




XVIII- XX. YÜZYILDA OSMANLI SANAT ORTAMI THE OTTOMAN ART ENVIRONMENT FROM THE 17TH TO THE 20TH CENTURY

ESRA HALICI


Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
R.A., Atatürk University, Faculty of Letters, Department of Art History
esra.halici@atauni.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0003-3803-2967>

Atıf / Citation

Halıcı, E. 2020. "XVIII- XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Journal of Turkish Researches Institute*. 69, (Eylül-September 2020). 577-628

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü- *Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article
Geliş Tarihi- *Received Date* : 03.04.2020
Kabul Tarihi- *Accepted Date* : 04.09.2020
Yayın Tarihi- *Date Published* : 30.09.2020
 : <http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat4386>

İntihal / Plagiarism

This article was checked by  iThenticate programında bu makale taranmıştır.



Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi- Journal of Turkish Researches Institute
TAED-69, Eylül – September 2020 Erzurum. ISSN 1300-9052 e-ISSN 2717-6851
www.turkiyatjournal.com
<http://dergipark.gov.tr/ataunitaed>

XVIII- XX. YÜZYILDA OSMANLI SANAT ORTAMI*
THE OTTOMAN ART ENVIRONMENT FROM THE 17TH TO THE 20TH
CENTURY

ESRA HALICI

Öz

XVIII -XIX. yüzyıl evrensel anlamda, siyasal, sosyal, kültürel ekonomik ve teknik gelişmelerin meydana geldiği bir dönemi yansıtmaktadır. Bu değişim dünyada, toplumlar ve devletler arasında yayılım alanı bulmuş ve geleceğe bağlı olarak da köklü bir değişim yaşanmasına yol açmıştır. Avrupa’da Otuz Yıl Savaşları (1618-1648), Rönesans döneminin toplumsal yansımaları, Fransız Devrimi gibi etkenler Batı’nın sosyokültürel yaşamını belirginleştiren en önemli hususları oluşturmuştur.

Bu zaman çizelgesinde kendisine bir yer bulan Osmanlı Devleti de bu değişen dünyaya sırt çevirememiş ve ilk olarak askeri düzende gerçekleştirilecek iyileştirmeler için yüzünü batıya çevirmiştir. Askeri platforma başlayan batının etki ettiği bu değişim sanat, kültür, hatta şehirleşme anlamında da Osmanlı topraklarında kendini hissetmiştir.

Özellikle sanat ve mimaride Sultan III. Ahmed zamanında geçiş evresini yaşayan batılılaşma hareketleri (Lale Devri olarak anılır) daha sonra, Sultan I. Mahmut’un idaresiyle ivme kazanmıştır. Bu nedenle Osmanlı Devleti’nin yönettiği topraklarda ve özellikle başkent İstanbul’da, Batı kaynaklı barok, ampir ve eklektizm etkisini canlı bir şekilde göstermeye başlamıştır.

Bu makalede, Osmanlı devletinin askeri anlamda başlayan batılılaşma hareketinin evreleri ve bu hareketin Cumhuriyetin ilanına kadar olan sürecinde Osmanlı kültür ve sanat ortamına yansımaları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma Hareketi, Sanat, Kültür, Değişim.

Abstract

The 18th -20th century in a universal sense reflects a period of political, social, cultural, economic and technical developments. This change has found an area of spread in the world, between societies and states, and has led to a radical change depending on tradition. Factors such as the Thirty Years' Wars in Europe (1618-1648), social reflections of the Renaissance period, and the French Revolution formed the most important aspects that made the socio-cultural life of the West obvious.

The Ottoman State, which found a place for itself in this timeline, was also unable to turn its back on this changing world and first turned its face to the West for improvements in the military order. This change, influenced by the West, which started the military platform, was felt in the Ottoman lands in terms of art, culture, even urbanization

Especially in art and architecture, Westernization movements (called the Tulip era), which experienced a transition phase during the time of Sultan Ahmed III, gained momentum later with the administration of Sultan Mahmud I. Therefore, in the lands ruled by the Ottoman Empire and especially in the capital Istanbul, Western baroque, empiricism and eclecticism began to show their influence vividly.

In this article, the phases of the Westernization movement of the Ottoman state that began in the military sense and the reflections of this movement on the Ottoman culture and art environment in the process leading up to the declaration of the Republic will be examined.

Key Words: Westernization Movement, Art, Culture, Change

* Bu makale “Osmanlı Başkentlerinde XVIII-XX. Yüzyıllar Arasında Türbe Yapılarındaki Süsleme Programı” başlıklı devam eden Doktora tezinden üretilmiştir.

Structured Abstract

Socio-cultural phenomenon in Ottoman society in the 18th and 19th century is as active as in Europe. The years between 1789 and 1815 represent the beginning of modernization not only in modern Europe but also in all around the world. The reflection of freedom and the nationalistic movements appeared as a result of the French Revolution on the political order and institutions was realized in a brand-new understanding.

It is seen that the Ottoman State, which experienced this change, maintained its borders until 1683 and maintained its status in a political sense. The war environment, which began with the defeat of Vienna in 1683, continued with the Treaty of Karlofca signed in 1699. The deterioration of the grooming system and the lack of cash at the financial point prevented the accumulation of capital, and the Ottoman State, which constantly lost territory, now found itself in a period of collapse.

It is understood that the Treaties of Pasarofca and Karlofca have taken a place on the historical scene as military defeats that caused the Ottoman Empire to change its borders. At that time, the Ottoman Empire realized that it would not advance much against the West and had to resort to defensive measures. These treaties signed between the Ottoman state and the European states also caused military, political and economic balances to gain an advantage in favor of Europe. Rather than a transformation, underlying the Westernization tendency of the Ottoman Empire lays an essential and real situation. The Ottoman Empire did not realize the "Westernization" process in a rationalist or positivist way. We can easily understand this situation by looking at the formation time of the changes under the name of Westernization and the administrative-cultural reflections of the state. Ottoman Westernization began with the modernization of the Army after the military failures it received. A solution-oriented approach was demonstrated and there was no concern about turning into Western Civilization. Although the Ottoman State first went to organize a change within itself, statesmen and military administration, raised far from care and caution during the establishment period, were the institutions that took the highest share in the deterioration and opposed this change. For this reason, the state administration preferred the way to change institutions to correct the failures that occurred within themselves and began the change from the military structure. Thus, the first Westernization movement in the Ottoman State took place in military schools opened in the 18th century.

French influences are seen in the changes that emerged in the social and administrative structure of the Ottoman State in the 19th century. It is not surprising that the first western influences originated from France, due to their relations with the French court since the reign of Suleiman the Magnificent. These effects were realized especially in line with the ideas that developed after the French Revolution. France's advantage in European politics, its special political movements against Russia and Austria and its superiority over other states in the field of military service made Ottoman statesmen believe that it was necessary to use France for breeding. And for this purpose, a permanent envoy was first appointed in France in 1720, and then embassies were established in other European cities.

Two important developments during the time of Ahmed the third come to the fore in the westernization process of the Ottoman Empire. One of these is that Ibrahim Müteferrika came to the Ottoman Empire as a refugee and brought the printing press with him, and the other was that people working in the state such as Nisli Mehmet Aga and Yirmisekiz Mehmed

Celebi were sent as ambassadors to various capitals to learn about Europe. Although the apparent task of Yirmisekiz Mehmed Celebi, who was sent to Paris, the capital of France, between 1720 and 1721, was to gather information about the policies of the Russian Tsar Petro in France, the main situation that the sultan and Nevsehırlı Damat Ibrahim Pasha cared about was the social life of France culture, architecture and military technology. Mehmed Çelebi's writings containing his observations and ideas in France were collected in a "Sefaretname" ("travelogue") and highly appreciated. The information in the travelogue can be traced at that time, when it had a number of effects on habits, social life, and tastes in palace life. These effects were realized in a short time and many foreign artists and architects were invited to Istanbul. Thus, the main change manifested itself in the fields of architecture, art and urbanism.

In this article, the phases of the westernization movement of the Ottoman Empire that started and continued in the military sense and the reflections of this movement on the Ottoman culture and art environment in the period until the declaration of the Republic will be examined. The periods will be compared with the art environment in Europe and evaluated in the light of examples.

Giriş

Osmanlı toplumundaki sosyokültürel olgu XVIII. ve XIX. yüzyılda en az Avrupa'daki kadar hareketlidir. 1789-1815 yılları sadece çağdaş Avrupa'nın değil, dünyanın da çağdaşlaşma oluşumunun başlangıcını ifade eder. Fransız ihtilalinin meydana getirdiği hürriyet ortamı ve milliyetçilik hareketlerinin, siyasi düzene ve müesseslere yansımaları yepyeni bir anlayış içinde gerçekleşmiştir¹.

Bu değişimi yaşayan Osmanlı Devleti'nin ise 1683 yılına kadar sınırlarını koruduğu, siyasi anlamda da durumunu muhafaza ettiği görülür. 1683 yılından sonra Viyana ve İkinci Ciğerdelen bozgunuyla kaybedilen Estergon, 1686'da Budin, 1687 de Eğri ve 1688 de Belgrad'ın düşmesi ile Osmanlı Devleti'nde çözümlerin başladığı görülmektedir². 1699 yılında şartları oldukça ağır olan Karlofça Antlaşması³ ile de batılılaşma süreci ilişkilendirilmektedir⁴. Tımar sisteminin bozulması ve mali noktada nakit sıkıntısı beraberinde sermaye birikimini engellemiş, sürekli toprak kaybeden Osmanlı Devleti artık çöküş olarak adlandırılan bir dönemin içinde kendini bulmuştur.

Pasarofça ve Karlofça antlaşmaları, Osmanlı Devleti'nin sınırlarının değişmesine neden olan askeri yenilgiler olarak tarih sahnesinde kendine yer edindiği görülmektedir. Artık Osmanlı Batı karşısında fazla ilerlemeyeceğini anlamış ve savunma tedbirlerine başvurmak zorunda kalmıştır. Osmanlı Devleti ile Avrupa Devletleri arasında imzalanan bu

¹ Fahir Armaoğlu, *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, İstanbul 2010, 19-20.

² Yılmaz Öztuna, *Türkiye Tarihi*, C.10, İstanbul 1983 182.

³ Detaylı bilgi için bk., Uğur Kurtaran, "Karlofça Antlaşması'nda Venedik, Lehistan ve Rusya'ya Verilen Ahidnamelerin Genel Özellikleri ve Diplomatik Açından Değerlendirilmesi", *TAD*, C.35, S.60, Ankara 2016, 103,104.

⁴ Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, *Modern Türk Mimarlığı 1900-1980*, Ankara 2007, 39.

antlaşmalar askeri, politik ve ekonomik dengelerin Avrupa lehine avantaj sağlamasına da neden olmuştur⁵.

Teşkilât sistemi ve askeri yönden başarıları üç kıtaya yayılmış Osmanlı ordularının askeri eksikliklerinin tespit edildiği ilk olay 1596 yılında Hasan Kâfi Akhisârî⁶ tarafından yazılan “Usulü'l Hikem Fi Nizamü'l-Âlem”de, Eğri seferinde cephedeki askerlerin ateşli silahların kullanılmasıyla kaçarak uzaklaştıklarına değinilmiştir. Bu eserden sonra birçok kez ordunun eksiklikleri ve idari yönetimi çeşitli yönleriyle ele alınmış ve eksiklikler dile getirilmiştir⁷.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma eğiliminin altında bir dönüşümden çok, zaruri ve gerçek bir durum yatmaktadır. Osmanlı “Batılılaşma” sürecini rasyonalist veya pozitivist⁸ bir şekilde gerçekleştirmemiştir. Bu durumu en iyi şekilde, dönemde Batılılaşma adı altında yaşanan değişimlerin oluşum zamanına ve devletin idari-kültürel yansımalarına bakarak anlayabiliriz. Osmanlı Batılılaşma meselesine, aldığı askeri başarısızlıklar sonrasında ordunun modernizasyonu ile başlamıştır. Çözüm odaklı bir yaklaşım sergilenmiş ve Batı Medeniyeti'ne dönüşmek gibi bir kaygı güdülmemiştir⁹.

Osmanlı Devleti ilk iş olarak kendi içinde bir değişim düzenlemesine gitmiş olsa da kuruluş dönemindeki özen ve tedbirlikten uzak bir şekilde yetiştirilen devlet adamları ve askeri yönetim, bozulmada en yüksek payı alan müesseseler olmuş ve bu değişime karşı çıkmışlardır. Bu sebepten ötürü devlet idaresi, kendi içinde vuku bulan aksaklıkları düzeltmek için müesseseleri değiştirme yolunu tercih etmiş ve değişime askeri yapıdan başlamıştır. Böylece Osmanlı Devletindeki ilk Batılılaşma hareketi XVIII. yüzyılda açılan askeri okullarda gerçekleşmiştir¹⁰.

Osmanlı Devleti'nin XIX. yüzyılda sosyal ve idare yapısında ortaya çıkan değişikliklerde Fransız etkileri görülür¹¹. Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren Fransa sarayı ile ilişkilerinden dolayı ilk batı etkilerinin Fransa kaynaklı olması şaşırtıcı değildir. Bu etkiler özellikle Fransız devrimi sonrasında gelişen fikirler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Fransa'nın, Avrupa siyasetinden avantaj sağlaması, Rusya ve Avusturya'ya karşı takındığı özel politik hareketler, askerlik alanında diğer devletlerden üstün olması Osmanlı devlet adamlarını ıslahat için Fransa'dan faydalanılmasının gerekliliğine inanmıştır¹².

⁵ Taner Timur, “Osmanlı ve Batılılaşma”, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1985, 141.

⁶ “Detaylı bilgi için bk., Muhammed Aruçi, “Hasan Kâfi Akhisârî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.16, İstanbul 1996, 326.

⁷ Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul 1978, 76.

⁸ Detaylı bilgi için bk., Cihan Ballıkaya, “Pozitivizm Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi ve Sosyolojik Düşünceye Etkileri”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.33, 2015, 88.

⁹ İlber Ortaylı, *Tarihimiz ve Biz*, İstanbul 2008, 100.

¹⁰ Metin Eriş, “Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma Hareketleri”, *Türkler Ansiklopedisi “Osmanlı”*, C.14, Ankara, 2014, 593.

¹¹ Detaylı bilgi için Bk., Marry E. Wiesner-Hanks, *Early Modern Europe, 1450-1789*, Cambridge History Of Europe, 2nd Edition, 2013.

¹² Filiz Yenişehirlioğlu, “Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Kitabı*, İstanbul 1993, 58.

Bu durum sonucunda Osmanlı Devleti Avrupa ile diplomatik temaslara geçmiş ve bunun neticesinde Avrupa'daki siyasi ve askeri ortamın tanınması hedeflenmiştir. Osmanlı Devleti için bu diplomatik ilişkiler bir ilk olmayıp, kuruluşundan beri var olan ve birçok devletle iletişim sağlandığı, elçilerin kabul edildiği veya gönderildiği aşına olunan bir durumdur¹³.

Yabancı ülkelerde sürekli elçi bulundurma geleneği ancak XVIII. yüzyıldan sonra başlamıştır. Ancak Venedik Cumhuriyeti¹⁴, Fatih döneminden itibaren İstanbul'da daimî bir elçilik kurmuş ve ardından 1497'de Rusya, 1475'de Lehistan, 1525'de Fransa bunu takip etmiştir. Osmanlı ise ilk olarak 1720 yılında Fransa'da daimî bir elçi görevlendirmiş ardından da diğer Avrupa şehirlerinde elçilikler kurmuştur¹⁵.

Devleti yıkılmaktan kurtarmak adına girilen, askeri, siyasi ve ekonomik alandaki batıya yönelik Osmanlı devletinin çöküşü ile paralel bir süreç olarak düşünüldüğü için batılılaşma kavramı her zaman olumsuz bir durumun gölgesi olarak tanımlanmıştır. Ancak bu karamsar durum sanatsal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirerek çöküş devri olarak nitelendirilen yorumları geride bırakmıştır¹⁶.

XVIII. yüzyılda başlayan Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma hareketleri, hükümdarların siyasi duruşuna göre şekil aldığı devlet bürokrasisi tarafından idame ettirilmiştir. Duraklamalar, geri dönüşler ve kesintilerle Cumhuriyet'in ilanına kadar kesilmeden süren bu hareketin evreleri, sanat yapıtları üzerinden de izlenebilir¹⁷.

III. Ahmed zamanındaki iki önemli gelişme Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecinde ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri İbrahim Müteferrika'nın¹⁸ mülteci olarak Osmanlı İmparatorluğu'na gelmesi ve beraberinde matbaayı getirmesi, diğeri de Nişli Mehmet Ağa, Yirmisekiz Mehmed Çelebi gibi devlet bünyesinde görevli kimselerin Avrupa hakkında bilgi edinmek üzere çeşitli başkentlere elçi olarak gönderilmeleridir¹⁹. 1720-1721 yıllarında Fransa'nın başkenti Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin görünürdeki görevi Rus Çarı Petro'nun Fransa'daki politikaları hakkında bilgi toplamak olsa da padişahın ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın önemseydiği asıl durum Fransa'nın sosyal yaşamı, kültürü, mimarisi ve askeri teknolojisidir.

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'daki gözlemlerini ve fikirlerini içeren yazıları bir "Sefaretname"de toplanmış ve çok beğenilmiştir. Sefaretnamedeki bilgiler saray erkânının alışkanlıkları, sosyal yaşamı, zevkleri üzerinde birtakım etkileri olduğu o dönemde izlenebilmektedir. Bu etkiler kısa sürede hayata geçirilmiş ve birçok yabancı sanatçı ve

¹³ Ömer Düzbakar, "XV-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Elçilik Geleneği ve Elçi İşlerinin Karşılanmasında Bursa'nın Yeri". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.2, S.6, Bursa 2009, 184-186.

¹⁴ Detaylı bilgi için bk.. Günsel Renda, *The Ottoman Empire and Europe: Cultural Encounters*, *Foundation For Science Technology And Civilisation*, Publication Id.622, Manchester 2006, 4; Raby 2000, 67.

¹⁵ Düzbakar, 2009, 184-186.

¹⁶ Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa, 18. Yüzyılda İstanbul*, (Çev., İlknur Güzel), İstanbul 2010, 311.

¹⁷ Aytül Papıla, "Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", *Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara 2008, 120.

¹⁸ Detaylı bilgi için bk.., Mustafa Akbulut, "İbrahim Müteferrika ve İlk Türk Matbaası", *Türkler Ansiklopedisi*, C.14, Ankara 2014, 922.

¹⁹ Nursel Gülenaz, *Batılılaşma Dönemi İstanbul'unda Hanlar ve Pasajlar*, İstanbul 2011, 94.

mimar İstanbul'a davet edilmiştir. Böylece esas değişim mimari, sanat ve şehircilik alanlarında kendini göstermiştir²⁰.

Dört aşamada incelenebilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Sefaretnamesinin birinci bölümde sefirin, İstanbul- Paris arasında geçen yolculuk sürecindeki yaşadıklarından bahsetmektedir. İkinci bölümde, Paris'e ulaşması, kral'la tanışması ve karşılama törenindeki notları dikkat çeker. Üçüncü bölümde, sefirin Fransa'da ziyaret ettiği şehirler ve buralardaki gözlemleri anlatılmıştır. Son bölümde ise Paris- İstanbul arasında geçen yolculuğu kaleme alınmıştır²¹.

A. Arel, Osmanlıdaki Fransız etkisini ortaya koyabilmek için Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin notlarını incelemiş ve Saint-Cloud, Meudan, Versailles, Trianon ve Marly Sarayları ile alakalı olan notları şu şekilde anlatmıştır;

Saint-Cloud: "...hep iki tarafına dümdüz ulu ağaçlar dikilmiş yollardan geçtik, saraya vardık. Öyle güzel bir tertip temaşa eyledik ki tabir olunmaz. Odalarını birer birer seyir ve temaşa ettik. Sırma ile işlenmiş seccadelerle süslü bir sürü görülmemiş, ufak tefek kıymetli şeyler konmuş... Ondan sonra bahçe seyrine gittik. Evvela bir havuza geldik. Etrafı ulu ağaçlarla çevrili idi. Havuzun ortasında bir fiskiyesi mızraktan kalın su fıskırtır. Sual eyledim: Yüz elli kademe fırlarmış. (...) Bu fiskiyenin bütün diyarda benzeri yok diye haber verdiler. Ve bir havuz daha gördük ki yokuştan inişe doğru, nakışlı mermerlerden merdivenler etmişler. Su aktıkça basamaklar örtülmesiyle yekpare sudan merdiven gibi görünür. Yer yer fiskiyeler koymuşlar, ejder ağızları koymuşlar.

Meudan: "Bir saray temaşa ettik ki, vasfı bir veçhile mümkün değil. Kısacası, sarayın mevkii bir yüksek yerde olmakla cümle Paris şehrini temaşa ederdi. Gayet hoş makam idi."

Versailles: "Akşama yakın geldik. Gönüllere ferahlık veren bir saray ve canlara deva olan acayip düzen müşahede olundu ki güzellikleri dil ile anlatılmaz.

Önce bir mahalle götürdüler ki, güya başka bir daire. Birbirine uygun ağaçlarla dolu bir kuru. Bunlar arasında düz sokaklar etmişler ki, cümlesi birbirine bağlı ve bunların her birleştiği yerde bir şadırvan ile bir havuz yapmışlar ve her bir şadırvanı da bir başka hayvan şeklinde tunçtan resmetmişler; sular anlardan fıskırır...

Bunlara benzer daha nice havuzlar ve şadırvanlar var ki, her birinde bir başka" sanat göstermişler ki biri bir gayri bahçede görülmemiştir ve bu kadar havuzun ayaklarından bir nehir meydana gelmiş ve bu nehri haç şekline sokmuşlar. Bir sürü kayak var."

Trianon: "Bunun tertip tarzı kendine mahsus olup üçer, dörder kat bina ederlerken, bunu yalnız bir kat bina etmişler. Bahçesi dahi öyle tanzim

²⁰ Erkan Atak, "Osmanlı Mimarisi Lale Devri Üslubu (Anadolu'daki Yansımalar)", *Turkish Studies Social Sciences*, Volume 13/10, Ankara 2018, 61.

²¹ Türkan Polatçı, "Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris Sefaretnamesi'nin Önemi", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.2, S.2, Çankırı 2017, 254

olunmuş ki, tabiri mümkün değil. Bunda daha türlü türlü fiskiyeler ve şadırvanlar etmişler ki anlatılamaz".

Marly: "Öyle süslü bir keyif yeri müşahede olunmuştur ki misli yok. Bahçesinin tertip tarzı bence hepsine tercih olunur. Burada bulunan birbirine sarılmış ağaçları hiçbir yerde görmedik. Mesela iki tarafta olan ağaçların dallarını birbirine öyle asmışlar ki, bir yeşil yüksek kemer peyda olmuş..."²².

Arel, Fransız mimarisinin özellikleri arasında Yirmisekiz Çelebi'yi en çok etkileyen durumları aktarmış, gözlemsel ve kuramsal olarak elçinin belleğindeki ise şu şekilde sıralamıştır.

1. *Doğanın, somut ve pratik yararlarından uzaklaştırılarak mimarının hizmetine sokulması;*
2. *Estetik gereksinimleri karşılamaktan başka amaç gütmeyen bir yan mimarının varoluşu;*
3. *Mutlakiyetçi düzeni abartmaya yönelik bir imar programında, sarayın törensel yaşamına dekor olacak bir "protokol mimarisine yer verilmiş olması."²³*

Sefaretnamedeki gözlemler ve aktarımlar sonucunda Avrupa'nın saray ve köşk mimarisi, bahçeleri ve saray çevrelerinin yaşam tarzı ve Batı uygarlığında kişinin toplumdaki varlığı gibi değerler Osmanlı idareci sınıfını etkilemiş ve özellikle Haliç kıyılarında köşk ve bahçe inşaatlarıyla buralarda sürülen şaşaalı yaşam Lale Devri²⁴ denen döneme damgasını vurmuştur²⁵. Yapılan bu çalışmalardan Kâğıthane olayı²⁶ gibi büyük bir kısmı günümüze ulaşmayan sivil mimari örneklerinin Fransız Rokokosunun²⁷ etkisinde yapılar olduğu bilinmektedir. Burada dikkat çeken durum, inşa faaliyetlerinden daha ziyade padişah kasırlarının tercih edilmesi ve döneme ismini veren lale çiçeğinin motiflerde sıklıkla kullanılmasıdır. Bununla paralel olarak, Sadrazam Damat İbrahim Paşa Kâğıthane'de, eski saraydan uzakta, padişaha tahsis edilmek üzere Sadabad Sarayını da inşa ettirmiştir²⁸(Fotoğraf 1, 2).

Sadabad Sarayı ve Kâğıthane bahçelerinin batılı tarzda ele alınması Haliç kenarında yapılmış olan barok bir bahçenin kent dokusuna yansıtılması ile önemlidir. Günümüze ulaşmayan bu sarayın, fiskiye havuzları, etrafı açık seyir pavyonları, ejderha başlıklı ve ağzından sular akan sütunları Yirmisekiz Mehmet Çelebinin anlattığı barok bahçelerin

²² Ayda Arel, *On Sekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975, 22-24.

²³ Arel, 1975, 25.

²⁴"Lale Devri" ismi, XVIII. yüzyılın başlarında Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) tarafından verilmiştir. Tarih yazarı Ahmet Refik Altınay (1880-1937) ise "Lale Devri" başlıklı kitabı ile Osmanlı tarihinin bu zaman aralığındaki olayları okuyucuya anlatırken bu adı da pekiştirmiş oldu bk.. Semavi Eyice, "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, C.15, Ankara 2014, 286.

²⁵ Gülenaz, 2011, 94.

²⁶ Detaylı bilgi için bk.. Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1995, 159-171.

²⁷ D. Kuban, Bu saraylara benzetilerek yapıldığı öne sürülen sarayların gravürlerine bakıldığında, üslubun yansıtıldığına dair bir veri olmadığını öne sürmektedir. Kuban, bezeme anlamında yeni üslubun I Mahmut döneminde başladığını söylemektedir. Bk., Doğan Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, İstanbul 1998, 72.

²⁸ H. Mustafa Eravcı, İlker Kiremit, "Lale Dönemi ve Patrona Halil İsyanı Üzerine Yeni Değerlendirmeler", *Tarih Okulu Dergisi* S.8, Aralık 2010,82.

etkisinin burada yansıtıldığı minyatürlerden ve gravürlerden anlaşılmaktadır. Yine bahçe içindeki kasırların iç duvarlarında ve ahşap kapakların bezemelerinde Lale Devri “Şukufe” tarzı çiçekli süslemelerin yer aldığı bilinir²⁹. M. Cezar, Kâğıthane yapılarının Paris’teki köşk ve saraylarını andıran yapılar tarzında inşa edildiği düşüncesinin, XIII. yüzyılda James Dallaway ile III. Selim ve I. Mahmud dönemlerinde Türkiye’de bulunmuş olan Castellan, Pertusier ve Hammer’in III. Ahmed dönemi Türk-Fransız ilişkilerini anlatan yazıları ile A. Vandal’ın eserlerinde yer alan kısa bilgilerden kaynaklandığını dile getirmektedir. Aynı zamanda Patrona Halil İsyanı ile ortadan kalkan eserlere ait günümüzde resim kalmadığını ve açık betimlemelere sahip yazıların olmamasından dolayı o döneme ait üslup hakkında kesin yargılarla konuşmanın bilimsel olmayacağına değinmiştir³⁰.



Fotoğraf 1. Sultan II. Mahmud Döneminde Sa'dabad Sarayını Tasvir Eden Preault Tarafından Çizilmiş Gravür³¹



Fotoğraf 2. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi Vazodan Çıkan Laleler³²

Kâğıthane’yi oluşturan düzen şemasının yalnızca Fransız saraylarına ilişkin ölçütlerle kıyaslayıp bir değerlendirme ortaya koymak yetersiz görülmektedir. Batur bunu şu şekilde açıklamaktadır;

“Havuz ve çağlayanların Kasırla birlikte kapalı bir düzen oluşturmaları, Fransız sarayının monarşik protokol törenlerine sahne olmak üzere düzenlenmiş büyük boyutlu, açık vistalı, biçimsel ve disiplinli bahçe düzenleme anlayışından çok, İran ve Doğu bahçelerinin su ve çiçek sevgisine bağlı konseptiyonuna daha yakındır. Sa'dabad'daki yapılara ve yerlere Farsça adlar verilmesi, divan edebiyatının sınırları içerisinde soyutlanabilecek veya Nedim'in özentileri sayılabilecek yalınkatlıkta olmamalıdır. D. Kuban, “Sa'dabad literatüründe Doğu bileşenine, İran'ın da Batı'yla ilişkilerini geliştirdiği bir ortamda “Batı'da XIV. ve XV. Louis devleriyle Doğu'da Safavi Saltanatı'nın haşmetli mimari ve şehircilik uygulamalarının aşağı yukarı eşzamanlı bir örneği” olarak değinmektedir. Buradan “Şarkiyatçı söyleme bile göndermeler yapılabilir. Asıl olan, Batı'ya açılmanın Kâğıthane örneğinde olduğu modellerle ve kararlı yola çıkışların bile gösterdiği gibi, tek

²⁹ Asiye Okumuş, *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, İstanbul 2016, 20.

³⁰ Cezar, 1995, 28.

³¹ <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadabad> 01.04.2019.

³² Atak, 2018, 74.

boyuta indirgenemeyen değişik kavram ve bağıntularla anlaşılabilir bir olgu olduğuna işaret etmektedir”³³.

D. Kuban ise Fransız saray bahçelerinden ilham alınarak oluşturulan bir mimari düzen düşüncesinin İslâm uygarlığında, var olduğunu dile getirmekte ve Osmanlı Devleti'nin ilk zamanlarından beri İstanbul çevresine yayılan büyük has bahçelerin varlığını belirtmektedir. Ancak Saadâbâd'ta ki gibi, büyük su kanalları, kanalların bağlayan köprüler, bunlar arasına yerleştirilmiş kasırlarla yabancı seyyahlara Marly'yi veya Fontainebleau hatırlatan bahçe fikrinin İstanbul'a Lâle Devrinde girdiğine değinmektedir³⁴.

Lâle Devri'nde, Osmanlı mimarisinde süregelmiş sivil mimariden farklı arayışların olduğu görülmektedir. Söz konusu değişimin odağında ahşap sarayların yanı sıra çevre düzenlemeleri dikkat çekmektedir. Çevre düzenlemesi içinde değerlendirilen ve III. Ahmed devrinin sonlarında ortaya çıkan “Meydan Çeşmesi Tipi” Lâle Devri sonrasında I. Mahmud'un hükümdarlık döneminin ilk yıllarında inşa edildiği görülmektedir. Meydan çeşmeleri buldukları çevrenin odağında dört cepheli kuruluşları ile meydan tasarımına olanak sağlayan çok yönlü yapılarıdır. Söz konusu çeşmeler daha önceki dönemlerde olduğu gibi sadece su getirmek amaçlı yapılar olmaktan çıkmış şehir planlamasının merkezi halini almışlardır. Bu yönüyle Roma Piazza Navona'daki Bernini tarafından yapılmış barok dört nehir çeşmesi (Fontana dei Quattro Fiumi-1651) bir anıt gibi ortada duran meydan çeşmeleri yapılır. Bab-ı Hümayûn ve Üsküdar'daki III. Ahmed Çeşmeleri (1728), Tophane Çeşmesi (1732) ve Hekimoğlu Ali Paşa Çeşmesi (1732) gibi örnekler mimari vizyonlarının yanı sıra tezyinata da zengin bir içeriğe sahiptir³⁵ (Fotoğraf 3,4).



Fotoğraf 3. III. Ahmet Çeşmesi



Fotoğraf 4. Roma Dört Nehir Çeşmesi Fontana Dei Quattro Fiumi³⁶

³³ Afife Batur, ‘Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı’, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul 1985, 1041-1042.

³⁴ Doğan Kuban, “İstanbul’un Tarihi Yapısı”, *Mimarlık Dergisi*, S.5, Ankara 1970, 39.

³⁵ Atak, 2018, 61.

³⁶ <https://www.art.com-01.04.2019>

Lale Devri çeşmeleri, klasik Osmanlı çeşmelerinden kurgusal ve süsleme programı olarak farklılık gösterir. Süslemede kullanılan natüralist anlayışla ele alınan vazoda çiçek ve kâsede meyve motifleri ile dikkat çekmektedir. Çiçekli vazoların ilk örneği Anadoluhisarı'ndaki Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı (1699) divanhanesinde görülmektedir³⁷. Tüm bu süsleme programlarının genel hatlarına bakıldığında ne klasik ne de batılı olarak nitelendirilecek unsurlara rastlanamamaktadır³⁸. Ancak Lale Devri motiflerinde kullanılan süsleme unsurların hemen hepsi, Osmanlı süsleme sanatında, öteden beri yer almaktaydı. Bu sebepten ötürü çiçek ve meyve motiflerine düşkünlük hiç kuşkusuz Lale Devrine özgü değildir. Örneğin, Sultanahmet Camii duvarlarını süsleyen çiniler kompozisyonları bakımından Lale Devri süsmelerinden çok kesin bir biçimde ayrılmaz. Lale Devrinin getirdiği başlıca yenilik süslemelerin doğal prototiplerine yaklaştırmak istenmesinden kaynaklanır. Örneğin, kemer alınlığını dolduran kıvrım dalların soyut niteliğini yitirdiği, gerçek kıvrımlı dallara benzetildiklerini görmekteyiz. Kıvrım dallardaki bu natüralist yaklaşımla birlikte, plastik bir etki için zeminden dışa taşırılma dikkat çekici bir uygulamadır. Bu durum natüralist anlatıma geçişte duyumsal gerçeği daha fazla çağrıştıran motiflerin bir çeşit perspektif içinde algılanmaya başladığı gösterir. Gerçekçi olmayı amaçlayan bir süsleme tasarımıyla bu tasarımın uygulanmasında kullanılan derinlik algısı arasındaki zıtlık daha sonraki dönemde barok tarzın benimsenmesiyle sonuçlanacak bir anlayışın da belirtisidir³⁹.

Lale Devri Osmanlı döneminde bir geçiş safhası olmuştur. Klasik Dönemin ölçülü mimarisi ve sanat zevkini yansıtan bezeme üslubu, bu dönemde yerini yeni ve kendine oldukça yabancı bir üsluba doğru bırakmaya başlamış ve barok üslubun daha sonraki yıllarda benimsenmesi için gerekli olan çözülmeye zemin hazırlanmıştır⁴⁰. 1730 yılında patlayan Patrona Halil ayaklanması ile Haliç kıyılarını süsleyen Lale Devri köşk ve kasırlarının neredeyse tamamı tahrip edilerek bu geçiş dönemi Nevşehirli İbrahim Paşa'nın öldürülmesi ve padişah III. Ahmed'in tahttan indirilmesi (1730) ile kapanmıştır⁴¹.

Lale Devrinin zemin hazırladığı batılı üsluplar arasında yer alan barok, Avrupa sanatında önce ortaya çıkmakla beraber Osmanlı sanatında varlık gösteren ilk batılı üslup rokoko olmuştur. 1720 yılında Fransa'da doğan rokoko akımı, baroğun eğrisel ve bitkisel hatlarından yararlanırken yine baroğun abartılı yoğunluğuna karşı daha sade bir özellik gösterir. Rokoko bezemede asimetrik motifler, iç bükey ve dış bükey eğriler, deniz kabuğu motifleri, kartuşlar, akant yaprakları dikkat çekmektedir⁴². Ayrıntılarındaki bolluk, üslubun karakteristiğini yansıtmaktadır. İlk örneğini Mehmet Emin Ağa (1740)⁴³ Sebili'nde veren

³⁷ Semra Ögel, "18.yüzyıl Mimarisinin İstanbul'daki Yaratıcı Değişimi", *Sanat Tarihi Defterleri*,13-14, İstanbul 2010, 166.

³⁸ Cezar,1995, 49.

³⁹ Arel,1975, 43.

⁴⁰ Arel, 1975, 42.

⁴¹ Semavi Eyice, "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi "Cumhuriyet"*, C.15, Ankara 2014, 285.

⁴² Cezar, 1995, 49-50.

⁴³ Detaylı bilgi için bk.; Arel, 1975, 51.

rokoko⁴⁴, III. Selim döneminde zirve yapmış ve Topkapı Sarayı Sofa Köşkü, III. Selim ve Mihrişah Valide Sultan Daireleri, Haliçte Aynalı Kavak Kasrı bu üslubu yansıtan örnekler arasındadır⁴⁵ (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Mehmet Emin Ağa Sebili⁴⁶

Türk rokocosunda, erken dönemde “S” ve “C” kombinlerinin sıklıkla kullanıldıkları görülmektedir. Bu kompozisyonlarda, “S” ve “C”lerin uçları volütlenir ve ortaya çıkan eğrisel hatlar bağımsız biçimler halinde mümas bir yerleşim göstermektedir. Bazen de bu eğriler küçük düz çubuklarla birleşmektedir. Bu kombinler şu şekilde sıralanabilir;

- Düz hatların yalnızca “C” motifiyle oluşturulan örnekler (Üsküdar Saadeddin Efendi Çeşmesi-1740)

-“S” ve “C” lerin kombin edilerek karmaşık bir sistemde uygulandığı örnekler.(Nur-uosmaniye Çeşmesi-1755)

- Sadece “S” veya sadece “C”lerin kullanıldığı örnekler (Recai Mehmet Efendi Çeşmesi- 1775, Zevki Kadın Çeşmesi 1755)⁴⁷.

Erken rokoko döneminin vazgeçilmez bir diğer süsleme ögesi ise kartuşlardır. Genellikle çeşme aynalarında, kemer alınlıklarında ve cephe yüzeylerini süsleyen bu kartuşlar, eğri yüzüli eliptik bir madalyon ve onu çevreleyen “S” ve “C” kıvrımlı yapraklardan oluşmaktadır. Rokoko’nun sevdiği süslemelerden arasında bulunan deniztarağı motifi ise III. Mustafa’nın (1757-1774) son yıllarında ve I. Abdülhamid döneminde (1774-1789) kartuşların yerine tercih edildiği görülmektedir. Karakteristik örnekler içerisinde, Hamidiye Sebili (1777), Koca Yusuf Paşa Sebili (1786), Hüsameddin Ağa Çeşmesi (1791) sayılabilir⁴⁸.

Sultan I. Mahmud’un (1730-1754) saltanatının ilk zamanında sanatta geçiş döneminin ilkelerinin yavaşça oturmaya başladığı görülmektedir. Bu periotta, Avrupa’nın Barok sanatı tüm dünyada olduğu gibi Asya kıtasında da kendini göstermiş ve Osmanlı

⁴⁴ 1740 tarihli Mehmet Emin Ağa Sebili çeşme alınığında ‘S’ ile başlayan ve geometrik bir temele dayandırılan bir çember parçası ‘C’ ile tamamlanarak rokoko motiflerini bünyesinde barındırmaktadır. Detaylı bilgi için bk.. Doğan Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazuları*, İstanbul, 1998, 77.

⁴⁵Cezar, 1995, 46-47.

⁴⁶ <http://www.eskiistanbul.net/6681/mehmet-emin-aga-sebili-sebah-joaillier-fotografi> 02.04.2019

⁴⁷ Kuban, 1998, 77.

⁴⁸ Kuban, 1998, 78.

Devleti Barok sanat ve estetiğini 1730- 1805 yılları arasında sanatı içinde değerlendirmeye ve yabancı olan bu üslubun prensiplerini geliştirmeye başlayacaktır.⁴⁹

Tarihsel ölçüde değerlendirecek olursak, 1739 yılında Belgrad Antlaşması ile Türk-Fransız yakınlaşması dikkat çekici boyutta olduğu görülmektedir. 1740 yılında kapitülasyonlarla birlikte bu yakınlaşmanın boyutu artmış ve bu ilişkilerin sanata yansımaları somut boyutta Osmanlı mimarisinde barok rokoko eserlerin görülmeye başladığı tarih olarak verilebilmektedir. 1709'dan itibaren kendi içinde başlamış olan batıya eğilim ve yenilenme hareketleri 1740'da politik ortamla birlikte batının etkisini kabullenme yılları şekline dönüşmüştür.⁵⁰

Türkiye'de barok, ilk olarak rokoko süsleme motiflerinin ithali edildiği üslubu izleyerek kendine Osmanlı sanatında yer bulmuştur. Bu sebepten ötürü barok üslubunu, bezemeye hâkim olan rokoko üslubundan ayırmak zordur. I. Mahmud döneminde sindirilmiş bir üslup haline geldiği, bununla beraber batı tarzı mimari özelliklerinin yapı tasarımına etkisinin bir bütün olarak değil de yapı bütününde tek tek sınırlı kaldığı ve ancak XIX. yüzyılda bir karakter kazandığı söylenebilir.⁵¹

“Türk Baroğu” olarak adlandırılan bu yeni sanat karşımıza başkent üslubu olarak çıkmakta ve baroğun yayılım coğrafyasında uygulamaları Anadolu ile farklılık göstermektedir. Batının etkisi ile alışlagelmişin dışında değişik görünümlü eserler, önceleri sadece Avrupa'ya benzeme çabası olarak görülmüş, zamanla eserlerin çoğalması sonucu halk bu türe intibak etmiş ve sevmiştir.⁵² XVIII. yüzyıl Türk mimarları batı kökenli baroğu, mimari ürünlerin ortaya konduğu ülkelere gidip inceleme şansı bulmasalar da batılı kitaplarından yararlanmak suretiyle uygulamışlardır.⁵³

Ancak Barok Anadolu'da bezemesel bir üslup olmaktan pek de öteye geçememiştir. Mimari tasarımda ise dış kütle kompozisyonunda barok hususiyetler, gösterişli bir plastr düzenlemesi, profil sistemlerinin zenginleştirilmesi ve bilhassa büyük iç bükey profillerin kullanılması ile belirli noktalarda yoğunlaşmıştır. Kemerlerin biçimi değişmiş sivri kemerler yerini barok profilli kemerlere bırakmıştır. Mukarnas başlıklı sütunların yerine, akant yapraklarının “S” ve “C” kıvrımlarının üç boyutlu etkisini gösterdiği plastik değerleri fazla olan barok başlıklar mimaride yerini almıştır. Klasik form üzerine hareket ve dinamizm uygulayan Osmanlı'nın Klasik dönemini mekân yaratma fikriyle ayıran Avrupa baroğundan bu düzenlemesi ile plan açısından pek az etkilendiği görülmektedir.⁵⁴

Lale Devri döneminde uygulama alanı daha çok çeşme, köşk, kasır ve saraylardan ibaret olan yeni üslup, I. Mahmud döneminde 1748'de başlanıp sultan III. Osman tarafından tamamlanan Nur-u Osmaniye Camiinde ilk kez dini bir mekânda kendine yer bulmuş ve bu yeni üslubun kendini gösterdiği ilk büyük eser olmuştur.⁵⁵ Mimaride Nur-u Osmaniye Camii

⁴⁹ Oktay Aslanapa, *Türk ve İslam Sanatı*, İstanbul 1973, 108.

⁵⁰ Cezar, 1995,50.

⁵¹ Kuban, 1998, 71-72.

⁵² Şule Aksoy, “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu.,” *Sanat*, S.6, İstanbul 1977, 128.

⁵³ Mustafa Cezar, “Sanatta Batıya Açılış Döneminde Mimarlar” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Kitabı*, İstanbul, 23-27 Mayıs 1991, 480.

⁵⁴ Semavi Eyice, “XVIII' da Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 9-10, İstanbul 1981, 165.; Kuban, 1998, 71-72.

⁵⁵ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 2014,276.

kütlesi, son cemaat yeriyle önceki dönemlerin düzeni koruduğu görülmektedir. Ancak avlu düzenlemesinde görülen yarım oval uygulama, Osmanlı mimarisinde öncül bir ilkeyi göstermektedir. Ancak bu atektonik⁵⁶ tatbik harim duvarlarında uygulanmamıştır. Mihrabın apsis çıkıntısı biçiminde yapılması da öncekilere göre bir farklılıktır. Bununla birlikte, kendisini özellikle mimaride gösteren barok üslup, süslemede ağırlığını daha fazla hissettirmektedir⁵⁷. Konsol ve kornişlerde tek veya çift kıvrımlı volütler yuvarlak veya oval pencereler, silme profillerdeki değişiklikler, kubbelerin yüksek birer kasnağa oturtulması gibi uygulamalar barok sanatın getirdiği özelliklerdir. Bu özellikler gerek yapının esas bünyesinde gerekse ayrıntılarında olmak üzere Fatih Külliyesi içindeki Nakşidil Sultan Türbesi'nde de bulunur⁵⁸(Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Nur-u Osmaniye Camii Oval Avlu Formu⁵⁹

XVIII. yüzyılda, Nur-u Osmaniye Külliyesi, İstanbul'a özgü bir barok başyapıt olarak tanımlanmış olsa da Nur-u Osmaniye'nin tasarımı dışında, mimaride bu kadar yansıtılmış barok örnekler bulunmamaktadır.

Dönemin ünlü mimarı ser mimar Mehmed Tahir Ağa'nın yapıtı olan (1759-1763) Laleli Camisi "yeni üslubun Türk geleneği içindeki yorumunu" gösteren tanınmış bir örnektir. Osmanlı mimarisinde bu dönemdeki değişimlerde, mihrabın dışa taşırılarak ayrı bir bölüm gibi uygulanması (Hekimoğlu Ali Paşa Camii-1734, Nur-uosmaniye-1748-1755, Beylerbeyi Camii-1776-1778, Eyüp Sultan-1798-1800), doğu ve batıda yer alan galeriler (Nur-u Osmaniye, Laleli), kuzeyde hünkâr mahfilinin ayrı bir birime dönüşüp rampalı girişlere sahip olması, (Beylerbeyi Şepsefa Kadın-1787, Hekimoğlu Ali Paşa), son cemaat

⁵⁶ Detaylı bilgi için bk., Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2015, 38.

⁵⁷ Kasım İnce, "Osmanlı Sanatının 1789-1839 Dönemine Bir Bakış", *Türkler Ansiklopedisi*, C.15 Ankara 2014, 311.

⁵⁸ Nurhan Atasoy, "Barok" Mad., *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul 1992, 82.

⁵⁹ <http://haberciniz.biz/foto-galeri-nuruosmaniye-camiinin-altindan-su-terazisi-cikti-12308.htm> 04.04.2019

yerinin iki katlı düzenlemesi, minare bütünleşmesi (Nur-u Osmaniye Ayazma-1757-1760, Selimiye 1804-1805) bahçe görünümlü avlular, farklı formda bol pencere uygulaması⁶⁰ ve fevkani yapı oluşumu gibi gelişmeler dışında temelde bir değişiklik yoktur⁶¹.

Türk sanatında, rokoko bezemeyi, barok ise mimariyi tanımlamak için kullanılsa da üslup olarak genellikle birbirinden ayrılması oldukça güç bir sanat aksidir. Avrupa'da birbirine eklenen bu iki üslup Anadolu'da uygulamasında birbiri içinde tatbik edilmiştir. Rokoko üslup, eğrisel biçimleri, ikili veya üçlü sütun düzeninde uygulanması ve büyük iç bükey profillerin saçak kornişlerine hâkim olması gibi baroğa özgü form şekilleriyle kullanılmıştır⁶².

Anadolu'da mimari açıdan Avrupa baroğunda değerlendirilecek tek yapı Nuruosmaniye iken, I. Mahmud'un Lale Devrini takip eden hüküm yıllarında geleneksel bezeme üslubu aşamalı olarak terkedilerek Fransız rokokosu ve "Rocaille" diye isimlendirilen rokokonun aşırı süslü aşamasını temsil eden motifler Türk yapılarını bezemek için tatbik edilmiştir⁶³. Bu farklı uygulamaların nedenlerini, padişahların siyasi kişilikleri ve batıya karşı olan sempati derecesinden ziyade baş mimarların tutum ve kişiliklerinde aramak daha doğru olacaktır. III. Mustafa kendisinden önceki III. Osman ve I. Mahmud'dan daha fazla batıya ilgi gösteren bir padişah olmasına rağmen baş mimarlık makamındaki kişi Mehmed Tahir Ağa'dır. Kendisinin aralıkla uzun süre görevde olması onun sanata olan bakış açısı baş mimarlık yaptığı süre boyunca etkili olmuştur⁶⁴.

Dini mimari örnekleri dışında, barok sanatın sivil mimari eserlerine yansımaları A. Arel, Topkapı Sarayındaki III. Osman Köşkü, Valide Sultanın Yatak Odası, Hünkâr Sofası ve Fatih'teki Yusuf Efendi Çeşmesi'nin (1757) diğer örneklerden ayıran güçlü barok etkili yansımalarına değinerek ön plana çıkarır. Bu yapıları Nur-u Osmaniye'ye benzer güçlü bir barok etkinin ürünleri olarak kabul eder ve bunları III. Osman dönemine tarihler⁶⁵. Ancak M. Cezar Yusuf Efendi Çeşmesi dışındaki eserleri tarihlemesinde kesin yargıya kapılmamaktadır. Cezar, III. Osman Köşkünün adı geçen padişah zamanında yapıldığını teyit ederken II. Mahmud döneminde yapının kapsamlı bir tamir gördüğüne değinmektedir. Hatta yapıda, III. Osman Taşlığı'na bakan kapının üzerinde II. Mahmud'un tuğrası ve adına yazılmış bir kitabenin olmasından ötürü köşkün II. Mahmud dönemi süsleme özellikleri gösterdiğini belirtmektedir. Hünkâr sofasındaki barok süslemelerin ise I. Abdülhamid dönemi süslemeleriyle benzerliğine değinen Cezar Valde Sultan Dairesinin süslemelerinin, III. Osman Köşküyle benzer yönlerine bakarak III. Osman dönemine vermenin sağlam bir yargı oluşturmayacağına değinmektedir⁶⁶ (Fotoğraf 7).

⁶⁰ Nur-u Osmaniye Caminde kullanılan barok stildeki 174 pencere camiye bol ışığın girmesini sağlamaktadır. Zeynep Sultan, Hekimoğlu Ali Paşa, Lâleli Camilerinde de görülen yuvarlak pencereler ise Klâsik Osmanlı mimarisine yabancıdır. bk. Nurcan İnci, "18 Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler", *Vakıflar Dergisi*, S.XIX, Ankara 1985, 228.

⁶¹ İnci, 1985, 227-230

⁶² Kuban, 1998, 76; Okumuş, 2016, 25.

⁶³ Kuban, 1998,78.

⁶⁴ Cezar, 1995, 55.

⁶⁵ Arel,1975, 59-61.

⁶⁶ Cezar, 1995, 57.



Fotoğraf 7. Yusuf Efendi Çeşmesi (1757)⁶⁷

Osmanlı barok döneminde Türk sanatına giren bir diğer yenilik ise perspektifli manzara resimleri olmuştur. Bunlar duvar, tavan ve ahşap üzerine uygulanmıştır. Ancak bu yeniliği barok ve rokokonun bir parçası onun bir gereği olarak değil, batıya açılmanın bir sonucu olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu resimlerin saraya yansımaları ise I. Abdülhamid dönemine rastlar. Nitekim saraydaki en eski tarihli duvar resmi Gözdeler Dairesinin büyük odasında bulunmakta olup 1779 tarihli dir. Ancak saray dışında 1750 tarihli Kavafyan Yalısında ve 1768 tarihli Bursa Abdal Mahallesinde bir evde bulunan manzara resimleri saraydan daha eski tarihli uygulamalardır.⁶⁸ (Fotoğraf 8, 9).



Fotoğraf 8. Topkapı Sarayı Haremünde Gözdeler Dairesi Duvar Resmi⁶⁹



Fotoğraf 9. Bursa Abdal Mahallesindeki Evin Tavan Eteği Resmi⁷⁰

Shirine Hamadeh XVIII. yüzyıl mimarisine farklı bir bakış açısıyla bakmakta ve bu dönemi Batılılaşma kavramı içinde bir açılım olarak değerlendirerek yenilik için bir duruş olarak tanımlamaktadır. Bu yüzyılın siyasi ve sosyal ortamında, Osmanlı Devleti kendi imgesini oluştururken yeniden yapılandırmayı denediği mimari oluşumunda, İstanbul'un en

⁶⁷ <https://onedio.com/haber/istanbul-sokaklarinin-arasina-sikisip-kalmis-tarih-akitan-mazlum-cesmeler-626259>
07.04.2019

⁶⁸ Cezar, 1995, 58.

⁶⁹ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, 110.

⁷⁰ Renda, 1977, 124.

göze çarpan semtlerinde varlığını görünür hale getirdiği görülmektedir. Shrine Hamadeh'e göre barok tezyinatın egemen olduğu mimari yapılardaki yansımalar yeni bir estetik arayışının ürünü olup basit bir batı etkisi olarak açıklanamayacağını dile getirmektedir. Shrine "Yeni Osmanlı üslubu," diye tanımladığı sanat zevkini şu cümlelerle anlatmaktadır; "Bu üslubun yeniliği hem Doğulu hem de Batılı çeşitli yabancı geleneklerin yorumlanmasında gösterdiği esneklik ve hem Doğu hem de Batı'yı kapsama eğilimindeki olağandışı seviyede yatmaktadır."⁷¹

XVIII. yüzyıl boyunca ekonomik açıdan güçlenen Anadolu'nun ve Rumeli'nin toprak sahibi ayarı⁷², başkentteki değişimleri ve gelişimleri takip edecek seviyeydi. Bunun sonucu olarak XVIII. yüzyıl İstanbul'da yaşanan mimari değişimlerin yansımalarını özellikle Batı Anadolu'da görmek mümkündür. Nur-u Osmaniye Camii ile aynı tarihlerde yapılmış olan Aydın'daki Cihanoğlu Camii (1756) bunun tipik örneğidir. Batur, barok anlayışta yapılmış olan eserin üslup özelliklerini şu şekilde dile getirmektedir "Yalnız Anadolu'daki değil, İstanbul'daki camiler arasında da barok iç süslemesinin en güzel örneklerinden biri" olan Cihanoğlu Camisi, şadırvanında, kubbesi ve tromplarında "C" ve "S" kıvrımları, alçıya işlenmiş meyve kâseleri, girdandlar ve kartuşlarla" barok dekorasyonu coşkunlukla veren bir uygulamadır. Anadolu'daki uygulamaların, büyük çeşitliliklerine karşın kuşkusuz bazı ortak özellikleri vardır. Bunların birincisi XVIII. yüzyılda Anadolu'da yeni biçimlerin hele bezeme motiflerinin camilerde kullanılmasındaki rahatlık ve benimseniştir. Anadolu camilerinin plan şemalarında ve dış yüzlerinde barok veya diğer üslupların özelliklerinin pek görünmemesine karşılık "iç mekândaki zengin süslemeler çelişkili bir sürpriz yaratırlar". Örneğin yine Aydın yakınındaki Cincin köyündeki Cihanoğlu Camisi'nin duvar resimleri ve mihrabı şaşırtıcı bir barok uygulamadır. Mihrabın iki yanındaki burmalı çift sütunlar ve başlıklardaki akantus yapraklarının natüralist taşkınlığı, hatta yabancı -belki de bir İtalyan- bir sanatçıyı düşündürmektedir. Yozgat'taki Çapanoğlu Camisi (1779) veya Gülşehir Kara Vezir Camisi (1779) ilk verilecek isimler arasındadır⁷³ (Fotoğraf 10,11).



Fotoğraf 10. Aydın Cihanoğlu Camisi⁷⁴

⁷¹ Shirine Hamadeh, 2010, 14-29

⁷² "Detaylı bilgi için bk., Özcan Mert, "Ayan" Mad., *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul 1991, 195.

⁷³Batur,1985, 1044.

⁷⁴ <http://aydinsehirrehberi.com/blog/tarih/20150814-006/cihano%C4%9Flu-camii>, 07.04.2019
<https://www.facebook.com/pg/Ko%C3%A7arlı-Merkez-Cihano%C4%9Flu-CAM%C4%B0%C4%B0-754466134688319/photos/> 07.04.2019



Fotoğraf 11. Yozgat Çapanoğlu Camii

XVIII. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketleri XIX. yüzyılda ivme kazanarak yol aldığı gözlemlenmektedir. XIX. yüzyılda özellikle saltanattaki padişahların Osmanlı Devleti'nin bir dünya devleti olduğu ve Avrupa'nın bir parçası olduğunu ispatlama çabalarının devam ettiği görülmektedir.

XIX. yüzyıl Osmanlı için oldukça zor bir yüzyıl olmuştur. Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyıl başında III. Selim'in başlattığı ve II. Mahmut tarafından devam ettirilen Batılılaşma eğilimlerinin ilk hamlesi yine orduda başlamıştır. III. Selim devrinde ortaya çıkan Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) çabaları II. Mahmut devrinde devlet politikası olarak uygulanmış ve XIX. yüzyıl boyunca devam ettirilmiştir. 1839'da Sultan I Abdülmecid devrinde ilan edilen Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı sonrası da meşrutiyetin ilanı Osmanlı devlet yönetiminde köklü değişiklikler getirmiştir. Devlet yönetiminde merkezileşme çabaları artmış, bürokrasi güçlenerek etkin rol oynamıştır. Devlet ve toplum yapısındaki değişikliklere bağlı olarak toplumun o zamana kadar ihtiyacı olmayan yapılar ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda başta askeri yapılar olmak üzere, resmi yapılar, sağlık kuruluşları, sanayi tesisleri, ticaret, konaklama, eğlence yapıları inşa ettirilmiştir⁷⁵.

A. Arel, eserinde III. Selim'in saltanat yılları başlığında "*Birbirini izleyen yüzyıllar ve zamanın durmaksızın değişmesi, evrenin ulu fabrikası kadar insanoğlunun ufak tezgâhında başka başka şekillere sokar. Uluslar ve insanlar değiştiği gibi, devletlerin temel kurumları da sonsuz çeşitlenir; bilim ve hünerler dünyayı kat eder, bilgiler ise, kendilerine bir merkez ve bir toplanma yeri aramışçasına, onları geliştiren ve onlara saygı gösterenleri izler ve onlara uyar "Seyyid Mustafa'nın 1803 tarihli Fransızca risalesinde kaleme aldığı bu düşünceler aslında III Selim devrinde baş gösteren zihniyet değişikliğini dile getirmektedir. Bu yıllarda Osmanlılar ilk kez, uygarlık kavramının zamana uyma zorunluluğuyla koşullu olduğunu kabul ediyor, uygarlığı ise toplumsal kurumların yapısında görüyorlardı."* cümleleriyle Osmanlı devletinin XIX. yüzyılda batı kültürüne ve gelişimine yaklaşımını göstermektedir⁷⁶.

Osmanlı Devleti'nin XIX. Yüzyılda, sanat ve mimarlık alanındaki değişimleri hız kesmeden devam ettiği görülmektedir. Aynı yüzyılda Avrupa'da ise mimari değişimin başlangıcını belirleyen olayların başında, 1789 Fransız ihtilali ve 1764'te James Watt'ın buhar makinesini bulması gelmektedir. Fransız İhtilali ile Ulusallaşma (Nasyonalizm),

⁷⁵Alidost Ertuğrul, "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7, S.13, 2009, 294-295; Necdet Sakaoglu, "Abdülmecit", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1994, 45-48

⁷⁶ Arel,1975, 82.

Kültür devrimi olarak nitelendirilmiş ve Hıristiyanlık karşısında bir çeşit din haline gelmiştir. İhtilal ahlakta, politikada ve dinde değişiklikler getirmiştir. Birçok alanda köklü değişikliklere sebep olan Fransız ihtilalinin sanata yansması köklü bir form arayışı ile başlamıştır⁷⁷. Mimarlar ve sanatçılar bu yeni dönemde üslup arayışlarına girer ve Rönesans döneminde olduğu gibi eskiye dönerek antik Yunan⁷⁸ mimarisini benimserler. Neoklasizm ya da neogrek olarak da adlandırılan bu sürecin revivalist (canlandırmaca) bir yanı vardır. Dönemin başında antik sanatla ilgili çalışmalar yoğunlaşır, yeni antik kentler bulunur (Pompei gibi) ve mimarlık tarihi bilimsel anlamda yazılmaya başlanır⁷⁹.

Neoklasik bağlantılı bu yeni üsluba Fransızlar empire üslubu adını vermişlerdir. Empire üslubunun adı Napolyon'un Fransa'da kurduğu imparatorluktan referans almakta ve imparatorluk üslubu manasına gelmektedir. Napolyon döneminden, daha önce ortaya çıkmış ve onun hâkimiyetiyle yaygınlaşan empire üslubu, farklı ülkelerde değişik adlarla anılmıştır İngiltere'de "Victorian" (Kraliçe Victoria), Amerika Birleşik Devletleri'nde ise "Georgian" (George Washington) olarak adlandırılmıştır⁸⁰.

Avrupa'nın bu yeni üslubu, değişim içinde olan Osmanlı Devleti'ne diğer sanatlara kıyasla daha kısa süre içerisinde kendini göstermiştir. Fransa'yla olan siyasi ilişkilerden dolayı neoklasik Fransız empire üslubundan gelen bu yeni sanat ortamı "Türk Empire" ya da "Türk Ampir" dönemi olarak isimlendirilmiştir. XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı sanatında dini ve sivil mimari örneklerinde severek kullanılan bir üslup olmuştur⁸¹.

Türk ampir dönemi III. Selim zamanında başlamış, II. Mahmud'un saltanat yıllarında gelişmiş ve Abdülmecid tarafından da sanatın devamlılığı sağlanmıştır. Özellikle Balyan ailesinin özenli çalışmaları ile de pek çok yapıda uygulama alanı bulmuştur. Kendine bir yer bulan bu yeni üslup aynı zamanda Sultan II. Mahmud (1808-1839) zamanında Batılılaşma yöneliminin aleni belirtisi olarak görülmüştür. Yabancı etkili Osmanlı sanatının yeni bir evrimini oluşturan bu üslup, uygulamada ciddi şekilde Osmanlı mimarlığının süzgecinden geçmiştir. Bu dönem, kendini kamu yapılarında çok güçlü bir şekilde gösterirken, dini mimaride ise ayrıntılarda varlığını güçlü bir şekilde göstermiştir. Ampir üslubun kamu binalarındaki güçlü etkisi Anadolu'ya yayılarak devlet otoritesini tanımlayacak yapılar halinde ortaya çıkmıştır. Bu akımı ünlü yazar Ahmed Hamdi Tanpınar (1901-1962) "Tanzimat Üslubu" olarak adlandırmıştır⁸².

XIX. yüzyılın İstanbul'u aynı zamanda Avrupa başkentlerinin de gelişme dönemini yansıtan bir tarih sahnesidir. Bu dönem, Paris'in, İmparator III. Napoleon ve Vali Bugene

⁷⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 2013, 500.

⁷⁸ XVIII. yüzyılda Batı Avrupa ülkelerinde gelişen tarihcilik (historicism) akımının gelişmesindeki en önemli olay, 1815 Viyana Kongresi'nden sonra, Osmanlı İmparatorluğu için siyasi bir zarar olarak görülen yeni Yunan devletinin kurulmasıdır. Hictoricism etkisiyle başlayan eski Yunan ve Roma uygarlıklarına duyulan ilgi, giderek Yunan hayranlığına (Philhellenism) dönüşmüştür. Detaylı bilgi için bk., Yıldırım Yavuz, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerindeki Batı Etkileri (1908 -1918)", *ODTU Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C.2, S.1, Ankara 1976, 10.

⁷⁹ Yılmaz Büktel, *Mimarlık Tarihi II*, Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Edirne 2000, 35.

⁸⁰ Semavi Eyice, "Empire", *TDV İslam Ansiklopedisi* C.11, İstanbul 1995, S. 159-160.

⁸¹ Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IX-X, İstanbul 1981, 169.

⁸² Eyice, 2014, 287.

Haussmann yönetiminde yeniden yapılanmasına (1853-1872), Viyana'nın 1860'larda Ringstrasse çevresindeki gelişimine ve Roma'nın Alessandro Viviani'nin 1882 tarihli planı uyarınca yeniden düzenlenmesine denk düşmektedir. Avrupa devletleri, sömürgeleşmiş kent merkezlerinde yerli halktan ayrı yaşamak istedikleri için çağdaş Batı kent tasarımı ilkelerine uygun baştanbaşa yeni mahalleler inşa etmişlerdir. Osmanlı hükümdarları ise Avrupa'daki kent oluşumu, toplumsal yaşayış ve çağdaşlık algısını İstanbul'da aynı dinamik şehir yapısıyla oluşturmak istese de Osmanlı ekonomisindeki sıkıntılı durum inşaat faaliyetlerinin çok kısıtlı olmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda ise İstanbul'un kent dokusundaki farklılaşma azar azar gelişmiş ve nihayetinde yamalı, eklektik denecek bir şema oluşturmuştur⁸³.

Bu olumsuz gibi görünen ortama rağmen, XIX. yüzyılda Büyük Liman şehirlerinde ve özellikle İstanbul'da yeni bir hayat stili benimsenmiştir. Bu yeni hayat stilinde Avrupalı mobilyalar, kâgir konaklar, batı tarzı sofrada gibi yenilikler göze çarpsa da asıl atılım toplumsal hayatta ortaya çıkmaktadır. Toplumun gazete ve roman okumaya başlaması, yüksek sınıfın kadınlarının eğitim alması ve toplumsal hayata girmesi, resimde, mimaride, musikide gelenekselin yanında Avrupa'dan gelen yeni oluşumlarla dünyanın değişim ve gelişimine ayak uydurma çabaları olarak görülebilir. Özellikle büyük şehirlerin fiziki dokusu devlet binalarıyla donatılmış, kâgir okullar, karakollar XIX. yüzyılın mimari zevkini yansıtmaya başlamıştır⁸⁴ (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. 1789-1878 İstanbul Kent Planı⁸⁵

Gelişen ve değişen mimari zevk anlayışı, mimarlık örgütlenmesinde de yeniliklere neden olmuştur. II. Mahmud döneminde önce şehreminliğiyle mimarbaşılık Ebniye-i Hassa Müdürlüğü adıyla birleştirilmiş (1831), daha sonra Meclis-i Umur-ı Nafia (1836) ve arkasından Umur-ı Ticaret ve Nafia Nezareti (1839) kurulunca mimarbaşılığın içinde bulunduğu birimler buraya bağlanmıştır⁸⁶. Gelişen yeni inşaat teknolojilerine ayak

⁸³ Zeynep Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti "Değişen İstanbul"* (çev. Selin Deringil), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 1998, 2.

⁸⁴ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Araştırma İnceleme Dizisi*, İstanbul 2005, 247,253.

⁸⁵ Kuban, 1998, 43.

⁸⁶ Şerafettin Turan, "Mimarbaşı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.30, İstanbul 2005, 91.

uyduramayan geleneksel eğitim almış mimarlar yerine⁸⁷, dışarıdan gelen yabancı mimarlar bu dönemde göze çarpmaktadır.1840 yılında meslek localarının kapatılması sonucunda eğitim alamayan geleneksel mimarlar batılı mimarlar ya da eğitilmiş Ermeni mimarlarla rekabet edememişlerdir⁸⁸. XIX. yüzyılda Türk olmayan mimarlar arasında 1730'lardan beri faal olarak çalışan Balyan ailesinden Sarkis Balyan'ın dışında, mimar Ohannes Serveryan, Vasilaki, Amasyan Efendi, Mimar Yanko, Başmühendis Bertier Dikran Kalfa, gibi mimarlar ön plana çıkmaktadır⁸⁹. Yabancı mimarlar arasında ise Fossati, Alexander Vallauray, Raimondo d'Aronco⁹⁰, Jachmund, Philippe Bello, Giulio Mongeri, Helmuth Cuno ve Otto Ritter gibi isimlerin yer aldığı görülmektedir.

Yabancı mimarların aksine, ampir mimarlığının temel sanat felsefesini yansıtan Roma ve Yunan mimarisine ait cephelerin dekorasyon ve yerleştirme unsurları, yabancı mimarlardan farklı olarak, klasik Osmanlı mimari geleneğini sürdüren Hassa mimarlar Ocağı'nda yetişen mimarlar tarafından daha sade bir şekilde yorumlanmıştır. XVIII. yüzyıl sonunda "Türk Barok" üslubu ile birlikte kullanılan bu üslup anlayışı, dünyadaki ampir üslubundan ayrı bir üslup anlayışı oluşturmaktadır. Bu farklı karakterli üslup, ele alınmış nedeniyle birçok kaynakta Osmanlı-Türk Ampiri ya da Türk Neo-Renaissance'ı olarak tanımlanmıştır⁹¹.

XIX. yüzyılda Osmanlı mimarisinde geleneksel yapı detaylarında gevşeme ve yeni olanı kabullenme, XVIII. yüzyıl mimarisine göre arttığı ve cesurca kullanıldığı görülmektedir. XIX. Yüzyılın bu rahat sanat ortamı, kent dokusundaki değişimlerde, dini mimari yapısı olan camilerde de etkisini hissettirmiş ve klasik döneme göre daha küçük ölçekli yapılmıştır. Tek mekânlı, ana ibadet bölümü ve son cemaat yeri ile oluşturulan bu camiler mekân kurgusunda klasik geleneği devam ettirmektedirler. Ancak bu dönemde selatin camilerinde gözlemlenen hünkâr mahfilinin son cemaat yeri ile bütünleşmesi ile

⁸⁷ Y. Yavuz, S. Özkan yerli mimarların durumunu şu cümlelerle anlatmaktadırlar; "*Osmanlı Hassa Mimarları Ocağı üyelerinin büyük- yapı tasarım ve uygulamasında yetersiz olmasının da rolü büyüktü. Geleneksel yetiştirme tarzları, Osmanlı toplumunun gereksinmesi olan evcil ölçekte ve geleneksel işlevler için geçerli bir tasarım ve uygulama becerisi edinmelerini sağlamıştı. Değişmekte olan çağın ilk sanclılarından biri yerli mimarların daha cazip olan iş alanlarını tümüyle yabancı ya da azınlık kökenli mimarlara kapturmakta olmalarıydı. Reformcu sultanların yeni ve "çağdaş" gereksinmeler için yeğledikleri yeni ihal mimari, Osmanlı mimarlarının işsiz kalmaları ötesinde, kendi doğal evrimi içinde ve geleneksel sürekliliğinde gelişen mimarlığa kesin bir kopukluk getirmiş, böylece ülke içinde bir meslek grubuyla birlikte mesleğin sürekliliği de önemli bir darbe yemişti. İmparatorluğun bu devrinde hemen tüm mimarların ya yabancı ya da başkentteki azınlık grubu mensubu olmalarının ardındaki bir başka gerçek de, 19. yy Osmanlı toplumunda memuriyetin -ya da zamanın deyimiyile "kalem efendiliğinin" teknik dallara oranla daha üstün bir statüsü olan ve daha çok özlem duyulan bir uğraşı dalı olmasından kaynaklanmaktaydı". Detaylı bilgi için bk., Yıldırım Yavuz, Süha Özkan, "Osmanlı Mimarlığının Son Yıllar", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.4., İstanbul 1985, 1078-1079.*

⁸⁸ Detaylı bilgi için bk., Üstün Alsaç, "Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi", *Mimarlık Dergisi* S.121-122, İstanbul 1973, 13.

⁸⁹ Cezar, 1995, 159-171.

⁹⁰ O. Aslanapa, "*Türk Sanatı*" adlı kitabında Osmanlı Baroğu'nu "hazmedilmiş" bir üslup olarak tanımlarken, Abdülmecid ve Abdülaziz devri mimarisini, özellikle de Balyan'ların ve D'Aronco ve Vallauray gibi yabancı mimarların "Türk zevkine yabancı" olan "başarısız eserler" yaptıklarını belirterek Osmanlı oryantalist tarzını bir "degenerasyon" olarak tanımlar. bk., Oktay Aslanapa, 2014, 284.

⁹¹ Önder Aydın, "Sultan II. Abdülhamit Dönemi Yapılarında İmparatoru / İmparatorluğu Temsil Eden Semboller" *Mimarlık Tarihi, Mimarlar Odası Mimarlık Dergisi*, S.364, Ankara 2012.

<http://www.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=378&RecID=2910#>

meydana getirilen hünkâr köşkleri, klasik dönem camilerindeki kompozisyon bütünlüğünün aksine, farklı biçimsel birlikteliği olan yapıların bir arada çözüldüğü, camiden ayrı bir alan olarak tasarlanmış ve batılılaşma yeniliği olarak uygulanmıştır⁹².

Yukarda değindiğimiz gibi ampir üslup III. Selim (1789-1807) döneminde Osmanlı sanatına girmeye başlamıştır. O döneme ait en güzel örnekler, imtiyaz sahibi ressam ve mimar Antione İgnacio Melling tarafından çizimleri yapılan, Hatice Sultan ve kız kardeşi Beyhan Sultan için Boğaziçi'nde yaptırılan saraylar olup, günümüze ulaşmayan bu saraylar ancak sanatçının gravürlerinden görülebilmektedir⁹³(Fotoğraf 13).

III. Selim dönemi eserlerinde batı etkisine genel hatlarıyla bakıldığında dikkat çeken en önemli husus mimari ile dekorasyonun kaynaşmasıdır. Süsleme artık mimarinin güzelleştirme aracı olmayıp mimariye bağımlı onun bir parçası haline gelmiştir. Selim dönemi çeşmelerinde korniş detaylarında abartı detaylara yer verilmediği gibi pilastr ve sütunlarda dişler ve kırılmalar azalırken sayısal oranların da binadaki konumlarına göre dengeli bir şekilde dağıtıldığı görülmektedir⁹⁴.



Fotoğraf 13. Melling Tarafından Çizilmiş Gravür ve Sarayın Yeniden Canlandırılması⁹⁵

III. Selimden sonra tahta geçen II. Mahmud (1808-1839) döneminde ise batı ile hem ticari hem de sanat yönünden değişimlerin arttığı ilişkilerin derinleştiği görülmektedir. Avrupa kökenli toplumsal değişimler, İstanbul'un belli semtlerinde artık kendini kıyafette, müzikte yaşamsal olgunun var olduğu her yerde hissettirmeye başlamıştır. Pera'da ikamet eden Avrupalıların bu değişimlerde etkisi yadsınamaz. 1826 yılına kadar yabancı ressamlar Osmanlı topraklarında duvar resimlerini özel izinlerle ya da çeşitli göz yummalarla gerçekleştirirken bu tarihte Türklerin tekelinde olan nakkaşlık mesleğinin serbest bırakılması II. Mahmud'un batılılaşma noktasında sınırı olmadığını göstermektedir⁹⁶.

II. Mahmud resim merakının dışında mimari ile de yakından ilgilenmiştir. Kendisinde Avrupa'daki sarayların çizimlerinin olması Avrupa mimarisini yakından takip ettiğini göstermektedir.

⁹²Aslanapa, 2014, 281; Önder Aydın, "Sultan II. Abdülhamid Devri Camilerinde Eskişehir Mahmudiye'den İki Örnek: Çarşı ve Hara Camileri", *Bellekten*, C. LXXIII, S.268 Ankara 2009, 695-703

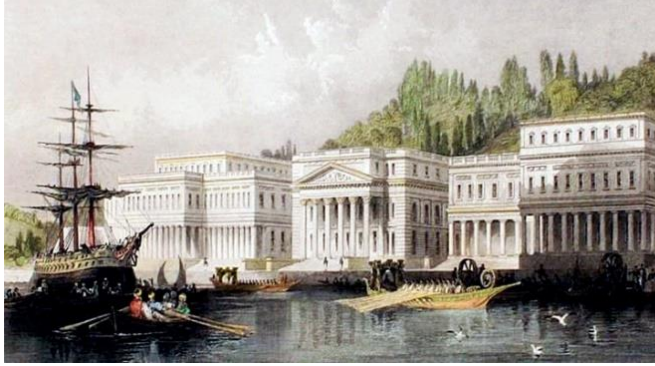
⁹³Eyice, 1981, 170.

⁹⁴Cezar, 1995, 63.

⁹⁵ <https://t24.com.tr/haber/hatice-sultan-ile-ressam-mellingin-siradisi-iliskisi,127147> 12.04.2019

⁹⁶ Serim Denel, "Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri", (*Yayımlanmamış Doktora Tezi*), İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul 1982, 29.

Topkapı Sahil Sarayı'nı ve Beşiktaş Sahil Sarayı'nı⁹⁷ kullanan II. Mahmud, Topkapı Sarayına⁹⁸ da ayrı ilgi göstermiş onarım ve yenileme işlemleri gerçekleştirmiştir. II. Mahmud, Beşiktaş'taki Sarayı⁹⁹ ise kolonlar ve alınlıklarıyla Neo-Yunan seçmeciğinin Alman yorumuna benzeyen Avrupalı bir saray görünümünde olduğu gravürlerden anlaşılmaktadır¹⁰⁰. Bu sarayın bir tasvirini yapan Walsh, sarayı şu cümlelerle anlatmaktadır; “Onun inşa ettirdiği yapıların kendinden önceki sultanlarındaki ile artık hiçbir benzerliği yoktur. Devlet fabrikaları ve dökümhaneleri Sheffield, Manchester, Paris ve Viyana'dakilerle aynıdır. Sarayları ise eski Yunan sanatı modeline göre yapılmıştır. İşte Boğaziçi'ndeki yeni sarayı da böyledir. Saray ortadaki bir ana bölüm ile bunun iki yanında uzanan birer kanattan meydana gelmiştir. Cephede mermerden Dor nizamında bir sütun dizisi bulunmaktadır... İntizamlı sıralar halinde pencereler, silme ve arşitravlar ile süslenmiştir... Orta kısım ise eşsiz güzellikte bir alınlığın taçlandığı Korint nizamında altı sütundan meydana gelmiş muhteşem bir girişi vardır.” Uzun ömürlü olmayan bu sarayın gravürleri Thomas Allom tarafından çizilmiştir¹⁰¹ (Fotoğraf 14.).



Fotoğraf 14. II. Mahmud'un Sahilsarayı-1838 Yılında Th. Allom Tarafından Yapılan Gravürü.¹⁰²

II. Mahmud döneminin ampir üslubunu yansıtan en önemli eser, Divanyolu Caddesinin kenarında bulunan ve Garabet Balyan (1823-1869) tarafından yapılan Sultan Mahmud Türbesidir (1839-1840). Türbenin etrafını çeviren hazire duvarı ve bunun ortasındaki sebili ile birlikte türbe merkezli bir külliye olarak tasarlanmıştır. Eski Türk mezar yapılarından oldukça farklı şekilde ele alınan türbede bilhassa mekânın iç ve dış tezyinatı

⁹⁷ “Detaylı bilgi için bk. A. Fulya Eruz, “Sahilsaray”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.35, İstanbul 2008, 531.

⁹⁸ II. Mahmud döneminde Topkapı sarayında uygulanan ampir üslup, sarayın Hünkâr Sofasında, Harem kısmında ve Alay Köşkünde (barok ampir yorumuyla) karşımıza çıkmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Eyice, 1981, 170-171.

⁹⁹ Son yıllarda P. Tuğlacı ve M. Cezar tarafından yapılan araştırmalarda iki farklı tez ortaya konulmuştur. Bunlardan ilki Pars Tuğlacı'ya ait olup yapının mimarının Garabet Balyan olduğunu ileri sürer. M. Cezar ise Abdülhalim Bey adına dikkat çekerek bu ismin İstanbul Başbakanlık saray arşivlerinde sarayın inşasına ait birçok belgede isminin geçtiğine değinir. Döneme ait bir diğer kaynağın sahibi olan Miss Pardoe ise mimarın Ermeni kökenli olduğunu söyler. Detaylı bilgi için bk. Feryal İrez, “Çırağan Sarayı: Milli Saraylar Arşivinden Bazı Önemli ve Bilinmeyen Belgeler”, *19 Yüzyıl İstanbul'da Sanat Ortamı, HABİTAT II'ye Hazırlık Sempozyumu*, İstanbul 1996, 55-62.

¹⁰⁰ Denel, 1982, 31.

¹⁰¹ Eyice, 1981, 170.

¹⁰² <https://islamansiklopedisi.org.tr/empire> 14.04.2019

sanki bir saray bölümü görünümünde olması ile dikkat çekicidir ¹⁰³. Dış cephede karşılaştığımız çiçek kabartmalarıyla süslü iyon tarzı sütun başlıkları olan pilastrlar, kilittaş süslemeli kemerli pencereler, kılıçlı armalar, ışınsal âlem ve antik palmetlerle bölümlenmiş dış mimarisi, kaşelenmiş kubbede uygulanan alçı kabartmalarla oluşturulmuş arma, çelenk ve çiçek sepeti motifleriyle süslenmiştir. Yine Fransız ampir tarzında demir pencere kafesleri dikkat çekicidir. Yapı Osmanlı türbelerine göre de boyut olarak büyük yapılmıştır ¹⁰⁴ (Fotoğraf 15).

Yabancı mimarlar tarafından ampir üslubun kullanım örnekleri oldukça fazladır. Sultan II. Mahmud döneminde G. Fossati (1809-1883) Rus hükümeti tarafından Rus elçilik binasını Beyoğlu yangınından etkilenmesi nedeniyle tekrardan inşa etmek için kardeşiyle birlikte İstanbul'a gönderilmiştir. Fossati kardeşlerin İstanbul'daki en önemli faaliyeti, Ayasofya'nın karşısında ampir üslubunda inşa edilen ve büyük ölçekli yapısıyla dikkat çeken Darü'l-Fünun binasıdır. (Fotoğraf 16) ¹⁰⁵. Kent ölçeğini şaşırtan boyutları sebebiyle, D. Kuban bu yapının ampir sanat örneği olmasından çok iri kitlesiyle İstanbul silüetini bozan, çevreyle uyumsuz bir yapı olarak değerlendirmiştir. ¹⁰⁶

Ampir üslubundan yabancı bir mimar önderliğinde yapılan bir diğer eser ise Bayezid'deki Eski Saray'ın yerinde seraskerlik olarak yaptırılan ve günümüzde İstanbul Üniversitesi Merkez Binası ¹⁰⁷ olarak kullanılan bina Fransız mimar Bourgeois tarafından inşa edilmiştir. (Fotoğraf 17). Dış mimarisiyle batı sanatına uygun olan Dolmabahçe Sarayının iç süslemelerini de yine Fransız dekoratörü Sechan gerçekleştirmiştir. Bu arada İstanbul'da Hristiyan mimarların dışında Ermeni kökenli mimarlarında eserleri bulunuyordu ¹⁰⁸.



¹⁰³ Eyice, 1981, 178.

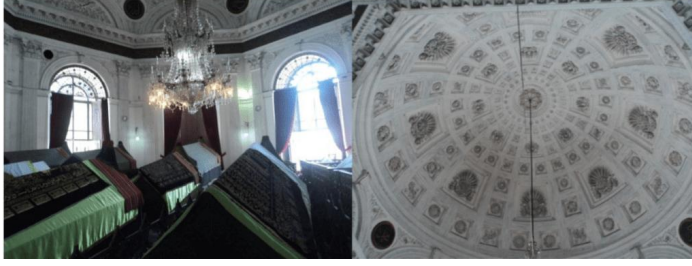
¹⁰⁴ H. Burcu Özgüven, "Mahmud II Türbesi, Sebili, Çeşmesi ve Haziresi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C.27, 357.

¹⁰⁵ Eyice, 2014, 287.

¹⁰⁶ Kuban, 1970, 45.

¹⁰⁷ Detaylı bilgi için bk., Feza Günergün -Sevtap Kadioğlu, "İstanbul Üniversitesinin Yerleşim Tarihçesi Üzerine Notlar", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C.VIII, S.I, İstanbul 2006,142.

¹⁰⁸ Eyice, 2014, 287.

Fotoğraf.15. II. Mahmud Türbesi¹⁰⁹Fotoğraf.16. Mimar Fossati'nin inşa ettirdiği Darü'l-Fünun binasının gravürü¹¹⁰Fotoğraf.17. İstanbul Üniversitesi Merkez Binası¹¹¹

Tanzimat'ın ilânından sonra Abdülmecit ve Abdülâziz de Avrupa başkentlerinin havasını Osmanlıya taşıyan ve İstanbul'unun görünüşünü etkileyen geniş bir saray inşaatına girişmişlerdir. Bu sarayların ilki, Abdülmecit'in 1853'de, eski Beşiktaş Sarayı'nın yerine yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı diğeri 1857'de yapılan ahşap malzemeli Küçüksu Kasrıdır. Abdülâziz, bunlara 1865'de Beylerbeyi ve 1874'de Çırağan ¹¹²Saraylarını katmıştır¹¹³.

Dolmabahçe Sarayı Garabet Balyan tarafından yapılmış ve payitahttaki hiçbir bina bu sarayın ampir süslemelerine yaklaşamamıştır. Sarayın klasik cephesi Fransız ampir tarzını yansıtmaktadır. Pencereleri çevreleyen burma sütunlar, Dor ve İyon sütunlar ile birlikte kullanılmış, kemerlerin etrafından kıvrılan ve iç içe geçirilerek kurgulanmış çiçek ve bitki motifleri ampirin zarif kullanımının örneklerindedir. Aynı mimar sarayla aynı tarihlerde sarayın güney kapısının karşısına Dolmabahçe camisini tasarlamıştır. Sarayın süslemelerini

¹⁰⁹ <https://www.sanatinyolculugu.com/sultan-ii-mahmud-turbesi/> 14.04.2019

¹¹⁰ İtalyan asıllı mimar Fossati'den, Kasım 1846 yılında üç katlı, 125 odalı, Avrupa üniversitelerine benzer şekilde büyük bir bina yapılması istenmiştir. İnşasına hemen başlanan Darülfünun binası ancak 8 Mart 1865'te tamamlanmış ve bittiğinde Darülfünun binası olarak kullanılmamıştır. Detaylı bilgi için *Bk.*, E. İhsanoğlu, "Darü'l-Fünun", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul 1993, 522.

¹¹¹ <https://www.facebook.com/saltonline.tr/photos/a.1137998022877871/1137998032877870/?type=3&theater> 15.04.2019

¹¹² Çırağan Sarayı dış cephesi klasik tarzı yansıtırken iç mekândaki zengin İslami süslemeler dikkat çekmektedir. Detaylı bilgi için *bk.*, Çelik, 1998,170.

¹¹³ Kuban. 1970, 45.

tamamlayan kompozisyonla oluşturulan camii batı tarzı mimari motiflerinin Osmanlı mimarlığına ne denli girdiğinin göstergesidir¹¹⁴.

Balyanlar¹¹⁵ tarafından Sultan Abdülmecid için yapılan bir diğer ampir özellikli yapı 1853 tarihli Ortaköy Camiidir. Geleneksel Osmanlı cami mimarisi ile Ampir uygulamalar bir arada kullanmıştır. Ortaköy Camii bazı yeni biçimleri bünyesinde taşımaktadır. Antik sütun dizilerinin yoğun şekilde dekoratif kullanımı, yapıyı XVIII. yüzyıl mimarisinden ayırmaktadır. Cephelerde üst üste duran bitişik sütunlar, zemin katta değişkenliğe uğrayarak belli bir yüksekliğe kadar yivsiz uygulanmış üst kısımlarda ise yivlendirilmiştir. Bu tür düzenlemeler Helenistik-Roma dönemine kadar gitmekle birlikte Rönesans barok uygulamalarda da kullanılmaktadır. Bunun dışında yapının birçok detayında, Batının temel tarihsel dokunun vurgulandığı ve çağdaş eserlerinin yer aldığı dizayn kitaplarının incelenerek katalog gibi değerlendirildiği, şekillerin ayıklanarak dönemin sanat zevkine göre uyarlandığı anlaşılmaktadır¹¹⁶(Fotoğraf 18).

Osmanlı sanatında Neoklasik (Ampir) uygulamalarıyla dikkat çeken bir diğer mimar Vallaury olarak karşımıza çıkmaktadır. Vallaury'nin yapılarındaki Neoklasik yansıma simetrik ve anıtsallık gibi temel vurgularda görülmektedir. Cephelerde yatay ve düşeyde hareketlilik ve süreklilik dikkat çeker. Özellikle Vallaury'nin temel cephe özelliği, Rönesans'ın saray mimarlığından alınan cephelerin kornişlerle yatay parçalara bölümlendiği bir Neo-Rönesans etkiyle verilir. Özellikle geç Rönesans mimarlarından Bramante ve Raffaello'nun tasarımlarında görülen duvar yüzeyinin sütunlar, rüstik bloklar, balkonlar, yoğun kabartmalar ve bezemelerle vurguladığı tarzı kendine örnek almıştır. Vallaury'nin bu klasik cepheleri barok motiflerle hareketlendirdiği görülmektedir. Akroterler, meandrlı bezemeler, volütler akantus yaprakları palmet motifleri, konsollarda volütlenmeler, masklar, kıvrım dallar hareket sağlayan süsleme öğeleridir. Bunun yanın sıra Sanay-i Nefise Binasındaki Medusa başı, Cercle d'Orient'daki satyr başları, Osmanlı Bankası ve yine Cercle d'Orient'da yer alan grifon figürleri mitolojik öğeler olarak cepheleri hareketlendirmektedir¹¹⁷(Fotoğraf 19, 20, 21, 22).

¹¹⁴ Çelik, 1998,168-169.

¹¹⁵ Birçok yayında Nikogos Balyan'ın yapının mimarı olduğu belirtilmiştir. Detaylı bilgi için bk., Pars Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü, İstanbul, 1993,306; Doğan Kuban, Osmanlı Mimarisi, İstanbul, 2007, 610. Bunun yanı sıra bazı yayınlarda Garabet Balyan adının geçtiği de görülmektedir. Bk. Zeynep Çelik, 1998,187. Ancak arşiv belgelerinde Nikogos Balyan'dan başka, bu inşaatta görev olan ve ödeme yapılan isimler arasında Garabet Kalfa, İstefan Kalfa ve Artin Kalfa'nın da isimleri geçmektedir Detaylı bilgi için bk. Alyson Wharton, "Tanzimat Döneminde Cami Mimarlığı", *Batılaşan İstanbul'un Ermeni Mimarları*, İstanbul 2010, 90.

¹¹⁶ Turgut Saner, Çağhan Keskin, "Büyük Mecidiye (Ortaköy) Caminin Mimarisi", *Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy*, İstanbul 2014, 278,280.

¹¹⁷ Alkım Doğan, "Vallaury'nin Klasik Cephe Tasarımları", (haz. Gözde Çelik), *Geç Osmanlı Döneminde Sanat, Mimarlık ve Kültür Karşılaştırmaları*, İstanbul 2016,192-196.

Fotoğraf 18. Ortaköy Camii¹¹⁸Fotoğraf.19. Bramante- Tempietto
1481¹¹⁹Fotoğraf.20. Vallaury- Osmanlı Bankası
1892¹²⁰Fotoğraf 21. Sanay-i Nefise Binası 1882¹²¹Fotoğraf 22. Cercle D'orient 1884¹²²

¹¹⁸ <https://www.islamveihsan.com/buyuk-mecidiye-camii-tarihi.html> 16.04.2019

¹¹⁹ <https://www.artsy.net/artist/donato-bramante> 16.04.2019

¹²⁰ <https://tr.pinterest.com/pin/559361216202537663/?lp=true> 16.04.2019

¹²¹ https://twitter.com/seda_ozen/status/823978590534565888 16.04.2019

¹²² <http://www.biristanbulhayali.com/tag/emek-pasaji> 16.04.2019

Vallaury'nin klasisist cephe anlayışına eşlik eden barok ve Rönesans referansları dışında, kendi tutumuyla yansıttığı birtakım düzenlemelerde vardır. Özellikle tapınak cephesinin güçlü bir mimari etki yarattığını düşünen mimar, bunu yapılarında hiyerarşik bir cephe oluşumu kurmak için kullanmıştır. Arkeoloji Müzesinin girişinde merdivenlerle yükseltilmiş bir platformda, Korint düzenli sütunların taşıdığı üçgen alınlıklı tetrastlos tarzı bir tapınak cephesi vardır. Yine Sanayi Nefise Mektebinde yan ve arka cephelerde duvar nişleri içine yerleştirilmiş bir başka üçgen alınlıklı tapınak cephesi bulunur. Özellikle Osmanlı Bankası için hazırladığı cephe çizimde kullandığı tapınak düzenlemesi iki ayrı ölçekli şemasıyla önemlidir. İlk ölçek yüksek sütun üzerinde bulunan mahyadaki palmet motifi, yanlarda grifon figürünün kullanıldığı akroterli gösterişli bir alınlığın taşıdığı düzenleme, diğeri ikinci kat pencerelerinin sınırladığı üçgen alınlıklı bölümdür¹²³.

XIX. yüzyıl, kendinden önceki yüzyıllardan büyük farklılık arz eder¹²⁴. Tüm dünyayı etkisi altına alan bilimdeki hızlı gelişme, ekonominin değişken tavrı ve teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan mekanik araçlar, duygular ve düşünceler arasında dengesizliğe neden olur. Yüzyıllardan beri sanatın popüler tavrı bilimsel gelişmeler neticesinde onun gerisinde kalmaya başlar. İşte bütün bunlar ülkelerin yaşamsal sahalarına hızla girerken, kültürün gösterge alanlarından olan mimaride değişim belirgin bir şekilde kendini gösterir. Bu dönemde eklektik ve Modernizmin ilk ayağını oluşturacak üsluplara eğilimler görülür. Yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan romantik eğilimler, son zamanlara doğru modernleşmeye doğru kayarak farklı bir yaklaşım sergiler¹²⁵.

Avrupa ülkelerinde yaşanan bilimin sanatın önüne geçmesi, var olandan sıkılma, saf ve öz olana eğilim bir üslup arayışına neden olmuştur. İlk bölümde değindiğimiz gibi revival ya da canlandırma olarak adlandırılan bu dönem Osmanlı Devleti'ni de kendini hissettirecektir. Osmanlı'nın Fransa'yla samimi ilişkileri göz önünde tutulursa, Fransa'da ortaya çıkacak yeni bir sanatsal oluşum batıya kapalı olmayan Osmanlı'nın sınırlarında görülmesi beklenmedik bir durum değildir.

Ancak burada değinilmesi gereken en önemli husus Avrupa'nın üslupsal değişimin altında yatan nedenlerle Osmanlı'ya yansıyan eklektik oluşum aynı şartlar altında değerlendirilmemelidir. Avrupa, bilim, teknoloji ve ticari gelişimin yarattığı hareketlilikle sosyal kültürel hayatını şekillenirken, Osmanlı Devleti zaruri şartlar altında ve kendine uymayan oluşumlar içerisinde Avrupa'da esen rüzgârlara ayak uydurma çabası içerisinde kalmıştır. Bunu sanat ortamı olarak değerlendirmek gerekirse, Osmanlı barok ve rokodan bıkmadan ampir ve eklektisizmle karşılaşmıştır. Avrupa kendi kültür oluşumuna canlılık katmak isteğiyle Neoklasik eğilimleriyle başlayan arayışı, eklektik bir sanat ortamında klasik elemanların ağırlığı hissedilirken bu sırada Osmanlı Devleti kendi kültürüne yabancı olan batı mimarisinin klasik elemanlarını tanıma ve bunu kendi kültür varlığında uygulama sürecine girmiştir¹²⁶.

Batı'daki üslup arayışının sonucu ortaya çıkan canlandırma hareketlerinin, geleneksel bir kültür mimarisi taşıyan Osmanlı Devleti'nde somutlaşması, Avrupa'daki

¹²³ Doğan,2016, 196.

¹²⁴ Detaylı bilgi için bk., Yavuz, 1976, 10.

¹²⁵ Meltem Özkan Altunöz, "19.yüzyıl Osmanlı Mimarisindeki Oryantalizmin Endütlüs Kaynağı ve Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi", *Turkish Studies*, Volume 9/10 Fall 2014, Ankara-Turkey, p. 837-852,

¹²⁶ Cezar, 1995, 102-104.

eklektizminden farklı olarak Osmanlı eklektizmini üretmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı mimari tasarımlarının şekillendirici temelleri ve Batılılaşma hareketlerinin formları yukarıda da belirtildiği gibi yabancı mimarlar tarafından uygulanmıştır.

Ancak bu dönemde Osmanlı Devleti'nde mimar tanımının yanı sıra bir de kalfa olgusunun ortaya çıktığı görülmektedir. Tarihçi Mustafa Nuri Paşa hassa mimarlar ocağının hiyerarşi ve terfi sisteminin çökmesine dayandırdığı bu kalfalık sisteminin ilk başlangıcı, Nur-u Osmaniye ve Laleli Camilerinde çalışan Simon Kalfa ve öğrencisi Komyanos Kalfa tarafından gerçekleştirildiğini söylemektedir. Bu Gayrimüslim kalfaların nereden geldikleri, hangi becerilere ve ne çeşit eğitime sahip oldukları bilinmemekle birlikte marangoz ustalarından oldukları belirtilmektedir. XIX. yüzyılın ilk yarısındaki reformlarla birlikte bu kalfaların faaliyet alanları iki şekilde genişlemiştir. İlki mimarlık işlerinde daimî görevlendirilmeleri diğeri de kurumlar adına faaliyet gerçekleştirmek için sözleşmeli çalışma sahası sunulmasıdır¹²⁷.

Yukarda Neoklasik ya da ampir boyutuna değinilen sanat ortamının devamında Avrupa'da kraliçe Victoria devrinin Neogotik üslubu İstanbul'a G.E. Street tarafından 1869 yılında Kırım Kilisenin inşasıyla Osmanlı mimarlığında yerini almıştır. Bu kilise Osmanlı topraklarındaki en erken tarihli Neogotik yapısı olup İstanbul'da beğenilip yaygınlaşmasında önemli bir etkidir. Bunun dışında Osmanlı topraklarında Neogotik üslubun saf haliyle yansıtıldığı iki yapı daha bulunmaktadır. Surp Bogos Kilisesi (1885) ve Saint Antoine Kilisesi (1906-1912)'dir. Ancak bu kiliselerde Avrupa'daki örnekleri ile karşılaştırıldığında küçük boyutlu olarak tasarlanmışlardır¹²⁸ (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23. Kırım Kilisesi, Surp Bogos Kilisesi, Saint Antoine Kilisesi¹²⁹

¹²⁷ Alyson Wharton, The Identity Of The Ottoman Architect in The Era Of 'Westernization', Hasan Kuruyazıcı (Ed.), *İstanbul'un Ermeni Mimarları*, İstanbul 2010, 20.

¹²⁸ Çelik, 1998,188; Birgül Açıkıldız, "19.Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Neogotik Üslup", (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*) Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1997, 108.

¹²⁹ <http://gezginlerkulubu.org/kirim-kilisesi/>, <https://team-aow.discuforum.info/t23308-Buyukdere-Surp-Bogos-Ermeni-Katolik-Kilisesi.htm>; <http://yasamizi.blogspot.com/2015/01/saint-antuan-kilisesi.html> 19.04.2019

Osmanlı Devleti'nde bu üç kilise dışında Neogotik uygulama, arı bir üslup olarak uygulanmamıştır. Osmanlı Devleti gotik elemanlarını, kendi sanatı içinde bir kullanım alanı yaratarak Avrupa'yı kopya etmeden, yalnızca mimari detaylanmalarda kendini yansıtan bir seçmecilik ile üslubu Osmanlılaştırmıştır. Pertevniyal Valide Sultan (1869-71) ve Yıldız Hamidiye (1881-85) Camilerinin cephe detaylarında karşımıza çıkan sivri kemerli pencereler ve bu pencerelere uygulanan dolgu motifleri ile gotiğin düşey vurgusu sağlanmıştır (Fotoğraf 24, 25). Yine Küçük Mecidiye (1848) , Sadabad (1862) ve Hacı Küçük (1872) Camilerinin minarelerinde kullanılan üç dilimli kemer uygulamaları, Zuhti Paşa (1885-86) ve Osman Reis (1904-05) Camilerinin beden duvarlarında yer alan sivri kemer formları ve pencere profilleri, Aya Triada Rum Kilisenin (1880) batı cephesi ve Çırağan Sarayının (1869-71) beden duvarlarındaki dolgu motiflerinde bulunan üç dilimli kemer, yonca motifi ve sivri kemer formlarının oluşturduğu kompozisyon ile Şişli Kaymakamlık Binasının ön cephesinde bulunan sivri kemerli ikiz pencere Neogotik unsurlarıdır. Bu örnekler ışığında, plan ve kesitte gelenekselden ayrılmayan Osmanlı Devleti, Neogotik anlayışı süslemede sınırlı bıraktığı söylenebilir. Ancak Neogotik üslup oryantalizm ile birlikte ve onunla kaynaşarak uygulanmıştır. Arı olmayan Neogotik'ten kastımız budur¹³⁰ (Fotoğraf 26, 27).



Fotoğraf 24. Pertevniyal Valide Sultan Camii Gotik Detaylar¹³¹



Fotoğraf 25. Çırağan Sarayı Cephesindeki Gotik Detaylar¹³²

¹³⁰ Açıkyıldız, 1997, 109.

¹³¹ <https://www.istanbuldakicamiler.com/pertevniyal-valide-sultan-camii> 21.04.2019

¹³² <https://www.alamy.com/stock-photo-facade-at-ciragan-palace-hotel-kempinski-istanbul-turkey-74328509.html> , 21.04.2019



Fotoğraf 26. Yıldız Hamidiye Camii
Pencere Detayı¹³³



Fotoğraf 27. Sadabad Camii
Minaresi¹³⁴

Mimarlıkta Klasizme karşı ilk tepki Neogotik tasarımlarla ortaya çıkmıştır. Klasizmin mimarlığı yönlendiren öncül durumunun sarsılmasıyla birlikte tüm dünyada var olan biçim ve üsluplara karşı açık bir çoğulcu yaklaşım gelişmiştir. Bu ortamda dikkat çeken egzotik eğilimler, XIX. yüzyılın historik anlayışıyla ortaya çıkan Yunan, Romanesk, Gotik, Barok gibi üsluplarına ek olarak karşı, kendinden olmayan Uzakdoğu, Hint ve İslâm etkilerinin ilgi gördüğü bir çoğul anlayışı ifade eder¹³⁵.

Historik anlayış noktasında ve egzotik ya da oryantalist düşüncenin temelinde olan bu durumu Küçük ve Köse ise şu şekilde anlatmaktadırlar; “Doğulu ulusların, Batılardan farklı ve evrensel nitelikteki bilgi ve zihin yapısının, Batılı bilgi ve zihin yapısı olması gerektiğidir. Bu sonuca göre, geçmişlerini ve geçmişleri hakkındaki değerlendirmeleri Batılılardan öğrenen uluslar, geçmişlerinde kayda değer bir tarih ve bilginin olmadığına inanmaktadırlar. Çünkü Batı, dünya yüzeyindeki tek uygarlığın, Batılı uygarlık olduğunu zihinlere kazımıştır. Buradan, Doğulu ulusların, Batılılara benzemesi gerektiği ima edilir. Bir şeye benzemek, kendi olmaktan vazgeçişle mümkündür. Yani kendisi olmamaktır. Sonuç olarak, birey nasıl kendisine karşı olanla var olabiliyorsa, kendisini, dışındaki ile tanımlayabiliyorsa, Batı da varlığını kendisi olmayana borçludur. Bu sebeple, Batı düşünce geleneği Doğu’yu tasavvura dayalı olarak incelemiş ve bu tasavvurdaki Doğu, sorgusuz sualsiz Batı şuuruna yansımıştır. Tasavvurda şekillenen Doğu ile gerçek Doğu çelişkilidir. Fakat hayalî Doğu, gerçek doğuya tercih edilmiştir.”¹³⁶

XIX. yüzyılda Avrupa’da sanayileşmeyle ortaya çıkan seri üretim sisteminin, sanat üzerindeki etkisi William Morris önderliğindeki Sanat ve Zanaat hareketi (Arts and Crafts) olarak çıkmıştır. Güzel sanatlar sistemine atfedilen sanat olgusu ile artık revaçta olmayan Orta Çağ el işçiliğini aynı düzlemde birleştirerek zanaatı canlandırmayı amaçlayan bu oluşum, XIX. yüzyılda oldukça kabul gören bir yaklaşım olarak kabul görmektedir. Seri üretime karşı romantik tepki, doğaya yönelik artan ilgiyi de beraberinde getirerek, kaynağını

¹³³ <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=7132&start=40> 21.04.2019

¹³⁴ <https://www.istanbuldakicamiler.com/sadabad-camii-fotograf-galerisi> 21.04.2019

¹³⁵ Turgut Saner, *19 Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında “Oryantalizm”*, İstanbul 1998,12.

¹³⁶ Meryem Köse, Meryem Küçük, “Oryantalizm ve “Öteki” Algısı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. I, S.1, 2015, 124

doğadan ve Uzak Doğu esintilerinden alan art nouveau yani yeni sanat ortamını yaşamaya başlayacaktır. Ancak Avrupa'nın, doğaya eğilim hareketleri ve Revival/canlandırmacı dönemindeki geçmişe olan ilgisi yön değiştirerek, kendinden olmayan bir geçmişe araştırma sahası olarak seçecek ve yüzünü doğuya çevirdiği bir dönemi "oryantalizmi" beraberinde getirecektir.

Oryantalizmin, Avrupa'da ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra, batılılaşma eğilimindeki Osmanlı Devleti'nde kendisini göstermesi şaşırtıcı bir durum olmayacaktır. Tuztaşı ve Aşkun bu duruma şöyle açıklamaktadır "19. yüzyılın ilk yarısının önemli bir özelliği, 18 yüzyıldaki Osmanlı-Avrupalı sentez mimarisinin terk edilerek, yönetici elitin Batılılaşmanın "doğrudan" olması gerektiği fikrini yansıtan Neo-Klâsik mimarinin İstanbul'da inşa edilen önemli yapılara egemen olmasıdır. Tanzimat Fermanıyla hız kazanan bu gidişat sonucunda, Osmanlı'ya tamamen yabancı olan bu üslubu gerçekleştirebilecek olanlar genellikle Beyoğlu'nda birçok yapı gerçekleştiren ve aralarında Rus Büyükelçiliği ve ilk Darülfünun binasını inşa eden Gaspere Fossati gibi isimlerin olduğu, çoğu İtalyan, yabancı mimarlardan çıkmıştır. İronik denebilecek bir şekilde, Osmanlı elitinin daha doğrudan ve çabuk bir Batılılaşma amacıyla reddettiği 18. yüzyılın "Osmanlı-Avrupalı" sentezi, Oryantalizm rüzgârının yeni bir moda olarak bütün Batı dünyasında esmesi ve bunun payitahtta bir "Batılı-Doğulu" sentezi olarak belirmesi neticesinde tekrar gündeme gelecektir. Osmanlı'nın icat etmediği, âdeta kendini zorla kabul ettiren bu Batılı ama oryantalist sentez, selefi olan Neo-Klâsik üslûpla birlikte ele alındığında, Osmanlı mimarına kompozisyonel anlamda yeni fikirler vermiş, hatta bu sayede mimarinin fikirsel ve tarihsel, yani kuramsal bir altyapısının olması gerektiği benimsenmeye başlamıştır, denebilir¹³⁷.

Oryantalizm, Osmanlı mimarlığında eklektik anlayışta var olmuştur. Avrupa'dan farklı olarak romantik anlayıştan beslenmemiş daha çok rasyonalist bir yaklaşımla yansıtılmıştır. Örneğin; XIX. yüzyılda Batılılaşan Osmanlı Devleti için yeni kurumların ve binaların tesis edilmesi batılı rasyonalizmin Osmanlıda benimsenmesini göstermektedir. Diğer taraftan batılı rasyonalizmde kendini gösteren hastaneler, okullar, kırsallar, devlet daireleri hatta saraylar ve konakların oryantalist üslubun romantik anlayışında, egzotik algısıyla ele alınırken, Osmanlıda bu durum rasyonalist, ilerici ve yenilikçi bir üslup anlayışında uygulanmıştır. 1873'de Viyana Sergisi için oluşturulan "Usul-i Mimari-i Osmani'de"¹³⁸, Osmanlı usullerini/düzenlerini gündeme getirmesi, bunu ikna ve ispat yöntemi ile ele alması, Osmanlı mimarlığının uluslararası platformda oryantilizmi batılı bir fantezi olarak değil rasyonelliği temsil ettiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır¹³⁹.

Bu rasyonel ve egzotik durumu açmak gerekirse, batının hayalindeki doğu algısı her şeyi ile rengârenk canlı bir imgeden oluşmaktadır. Bu izlenime, Owen Jones'un gözlemleri ve çizimleri eklenince, batının oryantalist yapıları renklenmeye başlamıştır. Batı bunu yalnızca egzotik doğuya duyduğu saf hayranlığının yansımaları olarak görmemiş, bu aynı

¹³⁷ Uğur Tuztaşı, İlgı Yüce Aşkun, "Klasik Dönemden Batılılaşmaya Osmanlı Mimarlığında İdealleştirme Olgusu ve Batı Mimarlığıyla Olan Mukayesesi", *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, XXXVIII, 2011, 227.

¹³⁸ Detaylı bilgi için bk., Serap Durmuş, "Metinsel Var Olma Biçimi Olarak Osmanlı Mimarlığı: Usul-İ Mi'mârî-İ Osmânî", *Osmanlı'da Mimari, Sanat ve Yemek Kültürü*, İstanbul 2018, 47-48.

¹³⁹ Tuztaşı, Aşkun, 2011, 225.

zamanda ticari amaçlı bir reklam teşviki olarak kullanmıştır. Sinemalar, kafeler, tiyatrolar ve oteller, doğunun biçimsel uygulamalarına ek olarak renkleriyle büyüleyici yapılar olarak inşa edilerek, müşteriye çekme hedeflenmiştir. Buna karşın, Osmanlı Devleti dış mimarideki zengin renk uygulamalarını kültüründe barındıran bir sanata sahipti. Bu sebepten renk ögesinin egzotik çekiciliği ve reklam paydası Osmanlı sanatının hiç ilgisini çekmemiştir¹⁴⁰.

Osmanlı mimarlığında mevcutta var olan örnekler ve görsel kaynaklardan ulaşılan eserler incelendiğinde ortaya çıkan tek sonuç çeşitlilik ilkesi olup tekil bir doğu seçiciliğinin olmamasıdır. Osmanlı oryantalizmde Uzakdoğu etkisi oldukça sınırlıdır. Hint rengi ise kubbe ve kulelerde kendini göstermektedir. İran ve Memluk sayıca birkaç örnekte kendini hissettirmektedir. Bununla birlikte Avrupa’da Elhamra Sarayı ile özdeşleşen mağrip akımı ağırlıklı olarak yapılarda varlığını ortaya koymaktadır¹⁴¹.

Ancak Osmanlı mimarlığında oryantalizmin temel kaynağı, erken dönem Osmanlı örnekleri olmuştur. Klasik dönemi atlayarak uyguladığı oryantalist üslupta tespit edilebildiği kadarıyla Bursa yapıları ve Fatih dönemi yapısı Çinili Köşk ön plana çıkmaktadır¹⁴².

Osmanlı döneminde tarihi bilinen en erken oryantalist yapı Mustafa Reşid Paşa Türbesi (1858) olup plan kitle olarak Klasik Osmanlı özelliklerini bünyesinde barındırırken, dar yüksek pencerelerdeki hafif eğimli at nalı kemerler oryantalizme karşı çekingen tavrı göstermektedir¹⁴³ (Fotoğraf 28).



Fotoğraf 28. Mustafa Reşid Paşa Türbesi- 1858¹⁴⁴

XIX. yüzyılın ikinci yarısında bu çekingen tavır çeşitli fuarlara katılımlarla kırılmaya başlamıştır. Fransız mimar Bourgeois 1863 yılında Osmanlı ulusal sergisi¹⁴⁵ için hipodromda kurulan geçici yapının cephesinde çinili köşkün revakını uygulamıştır. Yine aynı mimar 1864 yılında Harbiye Nezaretinin İkiz Köşkları için Çinili Köşk’ün mimarisinin minimal bir versiyonunu ele almıştır. 1867 Paris sergisinde de kullanılan Çinili Köşk

¹⁴⁰ Saner, 1998, 132-134.

¹⁴¹ Turgut Saner, “19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde ‘Elhamra’nın Payı’”, *Osman Hamdi Bey Dönemi Sempozyumu*, İstanbul 1993, 135.

¹⁴² Saner, 1998, 132-135.

¹⁴³ Afife Batur, “Oryantalist Mimari”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul 1994, 149.

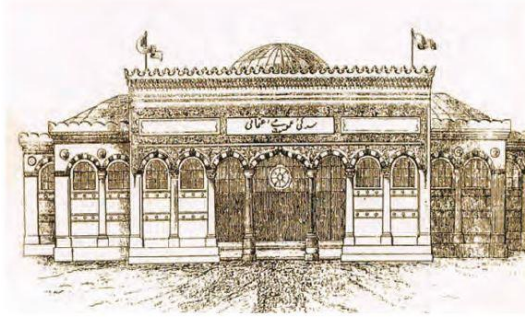
¹⁴⁴ <http://dunyarehberi.blogspot.com/2011/07/mustafa-resit-pasa-turbesi-eminonu.html> 24.04.2019

¹⁴⁵ “Detaylı bilgi için bk., Haluk Kanca, “XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı: 1863 Sergi-i Umumi-i Osmani”, *Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S:5, Temmuz 2013, 162.

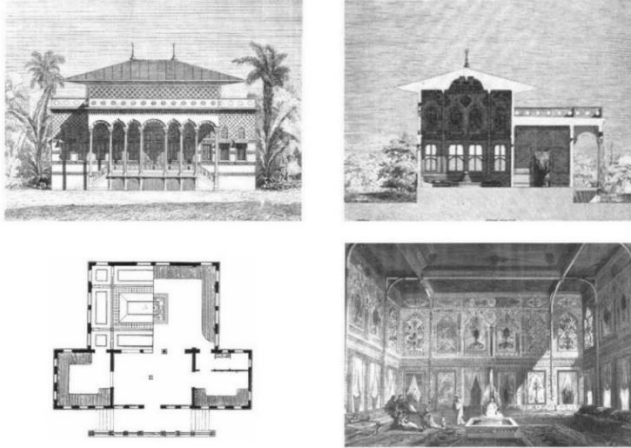
tasarımları, Osmanlı külliyesinin gerçek bileşenleri temel alınarak oryantalist bir tutumla tasarlanmıştır. Bu yapıların mimari olan Leon Parvillee Bursa Anıtları restorasyonunda çalışmış ve Erken Osmanlı mimarlığını iyi bilen bir mimar olarak tanınmasını sağlamıştır. Bu bilgi birikimiyle Parvillee, Paris sergisinde bir Bursa Anıtı olan Yeşil Cami'yi ve cephe tasarımı içinde Çinili Köşkü seçmiştir. Bu yapılar özgün bir mimari karakteri yansıtmamakla birlikte, gerçekliği olan modeller oryantalist üslupta birleştirilmiştir¹⁴⁶ (Fotoğraf 29,30).

Yukarda değinilen sergiler ve Abdülaziz'in kişisel tarzı sayesinde Osmanlı mimarlığında oryantalist anlayış 1860'larda adeta patlama yaşamıştır.

Fransız mimarların tasarımları kısa bir süre sonra 1871 yılında Pertevniyal Valide Sultan Camisine dayanak olacaktır. Eklektik bir sanat üslubu sergileyen yapıda batılı biçimlense doğulu etkinin hâkimiyeti söz konusu olup Osmanlı olmayan İslâm mimarlığı biçimleri de dikkat çekicidir.¹⁴⁷



Fotoğraf 29. Sergi-i Umumi-i Osman-i Ana Binası¹⁴⁸



Fotoğraf 30. 1867 Paris Bosphore Pavillion Boğaziçi Köşkü Plan Kesit Cephe ve İç Dekorasyon¹⁴⁹

¹⁴⁶ Saner, 1998, 136-137.

¹⁴⁷ Saner, 1998, 32

¹⁴⁸ Kanca, 2013, 186.

¹⁴⁹ <https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-ve-sanat/abdulaziz-ve-diger-sanatlar/sultan-abdulaziz-paris-fuarinda-yesil-cami-bogazici-kosku-hamam/> 25.04.2019

Osmanlı Devleti'nin Oryantalizmi, mimaride düzenleme elemanlarına da yansımıştır. Bu unsurlar sütun başlıkları, başlıklarda özel bölümler, kemerler, niş dizileri, ağ süsleme ve kuleler olarak sıralanabilmektedir.

XIX. yüzyılda Osmanlıda, klasik dönemin ardından yaşanan batılılaşma eğilimiyle gelen üslup esintileri içerisinde, üslup yaratma ortamında ortaya çıkan Neogrek, Neogotik, Neorönesans, Neobarok ve oryantalizm gibi üsluplarının yanı sıra, XIX. yüzyılın sonunu XX. yüzyılın başlarında, modern çağın getirdiği düz ve keskin çizgilere karşı doğanın kıvrak hareketli çizgilerini öneren art nouveau üslubu da tercih edilmiştir. Art nouveau Osmanlı İmparatorluğu döneminde eklektik olarak değerlendirilen bir uygulama akımı olmuş ancak kısa bir dönem varlığını sürdürebilmiştir.

1900 dolaylarında gelişen bu sanat hareketine, ülkelerin isteklerine ve zevklerine göre değişen adlar verilmiştir. Adlara uygun olarak da uygulamaların niteliklerinde değişiklikler görülmüştür. Avusturya'da Secession Stil, Almanya'da Jugendstil, Fransa ve İngiltere'de Modern Style denmiştir. Art nouveau sanatının ilk dönem mimari uygulamalarındaki stil aşamalarında, abartmalı yansımalarıyla barok benzeri dekoratif nitelikleri nedeniyle bitkisel stil (style floral) kamçı vuruşu stil (style coup de fouet)- yılanbalığı stili (style angouille) adları da kullanılmıştır¹⁵⁰.

Art nouveau akımının Avrupa'da ortaya çıkıp geliştiği yıllar Osmanlı imparatorluğunun çöküş öncesi yıllarına denk gelmektedir. Savaşlar, yenilgiler, etnik ve milliyetçi başkaldırıları, en önemlisi de "93 Harbi" olarak adlandırılan 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı imparatorluğu güçsüz ve yoksul bırakmıştır. İstanbul ise bu güçsüz ve çökmekte olan imparatorluğun başkenti durumundadır. Ancak bu karamsar tablo, İstanbul ve İzmir gibi kentler söz konusu olduğunda ışıltılı bir algı sergilemektedir. Özellikle İstanbul'un Tanzimat'la birlikte değişen yönetim ve kentleşme politikası, liman işlevlerindeki konumu ve transit ticaretin artmasıyla önemli ve ayrıcalıklı bir duruma gelmiştir¹⁵¹.

Akımın İstanbul'a girişi, Avrupa'daki ortaya çıkma nedenleriyle ortaklık göstermemekle birlikte, dönemin siyasal ve kültürel faaliyetleriyle ilgilidir; batılılaşma zihniyetinin yanında, yabancı mimarların ulusalcı eğilimlerle etnik kimliklerini tanımlama ve kendilerini Türk toplumu içinde görünür kılma çabası batılı üslupların Osmanlı topraklarında tercih edilmesini sağlamıştır¹⁵².

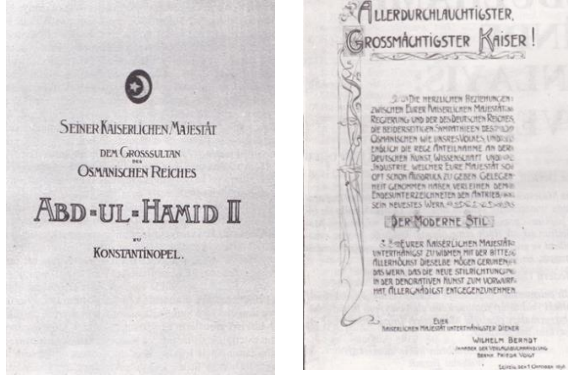
Sanayi toplumuna doğru bir evrim geçirme çabasında olmayan Osmanlı Devleti'nde, art nouveau düşüncesinin İstanbul'da sanayileşmenin getirisi olan yeniden üretimi söz konusu olamayacaktı. Ayrıca Osmanlı toplumunda "zenaat/sanat/sanayi" ilişkisini yeniden düzenlemeyi gerektiren, bir sanayi burjuvazisi ve bu gereksinmeyi gerçekleştirecek bir ortam da yoktu. Ancak bu ilişkiyle beraber düşünülmesi gereken, bu gelişmelerle ortaya çıkan yeni ürünlerin tüketicisi vardı. Bu sebepten ötürü art nouveau, Osmanlı İmparatorluğu'na ilk olarak ithal edilmiş günlük kullanım eşyaları yoluyla, sonra da yabancı mimarlar vasıtasıyla

¹⁵⁰Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Ankara 1993, 223.

¹⁵¹ Afife Batur, "Art Nouveau", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1993, 327-328.

¹⁵² Zeynep Meray Enil, "19. Yüzyıl İstanbul'unda Konut Yapı Gelenekleri ve Kent Kültürü", (Ed. Nur Akın, Afife Batur, Selçuk Batur), *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı "Uluslarüstü Bir Miras" Uluslararası Kongre Bildirileri*, İstanbul 1999, 287.

getirilmiş olmalıdır¹⁵³. Bir diğer tahmin ise dekoratif eşyalar satan dükkanlar ve İstanbul'da yayınlanan kadın dergileridir. 1898 tarihli “Der Moderne Stil” isimli bir albüm, II. Abdülhamid’e¹⁵⁴ hediye ve ithaf edilmiş olduğu bilinmektedir. Öyle ki albümün yayınevi, II. Abdülhamid’e, kataloğa eklenen akımı tanıttıcı açıklama yazısıyla sunulması ve Avrupa’da güncel olan bu akımın Osmanlı topraklarına tanıtılma yolunu göstermesi bakımından önemlidir¹⁵⁵. A. Batur, 1896-1901 yıllarında, Edebiyat-ı Cedide Akım’ının önemli şairi Tevfik Fikret’in piyasaya sürdüğü Servet-i Fünun Dergisi’nin 18 Temmuz 1318/1900 yılında, 588. Sayısında ve 235-238 sayfalarını süsleyen art nouveau desenler ve son sayısında art nouveau akımını tanıtan bir yazının bulunmasına değinir¹⁵⁶(Fotoğraf 31).



Fotoğraf 31. “Der Moderne Stil” Albüm Kapağı ve Sultan II. Abdülhamid’e İthaf Yazısı¹⁵⁷

20 renkli baskı ile yayımlanan “Der Moderne Stil” albümde sultana ithaf edilen yazı şu şekildedir;

“En Devletli, En Haşmetli İmparator!

Siz Majesteleri İmparatorun yönetimi ile Alman İmparatorluğu yönetiminin samimi ilişkileri, Osmanlı halkı ile bizim halkımız arasındaki karşılıklı sempati ve nihayet Majestenin sık sık ifade etme olanağı bulunduğu Alman sanatı, bilimi ve endüstrisine duyduğu canlı ilgi, aşağıda imzası bulunana, en yeni, Modern Üslup adlı çalışmasını, beğenmeye tenezzül etmeleri; dekoratif sanattaki yeni üslup yönünü konu alan bu yapıtı lütfedip kabul buyurmaları ricasıyla Majesteleri İmparatora ithaf etme şevkini bahşetmiştir.

Majesteleri İmparatorun Hakir Hizmetkârı

Wilhelm Bernt

Bern. Friedr. Voigt Yayınevi Sahibi

Leipzig 1 Ekim 1898”¹⁵⁸

¹⁵³ Afife Batur, “İstanbul Art Nouveau’su” *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.4., İstanbul 1985, 1087.

¹⁵⁴ Detaylı bilgi için bk., Cevdet Küçük, “Abdülhamid II”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1988, 221.

¹⁵⁵ Gül İrepoğlu, “Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.9, İstanbul, 1990, 9-14.

¹⁵⁶ Afife Batur, “Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul”, *Yapı*, S.161, İstanbul 1995, 56.

¹⁵⁷ İrepoğlu, 1990, 9-10.

¹⁵⁸ İrepoğlu, 1990, 10.

Abdülhamid'in Alman kültürüne sempatisi ve bu sempatinin Alman diplomasisinde, sanatında ve sanayisinde anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından bu ithaf yazısı önemli bir olay olarak görülmektedir. Osmanlı imparatorluğunun Almanya ile olan ilişkilerini somut bir şekilde belgeleyen bu albüm, aynı zamanda art nouveau sanatının Türk sanat ve kültürüne giriş yollarından birine kanıt olması yönünden de ayrı bir öneme sahiptir. Albümde yer alan ve art nouveau sanatının uygulama sınırlarını çizen tanıtım yazısında ise, akım hakkında bilgi vermektten çok bu yeni sanatın düşünsel boyutta ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu tanıtımın akılda kalıcılığını sağlamak içinde albümde en iyi art nouveau tasarımları kullanılmıştır¹⁵⁹(Fotoğraf 32).



Fotoğraf 32. "Der Moderne Stil" Albümünden Art Nouveau Süsleme Örnekleri¹⁶⁰

Art nouveau üslubunun temelinde simgecilik felsefik özü, empresyonizm'in getirdiği doğaya açılma düşüncesi ve işlevsellik tartışmaları bulunmaktadır. Bu üsluptaki eserlerin süsleme programlarında görülen bağımsız yelpaze seçeneği ve diğer üsluplara karşı aleni seçmeci tavrıyla bir nevi İstanbul art nouveausı yaratılmış¹⁶¹ ve belli karakteristik özellikler yansıtılmıştır. İstanbul'da art nouveausı dönüşüme uğrayan malzeme ve teknolojiye bağlı olarak geliştirilmiştir. İstanbul'da art nouveau Avrupa'dan farklı olarak, demir ve çeliğin kullanılış biçimlerini, kendi mimari geleneğine göre geliştirme temeline dayanıyordu. Örneğin çeliğin imkânlarına tabi olan yapısal dekorasyon İstanbul'da yerini ahşap konstrüksiyona, bağdadilere vb. bırakmıştır. Art nouveaunun kendi ilkeleri açısından, geleneksel malzemeye dönüş bir gerileme gibi gözükse de üslubun anonim kullanımını sağlamıştır. İstanbul'da inşa edilmiş art aouveau üslubundaki yapılar önemli bir stilistik çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğin kaynağı, üslubun Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelmiş mimarların uygulanmalarından kaynaklanmaktadır. İstanbul'da art nouveau üslubundaki yapıların en önemli özelliği, floral veya geometrik motiflerin yahut lineer veya plastik düzenlemelerin birlikte, hatta Neoklasik biçimlerle eşlik halinde kullanılmasıdır. İstanbul Art Nouveausının bazı uygulamalarda eklektisizme kayan bir yapısı vardır.¹⁶²

¹⁵⁹ İrepoğlu, 1990, 13.

¹⁶⁰ İrepoğlu, 1990, 10-13.

¹⁶¹ Neşe Yıldırım, "II. Abdülhamid Dönemi Mimarlığı", *Türkler Ansiklopedisi*, C.15, Ankara 2014, 370.

¹⁶² Batur, 1985, 1087.

A. Batur, art nouveau mimarlık uygulamalarını, kesin tarihi bilinmeyenleri de dikkate alınarak 1898- 1900 Aralığına vermiş ve İstanbul'daki, 1. Dünya Savaşı ile kesintiye uğrayan başlıca iki periyodu olduğunu belirtmektedir. İlki 1900-1915 yılları arasında, başlangıcından 2. Meşrutiyet'e kadar olan süreyi kapsamakta ve eğitilmiş mimarlar tarafından uygulamaların yapıldığına değinmiştir. Uygulamalar, Boğaziçi'nin batı yakasında, Beyoğlu'nda, Moda, Yeşilköy gibi Osmanlı Devleti'nin saraya yakın zümrelerinde, yüksek bürokratların yaşam alanlarında, yabancıların yerleşik bulunduğu yerlerde ve levantenlerin bulunduğu bölgelerde gerçekleşmiştir. İkinci dönem ise 1922-1930 yılları arasında yaşanmıştır. İlk on yıllık evrede belli bir alışkanlık ve eğilimin oluşmasıyla avangarde ve yüksek kültürden orta sınıfa doğru bir kültür aktarımına neden olmuştur. Bu aktarımın bir diğer sebebi de II. Abdülhamid'in tahttan inmesiyle birlikte gerçekleşen saray mimarlarının değiştirilmesi ve pek çok yabancı mimarın ülkelerine dönmesinin etken olarak düşünülmesi gerekir¹⁶³. Yabancı mimarların varlığının azaldığı bu dönemde yerel mimarlar anonim bir inşaa faaliyetleriyle geniş bir coğrafyada art nouveauyu benimsemişlerdir.¹⁶⁴

İstanbul'da art nouveau uygulamalarında mimarların İstanbul mimarisi için alıntı yaptığı kaynaklar arasında "Viyana Secession" üslubunun ve İtalyan "Stile Floreale" üslubunun eğilimleri gözlemlenmektedir. Özellikle "Viyana Secession" üslubunun İstanbul yapılarında görülme nedeni, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki Avusturya ve Almanya kültürlerine olan yakın ilgisiyle açıklamak mümkündür¹⁶⁵. "Wiener Neubauten In Style Der Secession" isimli kitapta bulunan "Viyana Secession" tarzı binaların süslemeleri, İstanbul'daki mimarlara rehberlik ettiği bilinmektedir. Bununla birlikte Wagner ve Hoffmann'ın temel geometrik motifleri balkon ve pencere kafeslerinde kullanılmış, D'Aronco'nun uygulamalarında ise yoğun olarak kullanılan Olbrich yorumlamaları İstanbul'a kadar ulaşan "Der Arkitekt" Dergisinde yayınlanmıştır. Bir diğer eğilim olan Fransız art nouveau'su veya İtalyan florealesi ise cephelerde dekorasyonun istifinde kullanılan tüm cepheyi saran, yayılım gösteren bir anlayışta kullanılmıştır¹⁶⁶.

İstanbul art nouveau'su özellikle 1905 yılı ile 1925 yılları arasında karakterize olmuş bir kimlikle kendini gösterir. Cephelerde üslup tutarlılığına önem verilmiştir. Cepheler, Osmanlı sivil mimarisinin cephe düzenleme ilkelerine göre oluşturulurken, dekorasyonun istifi, belli mimari elemanları bezeme için değerlendiren bir tavır içinde kullanılmıştır. Bezeme motifleri, binaya uygulanırken belli bir geometrik disiplin içinde birimlere bölünerek asimetrik ve floral biçimde süslenmişlerdir. İstanbul art nouveau'su örneklerinde, renksizlik hâkimdir. Renk yalnızca girişleri, sofaları, merdiven hollerini veya balkonu ayırmak amacıyla renkli cam bölmelerde kullanılmıştır¹⁶⁷.

Osmanlı İmparatorluğu'nda art nouveau akımının ortaya çıkıp yayılmasında en önemli etkiyi Avrupa'ya da Avrupa'ya eğitim için gönderilmiş mimarlar sağlamıştır. Bunlar arasında en dikkat çekici isim ise II. Abdülhamid döneminde İstanbul'a davet edilen İtalyan

¹⁶³ Batur, "İstanbul Art Nouveau 'su", *Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat 1890-1930*, Ankara 2005, 157-160.

¹⁶⁴ Batur, 1995, 60

¹⁶⁵ Ezio Godoli, "Türkiye'de Olbrich Yorumları", (çev. Aygül Ağır), *Yapı Dergisi*, S.161, İstanbul 1995,64.

¹⁶⁶ Diana Barillari. Ezio Godoli, *İstanbul 1990, Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları*, İstanbul 1997, 140-146

¹⁶⁷ Batur,1985, 1088.

mimar Raimondo D'Aronco'nun çalışmaları¹⁶⁸ olmuştur. R. D'Aronco'nun 1893-1909 arası profesyonel yaşamının en verimli dönemi İstanbul'da geçmiştir. İstanbul'dan önce genellikle proje yarışmalarına katılan mimar, bu eserlerinde genellikle Neogotik, Neobarok vb. canlandırmacı tasarımları ile dikkat çeker. D'Aronco'nun akademik eğitiminin olmayışı mimari stil noktasında kendine özgü, sınırlarla bağlanmayan yenilikçi tasarımlar üretmesine sebep olmuştur. İstanbul ise binlerce yıllık zengin mimari mirasıyla, kendini özgürce açık tuttuğu üslup çoğulluğuna yepyeni boyutlar eklenmesini de sağlamıştır¹⁶⁹.

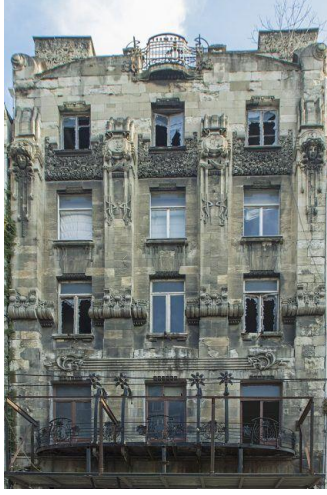
D'Aronco'nun İstanbul'daki 1900'lere kadar süren ilk dönem çalışmalarında eklektisist ve historisist yaklaşım belirgindir. Bir arada olan bu yaklaşımla İslam- Osmanlı süsleme dar ağacını başarılı bir şekilde kullanan eserler ortaya koyar. Ancak 1900'den sonra art nouveau eğilimlerle Sultanın resmi terzisi J. Botter için tasarladığı büyük konut, meslek yaşamında bir dönüm noktası olmuştur. Botter apartmanında zemin kat, asma kat ve birinci kat arasında Jean Botter'in atölyesi, prova odası ve mağazaları bulunur. Kalan katlar ise aile için ayrılmıştır. İşyeri konut birlikteliği gösteren bu düzenleme Otto Wagner'in Viyana'da gelişim gösteren, Max Fabiani'nin Portois, Fix ve Arteria binalarıyla rasyonel bir yönde evrilerek 1897-1901 yıllarında Wagnerschule'nin öğrencileri için araştırma konusu haline gelmiştir. Ancak D'aronco Viyanalılarından farklı olarak seramik ve mermer malzemenin üzerine işlenecek iki boyutlu cephe görseli yerine, süslemenin mekân ve hacimle sınırlandırılmadığı esnek ve plastik bir öge olan duvar üzerine çalışmayı tercih eder. Meşhur "Kırbaç Darbesi" motifinin hâkim olduğu kapı ve balkonlardaki dövme demirlerden, orta katların şeridini süsleyen flora ve gül temalı motiflerden, kadın başlarındaki bağ ve kurdellalara kadar bu çeşitlilik D'Aronco'nun uluslararası düzeydeki art nouveau kaynakları çevresinde bilgi birikiminin ve araştırmanın doruk noktasını temsil eder¹⁷⁰. Botter Apartmanı (1900) art nouveau üslubunun, bilindiği kadarıyla, İstanbul'daki ilk örneğidir. D'Aronco'nun İstanbul'a ilk geldiğinde karşılaştığı eklektik sahneyi çok iyi özümseydiğini apartmanda uyguladığı Neobarok biçimlerini Viyana "Secession" ekolünün çiçeksi motifleriyle birleştirmesiyle ispatlamıştır. Ustalıkla taş kaplı cephe tasarım çizimleri için 32 paftalık bir koleksiyon hazırlamış olup, bu proje çizimleri bugün doğum yeri olan Udine Kent Müzesi arşivinde bulunmaktadır¹⁷¹(Fotoğraf 33, 34).

¹⁶⁸ Detaylı bilgi için bk., Hatice Adıgüzel, "Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D'aronco'nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-İ Umumisi, *Metu Journal Of The Faculty Of Architecture*, C.36, Ankara 2019, 162.

¹⁶⁹ Afife Batur, "D'aronco, Raimondo Tommaso", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2, İstanbul 1994, 550-551.

¹⁷⁰ Diana Barillari, "Modern Kozmopolit Mimariler: Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'daki Eserleri", *"Osmanlı Mimari" D'Aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri*, İstanbul 2010, 48,66,68.

¹⁷¹ Afife Batur, "Botter Apartmanı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2, İstanbul 1994, 313.

Fotoğraf 33. Botter Apartmanı¹⁷²Fotoğraf 34. Kadın Başı ve
Balkondaki Kırbaç Darbesi¹⁷³

D'aronco'nun en çok bilinen çalışmaları arasında Beşiktaş'ta Şeyh Zafir Türbesi, Kitaplık ve Çeşmesi (1903), Fenerbahçe'de Botter Evi (yıkıldı) ve Tarabya'da İtalyan Elçiliği Yazlık Binası sayılabilir.

İstanbul'daki art nouveau yapılarında dikkat çeken en önemli husus, D'Aronco'nun Botter apartmanında olduğu gibi bütüne yansıyan bir mimari tasarım uygulaması yoktur. Bu yeni sanat anlayışında ön plana çıkan biçimsel olgular başka üsluplardaki tasarımlara eklenerek kullanılmıştır. Botter'de birlikte uygulanan Neobarok uygulamalara karşın, Hıdıva Emine Sarayında art nouveauya Neoklasik biçimler eşlik ederken Yeniçeri Müzesi ve Ziraat, Orman ve Maadin Nezareti Binasında oryantalist öğeler art nouveau tasarıma eklenmiş uygulamalardır¹⁷⁴.

İstanbul'daki art nouveau yapılarında imzalanmış çok az sayıda eser olmakla birlikte mimarları bilinmeyen birçok yapı bulunmaktadır. Osmanlı devletinin çöküşü, Kemalist başkaldırı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında cemaatler halinde varlık gösteren Rum ve Ermeni mimarların, bu sanat yapıtlarını kullandıkları bilinse de biyografik profillerini çıkarmak oldukça güçtür. Yapılarında art nouveau özellikler kullanan ve bilinen Rum mimarlar Konstantinos Kyriakidis, Alexandre D. Néocosmos Yenidunia, Dimosthenis ve Stefanos Georgiadis kardeşler, I. Karaghiannis, G. Konstantinidis, Hovsep Aznavuryan, A. ve J. Caracach gösterilebilir¹⁷⁵.

İstanbul'da kaldığı dönem boyunca Konstantinos Kyriakidis'in, altmış kadar apartman, Pera'da bir otel, Elhamra Sinema ve Tiyatrosu, Fatih Belediyesi, iki hastane, çeşitli okul binaları ve iki merkezi mezbaha yaptığı bilinmektedir. Bu eserlerdeki en dikkat çekici

¹⁷² <https://www.arkitektuel.com/botter-apartmani/> 01.08.2019

¹⁷³ <http://www.biristanbulhayali.com/islamcidan-hediye-bir-modaevi> 01.08.2019

¹⁷⁴ Afife Batur, "Art Nouveau", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1994, 330.

¹⁷⁵ Barillari, Godoli, 1997, 148,149

detay ise seçmeci üslubun yapılarda verimli bir şekilde kullanılmasıdır. Mimarın art nouveau özelliklerini yansıtan ve en çok uğraş gerektiren yapısı Karaköy'deki Frej Apartmanı olmuştur. İstanbul'daki olağan konut mimarisindeki çıkma hacimler, Frej Apartmanında kompakt kütlede, heykelimsi çıkıntılarda yoğun plastik detaylar kullanmasına rağmen rafine bir tasarımla bunu ustaca uygulamıştır. Barok formülleri modernist bir yorumla değerlendiren mimar, süsleme düzeninde kendine ait işaretler de kullanmıştır. Yırtıcı kuşlardan baykuş, atmaca ve böceklerden arılar stilize şekilde ana cephedeki taşıyıcılarda ve balkon pencerelerinin arşitravları üzerinde değerlendirilmiştir¹⁷⁶(Fotoğraf 35, 36).



Fotoğraf 35. Frej Apartmanı¹⁷⁷



Fotoğraf 36. Frej Apartmanı Cepheden Detaylar¹⁷⁸

Art nouveau, apartman binaları dışında birçok yapı tipinde kendini göstermiştir. Bunlardan Anzavur Pasajı'nda oryantalist etkilerle, floral motiflerin ve eğrisel çizgilerin oluşturduğu tezyinat uygulamaları özgün haliyle günümüze gelmiştir. İstiklal caddesindeki bir diğer yapı tipine örnek ise no:411'deki Moda Evidir. Çok katlı olarak tasarlanan bu yapıda cam detaylı vitrin algısı Avrupa'da çelik konstrüksiyonlu tamamen cam vitrinlerin İstanbul'daki malzeme kullanımına güzel bir örnek teşkil etmektedir. Eminönü'ndeki Vlora Han ise Pera ve Galata dışından bir örnek olup detaylarda alışılmadık özenler yapıyı eşsiz kılar. Cumbaları ve eğrisel balkonları, Fransız pencere detaylarındaki gül tomurcukları ile birbirine dolanmış bitki saplarından oluşan floral süslemenin dağılışındaki motiflerinin zarif

¹⁷⁶ Barillari, Godoli, 1997, 148,150.

¹⁷⁷ <http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/anit/index/galeri/53335?page=14> 09.08.2019

¹⁷⁸ <http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/anit/index/galeri/53335?page=16>, 09.08.2019

görünümüne kadar uygulanmış detaylar dikkat çeker. Saray mimarisinde ise mobilya ve sabit döşeme objeleri ile Yıldız Sarayı ve Dolmabahçe’de görülen bu yeni sanat, daha sonra Bebek’teki Mısır Arap Cumhuriyetinin Konsolosluk Binası olan ve Mısır Hıdivinin annesi için yapılan yazlık sarayda, neoklasik ve art Nouveaunun “İtalyan Liberty” özelliğini yansıtan floral anlayışıyla saray mimarisinde kendini tamamen gösterir¹⁷⁹ (Fotoğraf 37,38).



Fotoğraf 37. İstiklal Caddesi, No.212, Beyoğlu, Anzavur Pasajı Pencere ve Çıkma Desteği¹⁸⁰



Fotoğraf 38. İstiklal Caddesi No.411, Beyoğlu, Modaevi Girişi ve Eminönü Vflora Han Cephe Detayı¹⁸¹

Art nouveau üslubunun etki ettiği bir diğer yapı türü ise Türk ahşap evleridir. Gerek cephelerdeki süslemeleri gerekse iç mekânlardaki merdiven uygulamaları ile bu yeni sanat Osmanlı geleneksel anlayışıyla ev ve konak mimarisinde uygulanmıştır. Ancak ahşap yapıların İstanbul’un nemli ortamında en fazla elli yıllık bir ömrü olması sebebiyle tarihlerin saptanması noktasında sıkıntı yaratabilmektedir. Ahşap yapılardaki etnik süsleme öğeleri yapılarda bezeme oluşturma kaygısıyla yapılmamış “üst yapısal” bir görev üstlenmişlerdir. Örneğin; Arnavutköy Kuruçeşme Caddesinde bulunan evin cephe düzenlemesinde yer alan birinci kat cumbası ve ikinci kat balkonunun kare kesitli dikmeleri arasındaki kolon başlığını andıran ve büyük bir tüle benzeyen kesmeler güneş kırıcı görevi üstlenmişlerdir. Evlerin

¹⁷⁹ Barillari, Godoli, 1997, 158-170.

¹⁸⁰ Barillari, Godoli, 1997, 157.

¹⁸¹ Barillari, Godoli, 1997, 158,167.

pencere tiplerindeki dikdörtgen oluşum, yerelliği göstermekteyken üslup açısından güncelliği yakalama kaygısı kornişlerin biçimlenişinde kendini gösterir. Kıvrım kenarları ile duvarların yatay hatları arasındaki zıtlık cephelerde net bir şekilde izlenebilir.

Yukarda değinilen tüm özellikler yüksek mevki sahibi kişilerin evleri için geçerli değildir. 1901-1908 yılları arasında Mimar Kemalettin tarafından yapılan Çamlıca Ahmet Ratip Paşa Köşkü az sayıdaki bu evlere örnek teşkil etmektedir. Ahşap binaya art nouveau süsleme dağarcığını ustalıkla nakşedilmesi ve Mimar Kemalettin'in¹⁸² ilk dönemlerine ait bir yapı olması bu binayı özel kılmaktadır¹⁸³ (Fotoğraf 39).



Fotoğraf 39. Ahmet Ratip Paşa Konağı

Örneklerden de anlaşıldığı ile ilk dönem Art nouveau üslubunun, plan ve mekânlardaki yenilikleri yaygın değildir. Geleneksel görüntüde galeri ve asma kat, cumba, dışa taşan kütlesen hacim, aydınlatmada kullanılan metal strüktürlü cam çatı örtüleri ve floral desenli vitraylar büyük konut ve saraylarda uygulanabilmektedir.

Birinci Dönem art nouveau mimarisinde anıtsal yapılarda geleneksel ve yeni malzeme bir arada kullanılmıştır. Düzgün kesilip işlenmiş taşla kaplanmış tuğla duvar ve putreli döşeme en yaygın kullanım olarak karşımıza çıkar. Bunun dışında bazı anıtsal yapılarda İstanbul'un geleneksel malzeme ve tekniği olan, kâgir zemin kat üzerine ahşap strüktürlü tuğla dolgulu ve bağdadi kaplamalı duvarlarda yer almıştır. D'Aronco tarafından tasarlanan İtalyan Elçiliği Yazlık Rezidansı'nda ve mimar Kemalettin'in Ratip Paşa'nın Küçük Çamlıca'daki anıtsal konağında yer yer yeni malzemelerin de kullanıldığı görülmektedir.¹⁸⁴

Art nouveau ve batı etkisi ile birlikte eski yaşam düzeninde de gerçekleşen değişimlerin konut mimarisine de yansıdığı gözlemlenmektedir. Konutların zemin katları sokağa açılmaya başlamasıyla evlere düzayak giriş terkedilmiştir. Mahremiyet sıkıntısı yaratan bu durumun çözümü ise bodrum katın yükseltilmesiyle oluşturulan alana merdiven uygulamasıyla çözülmüştür. Zemin kat pencerelerinde parmaklıklar yeni sanatın zevkine uygun olarak şekillenmiştir. Zemin kat üstünden yükselen birinci kat taşma yapmaya devam ederken kâgir evlerde bu alan küçük localar şeklinde uygulanmıştır. Türk geleneğinde eskiden beri var olan ancak kullanılmayan, her yanı görmeye elverişli, çatı arası balkonlu

¹⁸² Ulusal mimarlık hareketinin lideri olan Mimar Kemalettin diğer üsluplara karşı düşmanca bir önyargısının olmadığını kanıtı bu eserdir. Detaylı bilgi için bk.. Barillari, Godoli, 1997, 194.

¹⁸³ Barillari, Godoli, 1997, 190,194.

¹⁸⁴ Batur, 1995, 58.

cihannüma alanları da oluşturulmaya başlanmıştır. Açık balkonlar, Fransız tipi açıklıklar dışı dönük yapı kavramını destekler nitelikte İstanbul konaklarına girmiştir. Cephelerde art nouveau bezemelerle işlenmiş süslemelere eşlik eden Neoklasik sütun nizamları, barok hatlı kornişler ve buna ilaveten yeni Osmanlı ve ulusal motifleri birbiriyle karıştırılarak kullanılmıştır¹⁸⁵.

Art nouveau mimarisinde simetri temel esastır. Bu simetriye uygun biçimde yerleştirilen girişler vurgulanarak ayrılmış ve bunun üzerinde bina üç ila dört kat boyunca pilastrlarla çerçevelelenerek üstte floral bir bitiş motifi olan cephe düzeni ile uygulanmıştır. Bezemeler ise balkon parapetleri, pencere, kapı, destekler ve kafes gibi mimari öğelerde sınırlandırılmıştır. Açıklık, loca ve balkonları kısmen kapayan bu süslemelerin amacı mahremiyetten daha çok güneş kıran işlevini sağlamaktır. İç mekânlarda alçı döküm tekniği yaygın bir kullanımdadır. Seramik ve duvar kâğıdı, en sık karşılaşılan ve art nouveau iç mekânlarını canlandıran ithal malzemelerdir. Taş ve metal işçilik gösteren teknikler ise daha anıtsal yapılarda görülmektedir. Örneğin Hıdıva Emine Sarayının natüralist bitkisel çizgilere sahip merdiven korkulukları ustalıkla ele alınmıştır. Yine aynı sarayın harem ve selamlık bölümlerinin kabul salonlarında yer alan merdivenler, üstten çiçek desenli vitraylarla aydınlatılmıştır. Vitray, art nouveau yapıların da gözde dekorasyon tekniklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır¹⁸⁶ (Fotoğraf 40).

1909 ihtilali ile tahttan indirilen I. Abdülhamid ve milliyetçi "Jeuns Turcs" hareketi Osmanlı revivalizminin öne çıkmasına art nouveau hareketinin ise gerilemesine neden olur. Ancak Kurtuluş Savaşının bitiminde yaşam yeniden başlarken art nouveauun II. dönemiyle kaldığı yerden yeniden sürmeye başladığı görülür.

II. dönem, "art nouveau" orta sınıflar tarafından benimsenmiş ve genellikle konut mimarisindeki yaygın kullanımı ile ön plana çıkmıştır. Konutlar profesyonel mimarlık eğitimi almamış, usta/çırak ilişkisi içinde anonim mimarlar tarafından yapılmıştır. Anonim mimariye geçişi hızlandıran en önemli etken ise II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle birlikte saray mimarları kadrosunun değiştirilmesi ve pek çok mimarın İstanbul'dan ayrılması sayılabilir. Art nouveau mimarlığı bu evrede, İstanbul'da geniş bir coğrafyaya yayılmış olarak görülür. Bu yayılımda, kentin kozmopolit semtleri göze çarpar; Arnavutköy, Sarıyer/Büyükdere, Yeldeğirmeni, Bakırköy, Yeniköy, Moda/Mühürdar/Bahariye, Adalar, Yeşilköy gibi. Bunun yanında daha homojen bir nüfus yapısı gösteren Göztepe ve Erenköy gibi bölgelerde de art nouveau üslubu yaygın olarak kullanılmıştır. Hatta İstanbul Art nouveau üslubunu kimi yazarlar oryantalist çizgilerle karışmış olan örneklerinden dolayı "Erenköy üslubu" olarak adlandırmışlardır¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Kuban, İstanbul, 1998, 190.

¹⁸⁶ Batur, 1994, C.1, 331.

¹⁸⁷ Batur, 1995, 60.



Fotoğraf 40. Hıdıva Sarayı Giriş Kapısı ve Merdiven Detayı¹⁸⁸

Bu evrenin art nouveau yapılarının plan şemalarında önemli yenilikler gözlenmezken bazı esnek uygulamalar ve vurgular geleneksel şemalardaki ilaveler olarak görülebilir. Yapılar genellikle kâgir bir bodrum kat ile tuğla üzerine ahşap kaplı beden duvarlı, iki veya üç, bazen de dört katlı olarak düzenlenmiştir. Osmanlı konutunda olmayan sekizgen köşe kulesi uygulaması, topografyanın elverdiği ölçüde uygulanırken yarım kat, altıgen çıkmalarda evlerde görülen geleneksel art nouveau kullanımlarıdır. Balkonun konumu, sayısı, boyutlarındaki büyüme ve ahşap bezemesi bu evrenin bir başka özelliğidir. Anonim karakterli art nouveau, ilk dönem profesyonel art nouveausındaki eklektik uygulamalarına göre daha homojen ve otantik yapıdadır. Cephe dekorasyonu Osmanlı sivil mimari ilkeleri temelli kendi içinde asimetrik ve çiçeksi yapısıyla “jugendstil” tarzını yansıtırken binaya montajında geometrik bir disipline bağlı biçimlerde oluşturulmuştur. Bezeme tekniğindeki balkon parmaklıklarının renklendirilmesi ve vitraylar dışında renk kullanımı yalnızca sofaları, balkon veya merdiven holü ve girişleri ayıran bölmelerin camlarında görülür. Art nouveau konut mimarisi, İstanbul’da oryantalist eğilimli bir eklektisizmi beraberine alıp yaygınlaşarak 1930'lara doğru bu kez “art deco” anlayışıyla beraber bir süre daha devam etmiş ve yerini modernist anlayışa bırakmıştır¹⁸⁹.

XX. yüzyılın ikinci çeyreği, Türkiye için radikal yenilikler ve mimarinin değişken sanat yorumlarında köklü yeniliklerin yaşandığı bir dönemi işaret eder. XIX. yüzyılın mimari etkinliğini elinde tutan yabancı mimarlara karşı, XX. yüzyılın başlarında çağdaş eğitim kurumlarında eğitim gören Türk mimarlarının etkili olmaya başladıkları görülmektedir. Yurt dışında eğitimlerini tamamlayarak yurda geri dönen Mimar Kemalettin Bey ve Mimar Vedat Tek ülkenin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik ve kültürel ortama uygun, ulusal bilinci ve birlikteliği ön plana çıkaran sembolik bir mimarlık faaliyeti yürütmeye başlamışlardır¹⁹⁰.

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı¹⁹¹ 1908-1930 yılları arasında sürdürülen bu mimari ortam, dönemin siyasi ve düşünsel ortamının etkisiyle, Osmanlı İmparatorluğu’nun sonları

¹⁸⁸ Barillari, Godoli, 1997, 171,172.

¹⁸⁹ Batur, 1994, C.1, 333.

¹⁹⁰ Yavuz, 1976, 14.

¹⁹¹“Detaylı bilgi için bk., Elâ Güngören, Uğur Tuztaşı, “Türk Mimarlık Tarihi Yazıcılığında ‘Ulusal’/‘Millî’ Olanın Eklektisizm ve Modernizm Ekseninde Ayrıştırılması Üzerine”, *Sanat Kuram Dergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C.10, S.18, İstanbul 2014, 117-134.

ve Cumhuriyetin ilk çeyreğinde şekillenmiştir. Ulus kurma ve mimari bir kimlik kazandırma adına Türk mimarları, yeni bina tipleri ve tasarım ilkeleri ile ilk kez burada karşılaşmışlardır. A. Batur “*Osmanlı- İslâm mimarisinin cumhuriyet döneminde nihai olarak ortaya koymadan önceki son nefesi bu kadar dramatik bir biçimde dönüştürülmüş, Batılılaşmış ve stilize edilmiş yapıda olsa da Osmanlı İmparatorluğunun mirasına yapılan son bir gönderme*” olduğu söylenmektedir¹⁹².

Bu ortamda ortaya konan eserler incelendiğinde Klasik Osmanlı mimarlığına ve Selçuklu Devleti sanatına ait birtakım öğeleri, yabancı kökenli olmayan üslup diliyle eklektik bir anlayışla anıtsal yapılar olarak inşa edilmiştir. Bu inşa hareketinde kamu yönetim binaları öncelikli mimari faaliyetler olarak ortaya çıkar. Mimar Vedat Tek’in 2. TBMM Binası, Mimar Halim Bey’in Maliye Bakanlığı Binası, Mimar Arif Hikmet’in Ankara Adliyesi Binası döneminin önemli yapılarındandır. Buna ilaveten aynı dönemde çalışan, Mimar Kemalettin’in Ankara Palas Oteli ve Gazi Eğitim Enstitüsü Binaları, Mimar Mukbil Kemal’in Gazi ve Latife Okulu, Giulio Mongeri’nin Osmanlı Bankası, Tekel Genel Müdürlük Binası, İş Bankası Genel Müdürlüğü ve Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, Mimar Necmeddin Emre’nin İzmir Türk Ocağı, Arif Hikmet Koyunoğlu’nun Etnografya Müzesi ve Ankara Türk Ocağı diğer önemli tasarımlardır.

Bu örneklerden hareketle, dönem mimarlarının, plan değerlendirmesi batı etkili olduğu söylenebilir. Bu planlara göre oluşturulan yapıların cepheleri ise anıtsal tasarlanmış olmakla birlikte ayrıntılı bir biçimde Selçuklu ve Osmanlı sanatına ait mimari eleman öğeleri ve süsleme çeşitliliği ile yeni düzene vurgu yapılarak uygulanmıştır¹⁹³.



Fotoğraf.2.2 6. Mimar Vedat Tek’in
II. TBMM Binası¹⁹⁴



Fotoğraf.2.2 7. Giulio Mongeri’nin
Osmanlı Bankası¹⁹⁵

1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesi ve değişen rejim anlayışı, Osmanlıdan farklı bir konumda tanımlanma isteğini de beraber getirmiştir. Bu yolda adım adım Türkiye Cumhuriyeti Devleti, birçok alanda devrim niteliğinde yeniliklere imza atmıştır. Bu

¹⁹² Afife Batur, “Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı”, *Modern Türk Mimarlığı 1900 – 1980*, (Ed. Holod, R. – Evin, A. – Özkan, S.) Ankara 2007, 69 – 96.

¹⁹³ Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, Ankara 1996, 17-19.

¹⁹⁴ <http://www.tamsanat.net/sanaticilar/eserleri.php?sanatici=368&album=219> 21.08.2019

¹⁹⁵ <https://tr.pinterest.com/pin/334321972318458773/?lp=true> 21.08.2019

devrimler mimarlık alanında da “kuruluş ve kurumlaşma” ilkesiyle kendini güçlü bir şekilde hissettirmiştir¹⁹⁶. Aslında 1920’lerde tüm Avrupa’da, yeni kavramı, ilerici bir teknolojinin anahtar kelimesi haline gelmiştir. Türkiye’de ise, Osmanlıdan farklılaşmayı yenileşmeyi tanımlayan bu kavram devrimin mimarlığını yaratma düşüncesi, değişim ve gelişmeyi açıklayan yeni ile karşısında dağ gibi duran Osmanlı’nın eski kavramı arasında var olan bir mimariyi temellendirmekte ve yeni kavramı, Cumhuriyet’in ilanı ile kurulan yeni yönetimin mimarlığını tanımlamak için kullanılmaktadır. Böylece Cumhuriyet dönemi mimarlığı, Ulus devletinin modernleşme süreci çerçevesi içinde tanımlanmaktaydı¹⁹⁷.

1927’den itibaren yabancı mimarların tekrardan Türk mimarlık akademilerinde eğitim vermeye başlaması ve Türk olan mimarların gittikleri yabancı ülkelerde modern mimari üzerine eğitim almalarıyla Türkiye Mimarlığı Modernizmin ya da yeni mimarinin etkisiyle imar faaliyetleri göstermiştir. 1930 – 1940 yılları arasında gerçekleşen yapılaşmada yoğunluk Kamu Yönetim Yapıları ve Eğitim yapılarındadır. Clemens Holzmeister’in Ankara Ordu Evi Binası, Millî Savunma Bakanlığı, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, İçişleri Bakanlığı, Ernst Egli’nin Musiki Muallim Mektebi, Yüksek Ziraat ve Baytar Enstitüsü, Sayıştay Binası, Ankara Ticaret Lisesi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü Binası, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara Kız Lisesi ve Türk Hava Kurumu, Arif Hikmet Oltay’ın İstanbul Üniversitesi Observatoryumu, Bruno Taut’un Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Cumhuriyet Dönemi örneklerindedir.

¹⁹⁶ Batur, 2007, 73.

¹⁹⁷ Elvan Altan Ergut, “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7, S.13, İstanbul 2009, 121.

Kaynaklar

- Açıkyıldız, B. (1997) “19 Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Neogotik Üslup”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Adıgüzel, H. (2019) “Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D’aronco’nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-İ Umumisi, *Metu Journal Of The Faculty Of Architecture*, C.36, Ankara, 157-182.
- Aksoy, Ş. (1977) “Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu”, *Sanat*, S.6, İstanbul, 126-136.
- Alsaç, Ü. (1973) Türkiye’deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, *Mimarlık Dergisi* S.121-122, İstanbul, 12-25.
- Altınöz, M.Ö. (2014) “19.yüzyıl Osmanlı Mimarisindeki Oryantalizmin Endülüs Kaynağı ve Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies* 9/10 Ankara, 837-852.
- Armaoğlu, F. (2010) *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, Alkım Yayınları, İstanbul.
- Aruçi, M. (1996) “Hasan Kâfi Akhisârî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.16, İstanbul, 326-329.
- Aslanapa, O. (1973) *Türk ve İslam Sanatı*, İstanbul.
- Aslanapa, O. (2014) *Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Atak, E. (2018) Osmanlı Mimarisi Lale Devri Üslubu (Anadolu’daki Yansımalar), *Turkish Studies Social Sciences*, Volume 13/10, Ankara, 57-86.
- Atasoy, N. (1992) “Barok”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul, 81-83.
- Ayda, A. (1975) *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Aydın, Ö. (2009) “Sultan II. Abdülhamid Devri Camilerinde Eskişehir Mahmudiye’den İki Örnek: Çarşı ve Hara Camileri”, *Bellekten*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, C. LXXIII, S.268 Ankara, 695-703.
- Aydın, Ö. (2012) “Sultan II. Abdülhamit Dönemi Yapılarında İmparatoru / İmparatorluğu Temsil Eden Semboller” *Mimarlık Tarihi, Mimarlar Odası Mimarlık Dergisi*, S.364, Ankara.
- Barillari, D.- Godoli, E. (1997) *İstanbul 1990, Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Barillari, D. (2010) “Modern Kozmopolit Mimariler: Raimondo D’Aronco’nun İstanbul’daki Eserleri”, “*Osmanlı Mimari” D’Aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 32-123.
- Batur, A. (1994) “Oryantalist Mimari”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı, C.6, İstanbul, 148-149.
- Batur, A. (1985) ‘Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı’, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C.4, İstanbul, 1038-1066.
- Batur, A. (1985) “İstanbul Art Nouveau’su”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C.4., İstanbul, 1086-1089.
- Batur, A. (1993) “Art Nouveau”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 327-328.
- Batur, A. (1994) “Botter Apartmanı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları, C.2, İstanbul, 312-314.

- Batur, A. (1994) Art Nouveau, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları, C.1, İstanbul, 327-333.
- Batur, A. (1994) D'aronco, Raimondo Tommaso, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları, C.2, İstanbul, 550-551.
- Batur, A. (1995) “Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul”, *Yapı*, S.161, İstanbul, 44-63.
- Batur, A. (2005) “İstanbul Art Nouveau’su”, *Avrupa’dan İstanbul’a Yeni Sanat 1890-1930*, Mimarlık Odası Yayınları, Ankara, 157-160.
- Batur, A. (2007) “Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı”, *Modern Türk Mimarlığı 1900 – 1980*, (Ed. Holod, R. – Evin, A. – Özkan, S), TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, 69-96.
- Berkes, N. (1978) *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Büktel, Y. (2000) *Mimarlık Tarihi II*, Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Edirne.
- Cezar, M. (1991) “Sanatta Batıya Açılış Döneminde Mimarlar” *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Kitabı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 23-27 Mayıs, 479-487.
- Cezar, M. (1995) *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, Yayınları, İstanbul.
- Çelik, Z. (1988) *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti “Değişen İstanbul”* (çev. Selin Deringil), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Denel, S. (1982) *Batılılaşma Sürecinde İstanbul’da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Doğan, A. (2016) “Vallaury’nin Klasist Cephe Tasarımları”, (haz. Gözde Çelik), *Geç Osmanlı Döneminde Sanat, Mimarlık ve Kültür Karşılaştırmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 192-196.
- Durmuş, S. (2018) “Metinsel Var Olma Biçimi Olarak Osmanlı Mimarlığı: Usûl-i Mi’ârî-i Osmani”, *Osmanlı’da Mimari, Sanat ve Yemek Kültürü*, OSAMER, Sakarya üniversitesi, İstanbul, 41-60.
- Düzbakar, Ö. (2009) “XV-XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti’nde Elçilik Geleneği ve Elçi İşlerinin Karşılmasında Bursa’nın Yeri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.2, S.6, Bursa, 182-194.
- Enlil, Z. M. (1999) “19. Yüzyıl İstanbul’unda Konut Yapı Geleneği ve Kent Kültürü”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslararası Bir Miras”*, *Uluslararası Kongre Bildirileri*, (Ed. Nur Akn., Afife Batur, Selçuk Batur), İstanbul, 286-295.
- Eravcı, H.M.- Kiremit, İ. (2010) Lale Dönemi ve Patrona Halil İsyanı Üzerine Yeni Değerlendirmeler, *Tarih Okulu Dergisi*, S.8, İzmir, 79-93.
- Ergut, E. A. (2009) “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7, S.13, İstanbul, 121-130.
- Eriş, M. (2014) “Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma Hareketleri”, *Türkler Ansiklopedisi “Osmanlı”*, Yeni Türkiye Yayınları, C.14, Ankara, 593-605.
- Ertuğrul, A. (2009) “XIX. Yüzyılda Osmanlı’da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7, S.13, 293-312.
- Eruz, F. (2008) “Sahilsaray”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.35, İstanbul, 530-532.

- Eyice, S. (1981) “XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu”, *Sanat Tarihi Yılığı*, S. IX-X, İstanbul, 163-189.
- Eyice, S. (1995) “Empire”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.11, İstanbul, 159-163.
- Eyice, S. (2014) “Batı Sanat Akımlarının Değıştirdiğı Osmanlı Dönemi Türk Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi “Cumhuriyet”*, Yeni Türkiye Yayınları, C.15, Ankara, 284-309.
- Godoli, E. (1995) “Türkiye’de Olbrich Yorumları”, (çev. Aygöl Ağır), *Yapı Dergisi*, S.161, İstanbul.
- Gülenaz, N. (2011) *Batılılaşma Dönemi İstanbul’unda Hanlar ve Pasajlar*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.
- Günergun, F.– Kadioğlu, S. (2006) “İstanbul Üniversitesinin Yerleşim Tarihçesi Üzerine Notlar”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C.VIII, S.I, İstanbul, 136-163.
- Güngören, E.- Tuztaşı, U. (2014) “Türk Mimarlık Tarihi Yazıcılığında ‘Ulusal’/’Millî’ Olanın Eklektisizm ve Modernizm Ekseninde Ayrıştırılması Üzerine”, *Sanat Kuram Dergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C.10, S.18, İstanbul, 117-134.
- Hamadeh, S. (2010) *Şehr-i Sefa 18. Yüzyılda İstanbul*, (çev. İlknur Güzel), iletişim Yayınları, İstanbul.
- Holod, R.- Evin, A.- Özkan, S. (2007) *Modern Türk Mimarlığı 1900-1980*, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.
- İnce, K. (2014) “Osmanlı Sanatının 1789-1839 Dönemine Bir Bakış”, *Türkler Ansiklopedisi*, C.15 Ankara, 310-319.
- İnci, N. (1985) “18 Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler”, *Vakıflar Dergisi*, S.XIX, Ankara, 223-236.
- İrepoğlu, G. (1990) “Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S.9, İstanbul, 9-14.
- İrez, F. (1996) “Çırağan Sarayı: Milli Saraylar Arşivinden Bazı Önemli ve Bilinmeyen Belgeler”, *19 Yüzyıl İstanbul’da Sanat Ortamı, HABİTAT II’ye Hazırlık Sempozyumu*, İstanbul, 55-62.
- Kanca, H. (2013) “XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı: 1863 Sergi-i Umumi-i Osmani”, *Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S:5, 159-187.
- Karpat, K. H. (2012) *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kınay, C. (1993) *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Sanat Tarihi Dizisi/25, Ankara.
- Köse, M.- Küçük, M. (2015) “Oryantalizm ve “Öteki” Algısı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. I, S.1, 107-127.
- Kuban, D. (1970) “İstanbul’un Tarihi Yapısı”, *Mimarlık Dergisi*, S.5, Ankara, 26-48.
- Kuban, D. (1998) *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Okumuş, A. (2016) *Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko*, İlke Kitap, İstanbul.
- Ortaylı, İ. (2008) *Tarihimiz ve Biz*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Ögel, S. (2010) “18.yüzyıl Mimarisinin İstanbul’daki Yaratıcı Değışimi”, *Sanat Tarihi Defterleri*, Ege Yayınları, İstanbul, 165-185.
- Özğüven, H. B. (2003) “Mahmud II Türbesi, Sebili, Çeşmesi ve Haziresi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.27, Ankara, 357-358.

- Öztuna, Y. (1983) *Türkiye Tarihi*, C.10, Ötüken Yayınları, İstanbul,
- Papila, A. (2008) “Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”, *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara, 117-134.
- Polatçı, T. (2017) “Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin Paris Sefaretnamesi’nin Önemi”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), Çankırı, 249-263
- Raby, J. (2000) “Oyun Başlıyor”, *Padişahın Portresi Tesavir- i Ali Osman*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Renda, G. (2006) *The Ottoman Empire and Europe: Cultural Encounters*, *Foundation For Science Technology And Civilisation*, Publication Id.622. Manchester,
- Renda, G. (1977) *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, N. (1994) “Abdülmecit”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul. 1994, 45-48
- Saner, T.- Keskin, Ç. (2014) “Büyük Mecidiye (Ortaköy) Caminin Mimarisi”, *Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy*, Kuveyt Türk Katılım Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 4, İstanbul, 278,280.
- Saner, T. (1993) 19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde ‘Elhamra’ nın Payı”, *Osman Hamdi Bey Dönemi Sempozyumu, Tarih Vakfı Yurt Yayınları*, İstanbul, 134-145.
- Saner, T. (1998) *19 Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında “Oryantalizm”*, Pera, İstanbul.
- Sözen, M. (1996) *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Timur, T. (1985) “Osmanlı ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul, 139-142.
- Turan, Ş. (2005) “Mimarbaşı”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.30, İstanbul, 90-91.
- Turani, A. (2013) *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tuztaşı, U.- Aşkun, İ. Y. (2011) “Klasik Dönemden Batılılaşmaya Osmanlı Mimarlığında İdealleştirme Olgusu ve Batı Mimarlığıyla Olan Mukayesesi”, *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, XXXVIII, 213-235.
- Wharton, A. (2010) “The Identity Of The Ottoman Architect In The Era Of Westernization”, Hasan Kuruyazıcı (Ed.), *İstanbul’un Ermeni Mimarları*, Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Wiesner, M. E- Hanks (2013) *Early Modern Europe, 1450-1789, Cambridge History Of Europe, 2nd Edition*.
- Yavuz, Y. (1976) “İkinci Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerindeki Batı Etkileri (1908 -1918)”, *O.D.T.U. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C.2, S.1, Ankara, 9-34.
- Yavuz, Y.- Özkan, S. (1985) “Osmanlı Mimarlığının Son Yıllar”, *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C.4., İstanbul, 1078-1085.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993) “Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Kitabı*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul,
- Yıldırım, N. (2014) II. Abdülhamid Dönemi Mimarlığı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, C.15, Ankara, 367-373.

İnternet Kaynakları

- <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadabad>
<https://www.art.com>
<http://www.eskiistanbul.net/6681/mehmet-emin-aga-sebili-sebah-joaillier-fotografi>
<http://haberciniz.biz/foto-galeri-nuruosmaniye-camiinin-altindan-su-terazisi-cikti-12308.htm>
<https://onedio.com/haber/istanbul-sokaklarinin-arasina-sikisip-kalmis-tarih-akitan-mazlum-cesmeler-626259>
<http://aydinsehirreheri.com/blog/tarih/20150814-006/cihano%C4%9Flu-camii>
<https://www.facebook.com/pg/Ko%C3%A7arlı-Merkez-Cihano%C4%9Flu-CAM%C4%B0%C4%B0-754466134688319/photos/>
<https://t24.com.tr/haber/hatice-sultan-ile-ressam-mellingin-siradisi-iliskisi,127147>
<https://islamansiklopedisi.org.tr/empire>
<https://www.sanatin Yolculugu.com/sultan-ii-mahmud-turbesi/>
<https://www.facebook.com/saltonline.tr/photos/a.1137998022877871/1137998032877870/?type=3&theater>
<https://www.islamveihsan.com/buyuk-mecidiye-camii-tarihi.html>
<https://www.artsy.net/artist/donato-bramante>
<https://tr.pinterest.com/pin/559361216202537663/?lp=true>
https://twitter.com/seda_ozen/status/823978590534565888
<http://www.biristanbulhayali.com/tag/emek-pasaji>
<http://gezginlerkulubu.org/kirim-kilisesi/>
<https://team-aow.discuforum.info/t23308-Buyukdere-Surp-Bogos-Ermeni-Katolik-Kilisesi.htm>
<http://yasamizi.blogspot.com/2015/01/saint-antuan-kilisesi.html>
<https://www.istanbuldakicamiler.com/pertevniyal-valide-sultan-camii>
<https://www.alamy.com/stock-photo-facade-at-ciragan-palace-hotel-kempinski-istanbul-turkey-74328509.html>
<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=7132&start=40>
<https://www.istanbuldakicamiler.com/sadabad-camii-fotograf-galerisi>
<http://dunyareheri.blogspot.com/2011/07/mustafa-resit-pasa-turbesi-eminonu.html>
<https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-ve-sanat/abdulaziz-ve-diger-sanatlar/sultan-abdulaziz-paris-fuarinda-yesil-cami-bogazici-kosku-hamam/>
<https://www.arkitektuel.com/botter-apartmani/>
<http://www.biristanbulhayali.com/islamcidan-hediye-bir-modaevi>
<http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/anit/index/galeri/53335?page>
<http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/anit/index/galeri/53335?page=16>
<http://www.tamsanat.net/sanaticilar/eserleri.php?sanatci=368&album=219>
<https://tr.pinterest.com/pin/334321972318458773/?lp=true>

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ DERGİSİ EDITÖRLÜĞÜNE

Konu: Tezden üretilen makale için Etik Beyan / İzin Belgesi

Derginizin 2020 yılı 69 sayısına yayınlanmak üzere kabul edilen “**XVIII. - XX. Yüzyılda Osmanlı Sanat Ortamı**” adlı çalışma danışmanlığını yaptığım Esra HALICI tarafından hazırlanmakta olan ve YÖK Tez Merkezinde 10333782 numara ile kayıtlı olan doktora tezinden üretilmiştir.

Çalışmanın etik açıdan bir sorun teşkil etmediğini beyan ederek ilgili sayıda yayınlanmasını arz ederim. 28. 09.2020



İMZA
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Atatürk Üniversitesi