

Çeviriler :

## 16-18. YÜZYILLARDA SARAY SANATI VE SANATÇILARI İLE OSMANLILARIN AVRUPA SANATLARI BAKIMINDAN ÖNEMİ \*

HEINRICH GLÜCK

Türkçeye Çeviren : CEMAL KÖPRÜLÜ

16-18. asırlara ait devrenin sanat tarihinde, o zamanın politik hayatını tamamiyle kaplayan ve Avrupa'nın kültürel kaderine derinden tesir eden bir faktör'ün: yüksek sanatını en parlak şekliyle geliştirmiş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun unutulması bir itiyat halini almış bulunuyordu. Türk kudretinin Avrupa için ifade ettiği tehlikenin mânasının bilinmesi karşısında Türklerle aramızda kültür seviyesi bakımından derin bir ayrılık, hattâ muazzam bir seviye farkı görmeye o kadar alışılmış bulunuluyordu ki, her iki kültür alanını birbirlerine bağlayan kuvvetli bağların şuuruna, ortada dolaşan ve artık tarihe mal olan bir zihniyet yüzünden, bugün bile varılamamıştır. Batı Avrupa milletleri arasında, bilhassa bu devirde, kültür alış-verişi mahiyetinde halktan halka geçen bir tesir, elbette, burada bahis konusu değildir. Aradaki ayrılık, yalnız dinde değildi, kültürün asıl kendisinde, yani kültür seviyesinin yüksekliği bakımından değil, kültür görüş ve anlayışında idi. Bununla beraber bu kültür görüşü ve anlayışı ayrıdır diye, her iki kültür alanının seyrini sonradan değiştiren ve başka bir istikamete zorlayan içten içe bir süzülüşün vukuunu da beklememek lâzımdı. Durum o zamanlar kültür gelişmelerinde başlıca âmil olan yüksek tabaka saray halkı arasında bir kültür alış-verişi istikametine yönelmiş ve bu alış-veriş yabancı şekillerin aktarılması hususunda pek az bir tesir kaydetmiştir.

Gerek Osmanlılarda ve gerekse Avrupa'da, birbirlerinden müstakil olarak bilhassa genişliğe, gösterişe, bütün kuvvetleri biraraya getirip birbirlerine münferiden bağlamaya matuf mutlak hükümlerlik neviden tezahürler, evveleminde, her iki tarafta da bilhassa sarayların nüfuz ve kudretleri etrafında tecelli ediyor gibi görünüyordu; bu ise muhakkak ki, pek yerinde bir görünüştü; bununla beraber -bu halin, cismanî ve ruhanî kudretleri bir elde toplanmış

\* "Historische Blaetter" Dergisi, Yıl 1, No. 2 (1921), sa. 303—325'te çıkmış olan yazının çevirisidir.

olan sultan sarayında, batıdakinden çok daha kuvvetle varit oluşunu bir tarafa bırakacak olursak– her iki tarafta da, karakteristik vasıfları itibariyle birbirlerinden müstakil olarak meydana gelmeleri mümkün görülemeyecek derecede sıkı sıkıya bağlı çeşitli mutabakatler mevcut bulunuyordu. İşin doğrusu aranırsa saraylar o devirlerde, muhtelif milletler arasında bir alış-veriş merkezi mahiyetini muhafaza ettikleri müddetçe, aşağı yukarı zamanımızın büyük şehirlerinin yerini tutuyorlardı.

Avrupa hükümdarlarının şair, musikişinas ve bilginleri etraflarına toplamalarında – ki doğu saraylarında da bu aynıyle vakiydi – olduğu gibi bu sanatkâr ve bilginlerin hükümdarlarla münasebetlerinde de, İslâm saraylarının mutad hususiyetleriyle, pek çok bakımdan müşterek noktalar mevcut bulunuyordu. Burada ilk önce zamanın Avrupa sanatkârları üzerinde duralım: sanatkâr ilk merhalede sanat işlerini serbestçe yapabilmekten uzaktır; bu iş için bizzat müşterisinin keyfine uygun olarak seçilmiştir. Sanatkâr hükümdarının emrine tâbidir; birçok hallerde kendisine muayyen istikametlerde verilen talimata göre hareket eder. Kitabe üzerinde ekseriya hükümdarın adı yazılıdır. Sanatkârın adı ya tamamıyla arka planda kalmakta ve yahut da katiyen bilinmemektedir ki, bu, bilhassa devrimizin sonuna doğru, sair zamanlarda şahsiyet saygısını bilhassa öne alan ümanist zihniyetin aksine, karakteristik bir olay teşkil eder. Sanatkâr bir emir kuludur, sanatı ise, şahsî tecrübeye dayanan bir duygu eseri olmaktan ziyade bir ustalık, elbette ki üzerinde çok işlenmiş bir ustalık olarak değerlendirilmektedir; bu ustalık bir gayeyi, pratik bir faydalanmayı da içine alır ki, böylece harb makineleri inşası, kanallar ve istihkâmlar tesisi, geçici zafer taklarının kurulması gibi maddî hususlara hizmet eden şeyler, tıpkı bir bina inşası veya bir tablo vücuda getirilmesi nevinden bir faaliyet gibi takdir kazanmaktadır. Sanatkârın önce teknik bilgisi ve teknik iççiliği, saray hizmetine çağırılması için, çoğu zaman yetmektedir. Sanatkâr sanatı için yapmaz; gerek hükümdarının vereceği hediyeleri imal etmek, gerekse gösterişli mizansenlerle şahsını, muhitini süslemek suretiyle ve en son olmayarak da, hükümdarının müşaviri ve temsilcisi sıfatıyla onun itibarını yükseltmek, en azından, sanat düşüncesinin arkasında yer alır. Bununla beraber bugünkü görüşümüze göre asıl sanatkârca ifade kudretini tahdit eder gibi görünen husus esere başka bir hava vermek suretiyle telâfi edilmiş olur. Bu uygulamada ön plana alınan şey,

duyguların sübjektif ifadesi değil, belki icat (ihtira), yani fikrî ibda ile icra, yani teknik-tezyinî (tatbikî) sanatkârlıktır; her ikisi de üniversalliğe, üstün kişiliğe götüren kuvvetli karakteristik bir mahiyet taşır, zira sanatçının, bütün duygu melekelerini mütemediyen parlatmak, bıkpıp usanmasına meydan bırakmamak için hükümdarın yepyeni ve şaşırtıcı istekleri karşısında hayal kudreti –kendi dar çerçevesi dışında fikrî ilhamlar peşinde koşmadığı takdirde– çoktan tükenir giderdi. Dünya sınırları ise artık yeteri kadar geniş değildi; nitekim 16. asırdan bu yana sayıları çıg gibi artan seyahat kitapları yeni şeyler öğrenmek için duyulan şiddetli isteğe karşı şahitlik etmektedir. Fischer von Erlach'ın “Versuch einer historischen Architektur” (tarihî mimarlığa ait bir deneme) adlı kitabı sanatçının yabancı sanat alanlarını gözden geçirmesi konusunda edebî bir delil teşkil eder. Bu eserde, alışık olduğumuz tarihî konstrüksiyonlar bir tarafa bırakılmakta, daha çok egzotik, mahiyetçe değişik ve bu suretle de şaşırtıcı hususların elde edilmesine çalışılmakta, meseleler, bir gelişme seyri gözetilmeden, rasyonel bir tasnife tâbi tutulmadan, zatî kültür ile bir münasebet kurmadan, fevkalâdeden olarak, kayd ve idrâk edilmekte ve indî bir şekilde değerlendirilmektedir.

Burada sözü geçen vâkıaların hepsi de batı sanatınca yeteri kadar bilinmekte olduğundan başkaca daha mufassal vesikalara lüzum görülmemektedir. Bilhassa bu hususların Osmanlı saraylarında takibine gelince, evvel emirde Avrupa sanatı ile münasebet imkânlarına girişmeden bunların Avrupa saraylarındakilerle olan muvaziliğinin tesbiti lâzım gelir. Sanatçı orada da, her şeyden önce, hükümdarın iradesini yerine getiren bir memurdur: ona sanatkârane büyük binalar vücuda getirmesi için emir verilmekle kalınmaz; resmî binaların bakımı, restore edilmesi gibi işler de ona verilir; sanatçı, hattâ kendi işine ait ufak tefek hususlarda bile suçlandırılıp suçlandırılmıyacağından emin değildir<sup>1</sup>, sanatkârane faaliyeti sanatkârlara yakışır bir saygı ile karşılanmaz; çok defa sanat faaliyet dairesi dışında kalan bir takım devlet memuriyetlerine tayin edilmek, saray unvanları verilmek suretiyle mükâfatlandırılır: böylece mimar Mehmed Ağa, bir okuma rahlesi imal ettiğinden dolayı, “Bevvap” (saray kapucusu) unvanını

<sup>1</sup> “Deutsche Übersetzungen türkischer Urkunden” (Türk vesikalarının Almanca tercümesi) Kiel'deki doğu Semineri tarafından neşredilmiştir, 1920, deft. 4, Nr. 51; deft. 5, Nr. 77.

aldı; sultana takdim edilmek şerefine nail olan başka bir eseri için İstanbul mahkemesine “muhzır başı” (mahkemeye celbe memur olanların başı, baş mubaşir) ve daha sonra Diyarbakır “müsellim”i ve ancak neden sonra da saray baş mimarı oldu. Süleymaniye’nin inşasında Sinan’a kalfalık eden “Yetim Baba Efendi” cami bittikten sonra “bina emini” tayin edildi<sup>2</sup>. Sinan da Van ve Buğdan seferlerinde, gemiler inşa etmek, köprü kurmak gibi hizmetlerinden dolayı aynı yollardan yürüyerek fahrî askerî rütbeler aldı ve neden sonra “saray mimarlığı” payesine erişti<sup>3</sup>; bu hizmetler ise şüphesiz sanatkârlıkla ilgili olmaktan ziyade teknik mahiyette hizmetlerdi. Burada dikkat edilecek bir nokta var: Sinan ve Mehmet Ağa yeniçeri ocağına mensup oldukları için her şeyden evvel askerdiler; ancak bu askerlik hizmeti yanında gelenek icabı bir yan-sanat öğrenmek mecburiyetinde bulunuyorlardı; ne var ki, Türklerde bu meslek dalları –hâlâ bugün de olduğu gibi– bilhassa idare edenler arasında kesin çizgileriyle birbirlerinden ayrılmaz; çünkü resmî vazife mahiyetinde olan esas memurluk ön planda tutulurdu, haddizatında resmî hizmetin ifası, mahiyeti her ne olursa olsun, kat’î ehemmiyet taşırdı. Sanatçının, hükümdarın arzularını her alanda ifa ile mükellef bir emir kulu durumunda olması, üzerindeki memurluk kisvesi dolayısıyla tamamiyle anlaşılır bir keyfiyettir; halbuki sanatçının, kişiliğine karşı saygı gösteren çağdaş Avrupanın ümanist görüşüne uygun serbest durumu karşısında bu hal, yadırganır gibi bir tesir yapmaktadır. Ümanist sanat bir taraftan Michelangelo ile papa Julius II. arasındaki münasebetlerde olduğu gibi uyumsuzluklara götürebilirken, öbür taraftan da Leonardo gibi ansiklopedik bilgi sahiplerinin ortaya çıkmalarına da hizmet ediyordu. Kitabelerde sanatkârın adının nadiren geçmesine mukabil sanat eserini ısmarlayanın adının da hemen her zaman bani olarak geçmesi<sup>4</sup> – ki bu, Avrupa’da da moda idi – Osmanlı sanatkârlarının taşıdıkları resmî memurluk sıfatı ile alâkalı bulunmaktadır. Bundan, Osmanlılarda sanatkârlara değer verilmediği mânasını, elbette çıkarmamak lâzımdır. Bunun böyle olduğu, başlıca nazım sanatı gibi, müzik gibi maddeye bağlanmayan sanatlarda bilhassa görülür. Bu sanatların

<sup>2</sup> bk. Celâl Esad, Constantinople, “de Byzance à Stamboul, Paris 1909 (Les Études d’art à l’étranger), s. 265 v.d., 178.

<sup>3</sup> aynı yer. s. 253.

<sup>4</sup> bk. bina kitabeleri, Hammer’de, Konstantinopel u. der Bosphorus. Pest 1822 (tercümeleriyle).

ilk ikisinde sanatkârlar imzalarını eserlerinin altına atarlar ve bunu şair, kitabelerde yazar olarak övünme fırsatı zuhur ettiği zamanlarda, hattat ise her zaman yapardı. Bunların bilhassa takdire mazhar buldukları, Sultan Mahmud I. zamanında İran elçilik heyetinin huzura kabul edilmesi vesilesiyle Türk şair, besteci ve hattatlarının başarılarının İranlı sanatçıların başarılarına eşit değerde görünmesi için her tertibe başvurulmuş olmasından da anlaşılmaktadır<sup>5</sup>. Diğer sanatkârlara gelince; bunlarda hırfetçilik sanatkârın şahsında mutlaka ön planda yer alırdı ve bu, sanat faaliyetinin hakikaten inşaat ve sanat işçiliği alanında dönüp dolaştığı müddetçe, bilhassa böyle idi; halbuki heykeltraşlıkla nakkaşlığa, serbest sanatlar olarak İslâm kanunları gereğince ya hiç, ya da pek az değer verilmekte idi. Bununla beraber siparişi veren zatın, eser tamamlandıktan sonra, sanatkâra karşı gösterdiği itibarı –ki bilhassa resmî faaliyet gösterenlere karşı başarılarından üstün bir taltifi icap ettirmezdi– bir tarafa bırakırsak<sup>6</sup>, sanatkârın şahsına resmî sıfatının gerektirdiği dereceden daha üstün bir takdirin, gene de, gösterilmiş olduğu görülür. Bunun, her ne olursa olsun, büyük Sinan'ın mezar kitabesindeki sözlerle isbatı mümkündür : o bu kitabede cennet misali camilerle su bentlerinin mimarı sıfatıyla “âbihayat”ı yeryüzüne akıtan ölmezliğe erişmiş HIZIR” gibi takdim edilmektedir<sup>7</sup> Hâlâ bugün dahi Sinan'a karşı sürüp giden saygının bizzat şahidi oldum: Sanatkârın mezarında çalıştığım sıralarda oradan geçen halk bu büyük adamı Kanunî Süleyman'ın yaptırmış olduğu büyük caminin mimarı olarak her defasında övgü ile takdir ediyordu.

Burada şu noktayı göz önünde tutmak gerekiyor: Sanat ve hırfet Osmanlılarda birbirlerinden ayrı mefhumlar değildi. Sanat : her şeyden evvel bir hırfet, hem de yüksek mahiyette bir hırfet olarak, aşağı yukarı bizim teknik sanat okullarımız tertibinde yüksek fikrî gelişmeye sinesinde yer veren öğrenim kurulları vasıtasıyla, asıl sosyal mevkiinin yanı başında serbest bir yan-meslek halinde eğitilebiliyordu. Haseki bahçe okulunu herkes bilir. Bu okulda, evelce de söylendiği gibi, yeniçeri ocağı mensupları bu yolda yetiştiriliyordu; böylece Sinan: mimar, Mehmet Ağa ile selefi: dalgıç, Ahmed Ağa ise: hem

<sup>5</sup> Hammer, Geschichte des osmanischen Reiches, 1834-36, c. IV. s. 204.

<sup>6</sup> Piri Agha camisinin küşat resminde Galata Voyvodası, mimar, imam ile caminin din adamları aynı şekilde taltif edilmişlerdi. krş. Hammer, Gesch. IV, s. 249.

<sup>7</sup> Celâl Esat, Constantinople, s. 245 v. d.

mimar, hem de sedef kakmacısı olarak yetiştirilmişlerdi<sup>8</sup>. Bunun gibi İznik (Nicäa)'te de Selim I. zamanından beri meşhur çinicilik okulu vardı ki, Avrupa saraylarının tekele alınmış porselen fabrikalarını andırır mahiyette bir teşekküldü<sup>9</sup>. Hükümdarlar da bu yolda bir yan mesleğe sahip bulunurlardı. Aralarında şair ve musikişinaslardan başka ciltçi (Mustafa III.)<sup>10</sup>, Tornacı (Bayezit II.)<sup>11</sup> lar da vardı\*. Ahmed III. ün Bâbı-Hümayun önündeki çeşmesinin planını, Mahmut I. in ise Nuruosmaniye'nin planını<sup>12</sup> yaptığı söylenmektedir ki, 16. asırdanberi Avrupa saraylarında hükümdarların bir hırfet öğrenmeleri ve yahut kelimenin dar mânasıyla sanatkârane faaliyet göstermeleri cari âdetine paralel bir faktör teşkil etmektedir.

Teknik-hırfetkârlıkla güzel sanatlar arasındaki hududun darlığı, plastik sanatların, bilhassa Osmanlılarda, hiç değilse prensip bakımından ayırt edilmesinde ve arşitektonik-tezyinî sanat vadisine sokulmasında izahını bulmaktadır; halbuki Avrupa'da Yüksek – Rönesans devrinde, sanatın– hür bir Tanrı vergisi olduğu ümanist görüşünün iyice etrafa yayılışından sonra– saraya bağlı bulunması, Ortaçağ esnaf teşkilâtına karşı tam bir prensip ayrılığı ifade etmemiş olması halinde, bu durum daha çok garipsenecek ve olsa olsa Ortaçağ korporasyon rejimine bir dönüş talâkki edilebilecekti. Avrupa'da da Benvenuto Cellini, Giovanni da Bologna ve daha başkaları gibi saray hizmetinde bulunan sanatkârlar indinde tatbikî-tezyinî sanat üzerinde işlemek mücerret heykeltraşlığa üstün bulunuyordu; çünkü bu sanatkârlar çok defa kuyumculuk zanaatinden gelme idiler; bununla beraber bahis konusu olan, yalnız bizatihi tezyinî sanata ait tekniğin gelişmesi değil, belki aynı zamanda çağımız Avrupa'sının tatbikî olmayan sanatlara de damgasını vuran ve Ortaçağ'ın hırfetçiliği karşısında bilhassa pratik fayda teminini ve kullanılma elverişliliğini geri plana atmak suretiyle yine bir dereceye kadar sanatın bizatihi

<sup>8</sup> krş. G. Jacob, *İslam I*, s. 67.

<sup>9</sup> bk. Hammer, *Geschichte d. osm. Reiches*, IV, s. 649.

<sup>10</sup> ayn. yer. I, s. 623.

<sup>11</sup> krş. Celâl Esad, göst. yer. s. 219; Güney tarafındaki kitabede vezir-i-âzam binanın müdiri ve kurucusu olarak gösterilmektedir.

<sup>12</sup> krş. Celâl Esad, göst. yer., s. 180.

\* Abdül-Hamid II.'nin ince marangozluktaki ustalığı dillere destandı (mütercim).

sanat olmasını amaç edinen (mes. ince marangozluk<sup>13</sup>, törenlere ait kupalar v.b.) maddeyi bir kuyumcu gibi inceden inceye işleme tekniğinin inceliği kendini göstermesidir. Bu gibi sanat mahsulleri, Osmanlılarda da olduğu gibi, (yk. bk.) herhangi pratik bir amaç güdülmeden kıymetli hediyelik eserler olarak sık sık yaratılmaktadır.

Sanat eserinin sonsuzluğa namzet olarak yaşaması gayesini taşıyan Rönesans zihniyeti karşısında muayyen ve geçici vesilelerle yaratılması ve sonradan bozulması veya geçici bir göz ziyafetini sağlamak hedefini gütmesi, Avrupa için hiç de daha az şaşırtıcı değildir: bu cümleden olmak üzere eğlence ve törenlerde, saray şöenlerinde süs ve zinet ihtişamını artırmak için imal edilen tertipler (arrangements), sanatkârane örnekler, Avrupalılarla Osmanlıların ziyafetlerinde (daha önceleri de İslâmlar arasında) kullanılan çiçek tarhları şeklinde tertiplenmiş şekerlemelerle bunları süslemek için üzerlerine konan çiçek gibi işlenmiş hamur ve şeker parçaları<sup>14</sup>, donanma tenviratı, donanma fişekleri<sup>15</sup>, lüks ziyet çadırları, çiçek deste ve buketleri, zafer takları ile Osmanlılarda düğünler için dev gibi sunî hurma dalları (palmiyeler) ve düğün meşaleleri<sup>16</sup> birer misal olarak gösterile-

<sup>13</sup> kşş. Schlosser, Kunst-und Wunderkammer der Spätrenaissance, s. 95 v.d.

<sup>14</sup> 1087 yılında büyük miktarlarda şeker kullanarak sofraya için hazırlanan pasta, halife Mostadi'nin Bagdat'daki Ben Villa köşkünde bir Avrupa sefaret heyetinin hayretini uyandırmıştı (Reinhardt, Kulturgeschichte der Nutzpflanzen, s. 442). Bu çeşit şekerleme ve pasta mamulâtında vücuda getirilen bahçe tarhları tertibinde süsler Osmanlılarda, Hammer'in verdiği (Gesch., IV, s. 184) malûmata göre Ahmed III. devrinde bir düğün töreninde teşhir ve böyle bir eser yaratmak üzere marangozlar, çilingir ve ressam, ciltçi ve pastacılar on çadır içinde çalışmak üzere seferber edilmişlerdir. Kahve ve benzeri mükeyyefat gibi şekerin de bilhassa Türkler tarafından Venedik, Hollanda yolu ile veya doğrudan doğruya Fransa'ya (Katharina de Medici) sevkedilmek suretiyle Avrupa'ya sokulmasından sonra şekerleme - sanat eserleri orada da rağbet görmüştür. (kşş. E. O.von Lippmann, Geschichte des Zuckers, 1890; W. Sombart, Luxus und Kapitalismus, s. 117 v.d.). Daha sonraları geçici malzeme ile yapılan sanat eserlerinin yerini porselen eşya imalâtı ve kuyumcu eşyası almıştır.

<sup>15</sup> Donanma tenviratı ve şehriâyin (donanma şenlikleri) İstanbul'da 1588 tarihinde mübarek kandile ve bayram gecelerine mahsus olmak üzere ilk defa daimî tertipler halinde yerleşmiş ve bilhassa Ahmed III. zamanında geniş bir mahiyet almıştır. Ateş-fişenk oyunları (el'âbı nariye) ve çok şöhet salan fener tertipleri ile yapılan donanma şenlikleri çok daha önce mübarek dinî gün ve geceler dışında, din-dışı eğlencelerde yapılageldiği halde (bk. Hammer, Gesch., II, s. 562), Avrupa'ya ancak 17. ve 18. asırlarda girmiştir.

<sup>16</sup> bk. Hammer, göst. yer., II. 769; III, 305, 678; IV, 184.

bilir. Son derece sanatkârane bir saltanat içinde işlenmiş geçici ömürlü eserler vücuda getirilmesi biz Avrupalılarca bilhassa Rönesans zihniyeti taşıma bakımından âdeta bir suç işleme mahiyetinde görülse de bu hal, bir vesiyle ile yaratılan sanat eserinin bakasına değer vermeyen göçebe hayatında, tarihçilik zihniyetinin mevcut olmayışı dikkate alındığı takdirde, Türkler için kolay anlaşılır bir keyfiyettir.

Nihayet ele geçen egzotik eserlerin tesiri altında sanat eserleri koleksiyonlarını zenginleştirmek sevdası, hiç bir yerde, Osmanlı İmparatorluğunda olduğu kadar kuvvetli olmamış, hiçbir yerde milletlerarası tesir alanına bu derece kuvvetle dayanmamıştır. Osmanlıların selefleri olan Selçuklular evvelce Küçük Asya'da İran, Arabistan ve Orta-Asya sanatkârlarıyla işbirliği yaparak muhtelif sanat unsurlarını nasıl bir araya getirmişlerse<sup>17</sup>, başka kaynaklara dayanma sistemlerini yalnız Müslümanlara inhisar ettirmiyerek Bizans mahsullerine de yaymasını bilen ilk Osmanlılar da, sanatlarının en parlak gelişme devresinde İtalyan ve Fransız Avrupa sanatkârlarını da bunlara katmayı ve ayrıca Doğu Asya kültür malzemelerini İran üzerinden nakletmeyi sağlamışlardır. Bu suretle meydana gelen milletlerarası bir alış-veriş, elbette ki, bir sanat tesir sahasının, diğerini başka yönlere sürükliyerek geliştirmesini mümkün kılacak bir nitelikte olamazdı; çünkü bunun husulü için halk kitlelerinin birbirlerine karışmış olmaları gerekirdi. Burada ise bilakis sayıları az olan bazı kimselerin, kendi şahsî zekâlarını işleterek yabancı unsurlar üzerinde bilgi edinmiş olmaları bahis konusudur. Bu unsurları ise tarihî gelişmeyi harekete getirecek faktörler olarak değerlendirmek mümkün değildir; bunlar daha ziyade bir takım eklentiler olarak (Aggredienzien) ortaya çıkmaktadırlar; bununla beraber zamanın kültürel ve sanatkârane tablosunu çizmek hususunda da son derece ilgi çekicidirler. Avrupalılarca Osmanlı unsurlarının alınıp işlenmesi bahis konusu olunca her zaman için işbu espri dahilinde hareket ederek şu noktanın göz önünde tutulması gerekir: Bu perakende motifler (Aggredienzien) azçok bu niteliği ile bilinerek derinden hissedilmekte olduğu gibi, bilhassa Avrupa'da sırf sanatkârane maksat dışında âdetlerle, törenlerdeki zenci kıyafetlerinde ve umumiyetle egzotik acaipliklere kapılmada kendini gösteren egzotizm sevdası da, Osmanlı İmparatorluğunda, bu İmparator-

<sup>17</sup> krş. Sarre, Reise in Kleinasien, 1896, s. 63; Glück, Türkische Dekorationskunst, Kunst und Kunsthandwerk'te : 1920, s. 19 v.d. 28.

luğun milletlerarası durumu gereğince, herhangi bir moda heveskârlığı şeklinde bir zevksizliğe tutulmaksızın tabii şartlara intibak etmişti.

\* \* \*

Ortaçağ'da İslam sanatları yolunda kuvvetle gelişen sanat alanlarından biri de bahçe sanatıdır. Su cetvel (ark)lerinin inşası, çeşmeler ve çitler tesisi, su terazileri fikri –Fransa'da yerli istihkâm ve kale geleneginin bunda kuvvetle rol oynamış olmasına rağmen– Müslümanların Sicilya'dan (Zisa, Palermo) ve İspanya'dan (Elhamra, Cennet al-Arif\*. –Alhamra, Generalif) v.b. üzerlerinden gelen en eski doğu ananesine kadar geriye gider. Bu gelenek kendini o derece kuvvetle muhafaza etmiştir ki Alberti gibi bir yazarın antik devre dayanan teorik eserleri karşısında bile bütün Rönesans devresi boyunca tesirini devam ettirmiştir<sup>18</sup>. İtalya'da Yüksek Rönesans devrinde (16. asrın ilk yarısı), sarayların yüksek gelişme devirlerine tekabül eden zamanda, büyük çapta bahçecilik sanatı gelişmişti ki bunun Plinius'un bibliyografik bilgisine dayanarak naklettiği antikitenin bahçe sanatı ile, esas çizgileri ve hususî unsurları bakımından, ancak pek cüzî bir ilgisi mevcuttur. Filhakika İtalya'da bahçelerde yapılan su eğlenceleri geriledikten sonra<sup>19</sup> yeniden hususî bir değer kazandı. Napoli'li veliahd Alfonso'nun hünerli su eğlenceleriyle zengince işlenmiş olan Poggio Reale villasının planını Lorenzo Medici'nin çizmiş olduğu söylenmektedir. Sulardan hünerli sanat oyunları yaratan İspanya'lı Alfonso'nun bu hünerleri memleketinden getirmiş olabileceği hakkında Gothein'in tahmini şüphesiz akla pek yakın olmakla beraber, bilhassa bu noktada başka bir ihtimale, bu sanatın ilhamını İstanbul'dan alabileceği ihtimaline de işaret etmek gereklidir. Köşkün planını yaptığı söylenen Lorenzo'yu zamanın Osmanlı padişahı Murad III. bilhassa takdir ediyor ve onunla sıkı temasta bulunuyordu. Türk bahçe sanatı ise tam o zamanlar en parlak devrini yaşıyordu. Parklar İtalya'da henüz gelişmesinin başlangıcında bulunurken İstanbul'daki süs bahçelerinin 16. ve ondan sonraki asırlarda Avrupa hükümdar parklarının bütün vasıflarını göstermekte olduğu, padişah'ın, saray

<sup>18</sup> Krş. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1914, c. I, s. 219 v.dd.

<sup>19</sup> Gothein göst. yer., I, s. 222, 230.

\* Generalief: Cennet al-Arif Arap mimarisinin dikkati üzerine çeken hünerli eserlerinden olup Granata (İspanya)'da bahçelerinin güzelliğiyle meşhurdur. Elhamra sarayı ile beraber Berberî kırallarının yazlık sarayı idi (mütercim).

bahçeleri için <sup>20</sup> yığın yığın süs bitkileri sipariş ettiği hakkındaki izahlardan da anlaşılmaktadır <sup>21</sup>. Bilhassa fiskiyelerle havuzlar ve türlü su oyunlarına ait tesisler, iki taraflı ağaçlı, uzayıp giden yollar ve çiçek tarhları burada eski İran geleneğinin <sup>22</sup> devam ettiği hissini uyandırmaktadır; bununla beraber bazı faktörler de doğu'nun Rönesans'a yeniden el atmış olmasına ihtimal verdirmektedir. Filhakika parklardaki yıllanmış ulu ağaçlar üzerinde eski doğu âdetlerine kadar geriye giden oturma yerleri Avrupa'da bütün Ortaçağ boyunca takip edilebilirse de <sup>23</sup>, bu yerler bundan böyle bilhassa daha büyük bir istekle kullanılmış görünmektedir. Osmanlıların bu hususta tavassutta bulduklarını teyit eden bir delile malik değilim <sup>24</sup>; bununla beraber böyle bir teyidin başka bir vesile ile, ağaç üstlerindeki "insan oturacak yerlerle alâkası bulunan ve 16. asrın altıncı dekadında (1560-70) Avrupa'da meydana çıkan keşif zaviyeleriyle uzletgâhlarda <sup>25</sup> ifadesini bulan başka bir tesisin asıl kendisinde mevcut bulunması akla yakın gelmektedir. Esas maksat daha ziyade dünya zevklerine taallük etmekle beraber tenha bir yerde bir kenara çekilmek arzusu, küçük bir kilise fikriyle birleşerek topuna birden dinî bir renk katılmak istenmiştir. Burada acayip ve özentî gibi görünen bu gibi şeyler doğu için ötedenberi olağan işlerdendir. İlkçağlara kadar giden tenha bir inziva köşesine çekilme âdetini bir tarafa bıraksak bile bu köşeye çekilme fikrinin çıplak tabiat güzellikleriyle bilhassa bağdaştırılması, –nitekim aynı hususlara, diğer plan tertip ve taksimatında görülen kesin usulperestliğin aksine Avrupa'nın sunî keşif zaviyelerinde de ulaşılmak istenmiştir– kaynağını Çin'deki Sung sülâlesi devrinden almış gibi görünmektedir <sup>26</sup>. İran da, burada olduğu gibi diğer birçok hallerde de bunları muhakkak benimseyerek almıştır <sup>27</sup>; herhalde

<sup>20</sup> Jacob, Quellenbeiträge zur Geschichte der islam. Bauwerke. Bayezid'in hastanesi hak. Evliya Çelebi'nin tarifi (Der Islam, III, 1912, s. 365 v.d.)

<sup>21</sup> Türkçe vesikaların Almanca tercümeleri, Kiel doğu Semineri tarafından neşredilmiştir, defter 4, Nr. 47, defter 5, Nr. 80.

<sup>22</sup> bk. Gothein göst. yer., I. s. 168 v. dd. Chardin ve Sarre'ye göre resimlerle.

<sup>23</sup> ayn. yer. s. 150 v.d., 263 v.d.

<sup>24</sup> Ph. W. Schulze, Die persisch-islamische Malerei, (Tafel 72, Fr. Sarre'ye ait), de olduğu gibi, İran minyatürlerine bk.

<sup>25</sup> Gothein göster. yer., II, s. 30 v.d.

<sup>26</sup> bk. "Philosophenlandschaften der Sungzeit".

<sup>27</sup> Binbir gece masallarında buna ait yeteri kadar delil vardır.

lâtif manzaralı kırları halkın ziyaret ettiği evliya türbeleriyle ve diğer kutsî mahallerle kutsileştirmek veyahut da mukaddes dinî mahalleri parklarla çevirmek Türkiye’de hâlâ bugün bile umumîdir. Bu zaviyeden bakılınca Avrupa keşif zaviyeleri, heyecan uyandırma tutkusuna kapılan saray sanatkârlarının, yabancı kültür eserlerini çirkinleştirici özentileri mahiyetinde görülür. 16. ve 18. asırlara ait büyük parklarda daimî surette bulunan kuşhaneler, hayvanat bahçeleri<sup>28</sup> ile limon-portakallıklar ilk defa Rönesans hükümdarları zamanında İtalya’ya girmiş olmakla beraber başlangıcını doğu’ya borçlu olsa gerektir. Timur’un, içinde hayvanat parkı bulunan Semerkant bahçeleri meşhurdu<sup>29</sup>; Bağdat Sultanı’nın sarayındaki Alman elçilik heyeti, içinde acayip hayvanlarla kuşların bulunduğu kafeslere<sup>30</sup> tâ 1167 yılında hayran kalmıştı. Herhalde Ortaçağ, en az bu nevi hayvanlar konusunda da –meselâ, doğan gibi avcılıkla alâka bakımından pratikte ihtiyaç olduğu nisbette– benzerlik göstermektedir. Osmanlıların hayvan koleksiyonları da, avcılık bakımından olduğu kadar deve, fil gibi askerî hizmetlerde kullanılan<sup>31</sup> büyük hayvanlar bakımından da zamanın ihtiyaçlarına uygun mahiyetiyle tertip edilmiş bulunuyordu; bununla beraber büyük hayvanların ayrıca Osmanlılar tarafından hediyeleşme diye gönderildiği zamanlar<sup>32</sup> bunlar Hint kumaşları neviden yabancı memleketlerin nadir görülen acaip mahlûkları gibi görülmüş ve bu suretle hayvanat bahçeleri de artık Rönesans saraylarının, lüks idhal mallarının meşheri (sergi), bizzat hayvanlar ise hediyeleşme eşya haline geldiklerinden bu hayvanlar 17. ve 18. asırlarda zamanın modasına uygun sergi eşyası hizmetini görmüş ve ancak tabii ilimlerin gelişmesiyle de nihayet pratik yeni bir ideal değere sahip olmuştur.

Buna uygun olarak bahçe mimarisi içinde yüksek Rönesans’ın sedli (teraslı) bahçeleri de –bilhassa İstanbul ve Boğaziçi’nin yalı konak mahalleleri bu konuda tabii bir saha teşkil etmektedir– başlangıcını, antik sanatın “yeniden doğuşu”nu hazırlayan kitaplardan ziyade, hayatı bizzat yaşamakta olan doğu sanatı’na borçlu bulun-

<sup>28</sup> bk. Burckhardt, Kultur der Renaissance II, s. 10 v.dd.

<sup>29</sup> Vambery, Geschichte Bucharas u. Transozeaniens, I, s. 225.

<sup>30</sup> Raumer, Gesch. d. Hohenstaufen, II, s. 245 (Gothein, I, s. 201).

<sup>31</sup> bk. meselâ Sultan sarayı için av hayvanı siparişi, Türkçe vesikaların Almanca tercümeleeri, defter 5. Nr. 81. 82.

<sup>32</sup> Burckhardt, Kultur der Renaissance, s. 5.

maktadır; fakat bunun dışında da mebanî ile çevresini büyük bir birlik halinde bir araya getiren büyük heyeti mecmuada da dikkati çeken benzerlikler vardır; böyle olmasaydı binaların dış kısımlarını saltanat ve haşmetle serbestce geliştirmeyi hedef tutan Rönesans fikirleri, Michelangelo gibi büyük dehaları bile âciz bırakan İtalyan şartlarının hurde teferruatına inmeyen şahane bir kudretin – tepeleri cami kompleksleriyle taçlandırılarak birer park haline konmak, muazzam yeraltı inşaatı (sübstrüksiyon) ile tabîî arızaları giderilmek suretiyle– bir kaç nesil içinde vucuda getirmeye muvaffak olduğu İstanbul’dan başka nerede daha zengin ve canlı olarak beslenebilirdi? Burada yalnız umumî olarak bir kaç hususa işaret etmek mümkündür: Son derece dikkati çeken uygunluğa misal olmak üzere Poggio a Cajano’daki Lorenzo Magnifico’nun villa’sından –Türklerle ilgili hususiyetinden dolayı yukarda adı geçmiş ve bir çok vesilelerle, dikkate şayan yenilikleri ile konu teşkil etmişti<sup>33</sup> – bahsetmek istiyorum. Bir tepe düzlüğü üzerinde sağlam dörtken bir sur ile her tarafı çevrili olan villa (bk. Gothein’daki resim s. 228) ayrıca bir takım hususiyetleriyle de takviye edilmiş olan birçok Osmanlı binalarına benzetilmektedir. Yanları uzunlamasına pylon biçiminde veya köşk tarzında kanat binalarla tutulmuş dış kapı gövdesi bulunan azametli avlunun, Ortaçağ’a mahsus, ruha çöken ağırlıktan arınmış billurî aydınlık içindeki asıl villa binasının ve arkasındaki yeşillikli bahçenin keskin çizgilerle birbirlerinden tecrit edilmiş bulunmaları, örneğini bilhassa üç parçalı (ön avlu, asıl bina ve türbe bahçeleri) cami komplekslerinde ve yahut ardarda sıralanan muhteşem avluları, set üzerine oturtulmuş taht salonu ve arkadaki (hususî) kısmın etrafını saran bahçeleriyle her zaman raslanan ve izleri eski doğru mimarî sanatının ilk kademelerine kadar geriye doğru takip edilen<sup>34</sup> saray binalarında gördüğümüz tipik Osmanlı binalarını hatırlatır. Ancak bu umumî mutabakat yanında esere asıl hususiliğini veren, esas binadır. Kemerler (arkad) üzerinde dolanan teraça, daha sonra yapıldığında şüphe olmıyan İstanbul’daki Rüstem Paşa camiini<sup>35</sup> ziyadesiyle hatırlatmaktadır; mamafî binayı çeviren, ikiye ayrılmış, hattâ süvarilerin

<sup>33</sup> B. Patzak, Palast u. Villa in Toscana, Leipzig 1913; L. Gothein, göst. yer. I, s. 228 v. dd.

<sup>34</sup> bk. B. Gurlitt, Baukunst Konstantinopels, Taf. LXVIII (9).

<sup>35</sup> Gurlitt, Baukunst Konstantinopels, Taf. CXLII, Binaların çok sıkışık olmaları dolayısıyla uygunluğu açıkça gösteren fotoğrafların alınması mümkün olmadı.

çıkmasına da elverişli merdivenli setvarî teras –ki Rönesans'ta ilk defa Poggio a Cajano da görülmüştür– tesisler bütün Osmanlı köşkerlerinin ayırıcı vasfı olduğu gibi, daha eski İran saraylarında (Persepolis) da örneklerine tesadüf edilmektedir. Cephe kısmına nakledilmiş olan sütunlu hol aradaki alâkayı ortaya koyma bakımından daha da dikkati çekicidir. Bu hol, Patzak'ın da işaret ettiği gibi, Brunelleschi'nin Pazzi kilisesinin sütunlu holünde görüldüğü veçhile antik şekillere uydurulmuş haldedir. Bununla beraber ben daha önce binanın bütünü ile teferruatında İslâm örneklerinin tesiri bulunduğunu isbata çalışmıştım<sup>36</sup>. Geniş bir sahanın ön kısmını teşkil eden ve Pazzi kilisesinde de mevcut bulunan beş bölmeli hol bütün İslâm sanatında çok yaygın bir şekil olduğu gibi Poggio a Cajano' da asıl bina gövdesine alınan hol şekli de İranlıların dış kapı eyvanlarında tatbik edilmekte ve oradan da Osmanlılara geçmiş bulunmakta idi ki, ön tarafta nihayet antik sütun tertibatı mevcut olmaksızın çoğu zaman bütün bir sistem halinde gelişen bir unsur teşkil etmiştir. Burada sadece İstanbul'da 1466 da inşa edilen Çinili Köşke<sup>37</sup>, az çok katî mahiyette misal olarak işaret edeceğim; bu binada kapı holü (Torhalle) iki müstakil kanat ortasında bir yer işgal eder ki bilhassa bu yapı tipi, İtalyan villalarında hiçbir tesire bağlanmadan birdenbire ortaya çıkan Poggio a Cajano yapı yatay kesitine (Grundrissanlage) hayret edilecek derecede mutabakat gösterir; Vasari, giriş holü (Eingangshalle) üçe bölük kanat kısmına (Trakt), arka cephede paralel olarak aynı bir kısım daha katmak ve her iki kısmı da ortada –bütün bina genişliğinde olmayan– bir salonla binayı birbirine bağlamak suretiyle hayalhanesinde bir fantazi yaratmıştır.

Çinili-Köşk'te de bu şemanın çok ince gelişmiş bir şekli vardır: orta salonun her iki tarafında serbest kalan saha, yerleştirilen revaklarla ön ve arka kısmı genişliğiyle denkleştirilmiştir ki böylece ilk defa Poggio a Cajano' da uygulanan ve sonraki yüzyıllarda villa ve şatolarda daima kullanılan çıkıntılı çift ve köşe pavilyonlar motifi Türk yapılarında çok sık görülür<sup>38</sup>. Çok katlı binalarla dört köşe düz çadır tavanı bu benzerliği daha da artırmaktadır.

<sup>36</sup> H. Glück, Östlicher Kuppelbau, Renaissance u. St. Peter (Monatshefte f. Kw., 1919) s. 161.

<sup>37</sup> Gurlitt göst. yer. Taf. LXIV.

<sup>38</sup> Şehir dahilinde sokakların durumu müsait olmadığı için evlerin düz fasadlı olması zaruridir; ancak dış kapunun her iki tarafındaki şahnişinler çıkıntı teşkil

Bütün bu benzerlikleri, eski yerli anıtlarda olduğu gibi, egzotik mimarinin derin surette tetkikine atfetmek pek müşkül olsa gerektir; tersine, birçok hallerde azçok umumî bir ilham müessir olmuş olabilir, mamafî Türk plan şemalarının doğrudan doğruya alındığını herkesin bilmekte olduğuna işaret etmişim (Mercatorio nuovo, Floransa) <sup>39</sup>. Pek çok hallerde yalnız umumî mahiyette fikirler ağır basmakta, tatbikat hususunda yerli sanatın açtığı çığır üzerinde yürünmektedir. Bu hususta, pratik bakımdan pek işe yaramayan Palladio'nun Villa Rotonda'sı gibi bina tesislerinin mücerret tasavvurda olduğu kadar merkezden muhite münteşir mihver planı bakımından da dengine Türk köşk yapılarında da <sup>40</sup> tesadüf edildiğine; öyle ki, iskâna müsait olup olmamak hususunda pek iddialı bulunmayan Türklerde tabiatıyla mevcut olan esas faktörün, aktarılma sırasında pratik değerini kaybettiğine de (göst. yer.) işaret etmişim. Ancak köşk binalar Avrupada bu hususta münferit hallere istinaden hüküm verilmesine imkân bırakmayacak kadar geniş bir sahaya yayılmış bulunmaktadır. Osmanlı saray binaları Avrupalılarınkinden şu yolda ayrılır: Osmanlılarda röprensantativ bir tesir icrasına müsait toplu bina yığınları bahis konusu değildir; tersine, geniş ve bereketli bahçe sathı öteki binalara mukabil monumental bir birlik teşkil eder ki, "saray" bu birlik içinde dağınık ve hafif yapılar halinde serpilmiş ayrı ve münferit binalarla, yani bildiğimiz köşklele ortaya çıkar. Avrupa'lılar bu mimarî tarzını 17. ve 18. asırlarda köşk bahçelerinde –şüphesiz yine de oyuncak kabilinden moda– dinlenme ve buluşma yerleri olan pavilyon inşaatında kullanmışlardır. 18. asırda bu pavilyonlarda herhalde Çin unsurları da hususî bir rol oynuyarak bunların şekilleri üzerinde tesir yapmıştır; esasen Çin her şeyden önce bu gibi bahçeli minik evler memleketidir. Osmanlıların bilhassa bu alanda geniş tavassutta buldukları, –gerçekten Çinlilerin İran yolu üzerinden gelen tesirleri her zaman çok kuvvetli olmuştur– bunlarda kullanılan dekor nakkaşlığından anlaşılmaktadır; dekor malzemesinin

eden kısmın biçimsizleşmiş şekli olarak telakki edilebilir; halbuki Boğaz sırtlarında görülen sayfiye evlerinde ise sık sık görülmektedir; bk. meselâ Diez-Glück, Alt-Konstantinopel, resim 91 (ortada yuk. solda ve altta), resim 78.

<sup>39</sup> Östlicher Kuppelbau, Renaissance u. St. Peter, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1919, s. 165.

<sup>40</sup> krş. mesl. Gurlitt, Baukunst Konstantinpoels, Tafel LXVIII, Nr. 22 v. 25 de neşr olunan kesitler.

nevi, bu sanatın, Yakın-Doğu'dan ziyade Uzak-Doğu ile ilgili olduğu düşünce ve sezisini uyandırdığını<sup>41</sup>, Sanssouci'deki çayhanede<sup>42</sup> olduğu gibi, Çin sanatçılığının (chinoiserie) görüldüğü aşikâr olan yerlerde bile detayların daha önce Osmanlı sanat kanalından geçmiş olduğunu da açıkça göstermektedir; nitekim –burada da görülen, bina bloku içine alınmış olan kapu ravak ile sütunların yerini tutmak üzere kullanılan sunî palmiyeleri (bk. yuk.) bir tarafa bırakacak olursak– yedi sene savaşlarının başlamasından hemen önce yapılmış olan bina misalimiz, çatısı kümbetvârî (kuppelartig) kurşun kaplamalı bu sanat tarzı için karakteristik olmakla beraber ancak pek umumî mahiyetiyle Doğu-Asya sanatına uygundur; kubbeli dam çatisiyle, benzerini, 18. asrın ilk üçte birinde Ahmed III. tarafından yaptırılan köşkler teşkil eder ki bunlardan en tanınmış olanı, İstanbul'da Topkapu sarayının (bâbı-hümayun) önündeki Sultan Ahmed çeşmesidir<sup>43</sup>. Bundan başka Çin pagodları gibi Türk camii örnekleri de İngiliz ve Alman parklarında acayip orijinal parçalar halinde kurulmuştur<sup>44</sup>.

Türklerle bilhassa sıkı temaslarda bulunmuş olan Avusturya memleketleri için Türke ait eşya ve maddeler pek çok bilinen hususlardandır. Saray ve evlerde plastik tezyinat olarak kullanılan Türk ganimet eşyası dolayısıyla sanatkârlar Türk dekor şekillerini yakından tanımış bulunuyorlardı. Hele sarkık püsküllü Türk belleme\*leri çok raslanan eşya arasında zikredilebilir. Viyana'daki Belvedere\*<sup>a</sup> şatosıyla köşeli kubbelerde – limonlukların paviyonlu kubbelerinde olduğu gibi– kafes parmaklıklı kapuların zengin dekorlarında da görülür<sup>45</sup>; hattâ dokuma süs sanat alanında baldakin taht sayvanlarına ve eğer bellemeleri gibi eşyaya da geniş ölçüde yayılmış bulunmaktadır<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> meselâ: Barok Sanatkârlarından ressam Avusturya'lı Joh. B. Bergl'in "exotische Idyllen"i hatırlansın! (bk. A. Weixlgärtner, Johann Bergl, Jahrbuch, d. k. k. Komm., N. F. I. 1903, s. 331 v. dd.

<sup>42</sup> Gothein'da Abb. sh. (II, s. 276).

<sup>43</sup> bk. H. Glück, Türkische Dekorationskunst, göst. yer s. 35, resim 47.

<sup>44</sup> meselâ: Kewgarden und Schwetzingen, sh. Gothein, Abb. 588 und 601.

<sup>45</sup> bk. Gothein, Abb. 485, 488; H. Tietze, Wien (Berühmte Kunststätten, c. 67), Abb. 76; W. Pinder, deutscher Barock (Langewiesche), Abb. 14, 15.

\* Binek atında eğerin altına konulan fanila bel örtüsüne "belleme" denir.

\*a Belvedere: Rönesans ve Barok devirlerine ait şato-köşkler; en meşhurları Roma, Praha (Prag) ve Viyana'da bulunmaktadır (mütercim).

<sup>46</sup> Mamafi bilhassa bu son bahsettiğimiz dekor eşyası, halı veya ipek kumaş

Diğer taraftan Salzburg'da Sebastiyân mezarlığındaki St. Gabriel kilisesinin (inşa başlangıcı 1597) duvarlarının renkli tuğlalarla sarıya kaplanması<sup>47</sup> gibi münferit bir olayın da, Osmanlı cami ve saraylarının<sup>48</sup> teşhizatı ile mutabakat bakımından –hele o zamanları– şöhreti pek yaygın ve parlak bulunan Barok sanatının tesiri altında garabete kaçan bu sanatın istilâlarından birine bağlanabilmesi hemen hemen şüphe edilemeyecek derecede kesin bulunmaktadır. Birbirlerine en uzak yabancı unsurları ele alarak idealleştirmek, büyük mimaride hiçbir yerde Fischer von Erlach'ın Viyana'daki Karl kilisesinin verdiği misalden daha iyi ispat edilmiş değildir. Kül halinde tasavvur bakımından Osmanlı camilerinin burada kemerli kubbeleri ve sütunlu minareleriyle oynadığı rol, Forum Romanum'un zafer taklariyle oynadığı rolden daha küçük değildir. Kendi yaşadığı zaman için birbirlerinden çok uzak gibi görülen Bizans sarnıçlarıyla Türk hamamları gibi binaları sıralayan başlangıçta bahsedilen Fischer'in cetveline bu nevi yabancı unsurları tetkik etmek üzere bir göz gezdirdiğimiz takdirde, böyle bir iddia karşısında kayıtsız kalmamız mümkün olmaz.

Yukarda bina üzerindeki yazılardan bahsetmiştik; yine bilhassa Avusturya'da kullanılması özel bir nisbet dahilinde itiyad edilen

(diba) ile beraber doğu'dan Avrupa saraylarının lüksüne girmiştir. Türk elçilik heyetinin Frankfurt'a girişini anlatan J. Amman'ın (bk. C. Brockelmann'ın Ullsteins Weltgeschichte, Orientband, s. 253) bu bellemelerin mensuc mamuller olarak bidayette develer için kullanıldığı hakkında verdiği malûmat da buna bir delil olarak gösterilebilir. Türklerde eskidenberi kullanıldığının delili olarak: krş. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, s. 169 v.d. (Zattelmotiv) ve benim, Türkische Dekorationskunst", göst. yer., s. 13. Bu motifin Avrupa'da en çok bilinen kullanma şekli için St. Peter kilisesindeki Bernini'nin sandığı (Tabernakel) zikrolunabilir, ki, bununla, imal edilen Aedikula\* eski fikri seyyar baldakin fikri ile alâkâlı görülmektedir; filhakika Doğu'ya has ihtişam ve saltanatın gelişmesi bilhassa papa'nın sarayında vaki olmuştur. Bu husus için papa'nın resmî törenlerinde günümüze kadar devam edegelen ayinî kortejlerle eski İran tacı (Tiara)nı hatırlamak mümkündür ki, Osmanlı sultanlarına olduğu kadar papalara da ait bulunmaktadır.

<sup>47</sup> bk. Kunst und Kunsthandwerk 1910, s. 547 v. dd.: A. Walcher v. Moltheim, Elia Castello und die Wandfliesenkeramik, in Salzburg; ayrıca: Österreichische Kunsttopographie, c. IX, s. 134 v. dd.

<sup>48</sup> yuk. bk., krş. keza 1589 tarihli vesika, die Deutschen Übersetzungen türkischer Urkunden. Nr. 49.

\* Aedikula: Roma mabetlerinde bulunan Tanrı heykellerinin konmasına mahsus sandık (sanduka) (mütercim).

Kronogram (Chronostichon)lar da söz konusu olmalıdır. Her biri bir sayı ifade eden harflerin toplamı ile bina inşa tarihinin beyan edilmesi âdeti Müslümanlar arasında ve hususiyle Osmanlılarda mevcuttu; orada 16. ve 17. asırlarda o derece geniş bir müsabaka konusu olmuştu ki bir tek vesiyle ile böyle her harfi bir rakam ifade eden aforizmalar yazılmış ve hattâ bizzat hükümdarlar da binalar için böyle manzum vecizeler yazmışlardır<sup>49</sup>. Bu münasebetle Avrupa'nın son Rönesans devrinde hattatlığın hızla yükselmesine de işaret edilmelidir. Bu sanat, Müslümanlarda ve bilhassa Türklerde bizim plastik sanatlarımızla eşit değer kazanmış müstakil bir sanat dalı idi.

\* \* \*

Tezyinî sanat, Osmanlılarda mimariden çok fazla alâka ve teşvik görmüş, daha Ortaçağ'da Müslümanlar tarafından harekete getirilen tekniği yeniden canlandırmıştı. Bu teknik cümlesinden olmak üzere Rönesans'tan beri önceleri batı Müslümanlarının çifte merkezi olan Kırtaba ve Merakeş'in tavassutiyle Corduan ve maroken yanında Türklere has bir çalışma sahası olan sahtiyan (keçi derisi-chagrın) dericiliği de vücut bulmuştu; öyle ki, Osmanlı dericiliği, bu Türk sahtiyanı ile birlikte, Türk tezyinî sanat alanlarında başlıca bıçak ve kılıç kınlarında ve ciltçilikte kullanılan derilere mahsus süs sanatında çeşitli nevileri, teknik ve motifleriyle Avrupa sanatına katılmak için kendine bir giriş yolu buldu<sup>50</sup>. Her şeyden önce kitap ciltçiliğine gelince, bu sanatta tavassutta bulunan Osmanlıların Venedikle Macaristanı bu sanatın giriş kapusu olarak kullandıklarına işaret edilebilir; ilk olarak prese altın (altın yaldız) bu memlekete sokulmuştu. Macaristan'da ise Bibliotheca Corvina'nın ciltleri İslâmî Rönesans ciltçiliğinin en vazih ve en eski şahitleridir<sup>51</sup>. Bu hususta hemen daima üzerinde durulan Berberî (magrıbî) tesiri hakkında

<sup>49</sup> Selçuk Türklerinde kronogram kitabelerin bulunduğundan haberdar değilim; Hammer, Konstantinopol'de bir takım Osmanlı kronogramlarını sıralar; ben başka bir yerde çektiğim fotoğraflara istinaden bunlara ilâveler yapacağım. Avrupa'da Barok sanatının birçok kronogramları için ayrıca delile ihtiyaç olmasa gerek. Yukarıda beyan edilenlerle ilgili olarak sadece Salzburg St. Gabriel kilisesinin kronogramına işareti yeter görmekteyiz.

<sup>50</sup> krş. Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit (Monographien des Kunstgewerbes Nr. x), s. 87.

<sup>51</sup> ayn yer., s. 95 v. dd.

etraflı araştırmalar henüz mevcut değildir. Bununla beraber Ahmed III. zamanında yabancı memleketlere kitap satışının yasak edilmiş olması<sup>52</sup> yabancı diyarlara pek çok kitap gönderildiğini gösterir; bazı kitapların diplomatik hediyeler olarak Viyana sarayına gönderildiği de ayrıca zikredilmektedir<sup>53</sup>.

Maden işçiliğine gelince, bu sanat dalı 15. yüzyılda Osmanlıların kudret ve nüfuzları arttıka yeniden parlamış, yeniden yeniye teşvik ve alâka görmüştür. Silâh sanayiinde Sarrasins\* ler tarafından harekete getirilen Ortaçağ merkezlerine –bilhassa Venedik ile Milano<sup>54</sup>- da – geniş mikyasta katıldı. Umumiyetle silâhların zengin süslerle işlenmesi için duyulan arzudan başka bilhassa telkârî altın ve gümüş kakma sanati (Tauschierkunst)nin ortaya çıkması ve aynı zamanda kuyumculuğa karşı şiddetle alâka duyulması kayda değer; bu faktörlerle lüks Türk silâhları değerlendirilmek istenmişti<sup>55</sup>. Macaristan da, Türk silâhçılığı sanati geleneğinde bilhassa hisseli görülmektedir. Avrupa Rönesans silâhlarının süs ve zinetlerinde arabesk ve Arap unsurları nasıl daima büyüksenmişe, kap kakak, tabak güğüm, ibrik gibi maden endüstrisinin diğer eşya cinslerinde de doğrudan doğruya İslâmî tesir kendisini öylece hissettirmiştir; bu arada bilhassa Venedik işçiliği (bk. meselâ Migeon, s. 216, Fig. 179-181) vardır ki, bunların doğrudan doğruya orada yaşayan Türk işçiler tarafından mı, yoksa kitabelerin gösterdiği gibi, Avrupa sanatkârları tarafından mı yapıldığını tayin etmek, çok zaman, müşküldür.

Maden sanayii ve kuyumculuk ile sıkı sıkıya alâkalı olarak mine tekniğine de dikkati çekmek isterim. Bu sanat da Avrupa Ortaçağ'ında gelişmiştir. Mine sanatının 16. asırda yeniden parlamışı (Viyana Devlet Müzesi'nin Tirol'lü Ferdinand ile Rudolf II. zamanına ait zengin mücevherat koleksiyonları, Cellini'nin tuzluğu<sup>56</sup> v.s.) hatır-

<sup>52</sup> Hammer Gechichte, IV, s. 134 (Raşid'e nazaran).

<sup>53</sup> Hammer, Gesch., IV, s. 283 v.d.

<sup>54</sup> krş. Migeon, Manuel d'art musulman, II, s. 216 v.dd., W. Boheim, Werke Mailändischer Waffenschmiede in den kaiserlichen Sammlungen (Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, 9, 1889), s. 375 v. dd.

\* Sarrasins: Ortaçağ'da Avrupa ve Afrika Müslümanlarına verilen ad. (mü-tercim).

<sup>55</sup> İslâm maden sanayiinin Türkler tarafından yeniden geliştirilmesi hak. benim, "Türkische Dekorationskunst" adlı eserime bk. ayn. yer, s. 2 v. 18; Osmanlı lüks silâhları hak. bk. Migeon, göst. yer., s. 247 v.dd.

<sup>56</sup> bk. Schlosser, Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance, s. 66, 67.

lansın. Bunlarda kullanım ve sanatçılık mahiyeti itibariyle Ortaçağ âdetinin yeniden doğmuş olduğu şekilde bir talâkkiye varılmasının müşkül olacağı aşikârdır; yeni hamlenin İslam doğu'dan gelmesi ve bu tekniğin mücevherlerle zinet taşlarına ve filigran işlerine karşı duyulan zevkli alâka dolayısıyla, daima canlı kalarak bugünkü pazarların geçerli metaı halinde yaşamakta devam etmiş olması akla daha yakın olduğu gibi aynı zamanda Venedik'in mütevassıt Osmanlılara karşı olan hususî durumunu da gösterir. Osmanlıların mücevherata ait lükse ne kadar düşkün olduklarını gösteren çeşitli deliller mevcuttur. Venedik'li Andrea Gritti'nin verdiği malûmata göre, Bayezit II., bu lüks heveskârlığını bilhassa ilerletmişti<sup>57</sup>. Bu hükümdar (1481-1512) bu nevi heveskârlıklarda ayrıca Avrupadaki emsaline paralel, dikkate şayan karakteristik bir hususilik gösterir. Doğuda halk arasında bilhassa tutulan tornacılık tekniğine karşı gösterdiği üstün sevgi onu çağdaş Maximilian I.<sup>58</sup> e bağladığı gibi umumiyetle, bilhassa Habsburg sarayında o zamanlar pek çok rağbette olan ufak tefek tezyinî sanat işlerinin kaynağı üzerine de ışık sermektedir. Bu cümleden olarak Sultan Bayezit II. simkârlık (gümüş işçiliği)'tan başka bilhassa mekanik sanatlarda da daha önce Rudolf II.'ye<sup>59</sup> örnek olmuştur. Yine göz önünde tutmamız lâzım gelen bir husus da, bilhassa simkârlıkta teknik zanaatkârlığa götüren hevesin – ki o zamanlar çok makbul olan otomatlarda ifadesini bulur – Doğunun İran ve Türk dünyasında doğrudan doğruya yerli bir mahiyet göstermiş olmasıdır. Bu arada binbir gece masalarında sık sık görülen fildişi veya abanoz sihirli at<sup>60</sup> – ki masalın kahramanı bunun üzerine binerek Yemen'e ve İstanbul'a uçmaktadır – gibi otomatları düşünmek mümkündür. Bu motif öyle hayalî ve hayret uyandırıcı bir eserdir ki, 18. asırda tahtadan ve fildişinden mamul ve çok makbul olup – günlük hayatın tablolarını çizen heykelcik (Genrestatuetten) lerle, tezyinî sanatte sık sık kullanılan diğer malzemeler hatırlanacak olursa – bizim için tarihî vakıaları tesbitte bu bakımdan bir değer kazanır<sup>61</sup>. Bu otomatların bilhassa Osmanlıların rağbetine mazhar olduklarının bir misali olmak üzere Ahmed III.'ü dokuz gün dokuz gece devam

<sup>57</sup> bk. Hammer, *Gesch.*, III, s. 96, 293, 306, 310.

<sup>58</sup> bk. Schlosser, *Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance*, s. 97.

<sup>59</sup> Schlosser, *göst. yer.*, s. 66, 80, 100.

<sup>60</sup> Binbir gece, *Reclam bask.*, (Max Henning, VII, s. 163 v. dd.).

<sup>61</sup> bk. O Pelka, *Elfenbein (Bibl. f. Kunst-u. Antiquitätensammler, 17)*, s. 242.

eden bir düğününde gösterilen, içinde otomatların oynadıkları köşkü göstermek belki de mümkündür <sup>62</sup>.

Bir de Osmanlıların telkin ve ilhamları veya tavassutlarıyla vuku mülâhaza edilen bu gibi tezyinî sanatların tafsîlâtına girişmek sizin porselen sanatının mühim bir dalına daha ayrıca işaret edilmedir. Bu sanat dalı, yayılmasını ve yeni buluşlara ait çalışmalarını – başka hiçbir sanat dalına nasip olmayacak derecede – sarayların milletlerarası üniversal durumuna borçludur. İslâmın akla yakın gelen tavassut ve müdahalelerine lâıyk olduğu ehemmiyetin verilmesi bilhassa bu sanat dalında dikkate alınmamıştır. Daha Doğu-Hindistan deniz yolunun keşfinden önce (1498) Çin kültür eşyası Orta-Asya ve İran üzerinden batıya ulaştırılıyordu; öyle ki bu ulaştırma yolu, 16. ve 17. asırlarda doğu-batı kültürlerini birbirlerine bağlamak hususunda ilk zamanlar, dediğim gibi, sırf nadir ve acayip kültür mahsullerini (Kuriosa) taşıyan gemilerin müşkül seferlerini sağlayan deniz yolundan çok daha büyük bir ehemmiyet arz ediyordu. İran'da ise memlekete sokulan Çin porselenlerinin kullanılması daha 16. yüzyılın döneminde, Avrupa'da, ancak 18. asırda ortaya çıkan saray amatörlüğü şekillerine bürünmüştü. Bunun en dikkate şayan misalini, büyük Şah Abbas (1587-1629) ın Erdebil'de yaptırdığı fağfurî binada buluruz; bu bina sonraki Avrupanın çini odaları tarzında (Schönbrunn sarayında olduğu gibi) dir; duvarlarında çıkıntı teşkil eden dirsek (Konsole) ve hücre (Nische) leriyle – bunların üzerlerine konan kıymetli eşyaların da katılmasıyla – sanatkârane tesirini ortaya koymaktadır <sup>63</sup>. Mamafî orada porselene itibar edilmesi, Avrupaya kıyasla kısmen başka maksada, pratik gayeye bağlı bulunuyordu; çünkü altın ve gümüş yemek kaplarının yasak edilmesi onları gösteriş meraklarına uygun tedbirler aramaya sevk ediyordu. Şu halde İran çini sanayiinde vaki gelişmenin, sonraları Avrupa'da da olduğu gibi, idhal malına karşı yerli mahsulü öne sürme sevki tabiisine atfedilmesi, hiç de imkân dışı görünmemektedir. Filhakika orada bir nevi pişmiş porselen imal edilmiş, üzerlerindeki nakışlarda da Çin tesiri bariz bulunmuştur. Floransa'da François I.' in sarayında Medici adına izafe edilen porselen nevine <sup>64</sup> kadar götüren ilk müsbet sonuçların,

<sup>62</sup> Hammer, Gesch., IV, s. 188.

<sup>63</sup> bk. F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, s. 41 v. dd.

<sup>64</sup> bk. J. Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum f. Kunst u. Gew. (Handb. d. Gesch. d. Kunstgewerbes) II., s. 503, 507.

yalnız Çin değil, fakat aynı zamanda İran dekorlarını da ortaya çıkarması<sup>65</sup> bu sanatın Avrupa'da katî olarak yeniden icat edilmesi bakımından dikkate şayan bulunmaktadır. Ancak İran'dan başka bir de Osmanlı sarayı vardı ki, porselen eşyayı çok erkenden lüks maddeler halinde kullanmakta, aynı zamanda zengin çini sanayiini de geliştirmekte idi<sup>66</sup>; öyle ki, egzotik unsurları, doğrudan doğruya idhal malı olarak teker teker getirmekten ziyade asıl resmî törenlerde görüp tanıyan Avrupalılar ilhamlarını daha kolaylıkla ve herhalde bu Osmanlı saraylarından almış olsalar gerekti. Bu hususta henüz araştırmalarda pek bulunulmamış olmakla beraber, porselen sanatçıların, Türk sanat anlayışını hayalhanelerinde yer bulan Çin sanat anlayışıyla – doğrudan doğruya Doğu-Asya örneklerinin ispat edilebilir olmalarına rağmen – karıştırmakta olmaları şaşılacak bir şeydir; halbuki bu sanat umumiyetle Türklükleri kabul edilen<sup>67</sup> şahısların basılmış resimlerdeki kostümlerde, hurma dalı (palmye), lâle veya o zamanların İstanbulu'nun çiçek dekorlarında çok tutulan karanfil vazoları ile meyva kâselerinde,<sup>68</sup> kartuş denilen oyma çiçek tezyinatı ile, arabesk detaylarda, o zamanların çok karakteristik olan Türk köşklerinin kabul ve takdiminde (Schnorr v. Carolsfeld, Abb. 24) ve bunların hiçbirisinden geri kalmamak üzere türlü renklerin kullanıldığı nakşielvan (coloris) sanatında ve bu arada bilhassa Türk çinilerine orijinalitesini veren koyu kırmızı rengin – ki İranlılarda raslanmayan bu renk Çin'in mutedil öküz kanı (sang de boeuf) rengine tekabül eder – kullanılmasında... kendini gösterir. Burada sırf dikkati üzerlerine çekmek için sıralanmış olarak İslam ve Türk karakterini taşıyan bu maddelerin daha geniş bir kültür alâkası içinde, yani yüzyıllarca sonra egzotik kültür eşyasını mahallinde araştırarak en eski kaynaklara kadar gitmek için ancak neden sonra uyanan şiddetli temayüle uymak suretiyle – meselâ M. Chambers'in "Trait  des  difices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois" (ancak 1776 da!) adlı eserinde yaptığı gibi – incelenmesi lâzım gelmektedir.

<sup>65</sup> bk. L. Schnorr v. Carolsfeld, Prozellan (Bibliothek für Kunst-und Antiquit tensammler, 3), s. 5.

<sup>66</sup> ayn. yer., s. 508 v.d.

<sup>67</sup> krş. meselâ. Brinckmann da, göst. yer., s. 417 456, basılan kaplar.

<sup>68</sup> H. Gl ck, T rkische Dekorationskunst, göst. yer., resim 53-59 v. krş. resim 26: Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan.

Son olarak, kaynağını Osmanlılardan alan ve yahut da onların tavassutlariyle intikal eden faktörlere de işaret edelim; vakıa bunlar Avrupa sanatı için doğrudan doğruya ehemmiyetli olmamakla beraber, zamanının örf ve âdetlerini ayna gibi aksettirmektedir ve bu inikâs bilhassa kıyafet ve moda alanında olmuştur. Bu hususta tafsilata girişmek için yerimiz müsait değildir. Tamamiyle umumî mahiyette olarak 15. yüzyılın dönemecinden bu yana Osmanlı sanatına istinad bakımından bütün açıklığıyla meydanda olan Venedik ile Macaristan yanında Duçe mantosu, başlıklar, diba (ipek) kumaş, silâh v.b. sanat eşyası gibi hususlar için giriş kapusu olarak göstermek istediğim<sup>69</sup> Polonya da bu bakımdan büyük ölçüde dikkati çeker; bu memlekette bilhassa 16. asırda bütün Batı Avrupa'yı saran kürk modasına işaret etmek gerekir. Osmanlılar hususiyle kürk işçiliğinde hayrete şayan bir lüks geliştirdikleri için kanunlar neşredilerek bunun önüne geçilmek istenmişti<sup>70</sup>. Hâlâ bugün dahi, Osmanlı sarayında muhtelif kürk nevilerinin makam ve rütbeye göre giyilmesini sıkı bir nizama bağlayan bir nizamnamenin mevcudiyeti bilinmeden de "Kubbe Kürkü," devlet kürkü tabirleri kullanılmaktadır. İmdi bu kürk lüksünün Avrupa milletleri arasına nasıl yayıldığı, sayısız portre ve resimlerde nasıl makes bulduğu ve hattâ bu devre karakteristik vasfını veren pitoresk güzellik ve inceliklere ne suretle başlıca sebep teşkil ettiği araştırılırken ikinci bir faktörü daha ortaya koyabiliriz. Aslında sanatçılık bakımından pek hususî bir önem taşımamakla beraber Avrupa nakkaşlığının aldığı istikameti tamamiyle ve esaslı bir surette tayin eden bu faktör 17. asırda bilhassa Hollanda nakkaşlığında çiçek ressamı çevresinde kendini gösteren çiçek ve hususiyle lâle kültü diyebileceğimiz büyük çiçek sevgi ve saygısıdır. Osmanlıların süs ve çiçek bahçelerinden yukarda bahsettiklerimiz<sup>71</sup>. Her yıl ilkbahar'da kandillerle donatılarak kutlanan ve bilhassa Ahmed III. devrinde ihtişam içinde tertip edilen lâle şenliklerinin<sup>72</sup> hususî bir çekiciliği vardı. İmperator Ferdinand I. 'in Türk sarayındaki sefiri Busbequius lâle ile "tuğu-şahî (Kaiser-

<sup>69</sup> bk. bu hususa ait levhalar için: Fr. Hottenroth, Trachten der Völker. Bilhassa Burgundia hak.: J. v. Karabacek: Denkschriften d. Ak. d. Wiss., c. 62, s. 10 v.d. v. 67 v. dd.

<sup>70</sup> bk. Deutsche Übersetzungen türk. Urkunden, Heft 5, Nr. 84; Hammer, Gesch., II, 350 v. d.; III, 253, 305 v.d. IV, 186, 494 v.d., 630.

<sup>71</sup> krş. keza: L. Reinhardt, Kulturgeschichte der Naturpflanzen, II, s. 472 v.d.

<sup>72</sup> Hammer, Gesch, IV, s. 96, 196.

krone)yı – sümbül de aynı yoldan gönderilmişti – 1554’ te Almanya’ya gönderdi<sup>73</sup>. Çok geçmeden Avrupa’da seyrini takip ederek büyük itibar gördükten sonra 1634-1640 yılında Hollanda’da çılginca bir rağbetle karşılandı ve itibarının en yüksek mertebesine ulaştı; fakat Türklerin çiçek aşkı Avrupa’ya başka bir istikamette de tesir etti. Doğu daha Ortaçağ şiir sanatında altın ağaç veya elmaslarla donatılmış güllerle yarı efsanevî hikâyelerde (Laurin’in Gül Bahçesi) tesirini göstermişti<sup>74</sup>. Türk tarihçisi Naima da, içinde tabii çiçekler yerine elmalı gül ve mücevher demetleri bulunan vezir Hasan (vefatı: 1601)ın Tokat yakınındaki “Cennet Bahçesi”nden bahsetmektedir<sup>75</sup>. (Maria Theresia’nın kocasına hediye olarak gönderdiği mücevherlerle örülmüş çiçek demeti – ki bugün Viyana’da Tabiat Bilgisi Müzesi’nde saklanmaktadır – de bu doğu ve Osmanlı sanat-severliğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

İmdi yukarda bahsedilen Avrupa ve Osmanlı sanat ve kültür tezahürlerinin birbirlerine benzerliklerine ve birbirlerine bağlılıklarına özetle bir göz atacak olursak, burada, yalnız münferit tesadüflerin değil, ancak milletlerarası büyük bir sanat akımının da bahis konusu olduğunu ve bu akımın bir halk tabakasından öbür halk tabakasına geçmeyip esasında sarayların üst tabakaları aralarında rol oynadığını ve böylece bu saray üst tabakasından geniş halk tabakalarına da yayıldığını anlarız. Bütün bir Ortaçağ ve Yeni-Zaman boyunca Çin’in en uzak doğusundan, Orta-Asya ve İran üzerinden geçerek ilkin Batı Akdeniz güney memleketlerinin İslâmlar tarafından fethedilmesiyle Avrupa yararına meyvasını vermiş olmak ve Minnesang aşk destanları ve şövalyeler devrinde Batı’yı oryantalizm ile doldurup taşırın fasılasız bir kültür bağlantısının mevcudiyetini idrak etmiş bulunmak ehemmiyeti haiz bir keyfiyettir. Bu ileri atılış tesirini doğudan ta Rönesans devrine kadar devam ettirebildiği gibi Yeni-zaman için, tamamiyle büyük bir ölçü dahilinde, Selçuklularla Osmanlılar tarafından Küçük-Asya üzerinden Balkan’lara nakledilen ikinci bir atılış da hesaba katmak gerekir ki, bu keyfiyet de gerek politik ve gerek kültür bakımından direkt Doğu-Hindistan denizi yolunu ikinci planda bırakan Doğu-Batı hareketinin bir devamı mânasını ifade eder. Saray-

<sup>73</sup> L. Reinhardt göst. yer., II., 471 v. dd.; Hammer, Gesch., I, s. 263.

<sup>74</sup> krş. Gothein, I, s. 202.

<sup>75</sup> Hammer, Gesch., II, s. 651 v.d.

lardan geçen bütün bu moda cereyanlarla, gemilerin deniz yolundan rasgele geçirdikleri başlıca egzotik elemanlar olarak değil de – dediğimiz gibi, başkalarından alınmış da olsalar – Osmanlılarca kullanılan elemanlara ait olarak karşılaşıldığı takdirde, bu cereyanlar ilham kaynağı bakımından bambaşka bir ışık altında görülecektir.

### METİNLE İLGİLİ KISA AÇIKLAMALAR

§ FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard - (1656 - 1723). Büyük mimar. Avrupa Geç-Barokunun Avursturya'da en büyük temsilcisi, hatta Geç-Barok'un genel olarak en büyük sanatçılarından. Fischer von Erlach, İtalyan Baroku, Fransız Klasiki ve Geç-Antik mimarinin elemanlarını orijinal bir şekilde mezcederek kendine has monümental, aynı zamanda da nispeten sade bir üslup yaratmıştır. Başlıca eserlerinden biri olan Viyana'da Karlskirche adlı kilise, minareleri andıran iki sütunuyla İslâm camilerinden etkilenmiş benzetilmiştir.

§ PAPA II. JULIUS (1443 - 1523). Rönesans papalarının, X. Leo'nun yanında en ünlüsü. Fakir bir ailenin çocuğu. Borgia'ların düşmanı. Kilise Devletini, Perugia, Bologna ve Venediğe karşı savaşarak, sonra da Venedik, İspanya, İngiltere ile Fransa'ya karşı birleşerek, âdeta yeniden kurmuştur. İtalya tarihinin en usta politikacılarından sayılmaktadır. Öte yandan da sanat tarihi üzerine etkisi çok olumlu olmuştur. Çünkü Bramante, Michelangelo, Raffael gibi büyük sanatçıları korumuş, onlara önemli eserler ısmarlamıştır.

II. Julius'un Michelangelo ile çekişmeleri de meşhurdur. Papa otoriter bir kişilik, sanatçı ise sanatının ilkelerine, tekniğine, ilhamına karşılıksız titizlikle engel olmak isteyen, duyarlılığı hastalık derecesine kadar varan bir kişilik olduğundan bunların çarpışması zorunlu idi.

§ BENVENUTO CELLINI (1500 - 1574). Rönesans'ın büyük kuyumcusu, altın işleyicisi ve heykeltıraşı. Uzun zaman Fransa'da, en ziyade Kral I. Fransuva için çalışmış ve bu memleketin sanat alanında etkisi büyük olmuştur. Kuyumculuk eserlerinden günümüze kadar fazla bir şey kalmamıştır.

Otobiyografisi ile de ün kazanan B. Cellini, Goethe tarafından Almanca'ya çevrilmiş ve serüvenli hayatı dolayısıyla ünlü Fransız bestecisi Hector Berlioz, Benvenuto Cellini adlı bir opera bestelemiştir.

§ GIOVANNI DA BOLOGNA (Jean de Boulogne) (1529 - 1608). - Aslen Fransız fakat hemen hemen bütün sanat hayatını Floransa'da geçirdiğinden İtalyanlaşmış ünlü heykeltıraş. Floransa'da açtığı heykel atölyesinde zamanın birçok değerli Sanatçıları yetişmiştir. İlk Barok'un bronz heykeltıraşları onun öğrencileridirler.

§ LORENZO I. MEDICI (Lorenzo il Magnifico diye anılır) (1449 - 1492). Floransa'lı Medici ailesinin en ünlü üyelerinden biri. Floransa kenti üzerine egemenliğini kurmuş olan Lorenzo, kenti sıkı bir mutlakiyet esasına göre yönettiği halde, güler yüzü ve sade hayatından ötürü çok sevilirdi. Medeniyet tarihindeki önemi, şairleri, müzisyenleri, ressam ve heykeltıraşları korumasından, böylece Yüksek Rönesans sanatının İtalya'da gelişmesine büyük yardımı dokunmasından ileri gelmektedir.

§ ALBERTI, Leon Battista (1404 - 1472). Sanatçı ve hümanist bilgin. Yeniçağ mimarisine yol gösterenlerden biri. Alberti, Antik Roma mimarisinden ilham alarak Rönesans sanatına yeni fikirler vermiştir. Binaların içleri için önerdiği tertipler zamanı için tamamen yenidir. Sanat teorisi ile ilgili yazıları Avrupa sanat teorisi ile estetiğini etkilemiştir.

§ İki PLINIUS vardır. Burada söz konusu olan İhtiyar PLINIUS'tur. Genci bunun yeğeni ve evlâtlığı olup, Roma devlet adamlarındandır.

İhtiyar PLINIUS, (23 (24 ?) - 79) *Naturalis Historia* (Tabiat Tarihi) ile ün kazanmıştır. Birçok gözlemleri kapsıyan bu eserin asıl değeri ve önemi, bunda tabiat olayları (varlıkları)nın sistematik bir düzen içinde anlatılmış olmasıdır. Bu düzen şöyledir : Kozmoloji, Coğrafya, Antropoloji, Zooloji, Botanik, İlaçlar, Mineraloji, Madenleri ve Taşları kullanma.

§ PALLADIO, Andrea (1508 - 1580). Büyük mimar. Roma mimarı Vitruvius'a dayanarak kaleme almış olduğu ders kitapları 18. Yüzyıl ortalarına kadar Antik mimarînin yapı kurallarını en doğru veren eserler sayılmıştır. Yapılarından ötürü Yeni çağda klasisizmin en önemli temsilcisi sayılır. Goethe'nin ona olan hayranlığının sebebi bundadır. Yüksek Rönesans'ın birçok monümental eserlerinin yapıcısıdır. Ancak, oturma bakımından rahatlık, Palladio'da çok kere monümentallige feda edilmiştir.

§ SANSSOUCI (tasasız demektir). Potsdam'da aynı adı taşıyan parkın içinde Rokoko üslûbunda bir köşk. Almanya'da Rokoko'nun (Fransız Rokokosu'nun) başlıca eseri. Prusya Kırallı II. (Büyük) Friedrich'in çok sevdiği bu bina, zamanının büyük mimarlarından Knobelsdorff tarafından 1745 - 47'de yapılmıştır.

§ BRUNELLESCHI, (Bazen de BRUNELLESCHO diye yazılır), Filippo (1376 - 1446). Batının en büyük mimarlarından biri. İtalya'da Rönesans mimarisinin yaratıcısı. En ünlü eseri, Floransa Katedralinin kubbesidir. Brunelleschi, aynı zamanda değerli bir Kale ve İstihkâm mimarı ve askerî mühendis idi. Ayrıca da, Yunan geometricisi Öklid'in optikine dayanarak, perspektifi geliştirmiş, bu sebeple de resim sanatı üzerine etkili olmuştur.

§ VASARI, Giorgio (1511 - 1574). İtalyan Yüksek Rönesansı ressam, mimar ve yazarlarından. Rönesans ile Barok arasında İtalya'da baş gösteren "manierizm" akımından sayılabilir. Vasari'nin önemi, İtalyan sanatçıların hayatlarını anlatan kitabındadır. Bu kitap teferruatta bazı yanlış bilgiler vermesine rağmen, bugün bile İtalyan sanatı ve sanatçıları üzerine en önemli sanat tarihi kaynağı sayılmaktadır.

§ LAURIN. - Cermen kahramanlık destanlarında geçen bir Cüceler kralı. Bunun nefis bir Gül bahçesi varmış. İpekten bir ip, bu sihirli bahçeyi çevreler imiş, ve kim bu ipi keserse, Laurin ona düşman olurmuş. Dietrich von Bern (Cermen Destanlarında geçen bir kahraman. - Buradaki Bern, aslında Verona imiş) ve maiyeti, bir gün ipi koparıp sihirli bölgeye girmişler, çünkü Laurin, Dietrich'in adamlarından birinin kız kardeşini baştan çıkarmış ve kaçırmış. Saldırıclar Laurin'i yakalamışlar ve Bern'e götürmüşler. Laurin burada hokkabaz olarak çalışmak zorunda kalmış. Konuları birbirine çok yakın iki Kahramanlık destanı (13. yüzyıl) bu temayı işlemiştir.

