

Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi

ARKEOLOJİ-RÖLEVE-RESTORASYON
EPIGRAFI-ANTROPOLOJİ-MÜZİK-TİYATRO
TEOLOJİ-FOLKLOR

Dört ayda Bir Çıkar, 40.000 TL.

Cilt: 3 Sayı: 7 Nisan 1990

Sahibi: Enis KARAKAYA

Genel Yayın Yönetmeni ve Yazı İşleri Müdürü:
Dr. Özkan ERTUĞRUL

Teknik Müdür: Tolunay TİMUÇİN

Genel Koordinatör: Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

Genel Sekreter: Rabia EMEKLİGİL

Teknik Sekreter: Sadettin ZAYİM

Fotoğraf Direktörü: Aras NEFTÇİ

Yayın Sekreterleri: Selda (Kalfazade) ERTUĞRUL
Gülçin EROL

Haber Servisi Sorumluları: Arzu YILMAZ
Arzu İYİANLAR
Gülgün KALKINOĞLU

Yayın Kurulu: Özkan ERTUĞRUL - Enis KARAKAYA
Selda (Kalfazade) ERTUĞRUL
Şebnem AKALIN
Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

DANIŞMANLAR: Prof. Dr. Semavi EYİCE
Prof. Dr. Ara ALTUN, Doç. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Doç. Dr. Ebru PARMAN - Yard. Doç. Dr. Zeki SÖNMEZ
Dr. Hüsamettin AKSU - Sargon ERDEM
Dr. Engin BEKSAÇ

Film: Cem Hâs Grafik 511 85 85

Kapak ve İç Başkı: Örünc Matbaası 528 42 68

Dizgi: Klasik Ajans 516 22 71 - 72

REKLAMLAR

Arka dış kapak (renkli): 2.000.000.- TL
Arka iç kapak: 1.000.000.- TL
İç tam sayfa: 800.000.- TL
İç yarım sayfa: 500.000.- TL
Ön iç kapak: 1.200.000.- TL

• Yıllık Abone: 37.500 TL.'dir. Banka hesap numarasına çıkarılan paranın makbuz veya dekontunun fotokopisi ya da aslı gönderildiği an, dergi adresinize postalanacaktır. (İstanbul Be-yazıt Vakıflar Bankası 21-10248-8 nolu hesap)

Yurtdışı Abone Ücreti: 25\$.

İRTİBAT ADRESİ: Tolunay Timuçin 9.(1) 527 29 58
Mollafenari Sok. Birol İş Hanı Kat: 3 Cağaloğlu/İstanbul
Posta Kod: 34410

İÇİNDEKİLER

- Orta ve Geç Devirde Bizans Mimarisinin Merkez (İstanbul) ve Yunanistan Örneklerindeki Üslup Farkları (Y.Doç. Ahmet ERSEN) 2-16
- Sinan İle İlgili Bazı Arşiv Kayıtları (Prof. Dr. Ramazan ŞEŞEN) 17-22
- Mimar Sinan'ın 400. Ölüm Yıldönümünün Ardından (Ayda AREL) 23-24
- Manisa (Magnesia) Şehri Surları ve Kalesi (Enis KARAKAYA) 25-33
- Tokat Halef Sultan Zaviyesi (Göksal YILDIRIM) 34 - 40
- Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev) Kitabesi Üzerine (Prof. Dr. Günay KUT) 41-42
- Bozkırda Deri Sanatı (Atlı Kavimlere ait Deri Buluntular) (Dr. Nuray YILDIZ) 43-51
- Karagümrük'te İki Çeşme Ağlarken (İsmail Hakkı KURTULUŞ) 51
- Mozaik (Ali Cengiz ÜSTÜNER) 52-66
- Tanzimat Günlerinde Türk Mimari Uslubu (Uz. Aygün ÜLGEN) 67-71
- Bakırcılar Çarşısı Aliminyumcular Çarşısı Oldu (Serpil YÖRÜK) 72
- XV.-XVIII. Yüzyıl İtalyan Çini Kapları (Çev: Yrd. Doç. Dr. Ayla ERSOY) 73-79

NOT : Cilt:2 Sayı:6 Sayfa II deki üstdeki resim yanlışlıkla konmuştur.

• Kapak: Cem Sultan'ın portresi (Washington, Freer Gallery of Art)

Dergide yayınlanan makalelerin sorumlulukları yazarına aittir. Kaynak gösterilmek kaydı ve izin alınarak yararlanılabilir.

Hizmetlerinden dolayı Mustafa Selimoğlu'na teşekkür ederiz.



TANZİMAT GÜNLERİNDE TÜRK MİMARİ ÜSLUBU

TANZİMAT DÖNEMİNDE BATILILAŞMA AKIMIYLA TÜRK MİMARİSİNE GİREN ÜSLÜPLAR VE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ

Uzm. Aygün ÜLGEN

Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Öğretim Elemanı

Bir sanat eserinin yapıtlı ve ifade ediliş tarzı demek olan üslûp, aynı zamanda, bir dönemin veya bir sanatçının güzelliği duymak ve onu anlatmak hususunda başkalarından farklı olarak meydana getirdiği tarzıdır.

Ancak bir tarza üslûp denilebilmesi için bu tarzın belli bir süre devam etmesi, başka sanatçılarda da uygulanarak ortak bir gelenek haline alması gerekmektedir. Her memleket veya milletin uzun zaman devam eden ya da zaman zaman değişen mimarî üslûbu olduğu gibi, aynı memleket veya devrin çeşitli mimarlarına ait, birtakım tesirler neticesinde oluşan üslûplar da vardır. Bir üslûbun ortaya çıkmasına sebep olan şeyler, o devirdeki toplumun yaşayışı, düşüncüsü, zevkleri, duyguları ve güzellik anlayışıdır. Bunlar değiştiği zaman sanat şekilinde de bir değişiklik kendini göstermektedir. Mimarî anlayış bu şekilde ve zamanla değiştiği gibi, sanatçıların yıllardan beri devam eden geleneksel üslûb ve şekillerden ayrılarak başka özelliklerde eserler ortaya koymalarıyla da değişebilir. Bu değişiklikte oluşan yeni mimarî anlayış, diğer mimarlarca da beğenilir ve buna göre eserler yapılmaya başlanır ki, böylece yeni bir üslûp meydana gelmiş olur. İşte bu yeni üslûp her memlekette farklı şekillerde, o memleket halkının zevkine ve kültür birikimine göre belirir. Yani değişen bu yeni üslûp, her memleket halkının yıllardan beri devam edegelen ve var olan millî sanat üslûbu ve zevklerin çerçevesi içinde yayılır⁽¹⁾. Osmanlı devri Türk mimarisinde de başka mimarilerde olduğu gibi bazı tesirler neticesinde oluşan zevk değişikliği yüzünden, zaman zaman şekil ve tezyinat değişiklikleri olmuş, yeni tarz uzun süre devam ederek üslûp özelliği haline almış, umumleşen yeni bir tarza, yani yeni bir üslûba yerini bırakmıştır. Bu üslûplar sadece onu yaratan sanatçılarda ortaya çıkmamakta, bunda o devrin tarihi ve kültürü de etkili rol oynamaktadır. Bu yüzden ki üslûplar bize aynı zamanda hem toplumun ruhî durumunu ve yaşantısını, hem de sanat zevkini ve anlayışını yansıtmaktadırlar⁽²⁾.

Mimarîde ortaya çıkan bu üslûplar, şüphesiz Osmanlı devri Türk mimarlık sanatını da etkilemiştir. XVII. yüzyıla kadar yoğun bir çaba göstererek dış tesirlerden uzak kalmayı ve mimarîde kendine has biçimleri kullanmayı amaçlayan Osmanlı sanatı, XVII. ve XVIII. yüzyılların siyasî olaylarından etkilenen, batıya yönelmeye ve dışa açılmaya zorlanan Osmanlı Devleti'nde, toplumsal ortamın değişmeye başlamasıyla, o dönemde her alanda görülen batılılaşma akımının tesirinde kalmıştır⁽³⁾. Batılılaşma dönemi Türk mimarisinin sanat etkinliğini gerçek anlamıyla değerlendirebilmek için, öncelikle Osmanlı devri Türk mimarisinin gelişiminden kısaca söz etmek gerekecektir.

Osmanlı devri Türk mimarlık sanatı genellikle üç büyük bölüme ayrılmaktadır. Birinci bölüm, XIV. yüzyıldan başlayarak, XVI yüzyılın başlarına kadar devam eden kuruluş ile gelişme safhasıdır. İkinci bölüm, Türk sanatının klâsik çağıdır. XVI.

yüzyılın başlarından, XVIII. yüzyıl başlarına kadar devam eder. Üçüncü bölüm ise XVIII. yüzyıl başlarından XIX. yüzyıl sonlarına kadar olan devreyi içine alır. Türk sanatına Avrupa'dan gelen Batı sanatı tesirlerinin yer aldığı bu üçüncü bölüm kendi içinde daha başka bölümlere ayrılabilir. Lâle devrinde, yani XVIII. yüzyıl başlarından sonra Türk sanatında batı tesirleri, Türk Baroğu ile başlamış, bu üslûp genellikle XIX. yüzyıl içlerine kadar devam ederken, XIX. yüzyıl başlarında da Avrupa Neo-klâsik üslûbunun eserlere tesir ettiği görülmüştür. 1820-1880 yılları arasında yaşayan Neo-klâsik üslûptan sonra, nihayet XIX. yüzyıl sonlarında batı tesirli Türk sanatında belirli bir üslûba bağlı olmayan eklektik (karma) üslûbun hâkimiyeti kendini hissettirmiştir.

İşte biz burada Tanzimat dönemi öncesi ile Tanzimat dönemi de içine alan üçüncü büyük bölümün, Batı tesirli Türk sanatının üzerinde duracak, bu safhadaki mimariye batı tesiriyle giren üslûplara ve bu üslûpların özelliklerine değinmeye çalışacağız.

Uzun süren savaşlardan ve çeşitli iç buhranlardan sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nda bir huzur ve durgunluk dönemi başlamış, bu dönemde, Türk sanatına o sıralarda gündem güne artan yeni bir mimarî anlayışın ve sanat zevkinin sızmaya başladığı görülmüştür. Osmanlı tarihinde Tanzimat-ı Hayriyye adıyla anılan Tanzimat devri (1839-1876), batılılaşma hareketinin başlangıcı olarak kabul edilmekte, ancak batı tesiri meselesi derinlemesine, dikkatlice incelendiğinde, bunun Lâle devrinden daha da geriye götürülebileceği anlaşılmaktadır. Dıştan gelen bu tesirlerin, Osmanlı - Türk toplumunun bünyesine ve kendine has kültürel varlığına sızması, XVIII. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Nitekim ilk batı tesirleri Sultan III. Ahmet zamanında olmuş, geçiş devri olarak kabul edilen bu devreye Lâle devri (1718-1730) denilmiştir. Her şeyin inceden inceye nisbetlere bağlandığı, çeşitli elemanların çok ölçülü bir biçimde kullanıldığı Osmanlı Türk sanatının klâsik bölümünden sonra kendini belli eden bu geçiş devri sanatında, dışarıdan gelen tesirlerle artık mimarî üslûp karakterinin değişmeye ve yeni biçimlere bürünmeye başladığı açıkça belli olmaktadır⁽⁴⁾.

Öncelikle Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasında ekonomik çıkarlara dayanan ve siyasal yükümlülükler getiren diplomatik ilişkiler kurulmuş, sonra da bunu başka Avrupa devletleriyle kurulan ilişkiler izlemiştir. Osmanlıların batı kültürünün çeşitli yönlerine, bu arada Avrupa mimarisinin bazı üslûplarına göstereceği eğilim, bu diplomatik ilişkilerle paralel olarak sürmüştür. Tabii ki bu etkilenme Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel sisteminin kendi şartları ve ölçüleri doğrultusunda oluşmuştur⁽⁵⁾.



Lâle devri olarak adlandırılan bu geçiş devri sanatında batı tesirleri, özellikle süslemenin aşırı derecede çoğalması ve Türk sanatında yabancı bazı süsleme elemanlarının kullanılmaya başlanmasıyla kendini gösterir. Ancak bu geçiş devrinin ilk eserleri incelendiğinde, Türk klâsik sanatının izlerinin halen mevcut olduğu ve klâsik gelenekten henüz tamamiyle uzaklaşmadığı farkedilmektedir⁽⁶⁾. Bu sebeple Lâle devri mimarisinde belirgin bir batılılaşma ve baroklaşmadan söz edemeyiz. Ama barok üslûbun daha sonraki yıllarda benimsenmesinin yolu, Osmanlı sanatında Lâle devrinde açılmıştır diyebiliriz⁽⁷⁾.

Osmanlılar bir çeşit yenileşme hareketi olan Lâle devrinin başlamasıyla, Fatih Sultan Mehmed'ten beri ilk defa Avrupa kültürüne yakın ilgi duymaya başlamışlar, bunun neticesi olarak da barok üslûb Osmanlı sanatını etkilemiştir⁽⁸⁾.

Bu dönemden sonra, 1740'lardan itibaren artık Türk baroğu denilen üslûb mimarimizde kendisini iyice hissettirmeye başlamıştır. Doğudan bu zamana kadar süren geleneklere arka çevrilerek, bu devirde batıya yönelinmiştir⁽⁹⁾. Batıdan ilham alınan motifler kısa zamanda Osmanlı yapılarına girmiş, böylelikle XVIII. yüzyılda Osmanlı mimarlığı kendini yenilemeye yönelmiş ve biçimler değişikliğe uğramaya başlamıştır. Ancak bu biçim değişikliği Avrupa baroğundan daha değişik bir karakter taşımaktadır⁽¹⁰⁾. Nitekim 1730-1740 yıllarından itibaren Türk sanatına, Avrupa sanatının çeşitli unsurlarının hızla yayılmaya başladığı, klâsik geleneğin ise yavaş yavaş gerilediği görülmektedir⁽¹¹⁾. Bu mimarî elemanların Osmanlı mimarisine dolaylı yollardan, Avrupa'dan ithal edilen eşyalar yoluyla biçimde ulaştıkları, mimarînin dışında bir kez yorumlandıktan sonra Osmanlılarca yeniden mimarîye uygulandıkları ayrıca batı ülkelerinde eğitim gören gayrimüslim mimarların katkılarıyla uygulama alanı bulduğu anlaşılmaktadır⁽¹²⁾. 1740'tan itibaren Türk baroğunun, çeşitli türde yapılarda tatbik edildiği ve barok zevkin bu dönemde hâkim olduğu açıkça görülmektedir⁽¹³⁾. Bu sanat üslûbunun eserleri özellikle mimarlık ve süsleme alanlarındadır. Osmanlı baroğu da denilen bu üslûp, hem daha son-

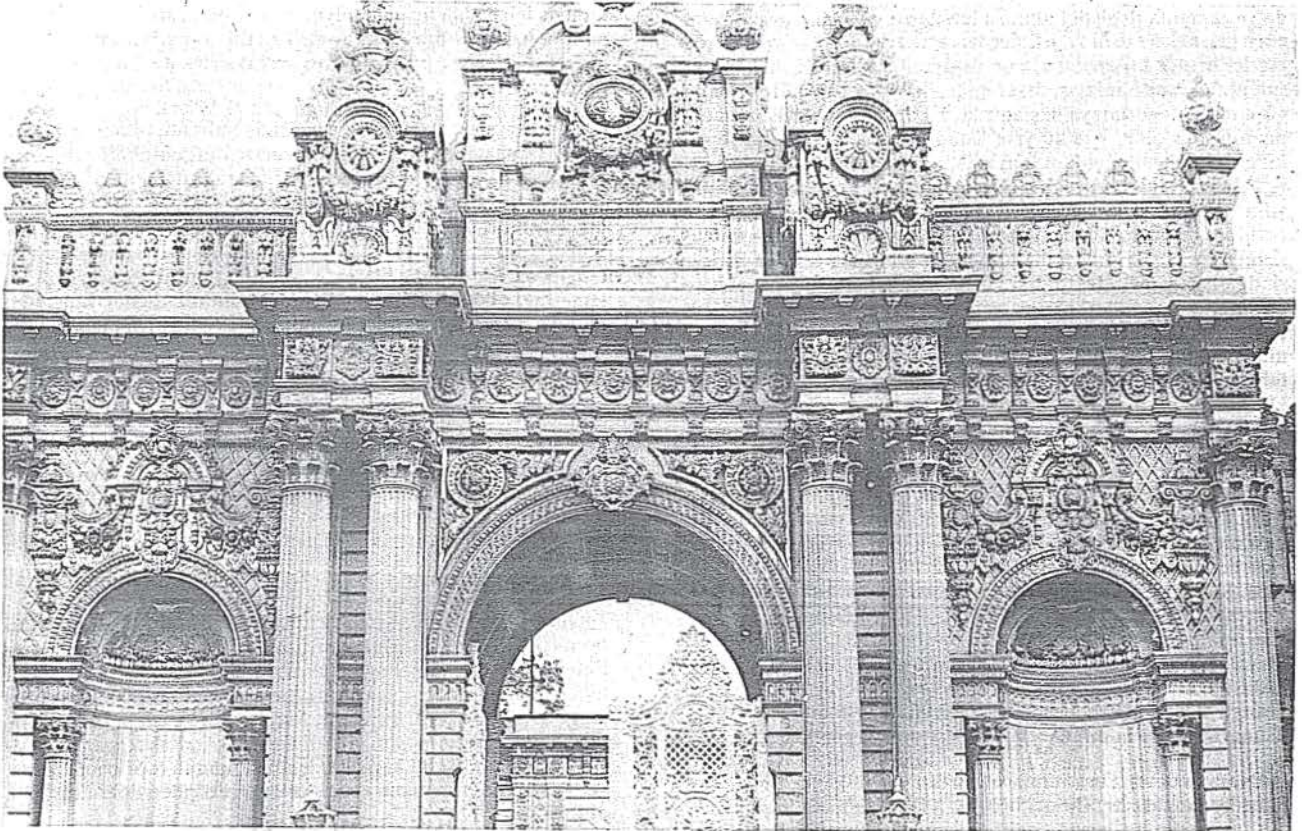
raki dönemin eklektik tutumundan orijinal bir yaratıcılık göstermesiyle ayrılır, hem de bu özelliğiyle Avrupa sanatının Osmanlı sanatına yansması olarak sanılmaktan çok, bir baroklaşma eğilimi olarak değerlendirilir⁽¹⁴⁾. Meselâ Türk mimarisinde çok eskiden beri kullanılan sivri kemerin yerini barok üslûpta kemerler almış, stalaktitli (makarnaslı) sütun başlıklarının yerine artık barok başlıklar uygulanmaya başlanmıştır. Mimarî süslemede Türk sanatının yüzyıllardır kullandığı motifler unutulmuş, batının motifleri alınmış ve bu motifler mimarî yapımıza uydurulmuştur⁽¹⁵⁾.

Avrupa'dan, önce İstanbul'a gelen, sonra da memleketin bazı yerlerine yayılan bu yeni üslûp, Lâle devri üslûbundan oldukça farklıdır. Osmanlı mimarlarınca bu üslûba Türk zevki ve karakteri de katılarak Türk Baroğu meydana getirilmiştir⁽¹⁶⁾.

Barok üslûbun klâsik mimarîden farklı olarak en belirgin özelliği, girintili ve çıkıntılı hatların kullanılmasıyla kırılan tavan pervazları ve ahnlık (fronton)lar, çıkıntılı hücre ve siva sütunlar, engeli eğriler, oyulmuş çukur cepheleler, birbiri üzerinde katlar yapan tezyinat, harici merdivenlerin ve balkonların kullanılmasıyla sağlanan hareketlilik ve dinamizmdir⁽¹⁷⁾. Barok, süslemelerde kabarık ve şişkin biçimler, sütunların yapının gövdesinden ileriye fırlayan bir görünüme sahip olması, üçgen ahnlıkların kenarlarının sağ ve sol köşelere uzayacağı yerde, kıvrımlar halinde birbirine dolanması şeklinde kendini gösterir⁽¹⁸⁾.

Barok üslûbun kurduğu mekândaki dinamizmi, hareketliliği ve kıvraklığı Osmanlı mimarisini etkilemişse de klâsik yapıya oranların değişmesi ve ana kitlenin dikeyleşmesi dışında pek etki edememiştir⁽¹⁹⁾. Bu üslûbun etkisiyle yapılan camilere dikine bir görüntü verilmeye çalışılmış, kubbe kasnakları yükseltilmiş, minareler klâsik üslûptakilere nazaran daha uzun yapılmış, sütnun ve pencereler ise bu görünüme uydurulmuştur⁽²⁰⁾.

Barok formların ve motiflerin ilk defa büyük ölçüde kullanıldığı dinî mimarî yapısı, İstanbul'da 1748-1755 yılları arası-



Dolmabahçe Sarayı Hazine-i Hassa Kapısının cepheden görünüşü.



da yapılan Nuruosmaniye Camii'dir. Dinî mimarimizde planlarda büyük ölçüde tesir yapmamış olan Barok, buna karşılık cephe görünüşlerinde ve üst yapıda, iç süslemede yani mimarî tesirde hâkim olmuş ve bu yapıların plan düzenlemesi, eski geleneğe bağlı kalmıştır. Ancak sayıları az da olsa eserlerde, meselâ 1825'ten önce yaptırılan Yedikule'deki Küçük Efendi Tekke'sinde Baroğun planda da etkili olduğu görülmektedir. Barok dinî olmayan (profan) mimariye, yalı ve konak plânlarına da tesir etmiş, ancak bu yapılar ahşaptan yapıldıklarından günümüze kadar gelmemiş, kalan yapıların ise sayıları oldukça azalmıştır. Bu sivil mimarlık yapılarında dikkati çeken husus, esasî Türk ev mimarisine kadar uzanan köşe odalarının orta sofaya açılması prensibinden vazgeçilmemiş olması ve orta sofanın Barok bir oval sofa halini almasıdır⁽²¹⁾.

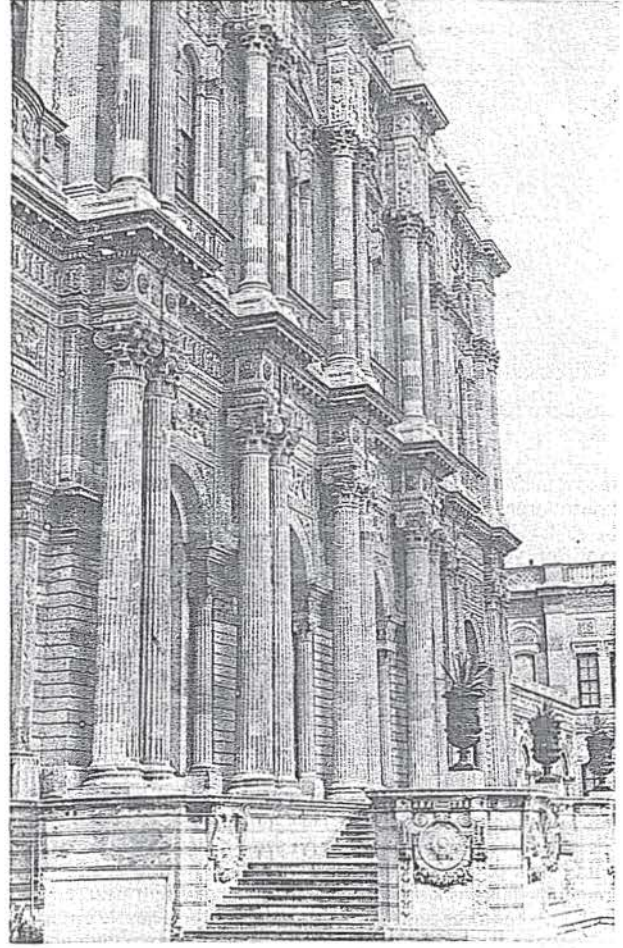
Osmanlı Türk sanatında Lâle devrinden sonra Barok üslûbun devamı olarak yeni bir üslûp belirir. Osmanlı İmparatorluğu'nda XIX. yüzyılda yayılmaya başlayan bu üslûba, "Rokoko" denilmektedir⁽²²⁾. Bazı sanat tarihçilerince gecikmiş Barok olarak da tarif edilen ve tezyinî bir üslûp olan Rokoko'nun en belli başlı motifleri, dalga, su, me'can, deniz kabukları, sedef, vb. formlardır. Bu üslûpta yapılan saraylar, adeta bir tiyatro dekoru havasını veren görünüme sahiptirler⁽²³⁾. Mimarî ve dekorasyonda teknik bir ustalık ve incelik gösteren, Barok üslûbun devamı olan Rokoko, başlı başına bir mimarî üslûp olmayıp, ağır Barok formların oynak süslemelere ve renkli sathlara dönüşmesi, Barok süsleme şekillerinin çok fantastik bir gelişmesi olarak karşımıza çıkmaktadır⁽²⁴⁾.

Her ne kadar Rokoko bir süsleme anlayışı ise de özellikle Fransa'da bu üslûba Louis Üslûpları da denilmiştir. Bundan önceki sanata XIV. Louis üslûbu, Rejans (Régence) devri denilen döneme XV. Louis üslûbu (1723-1774) denilmektedir. Bundan sonra ise XVI. Louis üslûbu (1774-1792) ve nihayet Napoléon döneminin Ampir (Empire) sanatı gelmektedir⁽²⁵⁾.

XIV. Louis üslûbu ve XVI. Louis üslûbu arasında geçit teşkil eden Rejans üslûbunda, süsleme olarak acaip (grotesk) hayvan figürleri ile Türk mimarisinde kullanılmayan, maskaron denilen, genellikle çeşmelere konulan insan veya hayvan başı şeklindeki mermer ve tunç parçalar kullanılmaktadır⁽²⁶⁾. Bu üslûpta kalabalık, dalgalı süsleme azalır, bunların yerini soyut şekiller alır. XV. Louis döneminde ise bütün bu elemanların yerine Rocaille denilen yeni bir üslûbun ortaya çıktığı görülür⁽²⁷⁾. Rocaille (Rokay) üslûbu, XV. Louis veya Rokoko da denilen üslûbun benzeridir. Rokay ve Rokoko üslûpları, aslında Rejans üslûbundan başka bir şey olmayıp, aynı zamanda bunların tümüne barok denilmiştir. Bizde ise Lâle devrinden sonra yani XVIII. yüzyıl sonlarına doğru gerek mimarî, gerekse süslemede önemli bir yer alan Rokay üslûbu moda olmuş, buna Türk Baroğu da denilmiştir⁽²⁸⁾.

Barok ve Rokoko, XVIII. yüzyılda Osmanlı sanatında ağırlığını daha çok dekorasyon alanında hissettirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda batı etkisinin her alanda olduğu gibi mimarlık alanında da kendisini belli ettiği bu dönemde, meydana getirilen yapılarda (ki bunlar arasında saraylar en fazla etkilenen yapılar olmuşlardır), eski mimarî gelenek ve zevklerden gittikçe uzaklaşmaya başlandığı görülmüştür. Barok ve Rokoko üslûplarında inşa edilen bu yapılarda süslemeler tamamiyle batıya has motiflerden ibaret olup, geleneksel Türk motifleri yok denecek kadar azalmıştır. Bu üslûplarla mimarimize akant yaprakları, kartuşlar, deniz kabuğu motifleri "S" ve "C" kıvrımları girmiş, böylece saray, köşk, cami, sebil, çeşme ve mezar taşları adeta bu dekorasyonların istilasına uğramıştır. Dolayısıyla mimarî formların bazı yönleri eskisinden farklı bir biçimlenmeye yönelmiş, klâsik mimarînin bazı karakteristik özellikleri değişikliğe uğramıştır. Nitekim mukarnaslı, baklavalı sütun başlıkları, düz çizgiler ve sivri kemerin yerini batı üslûplarındaki biçimler almıştır. XVIII. yüzyıl yapılarından olan Lâleli, Zeynep Sultan, Eyüp, Üsküdar'da Ayazma, yeni Fatih ve Beylerbeyi Camileri Barok devrin camileridir. Türk Rokoko dekorasyonunun en güzel örneklerini ise Topkapı Sarayı'nın bazı yapılarında görmek mümkündür. Barok ve Rokoko dekorasyonun zenginliği en fazla çeşme ve sebillerde göze çarpmaktadır⁽²⁹⁾.

Barok Osmanlı İmparatorluğu'na Rokoko dekorasyonla geldiğinde, Avrupa'da en az bir buçuk yüzyıllık geçmişi bulunuyordu.



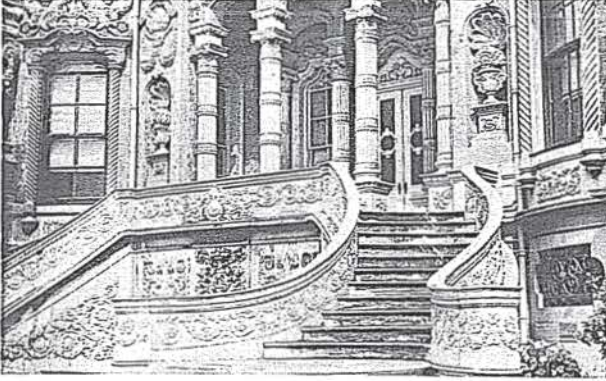
Dolmabahçe Sarayı Muâyede (Bayramlaşma) Salonu'nun denize bakan cephesinin yandan görünüşü.

Bu üslûplardan sonra Osmanlı sanatına II. Mahmud döneminin başlarında, Napoléon devri Fransa'sının yeni üslûbu olan Ampir, orada ortaya çıkışının hemen arkasından girmiş, barok ise bu dönemde tamamen terk edilmemiştir.

Empire (Ampir) üslûbunun başlangıcında her iki üslûbun özelliğini taşıyan eserler yapılmıştır. Nitekim II. Mahmud döneminin en önemli dinî yapılarından biri olan Tophane'deki Nusretiye Camii, Baroktan ampire geçişin ifadesini veren bir eser olarak kabul edilmektedir⁽³⁰⁾. Kırım Savaşı sonrasında başlayan ilişkiler, Tanzimat Fermanı'nın (3 Kasım 1839) ilânından sonra Avrupa ile Osmanlıları daha da yakınlaştırmıştır. Sultan Abdülaziz'in Fransa seyahatinin etkileri de buna eklenirse, o devirde yeniliklere çok açık olan Osmanlı sanatı, ampir üslûbu da hemen kabullenmiştir.

Ampir'in sözlük anlamı, "imparatorluk" dur. Napoléon Bonaparte imparator olduktan sonra bunu simgelemek için sanatçıları teşvik etmiştir. Sanatçılar da bunun üzerine Napoléon'un büyüklüğünü yansıtmak için yeni üslûp bulmuşlar, eski Mısır ile Roma'nın mimarî ve süsleme elemanlarından faydalanarak bir stil oluşturmuşlardır. Ayrıca bu elemanlara kartal ve arslan gibi büyüklüğü simgeleyen hayvanların resim ve kabartmalarını, heykellerini ilâve etmişlerdir. İşte Napoléon'un kişisel isteği neticesi meydana gelen bu yeni üslûba, birçok Avrupa memleketi gibi Osmanlılar da benimsemişler ve bu üslûpta yapılar yapılmaya başlanmıştır⁽³¹⁾.

Ancak Osmanlı Ampir yapılarında dinin gereği olarak hayvan figürlü heykel ve kabartmalara rastlanmamakta, onların yerini, çiçek ve meyve motiflerinin aldığı görülmektedir. Genellikle tuğla olarak yapılan binaların üzeri ya sıva ile örtülmekte, ya da kalın mermer levhalarla kaplanmaktadır. Kesme

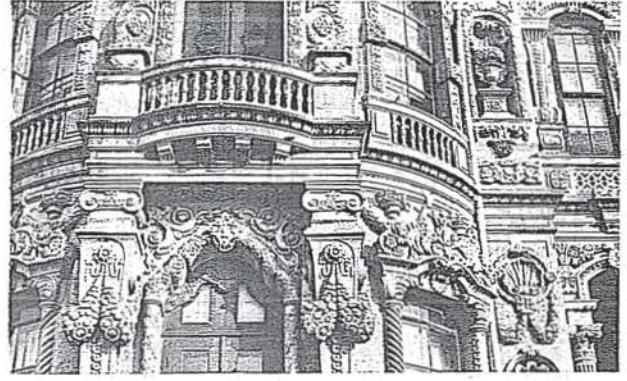


Küçüksu (Göksu) Kasrı'nın denize bakan ön cephesinin giriş merdivenleri.

taş ve mermer, pencere ve kapı söve (çerçeve)lerinde, silme ve konsollarda, lento(kiriş)larda, kemerlerde kullanılmıştır. Bütün bu süslemeler, batıya has motifler olup, bu tür yapılarda Türk motifleri yok denecek kadar azalmıştır⁽³²⁾. Türk Ampiri denilen üslup, Türk Baroğu içinde ve ona paralel olarak XVIII. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış, XIX. yüzyıl ortalarından sonraya kadar çeşitli türde yapılarda hâkim olmuştur. Bu üslubun Osmanlı sanatına yansımada, batıdan gelen yabancı mimarlar ve Anadolu'lu ve Ermeni asıllı Balyan ailesine mensup mimarların büyük rolleri olmuştur⁽³³⁾.

Ampir üslubu bazı yapılarda Barokla beraber kullanılmış, bazı yapılarda ise Barokla Ampirin yanında başka üslupların, hatta belirli bir üsluba bağlı olmayan unsurların kullanıldığı görülmüştür. Yabancı bir üslubun Türk mimarî zevk ve görüşleri içerisinde yorumlanarak bize has bir sanat yaratılması, XIX. yüzyılda artık gerçerde kalmıştır. Tanzimat dönemini de içine alan bu yüzyılda karışık üsluplara yer verilmesi, belirli bir üslubun tam hâkimiyetinin var olmayışı, yalnız Osmanlılara has ve onun batılılaşma arzu ve çabalarından ileri gelen bir karışıklığın neticesi değildir. Çünkü aynı karışık tutum o dönemde batıda da vardır. Yani XIX. yüzyıl Avrupa mimarisinde eklektisizm hâkimdir. Bu eklektisizmin sebebi ise tabii ki Avrupa'nın bu yüzyılda içinde bulunduğu genel durumdur.

Batı'daki bu eklektisizmde batı, Yunan, Roma ve Hıristiyan kültüründen faydalanmaktadır. Batı kendi kültüründe var olan şeyleri sanata uyguladığından, elbetteki mimarisinde de bir yabancılaşmadan söz edilemezdi. Oysa bizde durum değişik olup, batıya açılış sebebiyle mimarîde de eski gelenekten kopma baş göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu bu dönemde, Avrupa'daki gibi sosyal ve ekonomik çalkantılar içinde olmadığından, toplumun estetiğinde de geleneksel görüş ve zevklerden kopmayı gerektirecek bir durum da yoktu. Memleket Tanzimat ve İslâh hareketleriyle batılılaştırılmaya çalışıldığından, Osmanlı estetiğine müdahale, bu hareketleri yürüten Osmanlı yöneticiler-



Küçüksu Kasrı'nın ön cephesinden detay.

rinden, dolayısıyla onların arzu ve izinleriyle bir şeyler yapan sanatçılardan gelecekti. Yani meydana getirilen yapılar, bu sanatçıların görüş ve zevkleri ile biçimlenecekti⁽³⁴⁾.

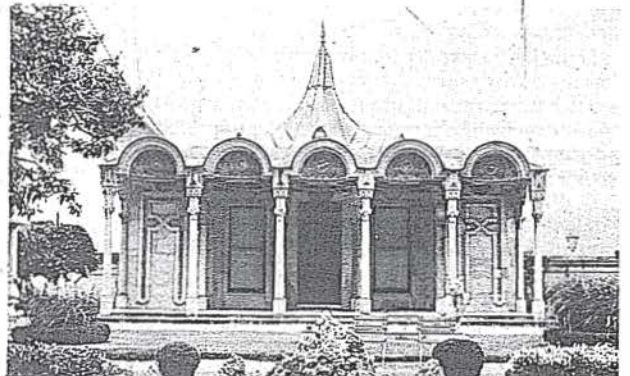
XIX. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk mimarisinin abidevi örnekleri genellikle dinî yapılardır. Bu yüzyılda batılılaşma hareketi neticesinde padişahların hem yaşama biçimleri ile düşüncelerinin farklılaşması, hem de devlet düzeninin değişmesi artık abidevi yapıların inşasına imkân vermemiştir. Bu dönemde Osmanlı devletinde sürdürülen askerî, idarî ve kültürel alandaki yenilik hareketlerinin yeni binalar yapılmasını gerektirmesiyle, artık dinî binaların yerine, sivil mimarî yapılarının yapımına hız verildiği görülmektedir. Kasr ve saray yapımının yoğunluk kazandığı bu dönemde, başta İstanbul olmak üzere diğer kentlerde de görünüm değişmiş ve yeni karakterlere bürünmüştür⁽³⁵⁾.

Dolayısıyla XIX. yüzyıl yapı faaliyetleri, daha önceki yüzyıllara nazaran belirli bir farklılık ve çeşitlilik göstermektedir. Bu yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet ve toplum yaşamının değişmesi, yapı faaliyetlerini de etkilemiştir. Özellikle Tanzimat döneminden sonra daha çok büyük şehirler, liman şehirleri ve ticaret merkezlerinde başlayan hareket ve buna bağlı olarak mimarî manzaranın değişime uğrayışının ilk örneği başkent İstanbul olmuştur⁽³⁶⁾.

XIX. yüzyıl içlerinde kendini abidevi bir şekilde belli eden bir başka üslup, Avrupa Neo-klâsik üslubunun, yapılara tesir ettiği görülür. Bu üslupta yapılan yapılar arasında bu devrin saraylarını, dinî olmayan binalarını ve hemen hepsi bu üslupta yapılmış olan resmî binaları sayabiliriz. Bu üslubu Tanzimat üslubu olarak adlandıranlar da olmuştur. Neo-klâsik yapıların en belirgin özelliği, cephelerinde bir veya birkaç antik benzeri sütuna dayanan üçgen ahlığın bulunmasıdır. Bu üslubun II. Mahmud dönemindeki en belli başlı eseri, İstanbul'daki Sultan Mahmud Türbesi ve Sebili'dir. Yine İstanbul'da Ortaköy, Dolmabahçe, Mecidiye Camileri, Bezmîâlem Valide Sultan Çeşmesi ve Koca Mustafa Paşa Emine Hanım Sebili, Neo-klâsik



Küçüksu Çeşmesi



Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşklerinden birinin genel görünüşü.



üslûbun örnekleri arasındadırlar. Bu üslûp İstanbul dışındaki yapılarda da meselâ, İzmir Hisar Camii ve Konya Aziziye Camii'nde kendini hissettirmektedir. XIX. yüzyılda Türk sanatına iyice yerleşen bu üslûp, Osmanlı İmparatorluğu'nda neredeyse bir devlet sanatı haline gelmiştir⁽³⁷⁾. Neo-klâsik üslûptan başka, 1860'tan başlayarak eklektik tutumun özellikle İstanbul'da Osmanlı mimarlığını geleneksel değerlerinden gittikçe uzaklaştırmaya başladığı görülmüştür⁽³⁸⁾. XIX. yüzyıl sonlarında eklektik (karma) bir sanatın hâkimiyetine girmeye başlayan Türk sanatı, daha sonra da XIX. yüzyıl sonlarından 1930 yıllarına kadar süren Türk Neo-klâsik üslûbunda eserler vermeye başlamıştır⁽³⁹⁾.

Özetleyecek olursak, Tanzimat dönemini de içine alan XIX. yüzyılın özellikle ikinci çeyreğinden itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda meydana getirilen yapılarda Batı'dan gelen üslûplar, XVIII. yüzyıldaki gibi ilham alma ve etkilenme şeklinde değil, ele alınıp şeklinin farklılığıyla dikkati çekmektedir. Bu dönemde batı özentisi içinde olan saray çevrelerinin bu tutumları neticesinde XIX. yüzyıl yapılarında yabancı üslûplardan ilham alma ve bu ilhamların yerli görünümlere kavuşturulması yerine, tamamen yabancı kopyelere gidilmiş, mimarimizde batılılaşma, adeta yabancılaşmaya dönüşmüştür⁽⁴⁰⁾.

Kısacası, batı tesirlerinin mimarimize girişinden II. Mahmud dönemine kadar olan safhada, Barok ve Rokoko, II. Mahmud (1808-1839) döneminde Ampir üslûp daha fazla olmak üzere Ampir-Barok ya da Ampir üslûbun yapılarda uygulandığı görülmekte, Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde Ampir devam etmekle beraber bazen Barokla karışmaktadır. Diğer yandan da Neo-barok, Neo-klâsik, Neo-Grek, Neo-Gotik ve eklektik üslûpta yapılan yapılar göze çarpmaktadır.

Tanzimat döneminde meydana getirilen yapılarda birden fazla üslûbu bir arada görebileceğimiz gibi, özellikle bu dönemde batılılaşmanın en çok etkisini gösterdiği büyük saray ve kasırlar (meselâ Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Küçüksu Kasrı, İhlamur Kasrı, ...) üslûp açısından karışıklık arz etmektedirler.

XIX. yüzyıl sonlarına doğru mimarimizi, batıdan gelen bu yabancı üslûplardan kurtarıp, eski klâsik devrin eserlerine dönülmek istenmiştir. Cumhuriyet dönemine kadar bu yolda eserler yapılmaya devam edilmiş, daha sonra da, esaslarını eski Türk sanatından alan modern bir üslûp yaratma dönemine girilmiştir.

NOTLAR:

- (1) C. Esad Arseven, "Mimarîde Üslûp", *Sanat Ansiklopedisi*, c. III, 16. fas., 2. bs. İstanbul: M.E.B., s. 1354-1355.
- (2) C. E. Arseven, "Osmanlı Devri Mimarîsinde Üslûplar", *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Resim, Heykel, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*, III. fas., İstanbul: M.E.B., y.y., s. 237.
- (3) Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Ankara: T.T.K. Bas., 1977, s. 15.
- (4) Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarîsinde Neo-klâsik Üslûbu", *Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X, 1979-1980*, İstanbul: Ed. Fak. Mat., 1981, s. 163-164.
- (5) Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarîsinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fak. Baskı Atölyesi, 1975, s. 9.
- (6) S. Eyice a.e., s. 164-165.
- (7) A. Arel, a.e., s. 42.
- (8) Aptullah Kuran, "Osmanlı Sanatında Batıya Yöneliş: 18. Yüzyıl" *16. yy.'dan 18. yy.'a Çağdaş Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Metis Yayınları, 1986, s. 307.
- (9) Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975, s. 51.
- (10) A. Kuran, "Osmanlı Sanatında Batıya Yöneliş: 18. Yüzyıl", a.e., s. 307.
- (11) S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarîsinde Neo-klâsik Üslûbu", a.e., s. 165.
- (12) A. Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarîsinde Batılılaşma Süreci*, s. 105.
- (13) S. Eyice, a.e., a.y.
- (14) Metin Sözen - Uğur Tanyeli, "Türk Baroku", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986, s. 242.
- (15) S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı...", a.e., s. 165.
- (16) C.E. Arseven, "Türk Barok Üslûbu (1730-1854)", *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyinî Sanatlar*, VI. fas., İstanbul: Maarif Bas., s. 405.
- (17) P. Gaxotte, "Barok Nedir?", *Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni*, sayı: 189, İstanbul: 1957, s. 17.
- (18) Suut Kemal Yetkin, *Barok Sanatı*, İstanbul: Cem Yayinevi, 1977 s. 12.
- (19) A. Kuran, "Osmanlı Sanatında Batıya Yöneliş: 18. Yüzyıl", a.e., s. 307.
- (20) Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları, 1971, s. 5.
- (21) S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarîsinde Neo-klâsik Üslûbu", a.e., s. 165-166.
- (22) Adnan Turanî, "Rokoko", *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. bs., Ankara: Toplum Yayınları, 1975, s. 111.
- (23) Mazhar İpşiroğlu-Nazan İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Karaca Ofset Bas., 1977, s. 142.
- (24) Nurhan Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul: İ.Ü. Ed. Fak. Mat., 1976, s. 76.
- (25) Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi: Resim, Heykel, Mimari*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 424.

- (26) C. E. Arseven, "Rejans Üslûbu", *Sanat Ansiklopedisi*, c. IV, 19. fas., İstanbul: M.E.B. bas. ev., 1975, s. 1675.
- (27) A. Turanî, a.e., a.y.
- (28) C.E. Arseven, "Rokay Üslûbu", *Sanat Ansiklopedisi*, c. IV, 19. fas., s. 1675-1676.
- (29) Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, s. 5.
- (30) M. Cezar, a.e., s. 109.
- (31) Halûk Sezgin, *Türk ve İslâm Mimarîsine Toplu Bakış*, Mimar Sinan Üniv. Mimarlık Fak. Yayınları, İstanbul: 1979, s. 197.
- (32) H. Sezgin, a.e., s. 202.
- (33) S. Eyice, a.e., s. 169.
- (34) M. Cezar, a.e., s. 43.
- (35) Metin Sözen ve Diğerleri, *Türk Mimarîsinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1975, s. 351.
- (36) M. Cezar, a.e., s. 81-84.
- (37) S. Eyice, a.e., s. 173-175.
- (38) İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fak. Basım İşliği, 1980, s. 2
- (39) S. Eyice, a.e., s. 175.
- (40) M. Cezar, a.e., s. 110.

