüme
1	Tenedos (Bozcaada) adası ve adanın merkezinde bulunan, Cenevizlilerden kalma kale.	“Vue de l’Isle de Tenedos, dans l’Archipel”	“Ege adalarından Tenedos’un manzarası”
2	Çanakkale Boğazı.	“Vue des Dardanelles”	“Çanakkale Boğazı’nın manzarası”
3	Yedikule ve Tarihi Yarımada’nın Marmaya Kırıları. Arka planda Ayasofya var.	“Vue du Château des Sept-Tours et de la Ville de Constantinople telle qu’elle se présente au côté de la mer Marmara”	“Marmara Denizi kıyısından görüldüğü şekliyle Yedikule’nin ve Konstantinopol’ün manzarası”
4	Kartal kıyısından Adalar’a bakış; önde Heybeliada. Koyun içinde kayıklar; sahilde ise balık tutan ve açık havada yemek yiyen Osmanlı erkekleri var.	“Vue des Isles des Princes; la côte d’Asie à droite & la ville de Constantinople dans le lointain”	“Prens Adaları’nın manzarası; sağda Asya yakası ve uzaklarda da Konstantinopol kenti”
5	Kadıköy; arka planda Haydarpaşa ve Selimiye surları. Koy içinde sandala binenler görülüyor.	“Vue de Kadi-Keui; Village situé sur l’emplacement de l’ancienne ville de Chalcédoine, vis à vis de Constantinople”	“Konstantinopol’ün tam karşısındaki antik Kalkedon kentinin yerinde bulunan Kadıköy kasabasının manzarası”
6	Bulgurlu’dan İstanbul’a panoramik bakış.	“Vue Générale de Constantinople; Prise de la montagne de Boulgourlou au-dessus de Scutari”	“Üsküdar’ın üst kısmında bulunan Bulgurlu tepesinden görüldüğü şekliyle, Konstantinopol’un umumi manzarası”
7	Kızkulesi’nden İstanbul’a bakış.	“Vue de Constantinople; Prise de la Tour de Leander”	“Leandros Kulesi’nden görüldüğü şekliyle, Konstantinopol’ün manzarası”
8	Topkapı Sarayı’nın Alay Meydanı (diğer adıyla Birinci Avlu). Meydanda yeniçeri toplulukları bulunuyor; solda Aya İrini’nin duvarı görülüyor. Birinci planda, bir hastayı taşımakta olan iki sarıklı figür var.	“Vue de la Première Cour du Sérail”	“Sarayın birinci bahçesinin manzarası”
9	Topkapı Sarayı’nın Divan Meydanı (diğer adıyla İkinci Avlu). Solda Divan-ı Hümayun girişini görülüyor; arkada ise Bâbüssâde görülüyor. En geri planda, silik bir hat şeklinde Anadolu yakasının tepeleri seçilmekte.	“Vue de la Seconde Cour Intérieure du Sérail”	“Sarayın iç kısımdaki ikinci bahçesinin manzarası”
10	Sultan III. Selim’in Harem-i Hümayun’u. Sofra hazırlayan, temizlik yapan, namaz kılan, sohbet eden kadınlar görülüyor. Birinci plandaki, siyah derili haremağası bu tasvirdeki tek erkek.	“Intérieur d’une parti du Harem du Grande Seigneur”	“Haşmetmeabın Hareminin içinden bir bölüm”
11	Sultan III. Selim’in kız kardeşi Hatice Sultan’ın sarayında gerçekleşen bir kabul töreni. Hizmetliler, ellerindeki tepsilerle bekliyorlar; misafirler ise Hatice Sultan’ın huzurunda saygılı bir görünüm arz ediyorlar.	“Intérieur d’un salon du Palais de la Sultane Hadidgé, Sœur de Selim III”	“III. Selim’in kız kardeşi Hatice Sultan’ın Sarayındaki bir salonun içi”

12	Sultan III. Selim'in, bir bayram günü Topkapı Sarayı'ndan çıkarak camiye gidiş sahnesi. Sağda, III. Ahmed Çeşmesi var.	"Marche solennelle du Grand Seigneur, le jour du Bairam"	"Haşmetmeabın azametli Bayram günü yürüyüşü"
13	Atmeydanı'nın manzarası. Geri planda, meydandaki dikilitaşlar görülüyor; solda Sultanahmet Camii var.	"Grande Place de l'Hippodrome à Constantinople"	"Konstantinopol'un Büyük Hippodrom Meydanı"
14	Eyüb tepelerinden İstanbul'a bakış.	"Vue Generale du Port de Constantinople prise des hauteurs d'Eyoub"	"Eyüb'un tepelerinden gördüğü şekliyle Konstantinopol Limanı'nın umumî manzarası"
15	Kâğıthane Bahçesi. At üzerinde türlü oyun oynayan erkekler ve izleyicilerin arasında kadınlar görülüyor.	"Kiahd-Hané; Lieu de la Plaisance du Grand Seigneur"	"Haşmetmeabın hoş zaman geçirme beldesi, Kâğıthane"
16	Haliç kıyısından Karaağaç semti. Karşı sahilde, Eyüb'un sahilsarayları görülüyor; Haliç üzerindeyse balıkçı kayıkları var.	"Vue de Kara-Aghatch; au fond du port"	"Limanın alt kısmından, Karaağaç'ın manzarası"
17	Kasımpaşa'daki tersaneden Aynalıkavak. Balıkçılar ve sandal sefasına çıkanlar görülüyor.	"Vue d'Ainali-Kavak; près de l'Arsenal dans l'intérieur du port de Constantinople"	"Konsantinopol Limanı'ndaki Tersane yakınlarından görüldüğü şekle Aynalıkavak manzarası"
18	Kasımpaşa Tersanesi.	"Vue de l'Arsenal de Constantinople"	"Konstantinopol Tersanesi'nin Manzarası"
19	Düğün alayı. Katılanların kıyafetlerine bakılırsa, varlıklı bir ailenin düğünü.	"Cérémonie d'une Noce Turque"	"Bir Türk Düğünü"
20	Haliç'ten yukarıya, bugünkü Şişli yakınlarına çıkan Büyükdere yolu üzerinden kentin tarihi çekirdeğine bakış. Bölgenin belli başlı camileri ve Galata Kulesi görülebiliyor.	"Vue générale de Constantinople prise du chemine de Buyuk Déré"	"Büyükdere yolundan görüldüğü şekliyle Konstantinopol manzarası"
21	Tophane semti ve Tophane Kışlası, solda Tophane-i Âmire yapısı ve altında Kılıç Ali Paşa Camii.	"Vue de le Place et des Casernes de Top-Hané à Centree du port de Constantinople"	"Konstantinopol Limanı'nda bulunan Tophane Meydanı'nın ve Tophane Kışlası'nın manzarası"
22	Tophane Meydanı ve Tophane Çeşmesi, onun önünde askerler ve satıcılar. Arka planda KılıçAli Paşa Camii.	"Vue de la Place de et de la Fontaine de Top-Hané"	"Tophane Meydanı'nın ve Tophane Çeşmesi'nin manzarası"
23	Sadece erkeklere açık olan tipik bir İstanbul kahvesi. Sol tarafta ocak var; öne çıkma yapan kısmın camından Sarayburnu görünüyor. Bu kısmın ortasında, sekizgen formunda, fiskiyeli bir havuz var. Kahvenin yanında çubuk içenler de mevcut.	"Intérieur d'un café public sur la Place de Top-Hané"	"Tophane Meydanı üzerindeki bir halk kahvesinin içi"
24	Pera muhitinden Tarihî Yarımada bölgesine bakış. Sultanahmet'ten Unkapanı'na uzanan alanda Ayasofya, Sultanahmet, Atikali Paşa ve Nuruosmaniye camileri görülmektedir. Sağ alt köşede Galata Kulesi.	"Vue d'une partie de la Ville de Constantinople, avec la pointe du Sérail, prise par Faubourg du Péra, Résidence des Ministres Etrangers"	"Surlarla çevrili Pera mahallesindeki Yabancılar Dairesi'nin binasından, Saray'a yönelik, kısmi Konstantinopol kenti manzarası"
25	Avrupalılar ve Osmanlılar, Tophane'nin surlarında birlikte manzara seyrediyorlar. Tophane-i Âmire ve Kılıç Ali Paşa Camii görülüyor. Karşıda, Üsküdar ile Kadıköy arasındaki alanda yerleşim yok.	"Vue de la Ville de Scutari, prise à Péra"	"Pera'dan bakışla, Üsküdar kasabasının manzarası"
26	Mezarlık bölgesi olan Şişhane.	"Vue du Champs-des-Morts, près Péra"	"Péra yakınlarındaki Champs-des-Morts'un manzarası"
27	Kızkulesi'nden Boğaziçi'ne bakış. Sağda, Salacak istikametinde Ayazma Camii.	"Vue de l'entrée du Bosphore et d'une partie de la ville de Scutari, prise de la tour de Léandre"	"Leandros Kulesi'nden, Boğaziçi girişinin ve Üsküdar kasabasının bir kısmının manzarası"
28	Sultan III. Selim'in Beşiktaş ile Ortaköy arasında uzanan Beşiktaş Sarayı.	"Palais de Beschik-Tasch, séjour habituel du Grand-seigneur pendant l'été"	"Haşmetmeabın yazlık ikâmetgahı olan Beşiktaş Sarayı"

29	Hatice Sultan'ın Ortaköy ile Kuruçeşme arasında uzanan Defterdarburnu Sarayı.	“Palais de la sultane Hadidgé, à Defterdar-Bournou”	“Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki sarayı”
30	Bebek Köşkü.	“Kiosque de Bébek, pavillon destiné aux conférences des ministres de la Porte ottomane, avec ceux des puissances étrangères, sur la rive européenne du Bosphore”	“Boğaziçi'nin Avrupa kıyısında inşa edilmiş olan ve Bâbıali vezirinin, yabancı devlet temsilcileriyle görüşmelerine tahsis edilen Bebek Köşkü”
31	Kandilli'nin tepelerinde yemek yiyen, çubuk içen, manzara seyreden Osmanlı erkekleri.	“1ère vue de la partie centrale du Bosphore, prise à Kandilly”	“Boğaziçi'nin orta kısmının Kandilli'den görünümü, birinci bakış”
32	Kandilli'nin tepelerinden Karadeniz doğrultusuna bakış. Solda Rumelihisarı; karşıda, hemen sağda Anadoluhisarı. İlk planda saz çalıp oynayanlar.	“Seconde vue du Bosphore, prise à Kandilly”	“Kandilli'den Boğaziçi'ne ikinci bakış”
33	Kandilli'den Avrupa yakasına bakış; karşıda Arnavutköy ve Bebek. Saz çalıp oynayanlar; sağ tarafta, üzeri kapalı bir seyir balkonundan manzara izleyip kahve ve çubuk içenler.	“Troisième vue du Bosphore, prise à Kandilly”	“Kandilli'den Boğaziçi'ne Üçüncü Bakış”
34	Baltalimanı yakınlarından Marmara istikametine bakış. Solda Rumelihisarı, karşıda sağda Anadoluhisarı.	“Vue des anciens châteaux d'Europe et d'Asie, sur le point le plus étroit du Bosphore”	“Boğaziçi'nin en dar noktasında, Avrupa ve Asya'nın eski şatolarının manzarası”
35	Beykoz'da bulunan Hünkâr İskeleyi; önünde ağ atmış yahut dalyanla balık tutanlar.	“Vue du Hounkiar-Iskeleyi, échelle du Grand-seigneur”	“Hünkâr İskeleyi, Haşmetmeaplarına ait İskele”
36	Yûşa Tepesi'nden Boğaziçi. Fıstık çamların altında manzara izleyenler.	“Vue générale du Bosphore, prise du montagne du Géant”	“Devin dağından bakışla, Boğaziçi'nin manzarası”
37	Tarabya'nın sahilsarayları ve hususi rıhtımlarında denizi seyreden Rumlar.	“Vue du village de Tarapia, sur la rive européenne du Bosphore”	“Boğaziçi'nin Avrupa yakasındaki Tarabya köyünün manzarası”
38	Kefeliköy sahilinden Büyükdere istikameti.	“Vue de Keffeli-Kieui, et d'une partie de Buyuk-Déré”	“Kefeliköy'ün ve Büyükdere'nin bir bölümünün manzarası”
39	Büyükdere mesiresi..	“Prairie de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore, à quatre lieues de Constantinople”	“Boğaziçi'nin Avrupa yakasında bulunan Konstantinopol'ün dört sahasından biri olan Büyükdere Çayırı”
40	Büyükdere koyunda sahilsaraylar ve sandal sefası yapan insanlar.	“Vue de la partie occidentale du village de Buyuk-Déré sur la rive européenne du Bosphore”	“Boğaziçi'nin Avrupa kıyısındaki Büyükdere köyünün batı kısmının manzarası”
41	Büyükdere koyunda sahilsaraylar ve sandal sefası yapan insanlar.	“Vue de la partie centrale de Buyuk-Déré sur la rive européenne du Bosphore;”	“Boğaziçi'nin Avrupa kıyısındaki Büyükdere köyünün orta kısmının manzarası”
42	Büyükdere koyunda sahilsaraylar ve sandal sefası yapan insanlar.	“Vue de la partie orientale de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore”	“Boğaziçi'nin Avrupa kıyısındaki Büyükdere köyünün doğu kısmının manzarası”
43	Ormanın içindeki Sarıyer Çeşmesi önünde oturan, sohbet eden erkekler ve kadınlar.	“Fontaine de Sari-Yéri, près Buyuk-Déré”	“Büyükdere yakınlarında Sarıyer Çeşmesi”
44	Boğaziçi'nin Karadeniz'e açıldığı nokta. Solda Rumelikavağı; sağda Anadolukavağı.	“Vue de l'embouchure de la mer Noire”	“Karadeniz'e Çıkış”
45	Bahçeköy sukemerinin en büyük kemeri önünde köylüler. Arka planda Büyükdere vadisi.	“Vue de la grande arcade de l'aqueduc de Baktché-Kieui, et du vallon de Buyuk-Déré”	“Bahçeköy sukemerinin ve Büyükdere vadisinin manzarası”
46	Belgrad Ormanı'nda su bendi, etrafında köylüler.	“Vue de l'un des Bend dans la forêt de Belgrade”	“Belgrad Ormanı'ndaki bentlerden birinin manzarası”
47	Belgrad Ormanı'nda büyük su bendi, etrafında köylüler.	“Vue du grand Bend, dans la forêt de Belgrade”	“Belgrad Ormanı'ndaki büyük bendin manzarası”
48	Justinianus kemeri.	“Aqueduc de l'empereur Justinien”	“İmparator Justinianus'un sukemeri”

GRAVÜRLER

Gravür No. 1: “Vue de l'Isle de Tenedos, dans l'Archipel”, (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 2: “Vue des Dardanelles” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 3: “Vue du Château des Sept-Tours et de la Ville de Constantinople telle qu’elle se présente au côté de la mer Marmara” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 4: “Vue des Isles des Princes; la côte d’Asie à droite & la ville de Constantinople dans le lointaine” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 5: “Vue de Kadi-Keui; Village situé sur l’emplacement de l’ancienne ville de Chalcédoine, vis-à-vis de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 6: “Vue Générale de Constantinople; Prise de la montagne de Boulgourlou au-dessus de Scutari” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 7: “Vue de Constantinople, prise de la tour de Léandre” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 8: “Vue de la première cour du sérail” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 9: “Vue de la seconde cour du sérail” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 10: “Intérieur d'une partie du harem du Grand-seigneur” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 11: “Intérieur d'un salon du palais de la sultane Hadidgé, sœur de Sélim III” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 12: “Marche solennelle du Grand-seigneur, le jour de Baïram” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 13: “Grande place de l'hippodrome à Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 14: “Vue générale du port de Constantinople prise des hauteurs d'Eyoub” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 15: “Kiad-Hané, lieu de plaisance du Grand-seigneur” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 16: “Vue de Kara-Aghatch, au fond du port” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 17: “Vue d'Ainali-Kavak, près de l'arsenal, dans l'intérieur du port de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 18: “Vue de l'arsenal de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 19: “Cérémonie d'une noce turque” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 20 “Vue générale de Constantinople, prise du chemin de Buyuk-Déré”

Gravür No. 21: “Vue de la place et des casernes de Top-Hané à l'entrée du port de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 22: “Vue de la place et de la fontaine de Top-Hané” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 23: “Intérieur d’un café public sur la place de Top-Hané” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 24: “Vue d’une partie de la ville de Constantinople, avec la point du sérail, prise du faubourg de Péra, résidence des ministres étrangers” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 25: “Vue de la ville de Scutari, prise par Péra” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 26 “Vue du champ des morts, près Péra” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 27: “Vue de l'entrée du Bosphore et d'une partie de la ville de Scutari, prise de la tour de Léandre” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 28: “Palais de Beschik-Tasch, séjour habituel du Grand-seigneur pendant l'été” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 29: “Palais de la sultane Hadidgé, à Deftardar-Bournou” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 30: “Kiosque de Bébek, pavillon destiné aux conférences des ministres de la Porte ottomane, avec ceux des puissances étrangères, sur la rive européenne du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 31: “1ère vue de la partie centrale du Bosphore, prise à Kandilly” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 32: “Seconde vue du Bosphore, prise à Kandilly” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 33: “Troisième vue du Bosphore, prise à Kandilly” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 34: “Vue des anciens châteaux d'Europe et d'Asie, sur le point le plus étroit du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 35: “Vue du Hounkiar-Iskelesi, échelle du Grand-seigneur” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 36: “Vue générale du Bosphore, prise du monastère du Géant” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 37: “Vue du village de Tarapia, sur la rive européenne du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 38: “Vue de Keffeli-Kieuï, d'une partie de Buyuk-Déré” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 39: “Prairie de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore, à quatre lieues de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 40: “Vue de la partie occidentale du village de Buyuk-Déré sur la rive européenne du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 41: “Vue de la partie centrale de Buyuk-Déré sur la rive européenne du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 42: “Vue de la partie orientale de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 43: “Fontaine de Sari-Yéri, près Buyuk-Déré” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 44: “Vue de l'embouchure de la mer Noire” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 45: “Vue de la grande arcade de l’aqueduc de Baktché-Kieuï, et du vallon de Buyuk-Déré” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 46: “Vue de l’un des Bend dans la forêt de Belgrade” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 47: “Vue du grand Bend, dans la forêt de Belgrade” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

Gravür No. 48: “Aqueduc de l'empereur Justinien, à quatre lieues de Constantinople” (Melling, 1819; sayfa numarası yok)

KAYNAKÇA

- Aksan, V. H. (2015), "Locating the Ottomans in Napoleon's World", **Napoleon's Empire: European Politics in Global Perspective**, U. Planert (ed.), Palgrave Macmillan, Londra, 277 – 290.
- Aktepe, M. (1958), **Patrona İsyanı (1730)**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 808, İstanbul.
- Anhegger, R., Hitzel, F. ve J. Perot (2001), **Hatice Sultan Melling Kalfa Mektupları**, E. Güntekin (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Atwell, W. S. (1986), "Some Observations on the 'Seventeenth Century Crisis' in China and Japan", **The Journal of Asian Studies**, **45** (2), 223 – 244.
- Ayvazoğlu, B. (1995), "Şeyh Galib'in Hayatı", **Şeyh Galib Kitabı**, B. Ayvazoğlu (ed.), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No.18, İstanbul, 15 – 33.
- Bağcı, S., F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı (2012), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Boppe, A. (1998), **18. Yüzyılda Boğaziçi Ressamları**, N. Yücel-Celbiş (çev.), Pera Yayınları, İstanbul.
- Danışman, Z. (1972), **Koçi Bey Risâlesi**, M.E.B. Yayınları, Ankara.
- Erginbaş, V. (2014), "Enlightenment in the Ottoman Context: İbrahim Müteferrika and His Intellectual Landscape", **Historical Aspects of Printing and Publishing in Languages of the Middle East: Papers from the Third Symposium on the History of Printing and Publishing in the Languages and Countries of the Middle East, University of Leipzig, September 2008**, G. Roper (ed.), Brill, Leiden/Boston.
- Faroqi, S. (2014), **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**, E. Kılıç (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Freely, J. (2009), **Saltanat Şehri İstanbul**, L. Eren (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S., Z. İnankur (2002), **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S., Z. İnankur (1989), **Oryantalizm ve Türkiye**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.
- Göcek, F. M. (1987), **East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century**, Oxford University Press Inc., New York.
- Gölpınarlı, A. (1951), **Nedim Divanı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Gürçağlar, A. (2018), **Hayali İstanbul Manzaraları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hamadeh, S. (2004), "Ottoman Expressions of Early Modernity and the 'Inevitable' Question of Westernization", **Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 63, No. 1, 32 – 51.
- Hamadeh, S. (2007), "Westernization, Decadence and the Turkish Baroque: Modern Constructions of the Eighteenth Century", **Muqarnas**, Vol. 24, **History and Ideology: Architectural Heritage of the "Lands of Rum"**, 185 – 197.
- Hobsbawm, E. (1954), "The General Crisis of the European Economy in the 17th Century", **Past & Present**, Volume 5, Issue 1, 33 – 53.
- Hourani, A. (1957), "The Changing Face of the Fertile Crescent in the XVIIIth Century", **Studia Islamica**, No. 8, 89 – 112.

- Itzkowitz, N. (1972), **Ottoman Empire and the Islamic Tradition**, Alfred A. Knopf Inc., New York.
- İnankur, Z. (2005), "Batılı Ressamların Gözünden Osmanlı Kadınları ve 'Harem'", **İmparatorluktan Portreler: Suna ve İnan Kırâç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar**, B. AKKOYUNLU, B. KIBRIS, S. RIFAT (yay. haz.), Pera Müzesi Yayını 1, İstanbul, 90 – 95.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2009), **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kalın, İ. (2007), "Napolyon ile Ceberti Arasında: Modern Döneme Girerken Oryantalizmin Yeni Yüzleri", **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu: 9-10 Aralık 2006**, L. Sunar (ed.), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 169 – 183.
- Koçu, Reşad Ekrem, **Hatice Sultan ile Ressam Melling Tefrikalaşmış Hikâyeler**, İstanbul: Doğan Kitapçılık A.Ş., 2003.
- Kriz, K. D. (1997), "Introduction: The Grand Tour", **Eighteenth Century Studies**, Vol. 31, No. 1, 87 – 89.
- Lemaire, G.G. (2005), **The Orient In Western Art**, Könemann, Paris.
- Lewis, B. (1958), "Some Reflections on the Decline of Ottoman Empire", **Studia Islamica**, No. 9, 111 – 127.
- Mahir, B. (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Melling, A. (1819), **Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore**, Editions de Treuttel & Würz, Paris
- Ortaylı, İ. (1995), **İstanbul'dan Sayfalar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı, İ. (2008), **Avrupa ve Biz**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2006), **İstanbul: Şehir ve Hatıralar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Renda, G. (1994), "Melling, Antoine Ignace", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt: 5, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı ortak yayını, İstanbul, 388.
- Salzmann, A. (2000), "The Age of Tulips: Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550 – 1730)", **Consumption Studies and the History of Ottoman Empire 1550 – 1922: An Introduction**, D. Quataert (ed.), State University of New York Press, New York, 83 – 106.
- Salzmann, A. (2011), **Modern Devleti Yeniden Düşünmek: Osmanlı Ancien Régime'i**, A. Özdemir (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sicker, M. (2001), **The Islamic World in Decline: From the Treaty of Karlowitz to the Disintegration of the Ottoman Empire**, Praeger, Westport.
- Tanpınar, A. H. (1969), **Beş Şehir**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1977), "Nedim'e Dair Bazı Düşünceler", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Z. Kerman (der.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 169 – 173.
- Tansuğ, S. (2018), **Şenlikname Düzeni: Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme**, Everest Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U. (2015), "İstanbul Mimarisinde Radikal Değişim Evresi: XVIII ve XIX. Yüzyıllar", **Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi**, Cilt 8: **Mimari**, C. Yılmaz (ed.), İBB Kültür A.Ş. ve İSAM Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 312 – 367.

Trevor-Roper, H. (1959), “The General Crisis of the 17th Century”, **Past & Present, Volume 16, Issue 1**, 31 – 64.

Zarinebaf, F. (2018), **Mediterranean Encounters: Trade and Pluralism in Early Modern Galata**, University of California Press, California.