

İçindekiler Tablosu

Yenileşmenin İlk Evresi: III. Ahmed Dönemi	2
18. Yüzyıl Sanatında Yenilikler	3
Batılılaşmanın Yaygınlaşması: III. Selim ve II. Mahmud	6
Tanzimat'tan Meşrutiyet'e: Batılılaşmanın Kurumlaşması	9
Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları	19
Dipnotlar	21
Kaynaklar	23

Prof. Dr. Günsel RENDA

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / Türkiye

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme/Batılılaşma dönemi olarak nitelendirilen 18. ve 19. yüzyıllar köklü bir kültür değişiminin yaşamış ve yeni bir sanat ortamının olduğu bir süreçtir. Dört yüzyıl imparatorluğun içinde ve dışında siyasal gücünü koruyabilen Osmanlı Devleti, kendi kendine yeterli bir toplum yapısı geliştirmiş ve sanat ve kültür alanındaki yoğun etkinlik dış etkilerden oldukça uzak kalabilmiştir. Oysa 17. yüzyıldan sonraki siyasal olaylar Osmanlıları giderek endüstrileşen Avrupa'nın karşısında Batılılaşma ve Yenileşmeye zorlamış ve Osmanlı yöneticileri bilinçli atılımlarıyla devlet yapısında köklü reformlar gerçekleştirmişlerdir. Teknik alanlarda Avrupalı uzmanlardan yararlanılması ve Avrupa dillerindeki bilim kitaplarının Türkçeye çevrilmesi giderek Batı bilim ve kültürünün yayılmasını sağlamıştır. Önceleri etkisini saray çevrelerinde gösteren bu girişimlerin sonucunda başkent İstanbul'da ve giderek tüm imparatorlukta yeni ilgiler ve gereksinimlere yönelik bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu ortamda gerek mimarlıkta ve resim sanatında, gerekse el sanatları, müzik ve edebiyatta Batılı biçimlerin benimsendiği, geleneklere aşılanarak yenilikçi denemelere girişildiği görülür. Osmanlı Yenileşme Dönemi'ndeki sanat etkinliğini özümsemek için bu süreci daha yakından tanımak gerekir.

XVII. yüzyılın bazı siyasal olayları Osmanlı İmparatorluğu'nun görünümünü değiştirmeye başlamıştır. İmparatorluğun iç ve dış olaylar sonucunda yıpranmasından güç alan Avrupa ülkeleri Osmanlı pazarlarına sahip çıkmak istemişler ve özellikle Fransa, 1669'da yapılan ticaret anlaşması sonucunda Osmanlı ticaret hayatına egemen olmaya başlamıştır. İmparatorluk sınırları içindeki Hıristiyan uyrukluların koruyuculuğunu da yapan Fransa'nın gücü yalnız ekonomik alanda değil, toplumsal alanda da kendini göstermiştir.¹ Aslında 17. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kültürel ortam dış etkenlerin payını kolaylaştıracak nitelikteydi. Sanat alanında çok büyük bir atılım olmamış, önceki yüzyılın sanat ürünlerine bir yenilik katılmamıştı. Böyle bir dönemde İstanbul'daki yabancı elçiliklerin kültür hayatında büyük rolü olmuştur. Elçiliklerde birçok sanat etkinliği gerçekleştirilmiştir. Örneğin, Fransız elçisi Marquis de Nointel 1673'te bir amatör tiyatro grubuna elçilikte temsiller verdimiştir. Gerçi seyircilerin çoğu gayrimüslimler olmuştur ama aynı elçilikte birkaç yıl sonra yapılan tiyatro salonundaki bale ve temsillere Türkler de gelmiştir.² Batı biçiminde sanata ilgi tiyatroyla kalmayıp öteki sanat dallarına da yayılacaktır.

Yenileşmenin İlk Evresi: III. Ahmed Dönemi

Tarihçiler gerçek anlamda Yenileşme hareketlerinin Lale Devri'nde başladığı düşüncesinde birleşirler. III. Ahmed Dönemi (1703-1730), siyasal başarıdan çok, edebiyat ve müzik etkinlikleri, gösteriler, görkemli törenleriyle anılan bir dönemdir. III. Ahmed ve Sadrazamı Damat İbrahim Paşa Batı'ya açılmanın gereğini duymuşlar ve öncelikle Fransa'ya elçilik heyeti göndermişlerdir. III. Ahmed 1721'de Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi XIV. Louis'nin sarayına elçi olarak yollarken onun, diplomatik görevinin yanı sıra bilim ve teknoloji alanlarında inceleme yapmasını istemiştir. Nitekim Mehmed Çelebi, orada kültürel etkinliklere katılmış ve bütün bunları anlatan bir de sefaretname yazmıştır.³ Paris'ten dönerken mimari çizimler, yapı planları ve çeşitli bilim kitapları da getirmiştir.⁴ Ayrıca III. Ahmed Dönemi'nde İstanbul'da Fransız elçisi olan Marquis de Bonnac aracılığıyla saraya saatler, mobilyalar, kumaşlar getirtilmiştir.⁵

III. Ahmed Dönemi, sivil mimari etkinliğiyle tanınır. Boğaz ve Haliç kıyılarında kasırlar yapılmış, kent meydanları çeşme ve sebillerle süslenmiştir. Nitekim daha 1722'de III. Ahmed Haliç'te Sadabad kasırlarını yaptırırken XIV. Louis'in saraylarıyla kıyaslanabilecek planlar hazırlatmış ve sarayları Fransa'dakiler gibi çiçek bahçeleri, çağlayanlar ve fiskiyeli

havuzlarla donatmıştır. 18. yüzyıl boyunca İstanbul'a gelen birçok gezgin Sadabad'ın Fransa'daki Fontainebleau ya da Marly şatolarına benzediğini yazmışlardır.⁶ III. Ahmed 17. yüzyıl yapısı olan Aynalıkavak Kasrı'nı da Venedik'ten gelen aynalarla bezetmiştir. Kısa zamanda Haliç'te Kağıthane yüksek tabakanın mesire yeri olmuştur.

Lale Devri'nin tüm yapılarında Avrupa'nın barok ve rokoko üsluplarının etkileri sezilir. Örneğin, III. Ahmed'in Topkapı Sarayı'nda yaptırdığı bölümlerdeki boyalı bezemeler, meyve dolu çanaklar, sepetler, çiçekli vazolar Avrupa rokokosunun tanınmış motifleridir. III Ahmed'in adını taşıyan çeşmede (1728) aynı motiflerin taş yontu örnekleri vardır. Çeşmenin dalgalanan saçağı, akant yapraklı frizi, altın yaldızlı parmaklıkları ve masa üzerine yerleştirilmiş çiçekli vazo kabartmaları geleneksel Osmanlı bezeme sanatına yabancı unsurlardır. Aynı motifleri Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın kendi memleketi Nevşehir'e 1725'te yaptırdığı caminin minberinde görmek şaşırtıcı değildir.

III. Ahmed'in saray çevresinde oluşan edebi ve bilimsel çevre sanatın her dalına yenilikler getirmiştir. Kuşkusuz bu dönemde atılan en yenilikçi adım 1726'da İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurması ve ilk kez Türkçe kitap basımına başlanmasıdır. Giderek İstanbul'daki elit tabaka Batı kültürünü daha yakından tanımaya başlamıştır. Öte yandan, 18. yüzyılda Avrupa ülkeleriyle kurulan yeni diplomatik ve ticari ilişkiler birçok Avrupalı sanatçıyı İstanbul'a getirmiştir. Öncelikle yabancı elçilik çevrelerinde çalışan bu sanatçıların Osmanlı başkentinde oluşan yeni sanat ortamında yeri vardır. Örneğin, daha 17. yüzyılın sonlarında Fransız elçisi M. de Ferriol'un desteğiyle İstanbul'a yerleşmiş olan Valenciennesli ressam Jean Baptiste Vanmour'un Pera'daki atölyesinin İstanbul'daki aydınların ve diplomatların uğrak yeri olduğu anlaşılır. Nitekim sanatçının, III. Ahmed'in saray törenlerini, İstanbul'un çeşitli semtlerini, ya da günlük yaşamdan kesitleri görüntüleyen resimleri bir 'okul' oluşturmuştur.⁷

İstanbul'da oluşan bu yeni sanat ortamı, saraydaki resim etkinliğini de etkilemiştir. Kuşkusuz, matbaanın gelişi ile sarayda minyatürlü el yazma yapımı giderek azalmıştır. Az sayıda üretilen minyatürlü el yazmaları artık hafif konulu edebi eserlerdir. Minyatürlerin çoğu albümlerin içerisine yerleştirilen günlük yaşam sahneleri, çiçek resimleri ve günün modasına uygun giysiler içinde gösterilmiş kadın ve erkek figürlerinden oluşur. Lale Devri'nin ünlü nakkaşı Levnî'nin resimleri bu yeni beğeni ortamının ürünleridir. Albümlerindeki lüks giysiler içinde müzik yapan, raks eden, çiçek koklayan, içki içen kadın ve erkekler III. Ahmed Dönemi'nin görkemli yaşantısının belgeleridir. Ayrıca Levnî, yaptığı padişah portrelerinde yeni motifler ve teknikler kullanarak sonraki portre ressamlarına esin kaynağı olmuştur. Padişahların duruşlarında, oturuşlarında, yüz ifadelerinde doğallık vardır.⁸ Levnî'nin çağdaşı Abdullah Buharî'nin çizdiği kadın ve erkek figürleri de hacimli ve ağırlıklıdır. Bu iki sanatçı Osmanlı resim sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Artık sanatçılar renk değerlerini keşfedecekler, ışık-gölge gibi Avrupa resmine özgü teknikleri kullanmaya başlayacaklardır.

18. Yüzyıl Sanatında Yenilikler

18. yüzyıl sanatı yeni koşulların zorladığı bir kültür değişiminin ürünüdür. Aslında imparatorluğun ilk kez batıya açıldığı bu dönemde köklü geleneklere bağlı Osmanlı sanatının yeni etkenlerle birdenbire biçim değiştirmesi beklenemezdi. Bu nedenle 18. yüzyıl Batı bilim ve kültürünün Osmanlı İmparatorluğu'nda giderek benimseneceği bir süreç olmuştur. Öncelik, askeri ve teknik alanlardaki değişimdedir. I. Mahmud (1730-1754) Dönemi'nden sonra askeri alanda Batı bilgi ve tekniklerin yerleştirmek üzere Avrupa'dan

teknik uzman getirtilmeye başlanır. Üsküdar'da 1734'te kurulan Humbarahane ve Hendeshane okulunda teknik dersleri Fransız hocalar okutmuştur. I. Mahmud'un yenilikçi tutumu, yaptırdığı yapılara da yansımıştır. Özellikle yapımına 1748'de başlanan ama ancak 1755'te bitirilen ve o nedenle I. Mahmud'un değil III. Osman'ın adını taşıyan Nur-u Osmaniye Camii anıtsal giriş merdivenleri, çokgen mihrap çıkıntısı, yüksek kabartmalı portalleri, kıvrılan kornişleri, dilimli kemerleri ile Fransa'da XVI. Louis Dönemi üslubunun izlerini taşır ve kuşkusuz I. Mahmud'un yenilikçi tutumunu sergiler. Gerçi cami mimarisinde çok büyük değişikliklik olduğu söylenemez. Planlar pek fazla değişmemiştir. Şadırvansız yarı daire avlusu ile yapısal yenilik gösteren tek cami Nur-u Osmaniye Camii'dir. Avrupa etkileri daha çok dış cephelerde kapı ve pencerelerde, iç mekanlarda minber ve mihrab bezemelerinde görülmüştür ama barok-rokoko karışımı kartuşlar, deniz kabukları, kıvrımlı palmeler yepyeni motiflerdir. Birçok sanat tarihçisinin 'Osmanlı Baroğu' diye tanımladığı bu yeni üslup aslında gerçek anlamıyla bir İtalyan veya Fransız Baroğu değildir. Osmanlı mimarları Avrupa mimarisinden hem barok hem de rokoko unsurlar almışlar ve bunları geleneksel Osmanlı mimarlık anlayışına aşlamışlardır. ⁹

18. yüzyılın ikinci yarısında, yenilikçi padişahlar III. Mustafa (1757-1774), I. Abdülhamid (1774-1789) ve III. Selim (1789-1809) Dönemi'nde başka kurumsal reformlar gerçekleştirilmiştir. Önce Mühendishane-i Bahri-i Humayun (1773) sonradan Mühendishane-i Berri-i Humayun (1793) mekteplerinin kuruluşu bilim ve teknik alanlarında Batı tarzı eğitimin yerleşmesini sağlamıştır. Bu, dolaylı olarak kültür hayatını da etkilemiştir. Bu okullardaki teknik resim dersleri birçok Osmanlı ressamının Batı resim tekniklerini öğrenmesini sağlamıştır. Bu yüzyıldan sonra İstanbul'da yalnız Avrupalı, ya da gayrimüslim sanatçılardan değil, giderek Türk sanatçılardan da söz edilecektir.

18. yüzyılın ikinci yarısında yapılan camiler Nur-u Osmaniye'nin çizgisinde yeni bezeme unsurlarını sergilemeye devam ederler. III. Mustafa'nın annesi için yaptırdığı Ayazma Camii (1760-61), Nur-u Osmaniye'nin ufak bir örneği gibidir. Anıtsal giriş merdivenleri, kemer ve sütunları, içerde ise mihrap ve minberi Nur-u Osmaniye'ye çok benzer. III. Mustafa'nın selatin camii olan Laleli (1759-1763) Camii biraz daha geleneksel görünüşlüdür. Ama o da anıtsal merdivenleri, yüksek portalleri, dilimli kemerleri, İyon çeşitlemesi sütun başlıkları, dalgalanan kornişleri, şişkin kaideli minareleriyle dikkat çeker. Laleli Camii şehir içinde inşa edilen son selatin camiidir. Bundan sonrakiler yeni mahallelerde veya Boğaz kıyılarında yapılacaktır. Nitekim I. Abdülhamid'in annesi için yaptırdığı cami Beylerbeyi'ndedir. Beylerbeyi Camii (1778) deniz kıyısında olduğundan, avlusu da denize bakar. Anıtsal merdivenle çıkılan hünkar dairesi camiye bir saray görüntüsü verir. Bundan sonra camilerde hünkar mahfilleri, caminin bünyesine katılacak ve çoğu kez minareler hünkar mahfillerinden çıkacaktır. Soğan karnı biçimindeki minare kaideleri, büyük pencerelerdeki rokoko ayrıntılar, yaldızlı yüksek külahlı minberler bu dönem için tipiktir.

On sekizinci yüzyıl Osmanlı mimarisine gelen yeniliklerden birisi de kent dokusuna, kent yaşamına renk katan yeni yapı türleridir. Özellikle yüzyıl boyunca birbiri ardına yapılan anıtsal çeşmeler ve sebiller yeni üslupların en cesaretli uygulamalarını sergiler. III. Ahmed Çeşmesi'nden (1728) başlayarak Üsküdar (1728), Azapkapı, Tophane ve Hekimoğlu (1732/33) Çeşmeleri hacimli kabartma motifleriyle III. Ahmed Dönemi'nde yerleşmeye başlayan yeni bezeme programının ürünleridir. Gülhane Parkı'nın karşısında I. Abdülhamid'in adını taşıyan Hamidiye Çeşme ve Sebilinin (1777), kıvrılan saçakları, hacimli kartuşları taş yontucularının barok ve rokoko üslupları nasıl benimsediğini gösterir. Bunu rokoko çerçeveli musluklarıyla Emirgan Çeşmesi (1783) izler. İlginç olan şudur:

Osmanlı mimarları ve taş ustaları yeni motifleri bu tür ufak boyutlu sivil yapılarda daha kolaylıkla uygulamışlardır.

18. yüzyılda yeni mimari ve mimari bezeme anlayışının en çarpıcı örnekleri sivil mimaride görülecektir. III. Ahmed Dönemi'nde Haliç ve Boğaziçi kıyılarına serpiştirilen köşk ve yalılar, özellikle iç mekanlarında, zengin bir barok-rokoko bezeme programı sergileyeceklerdir. Bu yalnız Topkapı Sarayı'na her padişahın kendi döneminde eklediği pavyon ve köşklere değil, saray dışında elit tabakanın yaptırdığı evlerde de görülecektir. Bu yapılarda yeni bir bezeme programı dikkati çeker. Daha doğrusu yapı duvarlarını süsleyen kalemişleri artık yeni bir programa uymuş ve duvar resimlerine dönüşmüştür.¹⁰ Yüzyıllardır Osmanlı yapılarının duvarlarında görülen bitkisel ve geometrik motiflerin yerini barok ve rokoko motiflerden oluşan kompozisyonlar almıştır. Daha da ilginç, bunların arasına yerleştirilen manzara kompozisyonları ve natürcüler yeni bir resim dalının habercisidir. Bunlar kuru sıva veya ahşap üzerine suyla karıştırılmış boyalarla yapılmıştır. Genellikle tavan eteklerinde odayı dolayan şeritlerde veya duvarların üst kısımlarında panolar içinde yer alırlar. Çoğu İstanbul manzaralarıdır. Haliç ve Boğaziçi'nden görüntüler sunarlar. Böylelikle bugüne kalmamış birçok İstanbul yapısını da belgelerler. Ortak yönleri figürsüz oluşlarıdır. Renkleri birbirine benzer. Duvar nakışlarında kullanılan kök boyaların dışına pek çıkmadığı için, ağaçlar yeşil, yapıların duvarları beyaz, çatıları kiremit rengidir. Gökyüzünde mavi ve pembe tonları egemendir. Ancak renklerin açık koyu değerlerinde titizlik gösterilmiştir ve hepsinden öte geleneksel Osmanlı resminde olmayan bir derinlik duygusu yaratılmış, bir tür perspektif denenmiştir. Daha doğrusu duvar nakkaşları Avrupa resminden etkilenmiş, resimlerine yeni değerler katmışlardır. Kuşkusuz bu yeni bezeme programının uygulanmasında saray öncülük etmiştir. Topkapı Sarayı'na I. Abdülhamid, III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde eklenmiş bölümler duvar resimleri için en özgün kaynaklardır. Topkapı Sarayı'nda kesin tarihlenebilen ilk örnek I. Abdülhamid (1774-1789) Dönemi'ndendir. Ancak bu tür resimlere karşı ilginin III. Mustafa (1757-1774) Dönemi'nde başladığını düşünmek gerekir, çünkü saray dışında duvar resimlerine yüzyılın ortalarından itibaren rastlanır.¹¹ Örneğin, Bebek'te 1750 yılında yapılmış Kavafyan Konağı'nda tavan eteklerini dolayan şeritlerde köşkler, çeşmeler ve bahçelerden oluşan manzara kompozisyonları vardır. Topkapı Sarayı'nda duvar resimlerine ilk kez I. Abdülhamid Dönemi'nde raslanır.

I. Abdülhamid'in Harem Dairesi'ne eklettiği Aynalı Oda ve Gözdeler Dairesi'nde (1779-1780) tavan etekleri ve duvarlar manzara resimleriyle bezenmiştir. Bunlar İstanbul'dan görüntülerdir ve günümüze kalmamış birçok yapıyı belgelerler. Başkent İstanbul'da saray dışında da duvar resimleri giderek yaygınlaşmıştır. Artık el yazma kitapları ve albümleri bezeyen nakkaşlar yeni resim dallarında da kendilerini göstereceklerdir. Bu 18. yüzyıl resim sanatında doğal bir gelişimdir, çünkü daha III. Ahmed Dönemi'nde minyatürlerinde ışık-gölge kullanmaya, hacim ve derinlik yaratmaya çalışan nakkaşlar bu yeni gelişmelere ayak uydurmuşlardır.

18. yüzyılın ikinci yarısında resim ortamında görülen yeniliklerde, İstanbul'da yaşayan Avrupalı sanatçıların payı olmuştur. Osmanlı başkentine gelerek elçilik çevrelerinde çalışan Avrupalı sanatçılar İstanbul'un topografyasını, kentteki günlük yaşamı, törenleri ve kıyafetleri belgeleyen resimler yapmışlardır. Boğaziçi Ressamları (Peintres du Bosphore) adı verilen bu sanatçıların resimleri Türkiye ile ilgili kitap ve seyahatnamelerde gravürlenerek yayımlanmıştır. J. E. Liotard, A. Favray, J. B. Hilaire, L. Mayer gibi ustaların İstanbul resimleri aynı duvar ressamlarının gibi, İstanbul'un birçok yöresini belgelerler.¹² Geldikleri ülkeler ve okullardaki farklılığa karşın bu sanatçıların hepsi İstanbul'u aynı

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

açılardan resimlemişler, aynı meydanları, mesire yerlerini ve yapıları çizmişlerdir. Hemen hepsi Osmanlı İmparatorluğu'nda giyilen farklı giysileri belgeleyen resimler yapmışlardır. Bu ressamın İstanbul'daki atölyelerinin Levanten, gayrimüslim ve Müslüman sanatçıların uğrak yeri olduğu anlaşılır. Nitekim bu dönemde İstanbul'da yerli sanatçıların atelyeleri de vardır ve buralarda hem sarayın siparişleri gerçekleştirilmiş hem de İstanbul'daki yabancı temsilciler ya da Avrupalı gezginler için özellikle kıyafet resimlerinden oluşan albümler hazırlanmıştır.

Kuşkusuz, 18. yüzyılda sanatın her dalındaki yenilikleri yönlendiren saray çevresi olmuştur. Özellikle yüzyılın ikinci yarısındaki padişahlar yerli ve yabancı ustalara kendi portrelerini sipariş etmişlerdir. Bunların çoğu guvaj ve yağlıboya gibi Avrupa teknikleriyle yapılmış büyük boyutlu resimlerdir ve duvara asılmak üzere yapılmışlardır. Başka bir deyişle artık resim, el yazması kitaplarda ve albümlerde kapalı kalmayıp taşınabilir niteliğine kavuşmuştur. Padişahlar İstanbul'a gelip elçilik çevrelerinde çalışan Avrupalı resamlara da sipariş vermişlerdir. Örneğin, Sultan I. Abdülhamid'in A. Tonioli ve J. B. Hilair gibi ressam tarafından yapılmış büyük boyutlu yağlıboya portreleri vardır.¹³ Bu dönemde padişahlar yağlıboya soyağaçları da yaptırmışlardır.

Avrupa'daki soylu ailelerin soyağaçları gibi bunlarda da Osman Gazi'den başlayarak tüm Osmanlı padişahlarının portreleri bir ağacın dalına asılı madalyonların içine yerleştirilmiştir. Büyük olasılıkla bu soyağaçları padişahlar tarafından armağan olarak dağıtılmıştır.¹⁴ Gerek yapıların duvarlarını bezeyen manzara resimleri gerekse padişahların yaptırdığı yağlıboya tablolar bu dönemde resim sanatının farklı işlevler kazandığını gösterir. Kuşkusuz, bu yeni türlerin yerleşmesinde İstanbul'da çalışan Avrupalı resamları rolü olmuştur. Ancak bazı imzalı resimler Rafael ve Kostantin gibi yerli gayrimüslim ustaların da yağlıboya tablolar ve portreler yaptığını göstermiştir. Bunların saraydan aldıkları siparişler arasında duvar resimleri de vardır.¹⁵

Batılılaşmanın Yaygınlaşması: III. Selim ve II. Mahmud

18. yüzyılın yenilikçi adımları, III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud'un (1808-1839) reformlarıyla büyük hız kazanmıştır. Tanzimat'la kurumlaşan Yenileşme hareketinin öncülüğünü yapan III. Selim, Nizam-ı Cedid projesi ile orduyu çağdaşlaştırmış, yeni bir müfredat programı izleyen Mühendishane-i Bahri-i Humayun ve Berri-i Humayun sayesinde bir eğitim reformu gerçekleştirmiştir. III. Selim, askeri eğitim ve örgütlenmeye öncelik tanımış görünür ama onun bilim ve kültür alanlarındaki Batı'ya yönelik adımları, diplomasideki başarısı ve sanat koruyuculuğu sanatın her dalını etkilemiştir. Avrupa'ya ilk kez sürekli elçi yollayan III. Selim'in hem yurt dışında hem de İstanbul'daki büyükelçilerle kurduğu ilişkiler onu Batı kültürü ve sanatına yakınlaştırmıştır. III. Selim'in Avrupa mimarisine, resmine, tiyatrosuna ve müziğine duyduğu ilgi daha şehzadelik döneminde başlamıştır.¹⁶

III. Selim'in Üsküdar'da Selimiye Kışlası'nın yanına yaptırdığı cami (1804) 18. yüzyıl boyunca mimaride yaygınlaşan barok ve rokoko unsurları içerir. Soğan karnı biçimindeki köşe kuleleri, çıkıntılı kornişler dalgalanan saçaklar dış cephenin hareketlenmesini sağlamıştır. Aynı üslup III. Selim'in yeniden yaptırdığı Eyüp Camii'nde de izlenebilir. III. Selim Dönemi'nde inşaat işleri ile ilgili ilk hukuki düzenleme yapılmış ve 1807 tarihli Ebniye Nizamnamesi özellikle sivil mimari etkinliğini hızlandırmıştır. Yabancı mimarların çalışabilmesine bu dönemde izin verilir. Bu bağlamda İstanbul'a gelen ve hem III. Selim'den hem de kardeşi Hatice Sultan'dan siparişler alan mimar A. I. Melling özellikle

sivil mimariye neo-klasik üslubu getirecektir. Melling'in Hatice Sultan için 1795'te Defterdarburnu'nda yaptığı saray dış cephesindeki üçgen alınlığı, sütun dizileri, girlandlı bezeme motifleriyle bu yeni üslubun ilk örneklerindendir. Böylelikle III. Selim mimarisinde barok çizgilerin yanı sıra bu yeni üslubun işaretleri belirmiştir. Yaptırılan eğitim kurumları ve kışlalarda bu üslubun etkisi vardır.¹⁷

III. Selim, Dönemi resim sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. III. Selim Avrupa'da resim sanatının taşıdığı farklı işlevleri fark etmiş hatta Avrupalı hükümdarların kendi portrelerini diplomatik hediye olarak verdiklerini öğrenmiştir. Kimi arşiv belgeleri onun Avrupa tarzında resimler ve portreler sipariş ettiğini ve bunları gerek imparatorlukta gerekse dış ülkelerde dağıtarak Osmanlı hanedan imgesini güçlendirmek için kullandığını kanıtlamıştır. Napolyon ile III. Selim'in birbirlerine portrelerini hediye ettiklerini kanıtlayan belgeler de vardır.¹⁸ Nitekim, Napolyon'un III. Selim'e armağan ettiği üzeri portreli yüzük bugün Topkapı Sarayı'ndadır (TSM 2/3699). III. Selim de elçisi Muhib Efendi aracılığıyla bir gravür portresini Napolyon'a göndermiştir.¹⁹

III. Selim Dönemi'nin bir başka önemli yanı, bu Yenileşme hareketlerinin tüm imparatorluğa yayılabilmesidir. Özellikle III. Selim Dönemi'nde büyük güç kazanan ayan ve eşrafın bunda payı olmuştur. Ayanlık 18. yüzyılın ilk yarısında meşru bir kurum olmuş ve devletin organlarının yaptığı birçok işi üstlenen ayanlar giderek güç kazanmış ve 18. yüzyılın sonlarında buldukları yörenin hakimi haline gelmişlerdir. Bu ayanlar ve benzeri eşraf başkent düzeyinde bir yaşantı sürmek istemiş, başkentte gelişen yeni akımlara ayak uydurmuştur. Buldukları kent veya kasabada yaptırdıkları yapılar her yönüyle başkent üslubuna benzer bir çizgi izlemiştir. Daha 18. yüzyılın ortalarında kimi ayan ve eşraf yapılarında yenilikler görülmeye başlanır. Örneğin, Aydın'daki Cihanoğlu Camii (1756) anıtsal giriş merdiveni, perde, girland, deniz kabuğu gibi barok motifli şadırvanı ve özellikle iç süslemesindeki barok programıyla başkent camilerini aratmamıştır. Ancak yenilikler III. Selim Dönemi'nde hızlanmış ve imparatorluğun birçok yöresinde, Anadolu'da ve Balkanlar'da gerek camiler, gerekse konaklar başkent yapılarında görülen barok ve rokok üslubu izlemiştir. Öyle ki, Şam'dan, Kahire'den Üsküp, Filibe'ye kadar geniş bir coğrafyada göze çarpan yenilikler yalnız dış cephelerdeki barok rokoko bezemelerden oluşmaz. İstanbul'daki yapılarda görülen duvar resimleri de tüm imparatorluğa yayılmıştır. Belki bazıları başkenttekiler kadar başarılı uygulamalar değildir, ancak yerel ustaların da yeniliklere ayak uydurduklarını gösterirler. Buldukları eyaletlerde bir askeri ve mali güç konumuna gelen ayan ve eşrafın başkentle olan yakın ilişkisi başkentteki yeniliklerin eyaletlere taşınmasını sağlamıştır. Örneğin, Yozgat'ta ünlü bir ayan ailesi olan Çapanoğullarının başkentteki yenilikleri çok yakından izlediklerini anlamak çok kolaydır. Kendi adlarına yaptırdıkları Çapanoğlu Camii'ne 1795'te eklenen bölümlerde barok bezemeler ve manzara resimleri vardır. Bugün ayakta olmayan Çapanoğlu Sarayı da aynı biçimde bezenmiş olmalıdır. Nitekim, bu sarayın görkemi ve içinde Avrupa yapısı saatler ve hatta bir de orgun bulunuşu gezginlerin dikkatini çekmiştir.²⁰ Yeğenoğullarının Soma'da yaptırdığı Hızır Bey Camii (1791-92) de baştan başa manzara resimleriyle bezenmiştir ve başkent düzeyinde bir işçilik sergilerler. Tekelioğulları, Hadımoğulları gibi ayan ailelerinin yaptırdığı tüm yapılar böyledir. Aynı şekilde Suriye'de hüküm süren Azmların Şam'da ve Hama'da yaptırdıkları saraylarda ahşap veya siva üzerine yapılmış boyalı bezemeler barok rokoko motiflerle doludur, aralarında İstanbul ve Halep manzaraları vardır.²¹ Kuşkusuz bu nüfuzlu kişiler başkentten sanatçı getirmiş olmalıdırlar ama onların yanında çalışan ustalar kısa zamanda bu yeniliklere ayak uydurmuştur. Önemli olan yeni bir sanat anlayışının imparatorluğun her yöresine yayılabilmesidir.²²

III. Selim'i izleyen II. Mahmud, amcasının temellendirdiği reformları kurumlaştırmayı ve halka mal etmeyi hedeflerken sanatı araç olarak kullanacaktır. Örneğin, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak Avrupa anlamında öğretim yapan askeri okulları açması, Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusunu kurması, ulaşımı ve güvenliği çağdaşlaştırması, reformlarının bazılarıdır. 1836'da Azapkapı ile Unkapanı arasında ilk Haliç Köprüsü yapılmıştır. İlk Tıbbiye, Tıphane-i Amire 1827'de kurulmuş, Mekteb-i Harbiye-i Şahane 1834 yılında Maçka Kışlası'nda öğretime başlamıştır.²³ II. Mahmud Dönemi'nde öğrenim görmek üzere Avrupa'ya öğrenci bile gönderilmiştir. Eğitimlerini tamamlayıp gelecek bu öğrenciler devlette önemli görevler alarak bilim ve kültür alanlarında etkili olacaklardır. II. Mahmud'un Avrupa bilim ve kültürüne duyduğu ilgi bunlarla kalmamıştır. Mehterhaneyi 1826'de kaldırarak Avrupa tarzı bir bando oluşturmak için üzere İtalya'dan Giuseppe Donizetti'yi getirtmiş ve 1832'de de Muzika-i Humayun okulunu kurmuştur. Donizetti, Sultan Mahmud için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiştir. Ayrıca İtalya'dan başka hocalar da getirtmiş ve enderundaki gençlere müzik öğretilmiştir. Giderek saray bandoları kurulacak, yeni müzik aletleri kullanılacak ve imparatorlukta Batı tarzı müzik ve sahne sanatları beğenisi gelişecektir.²⁴

Kamuya yönelik reformlar kamuya hizmet verecek yeni yapı türlerinin ortaya çıkmasını gerektirmiştir. Osmanlı vakıf sisteminin oluşturduğu külliyelerin içinde camilerle birlikte hizmet veren medrese, imaret, şifahane gibi yapılar artık birbirinden ayrı mekanlara yerleştirilmiş, farklı fonksiyonlu devlet yapılarına dönüşmüştür. II. Mahmud'un yaptırdığı yapıların çoğunluğu, III. Selim Dönemi sonlarında yerleşmeye başlayan neo-klasik üsluptadır. Avrupa'da 18. yüzyılın ikinci yarısında yayılan ve Fransa'da Napolyon döneminin simgesi olduğu için daha çok ampir denilen bu üslup, yenileşen Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşan yönetimin simgesi olmuştur. II. Mahmud'un selatin camii Nusretiye (1822-1826) dış cephede henüz barok üslubun izlerini taşırsa da, anıtsal merdivenli girişinde, saray görüntüsünü veren hünkar mahfilinde neo-klasik unsurlar egemendir. Ancak bundan sonra en görkemli yapılar camiler değil devlet yapıları, kışlalar ve saraylar olacaktır.

II. Mahmud'un, Boğaziçi kıyılarında saraylar yaptırması onun, yüksek duvarlarla çevrili Topkapı Sarayı'ndan çıkıp Avrupa sarayları gibi dışa açık ferah yapılarda oturmak istediğini gösterir. Kendisinin Avrupa mimarisi ile ilgili plan ve cephe çizimlerini yakından incelediği bilinir.²⁵ Boğaziçi'nde yaptırdığı ve sonradan yenilendiği için özgün hali ancak gravürlerde görülebilen Beşiktaş, Eski Beylerbeyi ve Eski Çırağan Sarayları üçgen alınlıkları ve cepheye egemen komposit başlıklı sütun dizileri ile neo-klasik üslubun damgasını taşırlar. III. Selim, Dönemi'nde Melling'in Hatice Sultan için yaptığı sarayın öncülük ettiği bu üslupla yeni bir sivil mimari anlayışı yerleşmiş ve yerli mimarlar da bunu izlemiştir. Ayrıca artık bu saraylardaki odalarda sedir ve minderler yerine Avrupa tarzında eşyaların kullanıldığı anlaşılır. Bu yapıların hepsinde iç bezeme programı da neo-klasiktir. İster saray olsun ister bir kamu yapısı olsun, çoğunda duvarlar yine manzara resimleriyle bezelidir ama bunlar perdeler, akant yaprakları gibi neo-klasik motiflerle çerçevelenmişlerdir. örneğin, II. Mahmud'un Topkapı Sarayı'nda yenilediği bölümlerdeki duvar resimleri bu tür çerçeveler içindedir. Artık manzara kompozisyonları büyümüş, panoramik kent görüntülerine dönüşmüştür. Bu tür manzaralar yalnızca duvarları değil, tavanları da kaplar.²⁶

Resim alanında önemli gelişmeler olmuştur. II. Mahmud önce Asakir-i Muhammediye askerlerinin giysilerini değiştirmiş, ardından tüm imparatorlukta kavuk ve cüppe yerine pantolon-cekete ve fes giyilmesini buyuran ferman çıkarmıştır. Bu yeni Osmanlı imgesinin

yayılmaması için kendi portrelerini araç olarak kullanmıştır. Yeni kıyafetlerle kendisini gösteren anıtsal boydaki yağlıboya portrelerini yerli ve yabancı ressamalara sipariş etmiş, önce törenle Bab-ı Ali'ye astırmış ve devlet dairelerine konmasını buyurmuştur. Ayrıca portrelerini devlet erkanına ve yabancı temsilcilere dağıtmıştır.²⁷ II. Mahmud'un çok sayıda portresi yapılmış ve yabancı, yerli çeşitli sanatçıların yaptığı bu portrelerde yeni bir ikonografya ortaya çıkmıştır. Padişah, Avrupalı hükümdar portrelerindeki gibi ayakta durur, bir elinde kılıç veya reformlarını simgeleyen bir ferman tutar. Bu yeni ikonografya ilk kez Alman asıllı Fransız ressam Schlesinger'in yaptığı portrede kullanılmış görülmektedir. Bundan sonra yerli ustalar da bu yeni ikonografyayı izlemişlerdir.²⁸ II. Mahmud'un gerçekleştirdiği bir başka yenilik ise tasvir-i humayun nişanı yaptırmış olmasıdır. Üzerinde yeni giysilerle büst portresinin bulunduğu nişanları hem imparatorluk içinde üst düzey yöneticilere hem de yabancı elçilere armağan olarak vermiştir. Bunları kanıtlayan arşiv belgeleri vardır. II. Mahmud'un üzerinde kendi portresi bulunan sikkeler de döktürdüğü söylenir. Bu yeniliklere karşı siyasi bir muhalefet olmakla birlikte çok sayıda portrenin üretildiği ve dağıtıldığı anlaşılmaktadır.

Yalnız saraydaki padişah siparişlerinde değil, tüm imparatorlukta yeni bir resim anlayışının yerleştiği görülür. Mimari ve mimari bezemede yeni yenilikler aynı hızla imparatorluğa yayılmıştır. Özellikle Mısır'da Mehmed Ali Paşa, bir yandan Osmanlı sarayına başkaldırırken öte yandan II. Mahmud'un tüm yeniliklerini yakından izlemiş ve uygulamıştır. Kahire'de yaptırdığı Mehmed Ali Camii (1824) ve sarayları için başkentten sanatçı getirtmiş ve bunları barok neo-klasik karışımı bir üslupla inşa ettirmiştir. Nitekim, kendi adını taşıyan caminin yanındaki Bijou Sarayı başkentteki saraylar gibi baştan başa duvar resimleriyle bezelidir. Öyle ki, bu sarayı gezen gezginler bu figürsüz resimleri ilgiyle izlemişler ve 'Avrupa-arabesk' ya da 'Avrupa-Türk' karışımı bir üslup sergilediğini anlatmışlardır. Mehmed Ali Paşa da II. Mahmud gibi Avrupalı sanatçılara portrelerini yaptırmıştır. Avrupa hükümdar ikonografyasını izleyen portreleriyle adeta Osmanlı hükümdarına meydan okumaktadır.²⁹

Tanzimat'tan Meşrutiyet'e: Batılılaşmanın Kurumlaşması

II. Mahmud'u izleyen Sultan Abdülmecid (1839-1861), Tanzimat Fermanı ile Batılılaşmayı kurumlaştırmıştır. Artık reformlar başa geçen padişahların daha çok teknik alanlarda kalan ve bazen kısa süren, bazen daha sürekli etkiler yaratan yenilik hareketleri biçiminde değil, bir devlet programı halinde kendini gösterecektir. Müslüman ve gayrimüslim tüm Osmanlı tebasının haklarını koruyan Tanzimat Fermanı imparatorluğa daha çoğulcu bir yapı getirmiştir. Artık Avrupalıların, levatenlerin, gayrimüslim ve Müslüman herkesin yalnız başkent İstanbul'da değil eyaletlerde de rahatça yaşadığı bir ortam oluşmuştur. Dolayısıyla Tanzimat, farklı etkenlerin biçimlendirdiği daha çoğulcu bir kültür yapısını beraberinde getirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki imajı da değişmeye başlamış, Sultan Abdülmecid'in dönemin ünlü hükümdarlarıyla eşit düzeyde olduğu kabul edilmiştir. Nitekim, Avrupa'ya gitmemiş olmasına karşın, Abdülmecid'i Avrupa'nın önde gelen hükümdarlarıyla birlikte gösteren resimleri vardır.³⁰

Tanzimat sonrası reformları içinde laik eğitimin başlaması belki de en önemlisidir. Artık her düzeyde okulun açılmasına olanak sağlanmıştır. Batı anlamında ilk, orta ve yüksek eğitimin yerleşmesi için rüşdiyeler ve idadiler kurulmuştur. Yüksek öğrenim kurumu olarak Darülfünun'un yaptırılması daha 1846'da planlanmıştır. Gerçi eğitime 1863 yılında başlanabilmiştir ama böylece Türkiye'nin ilk üniversitesi kurulmuştur. Önemli uzmanlık alanları için ayrıca Mülkiye, Ziraat, Sanayi, Ticaret, Hukuk Mektepleri açılmıştır. Tanzimat

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Fermanı'nın getirdiği imtiyazlardan birisi de yabancı okulların öğretim yapabilmesidir. Bu ortamda Osmanlı başkenti yabancılar için verimli bir çalışma yeri olmuştur. Avrupa ile ticaretin hızlanmasıyla güç kazanan tüccar sınıfı da yeni bir yaşam biçimi getirmiş ve kültür ve sanat ortamını etkilemiştir.

Tanzimat'tan sonra hem Osmanlı saray erkanının hem de elit tabakanın öncelikle yabancı mimar ve ressamalara sipariş verdikleri görülür. Giderek yaygınlaşacak olan kagir yapı tasarımları için yabancı mimarlardan yararlanılmıştır. Örneğin, İstanbul'da kimi elçilik binaları inşa etmekte olan Gaspere Fossati, bazı devlet yapılarını yapmak ve Ayasofya'yı restore etmek amacıyla görevlendirilmiştir. Bab-ı Ali'de Hazine-i Evrak binasını (1846), Baltalimanı Kasrını (1847), Darülfünun binasını (1846-1854) ve Telgrafhane-i Amire'yi (1855) Fossati'nin eseridir. Bunların hepsi büyük boyutlu, üçgen alınlıklı neo-klasik vurgulu yapılardır. Fossati, İstanbul'da kaldığı süre içinde birçok başka yapı da yapmıştır. Rus (1838) ve Hollanda (1854) elçilik binaları, Naum Tiyatrosu (1846) ve Pera'daki kimi kiliseler ona aittir. Abdülmecid Dönemi'nde yapılan hastaneler, kışlalar ve krakol binalarında da aynı neo-klasik üslup egemendir.

19. yüzyılın ortalarında mimariye daha seçmeci bir üslup yerleşecektir. Bu üslubun savunucuları ve uygulayıcıları bir mimar ailesi olan Balyanlardır.³¹ Eklektik veya seçmeci diye tanımlanan bu üslup 19. yüzyıl Avrupası'nda yaygınlaşmıştır. Giderek endüstrileşen Avrupa'da çeşitli dönemlerden gotik, rönesans, barok, rokoko, neo-klasik, her akımdan beğenilen öğelerin birarada kullanılmasıyla oluşan bu yeni karma üslubun aynı yüzyılda Osmanlı ülkesine gelmesi şaşırtıcı değildir. Yenileşmede Avrupa'yı örnek alan Osmanlılar bu üslubu hemen benimsemiştir.

Bu yeni seçmeci üslup dönemin tüm camilerinde görülür. Abdülmecid'in 1848'de kendi adına yaptırdığı Mecidiye Camii, olasılıkla Nikogos Balyan'ın tasarımıdır ve tam bir barok ve neo-klasik karışımıdır. Kuzey cephe neo-klasik görünümlü iken katları ayıran çıkıntılı frizler, kabartma alçı süsler, şişkin köşe kuleleri barok havadadır. Aynı üslup, dönemin öteki camilerinde görünür. Garabet ve Nikogos Balyan'ın Dolmabahçe Sarayı'nın yanına Bezmialem Valide Sultan'ın adına inşa ettikleri 1853 tarihli Dolmabahçe Camii'nin merdivenle çıkılan hünkar kasrı, pencere düzeni, minare kaideleri, gölgeli boyamaları saray görüntüsü verir ve yanındaki Dolmabahçe Sarayı ile bütünleşir. Sultan Abdülmecid aynı yıl yaptırdığı ve padişahın adını taşıyan Mecidiye Camii'nden biraz daha büyük olduğu için Büyük Mecidiye diye de anılan Ortaköy Camii de hareketli beden duvarları ve yoğun bezemeli kule ve minareleri, neo-gotik dilimli pencereleri ile yeni karma üslubun ürünüdür. Kent dokusunun Boğaziçi kıyılarına uzandığı bu yüzyılın camilerinde hünkar kasırları padişahın denizden ulaşması amacıyla bu yöne yereleştirilmiştir.

Abdülmecid kendisi de Avrupa tarzında bir sarayda, Avrupa tarzı bir hayat sürmek istemiştir. İstanbul'da yeni semtlerin oluştuğu ve kent nüfusunun Beyoğlu, Beşiktaş ve Boğaziçi'ne doğru yayıldığı bu dönemde Abdülmecid, Topkapı Sarayı'nı bırakarak Boğaz kıyılarında yeni yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır. Daha önceki yüzyıllarda Beşiktaş Sahil Sarayı diye anılan yapıların yerine yapımına 1842 yılında başlanan ve tümüyle 1856'da biten Dolmabahçe Sarayı yeni bir saray kavramını getirmiştir. Artık padişahın oturduğu ve devlet yönettiği yapı avlular etrafına toplanmış pavyonlardan oluşan geleneksel saray mimarisini terk edip tek cepheli anıtsal bir yapıya dönüşmüştür. Gerçi Dolmabahçe'nin hem planında hem de kimi bölümlerinde geleneksel öğeler hâlâ yaşatılmıştır ama tümüne bakıldığında Avrupa'daki ünlü hükümdar saraylarına benzer. İç düzenlemede görkemli merdivenlerle çıkılan selamlık ve harem bölümleri birbirini izler.

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Gerçi bunlar kendi içlerinde geleneksel Türk evi plan tipinde bir orta sofaya açılan odalardan oluşan merkezi bir düzenlemeye sahiptir ama iç bezeme ve donanımı her haliyle Avrupalıdır. Yapının tam ortasında yer alan ve iki kata yükselen Muayede Salonu en görkemli bölümüdür ve yeni bir kavram getirir. Artık tahta çıkış ve kabul törenleri eskisi gibi Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda değil, bu Muayede Salonu'nda yapılmaktadır. Saray deniz cephesinden üçgen alınlıkları, korent başlıklı sütunları, kırık kornişleri ama barok rokoko özentisi kabartmalarıyla barok ve neo-klasik karışımı bir Avrupa sarayı görünümündedir. Yüksek duvarlı arka cephesi ise, geleneksel Osmanlı saraylarını anımsatır. Yoğun bezemeli ama bir Roma zafer takına benzeyen anıtsal giriş kapılarıyla saray adeta imparatorluk ihtişamını yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Saraydaki bir başka önemli yenilik ise içindeki Avrupa tarzı eşyalardır. Geleneksel konutlardaki oda kavramı, mobilyalı salon kavramına dönüşmüştür. Ocakların yerini Avrupa tarzı şömineler almış, minderli oturma biçimi yerini koltuklu, sandalyeli, masalı yaşama bırakmıştır. Sarayda İngiliz Chippendale koltuklardan, Sevres porselenlerine ve Japon lakelerine kadar her türlü mobilya ve eşyaya raslanır.³² Sıva ve alçı üzerine yapılmış boyalı bezemeler de tümüyle Avrupa tarzındadır.

Muayede salonundaki göz aldatıcı tromp d'oeil boyamalar, duvarlarda ve tavanlarda kartuşlar içinde yer alan manzara kompozisyonları, natürmortlar, müzik aletleri vb. motifler bir Avrupa sarayı dekorunu anımsatır. Zaten Muayede Salonu dekorasyonu için Paris operası dekoratörü Séchan'm çağrıldığı belgelerle saptanmıştır.³³ 19. yüzyılın ünlü mimar ailesi Balyanlardan Garabet Balyan'ın yönetiminde Nikogos Balyan ve birçok başka yerli, yabancı ustanın çalıştığı Dolmabahçe Sarayı mimaride eklektik üslubun simgesi olmuştur.

Sultan Abdülmecid Dolmabahçe Sarayı'nda yaşamayı tercih etmiş ama Topkapı Sarayı'na da bir köşk yaptırmıştır. Serkis Balyan'ın eseri olan Mecidiye Köşkü Topkapı Sarayı kompleksi içinde aynı seçmeci üslubu izler. İstanbul'da Abdülmecid'in birbiri ardına yaptırdığı ve Nikogos Balyan'ın tasarımı olan daha ufak boyutlu İhlamur (1855) ve Göksu (1857), Adile Sultan (1853) Sarayları ve Beykoz Kasrı (1854) belki Dolmabahçe kadar görkemli değildir ama gerek anıtsal merdivenleri, gerekse dış pencerelerde yoğunlaşan bezemeleri ve iç mekan tasarımları aynı mimari üslubun ürünleridir.

Abdülmecid'in müziğe olan düşkünlüğü sarayda yeni mekanların yaratılmasını gerektirmiştir. Bu dönemde de etkinliğini sürdüren Donizetti, Sultan Abdülmecid tahta çıkınca onun için bir marş bestelemiş, sarayda bir de orkestra kurmuş, hatta opera ve operet denemeleri de yapmıştır. Avrupa müzik dünyasının bir ismi olan Franz Liszt de bu dönemde İstanbul'a gelmiştir. 1847'de gelip bir ay kalan Liszt, padişahın huzurunda konserler vermiştir. Abdülmecid'in tiyatro ve operaya da büyük ilgi duymuştur. Tanzimat'tan sonra Tepebaşı'na 1840'ta yapılan Naum tiyatrosunda gösteriler birbirini izlemiştir. İtalyan sanatçılar tarafından operalar sahneye konmuştur. 1846'da yangında yanan bu yapının yerine İngiliz mimar Smith tarafından yapılan yeni tiyatro binasına Abdülmecid destek vermiştir, hatta burada opera temsillerinden birisini izlemiştir. Bu gösteride padişah için orkestra şefinin bestelediği Türk melodisi çalınmıştır. Abdülmecid Dolmabahçe Sarayı'nda ayrı bir tiyatro binası yaptırmış ve tiyatronun dekorasyon işini de Séchan'a vermiştir. 1937 yılında tamamen yıkıldığı için bugün ayakta olmayan tiyatronun eski gravürleri bunun Avrupa tarzında dekore edildiğini gösterir.³⁴ Bu tiyatrodaki padişahın ayrı locası vardır. Avizeler, şamdanlar, mobilyalar, perdeler Paris'ten getirilmiştir. 1859'da açılan tiyatrodaki Naum tiyatrosu sanatçıları opera ve bale gösterisi yapmışlar, tüm saray halkı ve yabancı temsilciler hazır bulunmuştur. Saray tiyatrosunda opera ve tiyatro temsillerinden başka resim sergileri de düzenlenmiştir.

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Abdülmecid'in resim ve heykel sanatlarının gelişmesine katkısı büyüktür. Tanzimat'tan sonra resmi anıt projeleri gerçekleştirilmiştir. Tanzimat'ın ilanının hemen ardından Gülhane Parkı'na bir adalet taşı dikilmesi ayrıca Beyazıt meydanına, üzerine Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt yapımı planlanmış ancak o sırada İstanbul'da bulunan mimar Gaspere Fossati'nin hazırladığı bu anıt projesi ne yazık ki gerçekleşmemiştir. Yine de bunlar ilk anıt heykel girişimleridir ve Osmanlı İmparatorluğu'nda heykel ve anıt yapımının ilk adımları sayılmalıdır.

Abdülmecid'in verdiği resim siparişleri resim sanatındaki gelişmeler açısından büyük önem taşır. O da II. Mahmud gibi yabancı ve yerli sanatçılara hem portreli tasvir-i humayun nişanları hem de yağlıboya portrelerini yaptırarak dağıtmıştır. Abdülmecid'in İngiliz ressam Sir David Wilkie (1785-1841), Fransız Jean Portet (ö. 1862), İtalyan Luigi Rubio (1795-1882) gibi Türkiye'ye gelen yabancı ustaların yanı sıra Sebuh (1816-1889) ve Rupen Manas (1810?-1875) kardeşlerin yaptığı birçok portresi vardır. Manas kardeşler Paris'teki Osmanlı elçiliğinde görevlendirilmiş ve Rupen Manas'ın yaptığı portreler Avrupa'daki Osmanlı elçiliklerine dağıtılmıştır. Abdülmecid saraya gelen ressam Portet'e kendinden önceki tüm Osmanlı padişahlarının bir dizi yağlıboya portresini de sipariş etmiştir. Sarayda sergilenmek amacıyla yaptırılan bu portreler halen Topkapı Sarayı'ndadır.³⁵

Bu dönemde yalnızca Avrupalı veya gayrimüslim ressamın değil Türk ressamın etkinliğinden de söz edilebilir. III. Selim ve II. Mahmud Dönemi'nde öğrenime başlayan askeri okullarda resim eğitimi gören kimi öğrencilerin Avrupa'ya öğrenime gönderildiği ve ressam mesleğini seçtikleri görülür. Örneğin Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Abdullah Paşa, Hasköylü Ahmed Emin, Eyüplü Şükrü gibi askeri okul çıkışlı ressamın adı kaynaklarda geçmektedir.³⁶ Gerçi eserleri günümüze pek kalmamıştır ama askeri okul çıkışlı bu ressamın Batı anlamında resmi ülkeye getirmiş olmaları önemlidir.

Sultan Abdülaziz'in saltanatı (1861-1876) Osmanlı Yenileşme döneminin önemli bir evresidir. Abdülaziz yabancı ülkeleri ziyaret eden ve Avrupa hükümdarları tarafından ziyaret edilen ilk Osmanlı padişahıdır. 1863'te Mısır'a, 1867'de Paris, Londra ve Viyana'ya gitmiştir. Avrupa ülkelerine yaptığı bu ziyaretlerden çok etkilenen Abdülaziz, imparatorluk bünyesindeki reformların kapsamını genişletmiş, kültürel etkinlikleri arttırmıştır. Tiyatro, opera gibi gösteriler çoğalmıştır. Artık Osmanlı başkentinde uluslararası fuarlar ve sergiler bile düzenlenmektedir.³⁷ Abdülaziz 1867 Paris ziyaretinde o yıl düzenlenen Uluslararası Sergi'yi de gezmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok sayıda sanayi, tarım ve güzel sanatlar örneğini sergilediği pavyonda Osman Hamdi Bey ve Ahmed Ali gibi Türk ressamının eserleri de yer almıştır. O dönemde İstanbul'da yaşayan Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim ressamın tabloları ile Türkiye ile ilgili fotoğraflar da pavyonda sergilenmiştir.³⁸ Sultan Abdülaziz, Paris, Londra ve Viyana gezilerinde sarayları ve müzeleri de gezmiştir. Batı başkentlerindeki saray yaşamını, sanat eserlerini yakından izleyen Abdülaziz, dönüşünde sarayda bir Avrupa resim koleksiyonu oluşturmuştur.³⁹

Bu dönemde kent düzeyinde yapı etkinliği yoğunlaşmıştır. Yeni oluşturulan resmi kurumlar için çeşitli fonksiyonlara yönelik yapılar yaptırılmıştır. Harbiye, Bahriye, Adliye, Posta Telgraf nezaretleri oluşturulmuş daha da önemlisi en büyük yargı mercii olacak Divan-ı Ahkam-ı Adliye kurulmuştur. İstanbul-Edirne demiryolu, Karaköy-Beyoğlu tüneli de bu dönemin etkinlikleridir. Ayrıca Tersane ve Tophane yenilenmiş, ilk Sanayi Mektebi, (1867) Mekteb-i Tıbbiye-i Mülkiye (1868), Galatasaray Sultanisi (1868), Darüşşafaka (1873) açılmıştır.

Bu dönemde camiler ve resmi yapıların yanında çok sayıda saray, köşk ve kasır inşa edilmiştir. Yabancı mimarların yanında Balyanların etkilileri de sürmektedir. Dönemin yapılarının hemen hepsi barok, neo-klasik, neo-gotik, hatta Avrupa'dan ithal bir oryantalist üslubun birarada kullanıldığı eklektik yapılardır. Daha 1862'de yapılan ve bir Balyan eseri olan Sadabad Camii'nde neo-gotik şerefeli minarelere raslanır. Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Valide Sultan için Serkis Balyan'ın yaptığı Aksaray Valide Camii'ndeki (1871) neo-gotik pencereler ve Hint-İslam mimarisinden gelme at nalı biçimindeki kemerler çarpıcı motiflerdir.⁴⁰ Adeta daha önceki dönemde yapılan ve barok ve neo- klasiğin egemen olduğu cami mimarisine bir tepkidir ve Avrupa'daki oryantalizm modasının uzantısı gibi görünür. Ancak bezemelerde kullanılan ve Osmanlı'nın geleneksel motifleri olan rumi ve hatayiler, Hint-İslam ya da Kuzey Afrika mimarisinin yanında Osmanlı mimari öğelerine de yer verildiğini gösterir.

Abdülaziz birçok saray ve köşk yaptırmıştır. Balyanların yaptığı Beylerbeyi (1865), Çırağan (1867) Sarayları ve Yıldız Sarayı kompleksinde inşa edilen Büyük Mabeyn (1865), Malta, Çadır ve Çit Kasırları ile av ve dinlenme yeri olarak tasarlanan Maslak Kasırları aynı eklektik üslubun ürünleridir. Yalnız bunlarda Avrupa'nın barok ve neo-klasik karması öğelerin göze çarpar yanına yer yer bazı geleneksel Osmanlı motifleri eklenmiştir. Bu Abdülaziz dönemi yapılarının genel bir özelliğidir. Serkis Balyan'ın yaptığı Beylerbeyi Sarayı'nda barok ve neo-klasik bezemeler dış cephede ve iç mekanlarda egemendir. Ancak iç mekanda yazı şeritlerine ve daha geleneksel görünen yaldızlı bezeme motiflerine raslanır. Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatinden hemen sonra Balyanların yaptığı Çırağan Sarayı Batı'da yaygın olan oryantalist mimarisindeki Doğu eklektisizmine örnektir ve bu dönemin sarayları içinde en fazla geleneksel çizgiye sahip olandır. Dıştan öteki saraylar gibi neo-klasik ve barok vurguludur. Ama pencerelerdeki dantelsi taş bezemeler, neo-gotik motiflerin yanında zar başlıklı sütunlar, rumiler göze çarpar. İç mekanda Osmanlı motifleri daha da çoğunluktadır. Bunun Abdülaziz'in isteği olduğu, kendisinin Mısır gezisinden sonra oradaki oryantalist yapılardan etkilenmiş olduğu düşünülür. İçerde çift veya dörtlü sütunlarda zar başlıklar vardır. Sütunlar bir üst parçayla yükseltilmiştir. Bu düzenleme adeta Elhamra Sarayı'nı anımsatır. Ayrıca Osmanlı mimarisinde yaygın mukarnaslı nişler, rumiler, hatayiler de kullanılmıştır.

Bu dönem saraylarının hepsinde, örneğin Yıldız Sarayı Büyük Mabeyn Köşkü'nde gerek cephede gerekse iç mekanda Çırağan Sarayı'na benzerlikler vardır. İç mekanlarda çift sütunlar, dilimli kemerler, mermer selsebiller, sedef kakmalı ahşap kaplamalar kullanılmıştır. Başka bir deyişle, Sultanaziz Dönemi yapılarında 19. yüzyıl eklektisizminin daha oryantalist çeşitlemeleri dikkat çeker.

Yapıların çoğunun tasarımcısı olan Balyanlar Avrupa oryantalizmine Osmanlı motiflerini ekleyerek yerel bir yorum getirmişlerdir.

Abdülaziz'in yaptırdığı sarayların dekorasyonu ile ayrıca ilgilendiğini kaynaklar belirtir. Kendisi de ressam olan, deniz ve gemi resimleriyle çok ilgilenen Abdülaziz döneminde yapılan sarayların duvar resimlerinde bu konular çoğunluktadır. Özellikle Beylerbeyi Sarayı'ndaki resimler Abdülaziz'in beğenisini yansıtır. Abdülaziz'in bir başka tutkusu olan av hayvanları da bu resimlerde sık sık yer alır. Dolmabahçe Sarayı'na bu dönemde eklenen Camlı Köşk buna bir örnektir. Duvar resimlerinde yine İstanbul manzaraları yaygındır. Ancak duvar resimleri giderek daha Avrupai bir içerik ve üsluba kavuşurlar. Ne yazık ki, bu dönem saraylarını bezeyen duvar resmi ustalarının kimliği hakkında çok kesin bilgiler yoktur.⁴¹ Hem yabancıların hem de yerli ustaların etkin olduğu bu dönemde Avrupa

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

etkisinin fazlalaşmış olduğunu, yerli ustaların da buna ayak uydurduğunu düşünmek gerekir. Nitekim askeri okullarda, Darüşşafaka'da, hatta enderunda yetişmiş Türk ressamalar artık sanat ortamında yer almaya başlamıştır. Genellikle 'asker ressamalar' ya da 'primitifler' diye anılan bu ressamalar, Türkiye'ye gelen Avrupalı sanatçılar gibi İstanbul manzaraları yapmışlardır. Çoğunun fotoğraftan yararlanarak resim yaptığı belirlenmiştir. Fenerbahçe, Göksu, Sarayburnu, Ahırkapı Feneri gibi semtleri görüntüleyen bu resimlerin aynı dönem saray ve kasırlarında yer alan duvar resimleriyle benzerliği bunların ortak çalışma yöntemlerinin hatta ortak sanatçıların ürünleri olduğunu düşündürür.⁴² Aynı semtlerin, aynı yapıların tekrar tekrar resimlenmesi, bu ressamaların aynı fotoğrafları veya gravürleri kullandıklarını gösterir. Aralarında Ahmet Şekur, Ahmed Ziya, Hüseyin Giritli gibi sanatçıların bulunduğu bu ressamalar, manzaralarında, Türkiye'ye gelen yabancı ressamalar gibi ayrıntılara büyük özen göstermişlerdir. Aynı duvar resimlerindeki gibi, boyayı tek katman olarak kullanırlar, çizgisel persektifteki başarılıdırlar ama figürden kaçınmışlardır.

Görüldüğü gibi Abdülaziz Dönemi'nde Türk ressamaları sanat ortamında önemli yer almaya başlamıştır. Bunların içinde askeri okullarda yetişip Avrupa'ya eğitime gönderilmiş olanlar daha yenilikçi çalışmalar getireceklerdir. Nitekim Türkiye'den giden öğrencilerin eğitimi için Paris'te 1860'da Mekteb-i Osmani kurulmuştur.

1874'e kadar hizmet veren bu okulda askeri veya sivil okul çıkışlı öğrenciler öğrenim görmüştür. Burada eğitilip dönen bu öğrenciler önemli görevler almışlardır.⁴³ Örneğin, Mekteb-i Tıbbiye'de öğrenim görüp 1861'de Paris'e giden Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa) (1841-1907) döndüğünde mabeyn ressamı olmuştur. Şeker Ahmed Paşa sarayda bir Avrupa resimleri koleksiyonunun oluşturulmasında önemli rol oynamış ve J. L. Gerôme, G. Boulanger, E. Fromentin, C. Daubigny, A. Schreyer gibi ünlü Fransız oryantalistlerinin resimleri onun döneminde saraya ulaşmıştır. Türkiye'deki ilk kapsamlı sergi 1873'te Şeker Ahmed Paşa tarafından Divanyolu'ndaki Sanayi Mektebi'nde düzenlemiştir. İkincisi 1875'te gerçekleşen bu sergilere Avrupalı sanatçıların yanı sıra İstanbullu sanatçılar da katılmıştır. Sultan Abdülaziz'in resim sanatına önemli bir başka katkısı da, onun izniyle İstanbul'da kurulan ilk resim okuludur.

Saray emrinde çalışan Guillemet 1874'te Galata'daki atelyesini bir resim okulu haline getirmiştir. Bu da Türkiye'de sanat eğitiminin kurumlaşmasında ilk adım olmuştur. Artık Türk ressamaların etkinliklerinden ve üsluplarından söz etmek mümkün olacaktır. Şeker Ahmed Paşa ve onun gibi Paris'te öğrenim görmüş Harbiye çıkışlı Süleyman Seyyid (1842-1913) Fransa'da izlenimcilik öncesi akademik resminden etkilenmişlerdir. Her ikisi de manzaralarında, natürmort ve portrelerindeki sağlam kompozisyonları güçlü ışık tekniğiyle dikkat çekerler. Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid ile aynı zamanda Paris'te eğitim görmüş olan Osman Hamdi Bey (1842-1910) Paris'te ünlü oryantalist ressam J. L. Gerôme ile çalışmış 1867 Dünya Sergisi'ne de katılmıştır. 1871'de Türkiye'ye dönen Osman Hamdi Bey'in 19. yüzyıl Türk resminde ayrı bir yeri vardır. Resim sanatında figürlü anlatımın ve portreciliğin öncülüğünü yapmıştır. Daha çok oryantalist yaklaşımı benimseyen Osman Hamdi figürlerini çoğu kez Osmanlı dekorlarına yerleştirir ama bunlar Avrupalı oryantalistlerin hayal ürünü dekorları değildir.

O, bu dekor ve insanları Osmanlı kültürünün simgesi olarak kullanmıştır. Özellikle kadına birey olarak anıtsal boyutlarda yer vermesi önemli bir katkıdır.⁴⁴ Yine Abdülaziz Dönemi'nde Paris'e giden Halil Paşa (1857-1939) da ressam Gerôme ile çalışmıştır ama o yıllarda yaygınlaşan izlenimcilik akımından etkilenmiş ve Türk resmine izlenimci değerler getirmiştir.

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Abdülaziz'in saray çevresinde her kökenden sanatçı çalışmıştır. Avrupalı sanatçılar padişahın önemli siparişler almıştır. Fransız ressam P. D. Guillemet, Polonyalı S. Chlebowski, Ermeni kökenli Rus ressam Aivazovsky, İtalyan Alberto Pasini, hem padişahın portrelerini hem de Türkiye ile ilgili birçok resim yapmışlardır. Ayrıca, Osmanlı tarihi ve zaferleri ile ilgili sahneler resimlemişlerdir.

Padişahın hem yağlıboya hem de ufak boyutlu nişan türünde çok sayıda portresi vardır. Bu dönemde sarayda Manas kardeşlerin etkinlikleri de devam etmiş ve aynı aileden Josef Manas (1835-1916) padişahın portreli nişanlarını yapmıştır. Yağlıboya portreleri içinde Guillemet'in ve Chlebowski'ninkiler en ünlüleridir. Padişahın birçok fotoğrafı da vardır. Nitekim, fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaşması da bu dönemde olmuştur. Fotoğrafçılığı imparatorlukta resmileştiren Abdülaziz'in saray fotoğrafçısı ressam Viçhen Abdullah'dır. (1820-1916) Padişahın fotoğraflarını çektiği gibi yağlıboya portrelerini de yapmıştır.⁴⁵

Abdülaziz'in getirdiği en büyük yenilik heykel dalında olmuştur. Kuşkusuz, 1867 Avrupa gezilerinde Avrupa başkentlerini süsleyen meydan anıtlarını ve müzelerdeki heykelleri incelemiştir. Döndükten sonra, Floransa'da yetişmiş bir İngiliz heykeltıraş olan Charles Fuller'a heykel siparişi vermiştir. Fuller önce padişahın bir büstünü hazırlamış, ondan sonra da bugün Beylerbeyi Sarayı'nda bulunan at üzerinde heykelini yapmıştır⁴⁶ Abdülaziz'in mermer büstü Topkapı Sarayı'ndadır⁴⁷ (17/608). Gerçi Abdülaziz'i Avrupalı hükümdarlar gibi at üzerinde gösteren heykeli kentte bir meydana dikilememiştir ama padişah, yaşadığı Beylerbeyi Sarayı'nın bahçelerini Fransa'dan getirttiği hayvan heykelleriyle bezeyebilmiştir. Giderek bu Fransız yapımı hayvan heykelleri öteki saraylarda ve konaklarda da görülecektir. Bütün bunlar heykel sanatına karşı bir duyarlılık geliştirmiş olmalıdır.

Sultan Abdülhamid'in uzun süren saltanatı (1876-1909) gerek ulusal ve uluslararası siyaset, gerekse kültür ortamı bakımından önemli gelişmeler olduğu bir dönemdir. Abdülhamid saltanatı boyunca başgösteren siyasal çalkantılar yüzünden kapalı bir yaşam sürdürmüş olmasına rağmen eğitim sorunlarına ciddiyetle eğilmiştir. Yenileşmenin her alanda hızlanması için birçok meslek okulu kurulmuş, rüşdiye ve idadilerin sayıları artmış, bunlarda yabancı dil eğitimi zorunlu olmuştur. Kızlar için ayrı okullar açılmıştır.

Abdülaziz Dönemi'nden beri süre gelen demiryolu ağı yapımı hızlandırılmış, 1888'de İstanbul Edirne bağlantısıyla Avrupa'ya ulaşılmış, Hicaz Demiryolu 1908'de Medine'ye ulaşmıştır. Önceleri Dolmabahçe Sarayı'nda oturan Abdülhamid, 1887'de Yıldız Sarayı'na taşınmış ve burası, tiyatrosu, müzesi, kütüphanesi, fotoğraf, marangoz ve sanat atelyeleri ile bir sanat merkezi olmuştur.⁴⁸ Sarayın bir bölümü Türk sanatçıların bir araya gelip çalışması için ayrılmıştır. Burada çalışan ressamın bazıları, Yıldız çini fabrikasında üretilen porselenleri de resimlemişlerdir. Abdülhamid, Avrupalı hükümdarların yaptığı gibi sarayında bir de porselen fabrikası kurdu muştur.⁴⁹

Abdülhamid'in saltanatı sırasında Balyanların etkinliği bir süre daha devam etmiştir ama bu dönemin en önemli yapıları yabancı mimarlara sipariş edilmiştir. Mimaride neo-gotik, art nouveau gibi Avrupa'dan ithal yeniliklerin yanı sıra barok ve neo-klasik karması üslup egemenliğini sürdürmüştür. Abdülhamid'in yaptırdığı camiler Sultanaziz Dönemi'ndekilerden daha Doğulu öğelere sahiptirler. 1886'da yapılan ve Serkis Balyan'a ait olduğu düşünülen Yıldız Hamidiye Camii anıtsal kapısı ve bezemelerinde Kuzey Afrika ve Endülüs İslam mimarisinde görülen kimi öğeleri taşıırken, cephesinde neo-gotik

pencerelere yer verir. İçindeki stalaktitli başlıklı sütunlar, mavi ve kırmızı üzerine yoğun yıldız bezemeler Sultanaziz Dönemi'nin yapıları Laleli Valide Sultan Camii ve Çırağan Sarayı gibi doğu vurgulu eklektisizmin daha da abartılı örnekleridir.

Yıldız Sarayı'na bu dönemde birçok pavyon eklenmiştir. Bunların içinde en önemlisi 1889'da Alman İmparatoru II. Wilhelm'in ziyareti nedeniyle Serkis Balyan'a yaptırılan ahşap Şale Köşkü'dür. Dıştan Orta Avrupa şalelerine benzediği için bu adı alan köşkün içindeki bezemeler çok zengindir. Saraya 1898'de eklenen kuzey bölümü ve merasim dairesi İtalyan mimar Raimondo D'Aronco'nun eseridir. Bu bölümde anıtsal mermer merdivenlere, ana merasim salonunda kimi neo-klasik barok karışımı duvar ve tavan süslemelerine, hatta yer yer rokoko ayrıntılara raslanır. Aslında Avrupa'nın art nouveau üslubunu Türkiye'ye getiren D'Aronco'nun burada farklı üslupları bir arada kullandığı açıkça bellidir. Yemek odası diye anılan oda ise altın yaldızlı Doğulu bezemeleriyle oryantalist bir şark köşesi görünümündedir. Şale Köşkü'nün hemen her odasını bezeyen duvar resimleri bu dalın en gelişmiş örneklerindedir. Yerli ustaların yanı sıra İtalyanların da çalışmış olduğu arşiv belgeleriyle saptanmıştır.

Yıldız Sarayı kompleksindeki Küçük Mabeyn Sarayı da olasılıkla D'Aronco'nun eseridir. Gerek cephe düzeni gerekse merdivenleri ve vitrayları art nouveau üslubun bütün özelliklerini taşır. Yıldız Sarayı tiyatrosu da D'Aronco'ya aittir. Müzik ve tiyatroya merakı olan II. Abdülhamid'in kendi sarayına yaptırdığı bu tiyatroda Sarah Bernhardt gibi dönemin ünlü sanatçılarının oynadığı eserler, La Traviata, Rigoletto gibi ünlü operalar sahneye konmuş, klasik müzik konserleri verilmiştir. Bu dönemde Batı müziği icrası yapan Türk müzisyenler de yetişmiştir.

II. Abdülhamid Yıldız Sarayı'nda bir de müze oluşturmuştur. Bu Müzehane-i Humayun'da Antik Dönem sikke ve eserleri, cilt, tezhip, minyatür örnekleri, Avrupa porselen ve kristalleri ile saray koleksiyonundan tablolar ve çeşitli yabancı ve yerli sanatçılara sipariş edilmiş tablolar yer almıştır.⁵⁰ Gerçi İstanbul'da ilk müze 1846'da Aya İrini Kilisesi'nde kurulmuştur. Burada eski silahlar sergilenmiş daha sonra da bir eski eserler müzesine dönüşen bu koleksiyon Çinili Köşk'e taşınmıştır. Ancak gerçek anlamıyla ilk müze Abdülhamid Dönemin'de mimar A. Vallaury'e yaptırılmış ve bugünkü Arkeoloji Müzesi olan Asar-ı Atika Müzesi 1891'de tamamlanarak halka açılmıştır. 1881'de Müze-i Hümayun Müdürlüğü'ne atanan ve ressam ama aynı zamanda arkeolog olan Osman Hamdi Bey önderliğinde kurulan bu müze ülkenin bir çok yöresinde arkeolojik kazıları özendirilmiş ve koleksiyon giderek zenginleşmiştir. 1884'te eski eserlerin yurt dışına çıkarılmasını önleyecek yeni bir Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin çıkarılmasını da Osman Hamdi Bey sağlamıştır.

Abdülhamid Avrupalı resamlara çok sayıda sipariş vermiştir. Aslında Abdülhamid'in önceki padişahlarınki gibi gibi anıtsal portreleri yoktur. Daha çok fildişi üzerine yapılmış ufak boyutlu portreleri ve fotoğrafları vardır ama Avrupalı resamlara, kendinden önceki padişahların anıtsal boyutta portrelerini sipariş etmiştir. Örneğin, Fransız ressam H. Bertaux III. Selim ve II. Mahmud'u at üzerinde gösteren portrelerini yapmıştır. Bu tür portreler yapan bir başka sanatçı Alman ressam W. Reuter'dır. Abdülhamid, İtalyan ressam F. Zonaro'yu 1897'de saray ressamı olarak atamış, sanatçı, padişahın siparişi üzerine Osmanlı tarihine ilişkin tablolar yapmış, hatta Bellini'nin Fatih portresini kopya etmiştir.⁵¹ Zonaro, Dömeke savaşını canlandıran Hücum adlı tablosu ile padişah tarafından nişanla ödüllendirilmiştir.⁵²

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

Bu dönemde gerek başkentte gerekse eyaletlerde yaptırılan kamu yapılarının sayısı çok kabarıktır. Buna Makedonya'dan Irak'a kadar imparatorluğun birçok kent ve kasabasına diktirilen saat kuleleri de katılmalıdır. Abdülhamid 1901'de tüm valilere saat kulesi yapmaları için ferman göndermiştir.⁵³ Bunların dışında Şam'a diktirilen telgraf anıtı ya da Hayfa'ya yapılan Hicaz Demiryolu anıtı gibi kule ve anıtlar üzerlerindeki Abdülhamid tuğrası ve armalarla imparatorluk gücünün görsel simgeleri olmuştur. Gerek kamu yapılarında gerekse bu tür anıtlarda yabancı mimarlar da çalışmıştır. Ancak bu mimarlar aynı camilerde olduğu gibi yapılarını geleneksel Osmanlı öğeleriyle zenginleştirilmişlerdir. Örneğin, Sirkeci Garı'nı yapan Alman mimar A. Jachmund, Avrupa oryantalizminin pek sevdiği Kuzey Afrika öğelerinin yanısıra Osmanlı mimari motiflerini kullanmıştır. 1890'da biten Sirkeci Garı atnalı kemerleri, sivri kuleleri, bezemeli saçaklarıyla doğu seçmeciliğinin ilginç bir örneğidir. Aynı şekilde saraydan birçok sipariş alan A. Vallaury 1899'da yaptığı Duyun-u Umumiye binasında bir yandan neo-rönesans bir tasarım sergiler, öte yandan sivri kemerleri, minareye benzer kuleleri, kıvrılan saçaklarıyla Osmanlı mimarisine öykünür. 1903'te bitirdiği Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, yakınındaki Selimiye Kışlası'na uyum sağlamayı amaçlayan anıtsal bir yapıdır ama değişik kemer biçimleri, minaremsi kuleleri yine Doğu eklektisizmine örnektir. Yalnızca, 1891'de yaptığı Asar-ı Atika Müzesi belirgin biçimde bir neo-klasik yapıdır ve Vallaury'nin öteki yapılarından ayrılır. Kuşkusuz, yapının mimarı bu müzeyi Avrupa'da 19. yüzyıl boyunca aynı üslubu izleyen müze yapılarına benzetmek istemiştir.

Ancak Abdülhamid Dönemi'nin sonlarına doğru daha ulusal çizgiler taşıyacak bir mimari anlayışa dönüş görülecektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Mimar Vedat ve Kemalettin gibi Türk mimarlar gerçek anlamıyla bir milli mimari akımı oluşturacaklardır. Mimar Vedat'ın 1909'da Sirkeci'de yaptığı Büyük Postahane ve Sultanahmet'teki Defter-i Hakani binası, çini bezemeli sivri kemerleri ve geniş saçakları ile I. Ulusal Mimari Üslubu denilen akımın ilk örneklerindedir. Aynı üslubun savunucusu Mimar Kemalettin bunu dini yapılarda da uygulamıştır. Örneğin, Bebek (1913) Camii tek kubbeli kare makana eklenmiş bir son cemaat yeri ile klasik hatta erken Osmanlı camilerinin ufak boyut kopyası gibidir. 1912'de yapımına başladığı Dördüncü Vakıf Han, küçük kubbeli köşe kuleleri, sivri kemerleri, geometrik motifli kabartmaları, çinileri ile ulusal mimari anlayışının başyapıtı sayılır. Kemalettin'in 1918 yangınından sonra Laleli'de yaptığı Harikzedegan apartmanları ise son dönem Osmanlı mimarlığına yeni bir anlayış getirmiştir. 1922'de tamamlanan bu altı katlı ve 124 apartman dairesinden oluşan yapı Avrupa'da yaygın olan çok katlı konut tipini Türkiye'ye getirmiştir.

Yüzyılın sonlarında yapılan saray ve konutlarda duvar resimleri yaygınlığını korur. Yıldız Sarayı'na eklenen pavyonların hepsinde tavan ve duvarlar manzara ve natürlüklerle süslenmiştir. İstanbul'daki birçok konak ve yalıda usta ellerden çıkma resimler vardır. Duvar resimleri yine çoğunlukla İstanbul manzaralarından oluşur ama aralarında oryantalist ressamın sevdiği egzotik Kuzey Afrika manzaralarına, hatta Avrupa kartpostallarını andıran görüntülere ve av sahnelerine raslanır. Bunlar yüzyılın sonlarında İstanbul'da etkin olan yerli ve yabancı ustaların eserleridir. Nitekim kimi Avrupalı ressamın sarayda bu işleri yaptığını ilişkin belgeler vardır.⁵⁴ Bu yalnızca başkent İstanbul için söz konusu değildir. İmparatorluğun birçok yöresinde yapılan kamu yapılarında, özellikle de kent bürokrasisinin ve tüccarların zenginleştiği Mısır, Suriye, Filistin gibi eyaletlerde yaptırılan konutlarda aynı türde duvar resimlerine raslanır.⁵⁵

Görüldüğü gibi Sultan Abdülhamid Dönemi'nde farklı kökenli mimar ve ressamın çalıştığı her türlü Batılı üslubun denendiği bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu üslup çoğulluğu içinde

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

bir yandan Avrupalı mimar ve ressam, bir yandan Avrupa'da yetişmiş Türk ressamlar etkinliklerini sürdürmektedir. Bunların yanı sıra çeşitli askeri veya sivil okullarda okumuş, Avrupa'da eğitim görmemiş ama bu ortama ayak uydurmuş Türk ressamlar vardır. Örneğin, Hüseyin Zekai Paşa'nın (1860-1917) tarihi yapılarla dolu manzaralarında fotoğrafik bir ayrıntıcılık göze çarpar ama renk ve ışık kullanımı yenilikçidir. Ahmed Ziya Akbulut (1869-1938) Harbiye çıkışlı bir ressamdır ve kuramsal yönü güçlüdür. Perspektif üzerine bir kitap yazmıştır. Ahmed Ziya, Hüseyin Zekai Paşa gibi daha çok İstanbul'un tarihi semtlerini resimlemiştir. Her iki ressam da İstanbul'da çalışan Avrupalı ressamların oryantalist yaklaşımından etkilenmiş olmalıdırlar. Bu grubun içinde en yenilikçi ressam Hoca Ali Rıza'dır (1857-1930). Renk değerlerini ustalıklı işleyen şiirsel manzaralarıyla ün yapmıştır. Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid kuşağı ile 20. yüzyılı başlarında izlenimciliği getirecek ressamların arasında köprü oluşturur.

Sultan Abdülhamid Dönemi'nin güzel sanatlar alanına en önemli katkısı ise sanat eğitiminin kurumlaşmasını sağlayacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması olmuştur. Gerçi, 19. yüzyılda Abdülmecid, Abdülaziz gibi padişahların Avrupa'ya gönderdiği birkaç ressam Batı anlamında resmi getirmişlerdi. Ancak daha çağdaş atılımların gerçekleşmesi için ülkede sanat eğitiminin kurumlaşması gerekiyordu, çünkü Guillemet'nin atelyesinde verilen eğitimin dışında bir okul yoktu. Paris'te yetişmiş bir ressam olan Osman Hamdi Bey'in önderliğinde bir güzel sanatlar akademisini kurma girişimini 1877'de başlamış ancak Osmanlı-Rus Harbi nedeniyle bu proje gerçekleşmemiştir. Osman Hamdi Bey 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmayı başarmıştır.⁵⁶ Sanayi-i Nefise'de mimarlık, heykel, resim ve hakkaklık eğitimi başlatıldı ve mimar A. Vallauray, ressam W. Zarzecki, S. Valeri, P. Bello gibi Avrupalı hocaların yanında Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa ve Yervant Osgan Efendi burada öğretim üyeliği yaptılar. Kız öğrencilerin eğitimin sağlayacak İnas Sanayi-i Nefise mektebi'nin kuruluşu ise ancak 1914'te gerçekleşebildi.

Sanayi-i Nefise'nin programında heykel ve oymacılığın yer almasıyla ülkede ilk kez heykel eğitimi başlamıştır.⁵⁷ Daha önce Fransa'da eğitim görmüş olan ve akademide hocalığa başlayan Yervant Osgan Efendi'nin (1855-1914) heykel sanatının yerleşmesinde büyük payı olmuştur. Artık İstanbul'daki sanat ortamında heykel de önemli yer almaya başlayacaktır. Gerçi daha önce İstanbul'da yapılan sergilerde bazı Levanten ve gayrimüslim heykelticilerin eserleri yer almıştır ama bundan sonra akademi çıkışlı heykelticiler sergilere katılacak, yalnız saraydan değil İstanbul'daki elit çevrelerden siparişler alacaklardır. Akademide heykel eğitimi başlatan Osgan Efendi daha çok büst portreler yapmıştır. Ama oryantalist ve mitolojik temalı kabartma ve heykelleri de vardır.

Öğrencileri İhsan Özsoy (1867-1944) ve İsa Behzat'ın (1875-1916) eserleri de daha çok büst portrelerden oluşur. Ancak bu dönemde olanakların kısıtlı olmasından ötürü daha çok pişmiş toprak kullanılmış ve o nedenle de eserlerin bir çoğu günümüze kalmamıştır. Osgan Efendi'nin yetiştirdiği bu ilk Türk heykelticileri akademik disiplini kaçırmadan yüz ifadelerinde doğallığı yakalayan gerçekçi heykeller yapmışlardır. Onları izleyen Mahir Tomruk (1885-1949) ve Nijad Sirel (1897-1959) Cumhuriyet heykelticiliğinde önemli yer almışlardır. Önemli olan Sanayi-i Nefise'de yetişen bu iki kuşağın Cumhuriyet döneminde gerçek anlamıyla yerleşecek ve anıtsal boyutlara kavuşacak heykeli hazırlayıcı bir ortam yaratmış olmalarıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi birçok yenilikçi sanatçı yetiştirmiş, 1885'ten itibaren her yıl düzenlediği öğrenci sergileriyle sanat ve kültür yaşamında önemli yer almıştır. Bundan

sonra sanatçılar kuracakları birlikler ve düzenleyecekleri sergilerle sanat ortamını daha da zenginleştireceklerdir. Yüzyılın ilk yıllarında Sanayi-i Nefise'de mimarlık hocası olan A. Vallaury'nin girişimiyle Paris'teki salon sergileri gibi sanatçıların eserlerini sergileyecekleri kalıcı bir mekan aranmış ve 1901-1903 yılları arasında üç yıl arka arkaya Beyoğlu'nda önce Passage Orientale'de ve sonra Posta sokağında bir handa sergi yapılmıştır. Bunlara akademi hocaları, İstanbul'da yaşayan Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim sanatçılar ve Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa, Ahmed Ziya Akbulut gibi dönemin ünlü Türk ustaları da katılmıştır.⁵⁸

Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları

II. Abdülhamid'i izleyen Mehmed Reşad (1909-1918) da sanata büyük ilgi duymuştur. Onun döneminde de hem Avrupalı hem de yerli sanatçılar çok sayıda sipariş almışlardır. Örneğin, Avusturyalı ressam W. Krausz İstanbul'a I. Dünya Savaşı sırasında gelmiş, padişahın ve Talat Paşa, Enver Paşa, Sait Halim Paşa gibi dönemin ileri gelenlerinin portrelerini yapmış, bir de portre sergisi düzenlemiştir. Krausz'ın yaptığı portrelerin bazıları albüm halinde Viyana'da basılmıştır.⁵⁹

Saray çevresinden kendisi de iyi bir ressam olan Abdülmecid Efendi sanat ve sanatçıya büyük destek vermiştir.⁶⁰ Artık sanatçıların dayanışmasını sağlayacak cemiyetler kurulacaktır. 1909'da Abdülmecid Efendi'nin fahri başkanlığını yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş ve bir de gazete çıkararak Türkiye'deki sanat dergilerine öncülük etmiştir.⁶¹ Çoğu Sanayi-i Nefise mezunu olan bu cemiyetin üyeleri yoğun bir sanat etkinliğine girişmişler, sergiler düzenleyerek yeni akımları duyurmuşlardır. Kuşkusuz, akademiye bitirip Avrupa'ya öğrenime giden bu sanatçılar daha yenilikçi akımları benimsemişlerdir.

1914 kuşağı ya da Çallı grubu diye anılan Nazmi Ziya (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970) Avni Lifij (1889-1927) ve Namık İsmail (1890-1935) gibi sanatçılardan oluşan bu grup Türk resmine yeni bir içerik ve üslup getirmiştir. Artık yalnızca İstanbul manzaraları değil, günlük yaşamdan kesitler, kırsal kesim etkinlikleri, toplumsal olaylar resme konu olmaya başlamıştır. Bu sanatçılar resimlerinde kalın fırça vuruşları ve parlak ışık lekeleriyle izlenimci bir yaklaşım sergilemişlerdir. Aslında, bunları bir tür akademik izlenimcilik sayılır ama örneğin, Nazmi Ziya'nın pastel renk lekeleri arasından yumuşak bir ışığın sızdığı İstanbul manzaraları Batı izlenimciliğine yakın uygulamalardır. Namık İsmail'in konularındaki çeşitlilik ve daha da önemlisi kadının toplum içinde değişen imajını yansıtan portreleri önemli bir yeniliktir. Bu grubun içinde portreciliği ön plana çıkaran iki ressam Avni Lifij ve Feyhaman Duran olmuştur. İbrahim Çallı ise sanat yaşamı boyunca değişik teknikleri, değişik konuları denemiş ve sürekli arayış içinde olduğunu hissettirmiştir. Bu grup 1916'dan itibaren Societa Operaia'da (Galatasaraylılar Yurdu) da hemen her yıl sergi açmışlardır.

Bu dönemin önemli bir başka olayı da 1917'de kurulan Şişli Atelyesi'dir.⁶² Sanat tarihçisi ve ressam Celal Esad Arseven'in önderliğinde, devlet dairelerine asmak ya da yurt dışına sergilere göndermek amacıyla resim yapılacak bir atelye kurulmuştur. Abdülmecid Efendi'nin de ressam olarak büyük destek verdiği bu atelyede İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat gibi sanatçılar çalışmış ve çoğu I. Dünya Savaşı'nın çeşitli kesitlerini konu eden tabloları önce İstanbul'da "savaş resimleri" adıyla sergilenmiş, ardından Viyana'ya gönderilmiştir. Abdülmecid Efendi de bu sergiye tablolarıyla katılmıştır. Bu, Türk ressamlar tarafından Avrupa'ya düzenlenen ilk sergidir. 1921'de isimlerini Türk Ressamlar Cemiyeti'ne

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

dönüştüren bu grup etkinliklerini Cumhuriyet döneminde de sürdürmüş, Cumhuriyet dönemi atılımlarına destek vermişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme süreci olan 18. ve 19. yüzyıllardaki kültür ve sanat ortamına bakış, bu dönemde gerek sosyal, gerekse kültürel açıdan köklü bir değişimin yaşandığını göstermiştir. Bu değişim kimi yorumlara göre yabancı bir kültürün yüzeysel taklidinden başka birşey değildir, dolayısıyla bir yozlaşmadır. Ancak bu sürecin tüm evreleriyle incelenmesi, bu yüzyıllarda yaşanan siyasal ve ekonomik koşulların zorladığı bu kültür değişiminin kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır. Tanzimat'la kurumsal Batılılaşmaya öncelik tanıyan Osmanlı yönetimi, askeri ve sivil kurumlarını yenilemiş, laik eğitim sistemini yerleştirmiş, Levanten, gayrimüslim, Müslüman, tüm tebaayı eşit haklarla donatmış, ulaşım olanaklarını geliştirmiş ve yeni nizamnamelerle gerek başkentte gerekse imparatorluğun öteki yörelerinde kent yerleşimlerini hatta yapı tiplerini belirlemiştir. Dolayısıyla bu dönemde başkentten imparatorluğun çeşitli yörelerine uzanan bir iletişim ve yaptırımdan ağından söz edilmelidir. Bu bağlamda yalnız başkentte değil tüm imparatorlukta, özellikle önemli eyaletler ve merkezlerde, yeniliklere açık dışa, Batı'ya açılmaya hazır bir toplum yapısı hızla oluşmuştur. Kuşkusuz imparatorluk çapındaki bu değişimi yönlendiren saray ve yerel bürokrasiler etrafında oluşan elit tabakadır. Yenileşmeyi hızlandıran bu kesimin içinde Levanten ve gayrimüslimler de vardır. Hatta birçok yerde, gerek Avrupalılarla kurdukları ticari ve sosyal ilişkiler, gerekse yurt dışında eğitim olanaklarına sahip olmaları, onların bu değişime daha çabuk ayak uydurmalarını sağlamıştır. Kuşkusuz Avrupalı sanatçıların da bunda önemli rolü olmuştur. Hem sarayın hem de aydın sınıfın himayesinde sipariş alan Avrupalı sanatçılar Batılı kavramları aktarmışlar ve yeniliğe açık yerli sanatçıları da etkilemişlerdir. Bütün bunlar Osmanlı toplumuna bir kültürel çeşitlilik getirmiştir. Dolayısıyla, sanat etkinliklerinde iki ayrı yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Birincisi, Avrupalı olup sipariş üzerine eser veren sanatçıların kendi kriterlerini Osmanlı beğenisine uyarlama çabası, ki bu kimi sanatçılarda başarılı sonuçlara ulaşmış, kimilerinde ise, örneğin 19. yüzyıl sonu oryantalist sanatçılarındaki gibi abartılı, egzotik, Osmanlı beğenisine yabancı uygulamalara yol açmıştır. İkincisi ise, farklı kökenli yerli sanatçıların Yenileşme çabalarıdır. Bunlar bir yandan Batılı değerleri özümsemiş, öte yandan Osmanlı kültürünü yaşatmak istemişlerdir. Bu noktada zaman zaman bir ikilem yaşanmış ve bu birleşimi çok başarılı bir biçimde yanıtlayan eserlerin yanında, karmaşık ve seçmecilik sınırını aşan örnekler de ortaya çıkmıştır. Bütün bunlar, imparatorluğun ilk kez dışa, Batı'ya açıldığı bu dönemde toplumsal ve kültürel ortamda beklenen değişikliğin bir süreci gerektirdiğini göstermiştir. Bu süreci Batı modelinin yapay bir biçimde kopya edilmesi şeklinde yorumlamak yanlıştır, çünkü özü yabancı bir kültüre dayanan değerlerin benimsenmesi ve uyarlanması pek de kolay olmamış, öncelikle yerli sanatçılar Osmanlı sanat ve kültürünün temel kavramlarını koruyarak Batılı öğeleri buna aşılarmayı denemişler ve nitekim başarılı sonuçlara ulaşmışlardır.

Cami planının değişmemesi, en Avrupalı görünen saray yapılarında bile geleneksel unsurların yaşatılması bunu gösterir. Aynı süreç resim sanatı için de söz konusudur. Türk resim sanatının tek egemen türü olan minyatür giderek yerini Batılı anlamda resme bırakmıştır.

Önceleri renk değerleri, perspektif, ışık-gölge gibi Batı resim teknikleri minyatüre uyarlanmış, ardından duvar resmi ve tuval resmi gibi anıtsal resim türleri oluşmuştur. Ancak, gerek duvar gerekse ilk tuval resmi örneklerinde figürden kaçınılmıştır. Bunda kuşkusuz, geleneklerin ve inançların getirdiği bir ürkeklik söz konusudur. Daha da

önemlisi, sanatçıların insan figürü betimi için gerekli olan anatomi bilgisi ve modelden çalışma olanağından yoksun olmalarıdır. 19. yüzyılda Batı anlamında eğitiminin sağlanmasıyla resim sanatı yeni değerlerine kavuşacaktır. Ancak görüldüğü gibi saray çevresinde verilen uğraş, yalnızca mimarlık ve resim sanatı alanlarına yenilik getirmemiş, heykel, müzik ve gösteri sanatları da bu değişimin bir parçası olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan bu kültürel çeşitlilik Yenileşmenin gereğidir. Sanatın her dalında çağdaş akımların yerleşmesi ve Türk sanatının giderek evrensel değerlere kavuşması ancak bu Yenileşme sürecinden sonra gerçekleşebilecektir. Osmanlı'nın son döneminde yaşanan bu kültür değişimi Cumhuriyet döneminde, güzel sanatların her dalında çağdaşlaşmayı öngören kültür politikalarıyla, tüm halka mal edilecektir.

Prof. Dr. Günsel RENDA

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi / Türkiye

Alıntı Kaynağı: Türkler, Cilt: 15 Sayfa: 265- 283

Dipnotlar :

1. R. Mantran, Istanbul dans la second moitié du XVIIème siècle, Paris, 1962, 636.
2. A. Vandal, Les voyages du Marquis de Nointel (1670-1680), 2 ed. Paris, 1900, 202-206.
3. Mehmed Çelebi'nin Fransa seyahatnamesi sadeleştirilerek yayımlanmıştır: Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi, İstanbul, 1970. Bu seyahatname Julien Galland tarafından Fransızcaya çevrilmiştir: Relation de l'Ambassade de Méhémet Effendi à la cour de France en 1721, Paris, 1757.
4. G. İrepoğlu "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", Topkapı Sarayı Müzesi. Yıllık I, İstanbul 1986, 56-72.
5. F. M. Göçek, East Encounters West. France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century, New York-Oxford, 1987, 79-80.
6. J. Dallaway, Constantinople. Ancient and Modern, London 1797, 118-119. A. L. Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople, Paris, 1811, 93.
7. 18. yüzyılda İstanbul'a gelen yabancı sanatçılar için en iyi kaynak A. Boppe'un Les Peintres du Bosphore adlı kitabıdır. Diplomatik görevle İstanbul'da bulunan Boppe'un 1911'de yayımlanan kitabının 1989'da ikinci baskısı yapılmıştır: Ressam Vanmour için en iyi kaynak şudur: R. van Luttervelt, De Turkse' schilderijen van J. B. Vanmour en zijn school, Leiden/İstanbul, 1958.
8. 18. ve 19. yüzyılda resim sanatında görülen gelişmeler için bk. G. Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı. 1700-1850, Ankara, 1977. Levni ve sanatı ile ilgili önemli yayınlar yapılmıştır: E. Atıl, Levni ve Surname, İstanbul 1999. G. İrepoğlu, Levni. Nakış-Şiir-Renk, İstanbul, 1999.
9. 18 ve 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığındaki belirgin değişimi ilk kez D. Kuban ele almıştır: D. Kuban, Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, ayrıca Nur-u Osmaniye Camii için bk. D. Kuban, "Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-u Osmani" İstanbul, 1954 ve "18. Yüzyıl Osmanlı Yapı Tekniği Üzerine Gözlemler", Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1982, s. 123-140. Ayrıca bk. A. Arel, Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul, 1975. A. Kuran, "18th Century Ottoman Architecture", Studies in Eighteenth Century Islamic History (ed. T. Naff and R. Owen), Southern Illinois, 1977, 163-189. S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-klasik Üslubu", Sanat Tarihi Yıllığı, 9-10, İstanbul, 1980. G. Renda, "Europe and the Ottomans", Europa und die Kunst des Islam 15. bis 18. Jahrhundert, Wien, 1983, 9-32. F. Yenişehirlioğlu, "Western Influences on Ottoman Architecture in the 18th Century", Das Osmanische Reich und Europa. 1683 bis 1789, Wien, 1983, 153-178.
10. 18. ve 19. yüzyıldaki duvar resimleri için son yıllarda birçok araştırma yapılmıştır. İlk ve temel kaynaklar şunlardır: G. Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850. Ankara, 1977, 77-170. R. Arık, Batılılaşma Döneminde Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara 1976. G. Renda, T. Erol, A. Turani, K. Özsezgin, A History of Turkish Painting, Seattle, Washington, 1988. 69-86.
11. D'Ohsson, III. Mustafa'nın çevresinden önemli birisinin kendisinden İstanbul manzaralarını resimleyecek brisni istediğini anlatır: M. D'Ohsson, Tableau général de l'Empire Othoman, cilt IV, Paris, 1791, 446-447.
12. A. Boppe, a.g.e.
13. G. İrepoğlu, "Ottoman Portraiture during the Reigns of Mustafa III and Abdülhamid I", Art Turc/Turkish Art. 10th

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

- International Congress of Turkish Art, Genève, 1999, 389-398.
14. G. Renda, "Osmanlı Soyağaçları", P Dergisi, sayı 2, 1996, 81-92. G. Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", Padişahın Portresi. Tesavir-i Al-i Osman, İstanbul, 2000. 444-446.
 15. G. Renda, "Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler," 19. Yüzyıl İstanbulu'ndaki Sanat Ortamı, Bildiriler, İstanbul, 1996, 136-162.
 16. III. Selim'in kişiliği, yöneticiliği ve sanat koruyuculuğu için bk. G. Renda, "III. Selim ve Resim Sanatı üzerine Yeni Görüşler", Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ankara, 2000. 187-197.
 17. III. Selim'in mimar Melling'e Sarayburnu'nda kendisi için bir kasır yaptırmak istediği ancak bunun gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. B. Miller, Beyond the Sublime Porte, New Haven, 1931, s. 130, 181-182.
 18. G. Renda, "Selim III's Portraits and the European Connection", Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art, Genève, 1999 567-578.
 19. Padişahın Portresi. Tesavir-i Al-i Osman, 473.
 20. J. M. Kinneir, Voyage dans l'Asie Mineure, l'Armenie et le Kourdistan, (Fransızca çev) Paris, 1818, 138.
 21. G. Renda, "Painted Decoration in 19th Century Ottoman Houses. Damascene Connection, "Corpus d'archeologie Ottomane" Zaghouan, 1997, 91-106.
 22. İmparatorlukta geç dönem uygulamaları için bk. M. Sözen (ed.), Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul, 1975, 282-351. Duvar resimleri için bk. G. Renda, Batılılaşma, 124-10. R. Arık, a.g.e.
 23. Osmanlı eğitim sistemindeki gelişmeler için bk. B. Kodaman, Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi, 2 baskı, Ankara, 1991. Ayrıca bu kurumlardaki ders programlarıyla ilgili bilgi için bk. K. Beydilli, Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane, Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi, İstanbul, 1995; 23-94.
 24. M. R. Gazimihal, Türk Askeri Muzikaları Tarihi, İstanbul, 1955.
 25. S. Denel, Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim Nedenleri, Ankara, 1982, 31.
 26. G. Renda, Batılılaşma., 98-123.
 27. T. Baykara, "II. Mahmud ve Resim", Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, Ankara, 1980, 509-517; Padişahın Portresi, 449-452, 502-506.
 28. G. Renda, "Portrenin Son Yüzyılı, " Padişahın Portresi, 452-457.
 29. Muhammed Ali zamanındaki sanat etkinlikleri için bk. G. Wiet, Mohammed Ali et les Beaux-Arts, Le Caire, 1949.
 30. Padişahın Portresi, s. 96-97.
 31. Balyanlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. P. Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü, İstanbul, 1993.
 32. F. İrez, 19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası, Ankara, 1989.
 33. Dolmabahçe Sarayı Arşivindeki, belgeler (691 ve 978) Séchan'a yapılan ödemelerle ilgilidir. Ayrıca bk. F. İrez, "Osmanlı Arşivinden belgeler. Dolmabahçe ve M. Séchan", Tarih ve Toplum, Nisan 1986, 4-42. Séchan'ın İstanbul'daki çalışmaları yabancı kaynaklarda da geçer: L. Hautecoeur, Histoire de l'Architecture Classique en France, vol. VII, Paris, 1957, 264.
 34. S. Umur, "Abdülmecit, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", Milli Saraylar, Sayı 1, 1987/1, 43-59.
 35. G. Renda, "Portrenin son Yüzyılı", Padişahın Portresi, 452-456, kat no. 155-161.
 36. Mehmed Esad, Mirat-ı Mektebi Harbiye, İstanbul, 1314, Mirat-ı Mühendishane-i Berri-i Humayun, İstanbul, 1312.
 37. R. Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ilk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umum-i Osmani", Belleten, XLVII, 1985, 195-235.
 38. Salahaddin Bey, La Turquie à l'exposition de 1867, Paris, 1867.
 39. Sultan Abdülaziz döneminde oluşturulan tablo koleksiyonunun kayıtlarını içeren bir defter İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir: No. 9079, 9218.
 40. Genellikle Montani Efendi'ye atfedilen caminin inşaat defterleri Serkis Balyan'ın eseri olduğunu gösterir. P. Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü, İstanbul, 1993, 538, 724.
 41. Ş. Yum, "Son Dönem Osmanlı Saray Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler", Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Bildiriler, cilt. III, Ankara, 1995. 543-552.
 42. G. Renda, "Westernisms in Ottoman Art: Wall Paintings in 19th Century Houses", The Ottoman House. Papers from the Amasya Symposium, London, Warwick, 1998, 103-109.
 43. Z. İnankur, "Official Painters of the Ottoman Palace", Art turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art, Genève, 1999, s. 382-8.

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

44. Osman Hamdi ve yapıtları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. M. Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, 2. baskı, İstanbul, 1995.
45. Abdülaziz dönemi portreleri için bk. G. Renda, a.g.e., 457-460.
46. 19. yüzyıl Osmanlı heykelticiliği hakkında en ayrıntılı araştırmayı K. Kreiser yapmıştır: "Public Monuments in Turkey and Egypt. 1840-1916", Muqarnas, 14, 1997, 103-117.
47. Padişahın Portresi, r. 98, kat no. 172.
48. P. Mansell, Constantinople. The City of World's Desire, 1453-1924, London, 1995. 313-315.
49. Ö. Küçükerman, Yıldız Çini Fabrikası, İstanbul, 1987.
50. Bu müze galerisinin tasarım çizimi halen Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. Bk. Padişahın Portresi, kat. no. 177.
51. Abdülhamid'in portre siparişleri için bk. Padişahın Portresi, s. 461, 462.
52. S. Germaner, S. İnankur, Oryantalistlerin İstanbul'u, İstanbul, 2002, s. 116.
53. H. Acun, Anadolu Saat Kuleleri, Ankara, 1994, 6.
54. Ş. Yum, "Son Dönem Osmanlı" ve G. Renda, "Portrenin son Yüzyılı", Padişahın Portresi, s. 461, d. n. 53.
55. G. Renda, "Westernisms in Ottoman Art."
56. Akademinin kuruluş aşamaları için bk. Cezar, a.g.e., cilt II, 448-475.
57. Akademiye yetişen heykelticilerin eserleriyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bk. A. Çoker, Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul, 1983, 17-18, 28-29 ve G. Renda, "Osmanlılarda Heykel", Sanat Dünyamız, 82, kış 2002, 139-145.
58. A. Thalasso, Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople, Paris, 1906.
59. Renda, a.g.m., 462.
60. Germaner-İnankur, a.g.e., 120-25.
61. S. Başkan, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Ankara. 1997, 61-65.
62. A. Gören, Türk Resim Sanatında Şişli Atelyesi, İstanbul.

Kaynaklar :

- Arel, A., 18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul, 1975.
- Arık, R., Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara, 1976.
- Aslan, N., Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. yüzyıl), İstanbul, 1992. Atıl, E., Levni ve Surname, İstanbul, 1999.
- Başkan, S., Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Ankara, 1997.
- Baykara, T. "11. Mahmud ve Resim", Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, H. Ü. Ankara, 1980, 509-516.
- Beydilli, K., Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane. Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi, İstanbul, 1995.
- Boppe, A., Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle, (2. baskı), Paris, 1989.
- Boyar, P., Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamları, Ankara, 1948.
- Cerasi, M., Osmanlı Kenti. Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uyguruluşu ve Mimarisi, İstanbul, 1999.
- Cezar, M., Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, (2. baskı), İst., 1995.
- Cezar, M., Osmanlı Başkenti İstanbul, İstanbul, 2002.
- Çelik, Z., 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti. Değişen İstanbul, İstanbul, 1996.
- Çelik, Z., Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs, Los Angeles, Calif 1992.
- Çoker, A., "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar, Yeni Boyut, 9, 1983, 4-12.
- Çoker, A., Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul, 1983.
- Denel, S., Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri, Ankara, 1982.
- Edhem, H., Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, (haz. G. Elibal), İstanbul, 1970.

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

- Erol, T., Nazmi Ziya, İstanbul, 1995.
- Eyice, S., “19. Yüzyılda İstanbul’da Batılı Mimarlar, Ressamlar, Edebiyatçılar”, 19. Yüzyıl İstanbulu’nda Sanat Ortamı, İstanbul, 1996, 9-46.
- Gazimihal, M. R., Türk Askeri Muzikaları, İstanbul, 1955.
- Germaner, S. “1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular”, Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Sempozyum Bildirileri, İstanbul 1993, 69-74.
- Germaner, S., “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yeraldığı Ortamlar”, 19. Yüzyıl İstanbulu’nda Sanat Ortamı, İstanbul, 1996, 129-137.
- Germaner, S. ve İnankur, Z., Oryantalistlerin İstanbulu, İstanbul, 2002.
- Germaner, S., “Le mécénat dans l’art turc: Du Sérail à la République”,
- Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art. 17-23 Sept. 1995. Proceedings, Genève, 1999., 345-352.
- Gezer, H., Cumhuriyet Döneminde Türk Heykelciliği, Ankara, 1984.
- Giray, K., Hikmet Onat, İstanbul, 1995.
- Giray, K., Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, İstanbul, 1997.
- Giray, K., Çallı ve Atelyesi, İstanbul, 1998.
- Giray, K., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara, İstanbul, 2000.
- Goodwin, G., A History of Ottoman Architecture, London, 1971.
- Göçek, F., East Encounters West, Washington D. C. 1987.
- Gören, A., Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul, 1997.
- Gören, “Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar”, Türkiyemiz, 81, Mayıs 1997, 28-41.
- İnankur, Z., “Official Painters of the Ottoman Palace”, Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art. 17-23 Sept. 1995. Proceedings, Genève, 1999., 381-388.
- İrepoğlu, G., Feyhaman, İstanbul, 1986.
- İrepoğlu, G., “Ottoman Portraiture During the Reigns of Mustafa III and Abdülhamid I”, Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art. 17-23 Sept. 1995. Proceedings, Genève, 1999., 389-398.
- İrepoğlu, G., Levni. Nakış, Şiir, Renk, İstanbul, 1999.
- İrez, F., 19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları, Ankara, 1989.
- İslimyeli, N., Asker Ressamlar ve Ekoller, Ankara, 1965.
- İslimyeli, N., Türk Plastik Sanatlar Ansiklopedisi, Ankara 1967.
- Kreiser, K., “Public Monuments in Turkey and Egypt. 1840-1916”, Muqarnas, vol. 14, 1997, 103-117.
- Kuban, D., Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İstanbul, 1954.
- Kuban, D., İstanbul. Bir Kent Tarihi, İstanbul, 1996.
- Küçükerman, Ö., Yıldız Çini Fabrikası, İstanbul, 1987.
- Mansell, P., Constantinople. City of World’s Desire, 1453-1924, London, 1995.
- Mehmed Esad, M i rat-1 Mühendishane-i Berri-i Hümayun, İstanbul 1312.
- Mehmed Esad, M i rat-1 Mekteb-i Harbiye, İstanbul, 1314.
- Ortaylı, İ., İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul, 1983.
- Osmanoğlu, A., Babam Abdülhamid, İstanbul, 1960.
- Öner, S., “The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish Painting and the Military Painters”, Art turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art. Geneva. 17-23 Sept. 1995, Proceedings. Genève 1999. 517-528.
- Önsoy, R., “Osmanlı İmparatorluğu’nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani”, Belleten, cilt, XLVII, 185, 195-235.
- Özendes, E., Abdullah Frères. Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları, İstanbul, 1998.
- Özsegin, K., Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu/The Collection of İstanbul

YENİLEŞME DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT

- Museum of Painting and Sculpture. Mimar Sinan University, İstanbul, 1996.
- Özsezgin, K., Türk Plastik Sanatçıları. Ansiklopedik Sözlük. (2. baskı), İstanbul, 1999.
 - Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman, İstanbul, 2000.
 - Pamukçıyan, K., "Manas Ailesi", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, VI, İstanbul, 1993. 286-287.
 - Renda G., Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı. 1700-1850, Ankara, 1977.
 - Renda, G., "Wall Paintings in Turkish Houses", Fifth International Congress of Turkish Art. Budapest, 1978.
 - Renda, G., "Nineteenth Century Drawings and Paintings in the Naval Museum in İstanbul", Seventh International Congress of Turkish Art. Proceedings, Warsaw, 1990, 191-197.
 - Renda, G., "Westernisms in Ottoman Art: Wall Paintings in 19th Century Houses", The Ottoman House. Papers from the Amasya Symposium 24-27 September 1996, British Institute of Archaeology at Ankara and University of Warwick, 1996. 103-109.
 - Renda, G., "Osmanlı Soyağaçları", P Dergisi, 2, yaz 1996, 81-92.
 - Renda, G., "Selim III's Portraits and the European Connection", Art Turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art. 17-23 Sept. 1995. Proceedings, Genève, 1999. 567-578.
 - Renda, G., "Tasvir-i Humayun 1800-1900. Portrenin Son Yüzyılı" Padişahın Portresi. Tesavir-i Al-i Osman, İstanbul 2000, 442-542.
 - Renda, G., "Osmanlılarda Heykel", Sanat Dünyamız, 2002.
 - Renda G., Erol, T., Turani, A., Özsezgin, K., A History of Turkish Painting. (2nd ed.) Seattle-London, 1988.
 - Rona, Z., Namık İsmail, İstanbul, 1992.
 - Salahaddin Bey, La Turquie à l'exposition de 1867, Paris, 1867.
 - Sözen M. (ed.), Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul, 1975.
 - Sözen, M., Devletin Evi Saray, İstanbul, 1990.
 - Tanışık, İ. B., İstanbul Çeşmeleri, İstanbul, 1943.
 - Tansuğ, S., Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, 1986.
 - Thalasso, A., Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople, Paris, 1906.
 - Thalasso, A., L'Art Ottoman. Les Peintres de Turquie, Paris, 1912.
 - Timur, T., "Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati", Tarih ve Toplum, 11-12 (1984) 16- 25.
 - Tuğlacı, P., Ayvazovski Türkiye'de, İstanbul, 1983.
 - Tuğlacı, P., Osmanlı Mimarisinde Balyan Ailesinin Rolü, İstanbul, 1993.
 - Turani, A., Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ankara 1977.
 - Umur, S., "Abdülmeccid Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", Milli Saraylar, I, 1987/I, 143-159.
 - Wiet, G, Mohammed Ali et les Beaux-Arts, Le Caire, 1949.
 - Yavuz, Y., Mimar Kemalettin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi, Ankara, 1981.
 - Yenişehirlioğlu, F., "Western Influences on Ottoman Architecture in the 18th Century", Das Osmanische Reich und Europa 1683 bis 1789, Wien, 1983, 153-178.
 - Yum, Ş. "Son Dönem Osmanlı Saray Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler", Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Bildiriler, cilt. III, Ankara, 1995. 543-552.