T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

OSMANLI DÖNEMİ'NDE BATILILAŞMANIN TEKSTİL SANATINA ETKİLERİ

Hazırlayan
Begüm YAZAR

Danışman
Prof. Leyla ÖĞÜT

İzmir/2022

YEMİN METNİ

Tekstil ve Moda Tasarımı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **"Osmanlı Dönemi'nde Batılılaşmanın Tekstil Sanatına Etkileri"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih 08 / 09 / 2022

Begüm YAZAR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı öğrencisi Begüm YAZAR'ın, **"Osmanlı Dönemi'nde Batılılaşmanın Tekstil Sanatına Etkileri"** konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Leyla ÖĞÜT

ÜYE ÜYE

ÖZET

Osmanlı'nın Batılılaşma döneminin ivme kazandığı 18. ve 19. yüzyıllar, tasarım açısından da Batı etkilerinin ortaya çıktığı dönemleri temsil etmektedir. Bu kapsamda özellikle Fransa'dan dünyaya yayılan Rokoko ve Neo-Klasik tasarımlar Osmanlı saray çevresinde de kabul görmüştür. "Osmanlı Dönemi'nde Batılılaşmanın Tekstil Sanatına Etkileri" isimli tez çalışmamda öncelikle literatür araştırması yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde Batılılaşmanın Osmanlı geleneksel sanatlarına etkileri örnekler ile değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise, Batılılaşma etkisi ile değişikliğe uğramış Osmanlı motiflerinden ve dönemin ilk kadın ressamlarından Mihri Müşfik'ten esinlenilerek bir koleksiyon hazırlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Tasarım, Tekstil, Moda Tarihi, Sanat, Batılılaşma Dönemi, Rokoko, Barok, Neo-Klasik.

ABSTRACT

The 18th and 19th centuries represent the Westernization period of the Ottoman Empire and the Westernization influenced also design. Thus, especially the rococo and neoclassical designs spreading from France to the world were accepted around the Ottoman palace. First I made literature review for my thesis with the subject "The effects of Westernization to the textile art in Ottoman Era". At the first part of the study, the effects of Westernization to traditional Ottoman arts were evaluated with examples. At the second part, I prepared a collection with the inspiration from Ottoman patterns and one of the first women artist (painter) named Mihri Müşfik in that era.

KEY WORDS: Design, Textile, Fashion History, Art, Westernization Era, Rococo, Baroque, Neo-Classical Design.

ÖNSÖZ

Dünyanın en uzun süre hüküm süren imparatorluklarından olan Osmanlı İmparatorluğu, ilişki kurduğu tüm ülkelerle kültürel ve sanatsal bir etkileşimde bulunmuştur. Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkisi, Batılılaşma döneminde sanatsal altyapısını dönem yenilikleriyle zenginleştirmesine neden olmuştur. Bu etkileşim sürecinde bazı geleneksel sanat ve zanaat dallarının yok olduğu, pek çok yeni sanat dalının da Osmanlı'nın günlük sosyal yaşamını zenginleştirdiği görülmektedir. Bu nedenle, sadece tekstil alanı ile sınırlı kalmayan her açıdan zengin içerikli ve detaylı bu dönem çalışma konusu olarak seçilmiştir.

Yüksek lisans eğitimimin başlangıcından bugüne dek tez konusunun seçiminde ve düzenlenmesinde büyük katkısı olduğu gibi, "daha iyi olmak" adına yaşadığım her sancıda manevi olarak elimden tutarak bana kılavuz olan, cesaretlendirmenin çok ötesinde bana aşıladığı güven duygusu ile hep desteğini hissettiğim ve bir adım öteye geçmem için ilham veren çok değerli hocam kıymetli danışmanım Sayın Prof. Leyla ÖĞÜT'e yürekten teşekkür ve minnetlerimi sunmak isterim.

Tez çalışmalarım sırasında değerli tecrübeleriyle özellikle moda tarihi ile ilgili az bilinen bilgileri bana sabırla aktaran, bu anlamda destek ve yardımlarını asla eksik etmeyen, bana öğrencisi olmamın ötesinde bir yerde bulunduğumu her daim hissettiren, bana öğrettiği çok değerli bilgileri yeni nesile aktarmayı bir borç bildiğim büyük duayen Sayın Vural GÖKÇAYLI'ya ve bu süreçte her zaman benim bu güzel aileye dahil olduğumu hissettiren değerli eşi Sayın Meral GÖKÇAYLI'ya sonsuz teşekkür ederim.

Lisans eğitimimin ilk gününden bugüne kadar her zaman değerli fikir ve görüşleriyle yanımda olan, beni her alanda ileriye gitmem için yüreklendiren, çok değerli hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Duygu Ebru ÖNGEN CORSINI'ye hayatıma dokunarak bana kattıkları için çok teşekkür ederim.

Tez çalışmalarım sırasında her zaman desteğini hissettiren, kendime güvenmem konusunda bana sabırla emek veren, bu süreçte birlikte çalıştığımız projelerde yaşadığımız aksaklıklarda sonsuz bir anlayışla yanımda olan çok değerli modacı Sayın Arzu KAPROL'e bu güzel hayat yolunda buluşarak el ele yürüdüğümüz her an için çok teşekkür ederim.

Lisans eğitimim süresinde bilgilerini benimle paylaşmaktan mutluluk duyan çok değerli öğretmenlerim Sayın Prof. Dr. Ender BULGUN'a, Sayın Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR'a, Doç. Dr. Şölen KİPÖZ'e, Doç. Dr. Arzu VURUŞKAN'a, Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ'ye, Dr. Öğr. Üyesi F. Dilek HİMAM'a, Öğr. Gör. Angela BURNS'e, Öğr. Gör. Jörn FRÖHLICH'e, Öğr. Gör. Elif TEKCAN'a, Araş. Gör. Başak SÜLLER'e çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimim süresince bilgileri ile bana büyük katkıları olan Sayın Prof. Dr. Şehriban Özlenen ERDEM İŞMAL'a, Sayın Prof. Sedef ACAR'a, Sayın Doç. Neslihan YAŞAR'a çok teşekkür ederim.

Tez uygulamalarım sırasında yaşadığım teknik zorluklara kısa sürede çözüm yaratan, koleksiyon üretim sürecinde tüm ekibiyle ve atölyeleriyle her an destek veren, her zaman yanımda olan çok değerli BYB Giyim Tic. ve San. A.Ş.'ye, kıymetli üretim ekibine ve değerli yöneticileri Cem Deniz'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca yanımda her zaman desteğini hissettiğim, sabırla, sahip olduğu tüm mesleki bilgileri aktarmak, beni bu bilgilerle donatarak güçlendirmek isteyen ve bunun için sonsuz gayret gösteren, emeği kelimelerle anlatılamayacak kadar çok olan annem Füsun ÜSTÜNKARLI YAZAR'a, babam Necdet YAZAR'a ve benden her konuda desteklerini esirgemeyen değerli aileme çok teşekkür ederim.

Begüm YAZAR

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

YEMİN METNİ…….ii

TUTANAK……...…….iii

ÖZET……...……..……iv

ABSTRACT……..……..…….……..v

ÖNSÖZ…….....……...……vi

İÇİNDEKİLER……...……..……...……viii

GÖRSEL LİSTESİ…….…….....……xi

GİRİŞ……...……1

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA BATILILAŞMA DÖNEMİNİN ETKİLERİ

1.1. Osmanlı'da Batılılaşma Sürecinin Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Açıdan Etkileri……..……6

1.2. Avrupa'da Batılılaşma Döneminde Meydana Gelen Teknolojik Ekonomik Sosyal ve Sanatsal Gelişmeler……....26

1.2.1. Batılılaşma Dönemi Avrupa Tekstil Sanatı ve Osmanlı Saray Tekstil Sanatına Etkisi…….26

1.2.2. Fransa'da Üretilen Tekstiller……...…28

1.2.2.1. 15. Louis Dönemi Tekstil Örnekleri…….30

1.2.2.2. 16. Louis Dönemi Tekstil Örnekleri…….32

1.2.3. Fransa'dan Osmanlı'ya İhraç Edilen Tekstiller……...32

1.3. Osmanlı Dönemi Zanaat & Sanatın Durumu ve Batılılaşmanın Etkisi (18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı'da Tekstil Teknolojisi…….……...…....33

1.3.1. Geleneksel Zanaatlerin Durumu ve Batılılaşma ile Meydana Gelen Değişiklikler…….……..…34

1.3.2. Osmanlı Sarayı Giyim Kuşam ve Tekstil Sanatlarında Batılılaşma ile Meydana Gelen Değişiklikler…….…….61

1.3.2.1. Stil Açısından Değerlendirmeler…….…….…….74

1.3.2.2. Desen Açısından Değerlendirmeler…….…….....76

1.3.2.3. Kompozisyon Açısından Değerlendirmeler..…….....78

1.3.2.4. Kumaş Yapısı, Kalitesi, Teknik ve Özellikleri Açısından Değerlendirmeler…..……...…….....79

1.3.2.5. Renk, Boyama ve Boya Teknolojisi Açısından Değerlendirmeler……..……..…80

1.3.2.6. Dokumalar …….…….……..82

1.3.2.7. İşlemeler…….……...103

1.3.2.8. İnce Örgüler (Tenteneler, Oyalar)……...…..113

1.3.2.9. Yazmalar……...…...…….116

2. BÖLÜM

OSMANLI MOTİFLERİ ESİNTİLİ KOLEKSİYON UYGULAMALARI

2.1. Projenin Amacı……121
2.2. Projenin Çıkış Noktası…….…….122
2.3. Malzeme ve Yöntem…….…….…..129
2.4. Denemeler…….……132
2.5. Tasarım Uygulamaları……..142

SONUÇ……..…….148

KAYNAKÇA……..151

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 01. Mihri Müşfik Hanım

Görsel 02. Sergi-i Umumi Osmani için inşa edilen geçici fuar binası

Görsel 03. L'Univers illustré'nin Sergi-i Umumi-i Osmani'yi duyuran ilk sayfası

Görsel 04. Lyon Kumaş Deseni

Görsel 05. XV. Louis Dönemi Mobilya Stili

Görsel 06. XV. Louis Dönemi Kumaş Örnekleri

Görsel 07. XVI. Louis Dönemi Kumaş Örnekleri

Görsel 08. Maison Baker Satış Kataloğu Pera 1909

Görsel 09. Frenk Erkeği ve Frenk Kadını

Görsel 10. Acem Gelini

Görsel 11. Acem Çengisi Maverdî Kolbaşı

Görsel 12. Sazendeler

Görsel 13. Genç Rakkase

Görsel 14. Dâder Banû'nun Tasviridir

Görsel 15. Feraceli Kadın

Görsel 16. İplik Eğiren Kadın

Görsel 17. Frenk Kadın

Görsel 18. Saçını Toplayan Kadın

Görsel 19. Abdullah Biraderler – Sultan Abdülaziz Fotoğrafı

Görsel 20. Abdullah Biraderler- Fotoğraf kartı arka süslemesi

Görsel 21. Şehzade Seyfeddin Efendi'nin çocukluk fotoğrafı- Abdullah Biraderler

Görsel 22. 16. yüzyıla ait kemha kumaş örneği

Görsel 23. Levni'nin minyatüründe kumaş desen detayı

Görsel 24. 18. Yüzyıla ait entari örnekleri

Görsel 25. Savai Kumaşı Entari

Görsel 26. Savai Kumaşı Entari

Görsel 27. Savai Kumaşı Entari

Görsel 28. Savai Kumaşı Entari

Görsel 29. İstanbul Yıldız Şale Köşkü Ferhan Şantiyesi Hereke Atölyesi'nden 19. yüzyıl Hereke İpekli Kumaş Örneği.

Görsel 30. Beylerbeyi Sarayı Yemek Salonu Perdede Kullanılan Hereke Deseni

Görsel 31. 19. yüzyıl Osmanlı Hereke Yastık Yüzü

Görsel 32. Beylerbeyi Sarayı Harem Üst Kat 30 Numaralı Valide Sultan Kabul Salonu Mobilyası

Görsel 33. Dolmabahçe Sarayı Kırmızı Salon

Görsel 34. Madalyonlu Uşak Halısı

Görsel 35. Yıldızlı Uşak Halısı

Görsel 36. 16. Yüzyıl Beyaz Zemin Çintemanili Uşak Halısı

Görsel 37. Ressam Hans Holbein tarafından yapılan İngiltere Kralı VIII. Henry'nin resmedildiği tablo

Görsel 38. Holbein tipi Uşak Halısı

Görsel 39. Lotto tipi Uşak Halısı

Görsel 40. 17. Yüzyıl Beyaz Zemin Kuşlu Uşak Halısı

Görsel 41. 16. yüzyıl Osmanlı Saray Kilimi (Sivas Divriği, Ulu Cami)

Görsel 42. Keten Dokuma Üzerine, İpek İşleme Örtü (17. yüzyıl)

Görsel 43. Keten Dokuma Üzerine, İpek İşleme Örtü (17. yüzyıl)

Görsel 44. İpek-keten dokuma üzerine, ipek işleme örtü (18. yüzyıl)

Görsel 45. İpek-keten dokuma üzerine, ipek işleme örtü (18. yüzyıl)

Görsel 46. İpek Oya Detayı

Görsel 47. İpek Oya Detayı

Görsel 48. İpek Oya

Görsel 49. İpek Oya

Görsel 50. İpek Oya

Görsel 51. Tülbent üzerine baskı ve sırma işleme (18. yüzyıl)

Görsel 52. Tülbent üzerine Tokat baskı

Görsel 53. Hikâye Panosu

Görsel 54. Mihri Müşfik Eskiz ve Renk Analiz Çalışması

Görsel 55. Dekonstraktif desen eskiz çalışması

Görsel 56. Dekonstraktif desen eskiz çalışması

Görsel 57. Dekonstraktif desen eskiz çalışması

Görsel 58. Karma nakış uygulama deneme çalışması

Görsel 59. Desen baskısı pantone renk analizi pano çalışması

Görsel 60. Desen baskı deneme çalışması

Görsel 61. Desen baskı deneme çalışması

Görsel 62. Desen nakış deneme çalışması

Görsel 63. Desen nakış deneme çalışması

Görsel 64. Desen nakış deneme çalışması

Görsel 65. Desen nakış deneme çalışması

Görsel 66. Giysi aksesuar deneme çalışması

Görsel 67. Giysi aksesuar deneme çalışması

Görsel 68. Giysi aksesuar deneme çalışması

Görsel 69. Giysi yüzey manipülasyon çalışması

Görsel 70. Giysi aksesuar deneme çalışması

Görsel 71. Aplike uygulama çalışması

Görsel 72. Model 01 Ön Görünüm

Görsel 73. Model 01 Arka Görünüm

Görsel 74. Model 02 Ön Görünüm

Görsel 75. Model 03 Ön Görünüm

Görsel 76. Model 04 Ön Görünüm

Görsel 77. Model 04 Arka Görünüm

GİRİŞ

Kuruluşundan yıkılış dönemine dek Osmanlı İmparatorluğu tekstilin önemli merkezlerinden biri olmuştur. İslami geleneklerin bir parçası olmasının yanı sıra, dokumacılık, halı, kilim ve havlu üretimi her zaman döneminde tekstil üretimini etkilemiştir. Seferad Yahudilerinin Osmanlı'ya göç etmesi ile yünlü üretimi de ülke içerisinde ön plana çıkmaya başlamıştır. Böylece, tekstil üretimi ve dağıtımı söz konusu olduğunda, Osmanlılar bir yandan İran ve Hindistan ile diğer yanda orta ve hatta batı Avrupa ile bazı karakteristik özellikleri paylaşmıştır. Bu nedenle Osmanlı tekstili ve buna yön veren stiller geniş bir coğrafi, ekonomik ve kültürel bağlamda ortaya çıkmıştır.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı saltanatında ortaya çıkan yenilikçilik hareketleri ve II. Ahmet döneminde devletin yüzünü Batı'ya dönmesi ile başlayan dönemde, Avrupa ve özellikle Fransa ile yoğunlaşan ilişkileri nedeniyle Osmanlı yönetiminin, bu ülkede etkin olan sanat akımlarından etkilenmesine yol açmıştır. Dolayısıyla bu dönem sonrasında gerek tekstil ürünleri gerek mimari gerekse yeni başlayan mobilya tasarımlarında Fransa'da etkin olan XV. Louis ve XVI. Louis dönemlerinden etkilenildiği dikkat çekmektedir. Çalışmada Osmanlı'nın XVIII. ve XIX. yüzyılları içerisinde sarayda tekstil ve mobilya tasarımlarında Batılılaşma dönemi Avrupa etkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda özellikle Rokoko ve Neo-klasik stilin egemen olduğu saraylardaki mobilya ve tekstil ürünlerinin incelenmesine çalışılacak ve bu konudaki eserlerden elde edilen görseller çalışmada yer alacaktır.

Çalışma genel olarak iki temel bölümden oluşmaktadır. Buna göre birinci bölümde; gerçekleştirilen detaylı literatür araştırmasından elde edilen verilere göre Batılılaşmanın Osmanlı üzerindeki etkileri geniş bir perspektiften ele alınarak, detaylı bir biçimde örneklerle aktarılacaktır. Temel inceleme alanını oluşturan

ikinci bölümde ise incelenen örneklerden ilham alınarak, geleneksel Osmanlı motiflerinin dekonstraktif bir yorumla stilize edilerek oluşturulmuş desen, işleme detayları ve günümüzde de Batılı ülkelerle ortak paydada buluşulan, tasarımda sürdürülebilirlik, geri dönüşüm gibi çevreciliği destekleyen doğa dostu geri kazanılmış kumaşlardan meydana getirilmiş bir koleksiyon sunulmuştur.

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA BATILILAŞMA DÖNEMİNİN ÇEŞİTLİ SANAT DALLARINA VE TEKSTİLE ETKİLERİ

1. OSMANLI'DA BATILILAŞMA DÖNEMİNİN ETKİLERİ

Genel olarak, Batılılaşma, Avrupa ülkeleri başta olmak üzere Batı'nın yaşama ve düşünme biçiminin benimsenmesi olarak tanımlansa da bu konuda yapılan araştırmalar farklı kaynaklarda değişik tanımların olduğunu göstermektedir. Batılılaşma (muasırlaşma, modernleşme, yenileşme, çağdaşlaşma), çeşitli tanımları olan bir kavramdır. Bunlar içerisinde yaygın olanı "bilim, kültür, sanat ve ekonomi alanında çağdaş bir toplum olabilmek amacıyla girişilen teşebbüsler" şeklinde yapılan tariftir (Önsoy, 1989: 365). Batılılaşma, devletin içinde bulunduğu buhranı Batı'nın bilim, teknoloji ve kurumlarını örnek alarak sonlandırmayı amaçlayan, mevcut siyasetin yarattığı, tarihsel bir süreç olarak tanımlanabilmektedir.

Batıcılık ise, Osmanlı Devleti'nde başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımdı (Özer, 2006: 21). Bu yaklaşımın ilk devresinde, Osmanlı Devleti, Batı uygarlığıyla ilişkisini kesmemiş olmasına rağmen yükselme devrinde, Osmanlı'lar, kendi uygarlıklarını Batınınkinden üstün görmüşlerdi, ta ki, Osmanlı Devleti'nin ticareti Batı'nın hamleleri karşısında etkilenene kadar. O dönemde Batılı devletlerin, bir yandan kültürel, sanatsal ve düşünsel devrimler yaparken, bir yandan da farklı coğrafyalara keşifler için girişimlerde bulunmaları, o ana dek bu devletlerden etkilenmeyen toplumların artık yeni stratejiler geliştirerek harekete geçme zorunluluğunu doğurmuştur. Buna, Portekizlilerin Hindistan'a kadar seferler düzenleyerek buradaki deniz aşırı ticaret pazarından pay almasının Osmanlı Devleti'ni etkilemesi örnek gösterilebilir (Tansu, 2018: 115).

Yaşanan bu olumsuz gelişmelere karşı önlem almak ve Batı'ya yeniden üstün gelmek amacıyla Batı'nın askeri alanda geliştirdiği yenilikleri kendi

sistemlerine transfer etme isteği meydana gelmiştir. Bu sebeple, XVIII. yüzyıl başlarında önce askeri alanda, daha sonra ise sosyal hayatta batılı ülkelerden örnek alınan çeşitli reformlar uygulanmaya başlanmıştır. Bu yeniliklerin etkileri kısa zaman sonra saray ve çevresinde de kendini göstermeye başlamıştır. Günseli Renda'nın görüşü de bunu desteklemektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme ya da modernleşme dönemi diye anılan XVIII. ve XIX. yüzyıllarda batılılaşmanın kurumlaşması, teknoloji ve eğitim alanlarındaki değişim ve dönüşüm, tüm imparatorluğa yansımıştır (Renda, 2004: 17). Her ne kadar değişimlere ayak uydurulması birçok kaynakta kısa zaman almış gibi değerlendirilmiş olsa da bu değişimlerin devletin bazı özel birimlerinde kolay kabul edilmediği de bir gerçeklik olarak kendisini göstermektedir. Bu görüşü Yunus Emre Tansu şu şekilde dile getirmiştir; Değişime ve dönüşüme hep direnmiş olan ve ordunun merkezi kabul edilen yeniçerilerin saray tarafından sağlanan ayrıcalıklı dokunulmazlığı, Avrupa'dan getirilen uzmanların kendi üzerlerinde yeteri kadar etkide bulunamamış olmasını sağlamıştır (Tansu, 2018: 116).

Bu süreçte Batı ile daha sıkı ilişkiler kurulması hayat içinde diğer alanlarda da farklılıklar yaratılması gerektiğini gözler önüne sermiştir. XVIII. yüzyılın ilk dönemlerinde Batının askeri reformlarının transferi ve sonrasında sosyal reformların örnek alınması saraydan başlayıp halka inen yaşamsal değişikliklere yol açmıştır (Canatan, 2008: 13). Türk sanatının Batılılaşma etkisiyle değişime uğramaya başlaması Rokoko ve Barok dönemlerine rastlamaktadır. Bu dönemde İstanbul'a gelen Batılı sanatçılar Osmanlı'yı ve Anadolu kültürünü tanımak için araştırmalar yapmışlardır (Tansu, 2018: 116). Avrupa'daki yeniliklerin İstanbul'a gelmesi kısıtlı muhitlerle sınırlı kalmış olsa da XIX. yüzyılda yayınlanan gazetelerin pek çoğunda bu alanlardaki gelişmeleri takip edebilmenin mümkün olduğu kayıtlarla belgelidir. Bu dönemde İstanbul Avrupalılar için Doğu'nun esintilerini taşıyan esrarengiz bir şehir olmanın dışında, çoğu Avrupalı için

ellerindeki yeniliklerin pazarlanması için önemli bir merkezdi (Nuhoğlu, 2012: 1663).

Varlığını sürdürdüğü yaklaşık 500 yıl boyunca, sürekli zenginleşen Osmanlı geleneksel sanatlarında XVII. yüzyıl itibariyle başlayan üslup değişim sürecini doğru analiz edebilmek ve anlayabilmek için, önceki dönem sanatlarındaki özellikleri ve Batılılaşmanın bu alanlara etkilerini gözlemlemek gerekmektedir. Çalışmanın içeriği, bu durum göz önünde bulundurularak, kaynaklara ve örneklere dayalı gözlemleri doğru biçimde analiz edebilmek için, kronolojik sıraya uygun detaylı şekilde incelenmiş ve yazılmıştır.

1.1. Osmanlı'da Batılılaşma Sürecinin Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Açıdan Etkileri

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma sürecinin başlamasına zemin hazırlayan birçok siyasi ve ekonomik sebep olmuştur. Avrupa'daki üstünlüğünün Karlofça ve Pasarofça antlaşmaları ile kesin olarak sona ermesinin ardından, Osmanlı Devleti, Batı'yı daha dikkatli incelemeye başlamış ve önemli teknolojilerini almaya yönelmiştir. İlk olarak askeri alanda başlatılan reformlar, sonrasında edebiyat, eğitim, yönetim, düşünce, hukuk ve toplumsal yaşam gibi alanlarda da kendini göstermeye başlamıştır.

Devlet, bu süreçte kurumlarını yenileştirmektense daha radikal davranarak değiştirmeye başlamıştır. Buna da tahmin edileceği üzere askeri alandan başlamış, batıdan konularında uzman eğitimciler getirerek 18. yüzyılda Fransa ekolünü temel alarak askeri okullar açmıştır. Bu sürecin devamında devlet, içinde yaşayan Hristiyan halka ekstra olanaklar sağlayarak Batı'dan getirdiği teknisyenlerle halkının vizyonunu genişletmeyi amaçlamıştır. Meyvelerini veren bu süreçte ilk önemli adım, 1734 yılında Üsküdar'da açılan geometri okuludur. Avrupa tarzı sanayi kuruluşlarının açılması için teşvikler sağlanmış, özellikle Halil Hamit ve Rami Paşalar kumaş ve çuha imalatını önemsemiş bu alanda gelişimlere önayak olmuşlardır (Eriş, 2012: 1063).

Batı'nın örnek alındığı ilk dönem Lale Devri'ne denk gelmektedir. Edebiyat ve sanatta önemli canlanmalar, yaşam biçiminde de büyük değişimler görülmektedir. Yaşanan bu süreç imparatorluk için önemli bir dönüm noktası olmuş, devlet artık Batı'yı kabul eden, yüzünü ona dönen ve Hristiyan toplumlarla kültür alışverişi yapmaktan çekinmeyen bir yapıyı benimsemiştir. Matbaanın Osmanlı'ya gelişi, önemli bir kilometre taşı olarak dikkate alınabilir. Bu gelişme sadece toplumsal hayatın değişimine katkıda bulunmakla kalmamış bunun yanında sanatsal faaliyetlerin üretiminin artmasına ve yaşanan gelişmelerin kitlelere ulaşmasını da kolaylaştırmıştır (Canatan, 2008: 17). Bu yeniliğin haricinde resim, minyatür ve mimari gibi sanat dallarının da gelişmesi oldukça önemlidir. Bir yeniçeri ayaklanması ile sona eren dönem padişaha ve devlet adamlarına yeni bir ordu sistemi gerekliliğini göstermiştir. Bu etki ile kurulan Nizam-ı Cedit ordusu, müslüman olmayan toplulukların arasında çıkan ayrılıkçı hareketlerin ardından çıkan bir ayaklanma sonucu dağıtılmıştır.

Batılılaşma etkisi tarih boyunca padişahların farklı yöntemler deneyerek uygulamaya geçmesi ile ilerleme kaydetmiştir. Şule Aksoy bunu şu şekilde örneklemiştir; Padişah 3. Ahmed, 1720 yılında 28. Çelebi Mehmet Efendi'yi Fransa'ya, oradaki gelişmeleri incelemek ve dönüşünde uygun olanları Osmanlı'da hayata geçirmesi göreviyle göndermiştir. Bu dönem Paris'te Rokoko sanatının en güzel eserlerinin hayata geçtiği dönemdir. Fransa Kralı 15. Louis, Sultan 3. Ahmed'e dönemin gelişmelerini de barındıran çok kıymetli sanatsal hediyeler göndermiş ve 28. Çelebi Mehmet Efendi meşhur eseri 'Fransa Sefaretnamesi'ni padişaha sunmuştur. Türk Barok ve Rokoko tarzı eserler için bir kaynak olan bu kitap, edebi yönden zenginliği ile de devri için bir klasik ve kaynak kitap haline gelmiş, dönemi ve devamında sanatsal gelişmelere ışık tutmuştur (Aksoy, 1977: 126).

Tüfekçi ise bu gelişmeyi şu şekilde yorumlamaktadır; bu seyahat sonunda iki ülke arasında gelişen iyi niyet etkileri, batının Türk motifleriyle tanışmasına ve Paris'te bir Türk modasının başlamasına sebep oldu. Avrupalı soylular kıyafet, halı, kumaş gibi pek çok materyalden etkilenip kullanmaya, resimler yaptırmaya başladılar. Bu etkileşimler sonunda 18. yüzyıl boyunca Osmanlı topraklarını ziyaret ederek bu hayatı yaşadılar. Buna karşılık da Fransa'da altın çağını yaşayan Rokoko üslubu, 15. Louis tarafından Osmanlı'ya gönderilen hediyeler, matbaanın gelişi, Sadabad Kasrı için hazırlanan planlar, Türk sanatına hiç benzemeyen

motiflerle saraya girerek, Osmanlı'nın bu akımla tanışmasına sebep olmuştur (Tüfekçi, 2020: 17).

III. Selim ise farklı bir yol ve görüş izlemiştir. Kendisinin tercih ettiği ve uygulamaya koyduğu bu görüş Batılılaşma tarihi açısından da oldukça anlamlıdır. Yenilikçi padişah, Yeniçeri ocağını kaldırarak yerleşik güçlerle çatışmaya girmek istemediği için eskinin yanına yeni bir şey koymaya yönelmiştir. Bu temel tercih, daha sonra Osmanlı'da ortaya çıkacak olan düalist sistemin başlangıç noktasıdır (Canatan, 2008: 19). Diğer padişahlara kıyasla radikal bir tutum izleyerek bu süreci yöneten II. Mahmut'un, yeniçeri ocağını kalıcı şekilde kaldırması, yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye isimli yeni bir askeri teşkilat kurması, kılık kıyafet ve saray düzeni ile ilgili yenilikler yapması halk tarafından çoğunlukla eleştirilmiştir. Böylelikle II. Mahmut, sembolik ve görsel Batılılaşmanın temsilcisi olarak akıllarda kalmıştır. Bu eleştirilere rağmen saray yeniliklerden vazgeçmeyerek, ilk gazete, posta teşkilatı, nüfus sayımı gibi daha önce yapılmayan uygulamalara başlamış ve eğitim, mimari ve sanatsal diğer alanlarda da çeşitli reformlarla kararlılığını ortaya koymuştur. Bu yeniliklerin haricinde kendisinden sonra gelen Tanzimat'ın da temellerini atmıştır (Canatan, 2008: 22).

Reina Lewis'e göre; Tanzimat reformları, Batılı modellerin yerelleştirilerek uyarlanması yoluyla eski kurumların değiştirilmesini ve modernleştirilmesini amaçladığı için, daha önceki Osmanlı reform çabalarından farklıydı (Lewis, 2006: 82). Çünkü daha önceki reform uygulamalarında Osmanlı bu alanları koruyarak süreci yönetme taraftarıydı. Yaşanan bu farklılığın bir sebebi de Batı'da Fransız Devrimi'nin yarattığı fikirlerdi.

Tanzimat Fermanı'nın içeriği, en basit şekilde Osmanlı tebaası ile devlet arasındaki ilişkileri düzenlemek olarak dikkate alınabilir. Ayrıca, Osmanlı devlet ve toplum düzeninin çekirdeği olarak kabul edilen adalet olgusunun ilk defa vatandaşlar ve diğer yabancı devletler ile paylaşılarak açıklanmasıyla önem

kazanmıştır. Fikir ve yapı bakımından ferman, Fransız Devrimi'nin İnsan ve Vatandaş Hakları bildirgesinden esinlenilmiştir. Osmanlı hukuku tarihinde ilk kez vatandaşlık kavramı ve vatandaşlıktan doğan haklar tanımlanmış, bu hakların korunması için yapılması gereken bazı işler sayılmıştır (Canatan, 2008: 22).

Sultan Abdülmecid döneminde ise Tanzimat Fermanı ile Osmanlı uyruğundaki her ırktan ve dinden insana eşit haklar tanınmış, can ve mal güvenliğinin yanı sıra, eşit mali yükümlülükler de getirilmiştir. Bu şekilde Osmanlı Devleti'nde şeri haklar sisteminin yanında laik haklar sistemi de yavaş yavaş yerleşmeye başlamıştır.

Her ne kadar bu reformlar Türk milliyetçilinin gelişimine yönelik adımlar olarak adlandırılmış olsa da esas amacının öncelikli olarak farklı kimliklerin bir arada yaşadığı bir yapıyı korumak olduğu düşünülebilir (Lewis, 2006: 83). Bu gelişmeler 20. yüzyılın başında Türk milliyetçiliğinin kalıcı bir şekilde gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Son dönem Osmanlı sarayındaki değişim, saray dışı sosyal ve siyasal değişim ile paralel bir seyir izlemiştir. 1856'da Kırım Savaşı sonrasında ilan edilen Islahat Fermanı, Tanzimat ilkelerini yinelemesinin haricinde, özellikle Hristiyan uyrukluları korumaya yönelik yeni kişi hak ve özgürlükleri getirerek batılılaşma hareketinin başka bir yön izlemesine ortam hazırlamıştır. Tüm bu çabalara karşılık bütünlük içinde olan bir Osmanlı toplumu hayali gerçeklik kazanmadığı gibi, Osmanlı'lık bilinci de oluşmamıştır. Tanzimat dönemi içinde, Batı'ya benzeyerek devletin kurtulacağına inanan bir grup aydının siyasal mücadelesi sonucu, Osmanlı Devleti 1876'da anayasal düzene geçmiştir ve II. Abdülhamid tarafından onaylanan ilk Osmanlı anayasası olan Kanun-i Esasi yürürlüğe girmiştir. Yine bu dönemde Meclis-i Mebusan ve Meclis-i Ayan oluşturulmuş fakat Abdülhamid 1878'de meclisi kapatmıştır ve Kanun-i Esasi'yi de askıya almıştır.

İkinci Meşrutiyet sonrasında, ülkenin yönetimini elinde tutan İttihat ve Terakki içinde yer alan asker ve sivil aydınlar için başlıca sorun, devleti içinde bulunduğu sıkıntıdan kurtarmak ve varlığını devam ettirmekti. Bu aydınlar, her ne kadar ülkenin hedefledikleri demokratik bir yönetime ulaşmasını sağlayamadılarsa da Batılılaşma yolunda önemli adımlar atmayı başarmışlardır.

Reformlardan bahsederken, değinilmesi gereken en önemli maddelerden biri olan eğitim sistemini incelemek de bu süreci anlamamız açısından önem arz etmektedir. Türk eğitim tarihi sürecinde lalalar özel öğretmen olarak görev yapmışlardır. Tanzimat'tan sonra ise Osmanlı'da temel eğitim sonrası özellikle kız çocukların eğitim kurumlarına devam edememesi sebebiyle bu eksiklik halk tarafından çeşitli yöntemlerle giderilmeye çalışılmıştır. Bu yöntemlerden biri olan mürebbiyelik müessesesi de bu şekilde ortaya çıkmıştır. Ekonomik güce sahip kişilerin konak veya evlerinde verilen bu eğitim sistemini çocuklarını Avrupalı gibi yetiştirebilmek isteyen aileler tercih etmiştir. Osmanlı Devleti ile siyasi, askeri ve ekonomik açıdan ilişkisi bulunan, öncelikli olarak, Fransızlardan seçilen bu mürebbiyeler, çocukları kendi yöntemlerine göre eğitmiştir.

Kaynaklara göre Osmanlı'da Fransız mürebbiyelerden Fransızca öğrenme geleneği I. Abdülhamit döneminde başlamış ve son dönemlerde Osmanlı şehzadelerine de eğitimler verildiği görülmüştür. Örneğin, Abdülmecit geleneksel saray eğitimi yanında özel mürebbiye ve muallimlerden Batı eğitimi de almıştır. Çok sesli müzik çalışmış, Fransızca öğrenmiş hatta Paris'te yayımlanan "Debats" gazetesiyle "Illustration" dergisine abone olan ilk Osmanlı şehzadesi olmuştur (Ulu, 2014: 601-602).

Özel konak ve evlerin haricinde Osmanlı'daki kurumlar dahilinde de mürebbiyelerin görevlendirildikleri görülmektedir. 1896 yılında II. Abdülhamit desteği ile Darülaceze himayesinde hizmet veren eytamhanelerde mürebbiyelerin kayıt altında oldukları görülmektedir. Olumlu etkiler yaratması için

görevlendirilmiş mürebbiyelerin, çocukların kültür kazanımlarının yanı sıra kendi kültür, din ve dillerinden uzaklaşmaları gibi olumsuz etkilere maruz kalmalarına da sebebiyet verdiklerine değinilmiştir.

Sultan Abdülaziz döneminde ise eğitimi geliştirmek için, ilk kez kız Rüştiye'si kuruldu ve ilköğretim zorunlu hale getirilerek eğitim alanında yeni adımlar atılmış oldu. Tüm bu gelişmelerin haricinde güzel sanatlar alanında da önemli gelişmelere imza atılmıştır. Bu dönemde Avrupa'dan meşhur ressam ve mimarlar istihdam edildiği gibi, teşvik ve ihtisas amacıyla Avrupa başkentlerine de askeri okullardan mezun ressamlar gönderilmişti. Mesela, Batı tarzı resim yapan ilk Osmanlı ressamlarından Süleyman Seyyid Bey'i ve Şeker Ahmed Paşa'yı Abdülmecit himaye ederek Avrupa'ya göndermişti (Ürekli, 2003: 50).

Asar-ı Atika'nın yürürlüğe girmesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması için girişimde bulunulmuştu. 1883 yılında da Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane olarak açılan okul, sürekli bir değişim ve gelişim süreci yaşamıştır. Ancak, öğretmenlerin çoğunun yabancı olması okula yapılan eleştirileri de gündeme getirmiştir. Geleneksel sanatlardan uzaklaşıldığını düşünen bazı ileri gelenler okulun eğitimini yetersiz bulmuşlardır. Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin ilk mezunları arasından sivrilenler bile ancak Türk resim sanatının ara geçitlerinde yer alacak güçte olmaları ilgi çekicidir (Giray, 1997: 37) alıntısı bu görüşü destekler niteliktedir. Batının etkisiyle kızların okuması önem kazanmış hatta güzel sanatlar alanında bile eğitim görmeleri desteklenmiştir. Bu amaçla, 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kızların resim eğitimi almaları sağlanmıştır (Ürekli, 2003: 52).

İkinci Meşrutiyet döneminde, yönetimin ve öğretmenlerin Türk-Yabancı karma olarak var olmasının milli sanatın gelişimine katkı sağlamadığı düşünce ve eleştirilerinin yüksek sesle dile getirilmesinin ardından, bu hocaların yerini Türk asıllı öğretmenlerin doldurması olayı önemli bir dönüm noktası olarak tarihte yer

almıştır. Çünkü bu gelişim okul kadrolarının yenilenmesinin ötesinde bir anlam da taşır. Artık Türk resim ve heykel sanatında öğretim görevlisi olarak çalışabilecek sanatçı potansiyeline ulaşıldığı gerçeği ortaya çıkar (Giray, 1997: 47). Bu standartlara uygun görülebilecek önemli çalışmalara imza atan Mihri Hanım, Avrupa güzel sanatlar okulunda ilk Türk kadın ressamlar arasında yer almış, uygun müfredatın kabul görmesi için çeşitli çalışmalar yapmış, aynı zamanda genç kızların resim ve heykel eğitimi alması için yoğun bir mücadele vermiştir (Ürekli, 2003: 57-58). Görsel 01'de Mihri Müşfik Hanım'a ait fotoğraf görülmektedir.



Görsel 01. Mihri Müşfik Hanım

http://maidekasapoglu.com/asiyan/ 04.08.2022

Bu dönemde, "alafranga" özellikler taşıyan görgü kuralları, süsleme sanatı, mimarlık üslubu, giyim ve eğlence biçimleri büyük ilgi görmeye başlarken, batı etkisinde bir Türk edebiyatı doğmuştur. Osmanlı'da yaşanan bu eğitim sistemi farklılığı kaynak kitaplara ulaşım ve anlaşılmasında da büyük rol oynamıştır. Önceleri etkisini saray çevrelerinde gösteren bu girişimlerin sonucunda 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 (Renda, 2002: 433). Batı edebiyatının roman, tiyatro

ve öykü gibi türleri ile tanışan Osmanlı toplumu, resim, çok sesli müzik ve operayı da bu dönemde yaşamına sokmuştur. Günseli Renda'ya göre yabancı elçiliklerin, düzenledikleri sanat etkinlikleri kültür hayatındaki değişimde büyük rolü olmuştur. Bu etkinliklerle sosyal hayatta sıkça kendine yer bulacak sanat dallarından tiyatro ile ilgili değişim sürecini ise öncelikli olarak ortaoyunu ile ilgili gelişmeleri inceleyerek analiz etmek gerekmektedir. XVI. ve XVII. yüzyıllar Batılılaşma'nın iç dinamiklerinin olduğu gibi, ortaoyununun da farklı isimlerle anıldığı bir oluşum dönemi olarak dikkate alınmaktadır. Osmanlı modernleşmesi hem batılı tiyatronun kurulmasına hem de ortaoyunu denilen özgün biçimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Batılı tiyatro ve ortaoyunu bir ve aynı sürecin ürünüdürler (Balay, 2010: 105).

Büyüklerin Avrupai yaşama uyumu konusunda önemli rol oynayan tiyatro, yabancı kaynaklı kitap ve dergilerin çocukların gelişimlerinde de oldukça önemli bir yer tuttuğu yapılan araştırmalarda gözlemlenmiştir. Yeni dünyaya uyum sağlamak için yapılan reformlara halk her zaman destek vermemiştir. Örneğin, Sultan Abdülmecit'in tarihte ilk kez tiyatro binasına giderek halk arasında bir gösteri izlemesi çok eleştirilmiştir. Eleştiriler üzerine Sultan Abdülmecit Dolmabahçe Sarayı'nın yanında Dolmabahçe Saray Tiyatrosu adıyla bir tiyatro inşa ettirip, İstanbul'a gelen bütün tiyatro topluluklarını Saray'ın tiyatrosuna davet ederek orada izleme imkânı bulmuştur (Özer, 2006: 306). Bahsi geçen bu tiyatro salonunun dekorasyonu Séchan tarafından yapılmıştır. Avrupa tarzında dekore edilen salonun içinde padişaha ait ayrı bir loca bulunmaktadır. Avizeler, şamdanlar, mobilyalar, perdeler Paris'ten getirtilmiştir. 1859'da açılan tiyatroda 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 (Renda, 2002: 443). Tiyatro ile olduğu gibi sinema aracılığı ile başta saray olmak üzere toplumun her kesimi Batı kültürü ile karşılaşma ve tanışma imkânı bulmuştur. Sinemanın Lumiere

Kardeşlerin sinematografının ilk gösteriminden bir yıl kadar sonra 1897 yılında İstanbul'a geldiği söylenmektedir. Fransız hokkabazı Bertrand tarafından Yıldız Sarayı'nda özel sinema gösterileri yapılmıştır (Özer, 2006: 316).

Geleneklerine bağlılığıyla yüzyıllarca düzeni korunan Osmanlı saray yaşamında, geleneklere rağmen son dönemde pek çok değişikliğin kendini gösterdiğini kaynaklar gözler önüne sermektedir.

İstanbul kadınlarının Tanzimat sürecinde ve özellikle 19. Yüzyılın sonunda hak arama mücadelelerinin dışavurum biçimlerinden en önemlisi, kılık kıyafet alanında Batılılaşma istekleriydi. Bu durumu tetikleyen moda anlayışı ise saraya mensup kadınlardan başlayarak dalga dalga alt kesimlere doğru yayılmaktaydı (Özer 2006: 337).

Ev yaşamında gerçekleşen değişiklikler halk yaşamında da kendisini göstermiştir. Kırım Savaşı ile İstanbul'a yerleşen İngiliz ve Fransızların Frenk yaşam tarzını Osmanlı'ya getirmesi, bu dönemde açılan mağazalar Osmanlı elitleri arasında tüketim alışkanlıklarını da değiştirmiştir (Baytar, 2015: 2).

Ticari ve diplomatik ilişkilerin gelişimiyle İngiliz üst sınıfında Doğu hayranlığı ve harem yaşamına olan merak gittikçe artmıştır. Avrupalı kadınlar bir Doğu haremini ziyaret etmeyi Doğu gezilerinin kaçırılmaz bir parçası olarak düşünürken, Osmanlı Müslüman kadınlar Avrupalı kadınları kendi evlerine davet edebilmek için birbirleriyle yarışmışlardır. Özellikle, 1866 yılında, Fransa İmparatoriçesi Eugenie, Galler Prensi ve Prensesi'nin İstanbul ziyaretleri bu etkileşimi arttırmıştır. Bu etkileşim, Osmanlı kadınlarının Avrupa modasını kendi moda dünyalarına kabulü konusunda destekleyici olduğunu düşündürmektedir. Dönem farklılıklarının Osmanlı kadın giyim kuşam üzerindeki etkisini arşivlerde yer alan gezginlerin notlarını inceleyerek anlamak mümkündür. XVI. yüzyılda

Osmanlı'yı ziyaret eden İngiliz Fynes Moryson'ın yazdığı belgede Osmanlı kadınının detaylı giysileri ile ilgili bilgiler dikkat çekmektedir.

"Kadınlar, ince bezden elbiseler giyerler. Bilekleri, etekleri ipek iğne işi ile işlidir. Bunun üstüne giydikleri, yine iğne işi süslü, uzun, kolları ve göğüsleri dar mantoları boyunlarını çıplak bırakacak biçimdedir. Kadınların giysileri, kumaşları ve biçimleri yönünden erkeklerinkine çok benzer. İçlerinden entarilerinin görülebilmesi için önleri açıktır. Erkekler gibi gündüz ve gece, dizin üstüne kadar gelen beyaz don giyerler. Kulaklarına ince küpeler takarlar. Çorap ve ayakkabıları, çoğunlukla açık renk deriden, altın ve gümüşle, eğer daha zengin ve önemli bir kişinin karısı iseler, mücevherlerle bezelidir. Bunu yalnız dışarı çıkarken giyer, evde, erkekleri gibi ayakları çıplak, halı üzerinde dolaşırlar. Saçlarını alışılmamış bir biçimde örüp, inci, altın, çiçekler, mücevherler ve ipek iğne oyaları ile süslerler" (Evren ve Can, 1996: 56-57).

XVII. yüzyılda Kraliçe Elizabeth'in III. Mehmed'e hediye ettiği org ile müzik icra etmek ve bakımını yapmak üzere saraya giriş yapan Thomas Dallan'ın gezi notlarında ise saray cariyelerinin kıyafet detaylarına yönelik ipuçlarını bulmak mümkündür.

"...Dizlerinin altına kadar inen, beyaz keten şalvar giymişlerdir. Kumaş o kadar incedir ki, altından vücutları görülebilmektedir. Mavi, kırmızı veya iki zıt renkte, küçük cepkenleri vardır. Bazısının ayakları çıplak, bazısı ise uzun deri İspanyol çizmelidirler. Ayak bileklerinde, altın zincirler ve kalın tabanlı 10-12 cm kadar yüksek topuklu ayakkabılar giymişlerdir. Dalgalı saçları, başlarındaki küçük şapkalardan omuzlarına dökülmektedir" (Evren ve Can, 1996: 60).

Lady Mary Wortley Montagu'nun İstanbul'dayken yazmış olduğu, yıllar sonra da ünlenen mektupları Batı'nın harem konusundaki merakını bir miktar giderebilmiştir. Reina Lewis bu mektuplardan şu şekilde bahsetmiştir; eşinin Osmanlı Babıali'sindeki büyükelçiliği sırasında 1717'de kaleme alınıp yazarın ölümünden sonra 1763'te basılan Sefaret Mektupları (Embassy Letters), ilk kez haremin içinden yazan bir kadının düşüncelerini sunuyordu (Lewis, 2006: 20). 18. yüzyılda Lady Montagu'nun Lady Mar'a yazdığı mektubunda II. Mustafa'nın eşi Hafize Sultan'ın stilinden ve göz kamaştırıcı abartılı mücevherlerinden ve Avrupa'da Osmanlı kadın modasının tanıtmasından övgüyle bahsetmektedir. Bu

dönemde Avrupa'da elit ailelerin kadınları Doğulu kadın kıyafetleri giyerek resim yaptırmaları da moda olmuş ve bu durumdan en fazla yararlananlar Oryantalist adıyla tanımlanan ressamlar olmuştur (Tezcan, 2012: 096).

Saraydan başlayarak yayılan değişiklikler halk arasında da karşılığını bulmuştur ve moda dikim evlerinden illüstratörlere kadar moda alanında farklı paydaşların yaratılmasına neden olmuştur.

Özellikle, moda alanında öncü olan ve Meşrutiyet yıllarından itibaren Avrupa modasını okuyucularına tüm detaylarıyla vermeye çalışan Musavver Hale isimli yayın, okuyucularıyla kaliteli detaylı çizimleriyle buluşmaktaydı. Bu çizimler arasında dönemin moda olan, sabah kıyafetleri, tüylü şapkalar, gece elbiseleri korseler vs. yer almaktaydı (Özer, 2006: 328).

Her dönemde olduğu gibi değişimi başlatan yenilikleri ilk deneyimleyenler daha önce de belirtildiği gibi, bu dönemde de yine saraydan ve üst sınıftan olmuştur. Özellikle çorap ve eldiven gibi çeşitli aksesuarlarla başlayarak kıyafetler daha Avrupai bir stile dönüşmeye başlamıştır. Osmanlı kadınları korseyle Sultan Abdülmecid zamanında tanışmıştır. Sultan'ın gözdelerinden birinin ilk kez kullanmasıyla saraya giren korse diğer kadınlar tarafından çok ilgi çekici bulunmuştur (Evren ve Can, 1996: 64).

Çeşitli kaynaklarda, saray kadınlarının saray dışındaki terzilere de elbise diktirdikleri yer almaktadır. Saray dışındaki kadınlar ise ekonomik durumlarına göre kıyafetlerini ya Paris'ten getirtir ya da yabancı terzilerden satın alma veya dergilerdeki modellere göre özel dikim siparişleri verirlerdi. Nispeten daha ucuz Avrupa kıyafeti almanın yolu da Avrupalıların mağazalarından hazır giyim (prêt a porter) satın alarak, gerektiğinde buralarda çalışan terziler tarafından bu kıyafetlerin kendilerine uyarlanmasıydı. Bu mağazalarda, modern, batılı kadınların

kıyafetlerini tamamlayacak ayakkabılar, eldivenler, şemsiyeler, çoraplar vesaire gibi bütün gerekli aksesuarlar da satın alınabilmekteydi (van Os, 2002: 241).

Uzun yıllar her kesimden kadının kullandığı ferace, gelişimi açısından sarayı fazlaca meşgul etmiş olan bir giysi olarak dikkat çekmektedir. Yakasız kullanılan feraceye, 18. yüzyıl itibariyle bahriye yaka olarak isimlendirilen yakalar eklenmiştir. Sonraki yıllarda yapılan değişikliklerin kadını ön plana çıkaran dokunuşlar olması sebebiyle yıllar boyunca peş peşe gelen ve dozu artan emirlerle, uzun yakalı ferace giymek ve yaşmak takmak yasaklanmıştır (Tezcan, 2012: 097). Yeni modayla beraber kol ve yaka gibi ayrıntılarda değişiklikler yapılmış olsa da omuzdan topuklara kadar vücudu örten bu dış giysi hem Müslüman hem de gayrimüslim kadınlarca giyilmekteydi.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında kadının dış mekânda giydiği kıyafeti feraceler ön etekleri yuvarlak kesimli ve tek düğmeli bir biçim almış, yakaları kırmalarla süslenmişti. Kışlık feraceler çuhadan, yazlıklar ipekli ince kumaştan yapılır, içleri bazen sandal denilen bir tür beyaz atlasla astarlanırdı (Özer, 2006: 340). Feracedeki bu değişikliklerin Avrupa manto modasından etkilenerek gerçekleştirildiği düşünülebilir.

Ferace XX. yüzyıla geçiş döneminde ise kaybolmaya başlamıştır. Müslüman kadınlar tercihlerini peçe ve çarşaftan yana kullanırken, Müslüman olmayan kadınlar ise bu dönemde ferace yerine Avrupai manto ve şapkaları tercih etmiştir (van Os, 2002: 241). Feraceden çarşafa geçişteki en büyük etkeni Özer şu şekilde açıklamaktadır; Avrupa modasını takip eden hanımların eskiye nazaran kabarık kollu elbiseleri tercih etmesiyle, bu kıyafetlerin feraceyle giyilememesi üzerinde çarşaf dış kıyafet olarak tercih edilmeye başlamıştır. Peçe de Avrupa şapkalarının aksesuarı olarak kullanılan tüllerden esinlenilerek oluşturulmuştur (Özer, 2006: 343). Halk, hayatında ve giysilerinde uyguladığı tüm değişiklikleri,

içlerindeki Batılılaşma istek ve hevesi ile geleneksel çizgileri yeniliklere uyarlayarak gerçekleştirmiştir.

İkinci Meşrutiyet'le birlikte etek ve pelerin olarak iki parça olarak giyilen çarşaf, zaman içinde Batı tarzı tayyörler içinde eritilerek tango çarşaf denen hale evrilmiştir. Sonraki dönemde de bu modelin popüler olması, çorap modasının ön plana çıkmasına zemin hazırlamıştır. İlk kez Fransız elçiliğinde Madam Siniossoglan tarafından giyilen ipek çoraplar, çok ince olması sebebiyle diğer kadınlar tarafından uzun süre fark edilememiştir (Özer, 2006: 345).

Özel günlerde giyilen elbiseler de oldukça göz alıcı şekilde tasarlanmıştır. Farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı bu giysiler tekstil sanatı için önemli örnekler oluşturmaktadır. Ağır işlemelerin, nakışların, özellikle ipek dantelalarla süslenmiş açık renk ipeklerin tercih edildiği görülmektedir. Bagetli dantelalı beyaz saten ipek çoraplar ve ponponlu atlastan kurdelalı, tokalı orta yükseklikte ökçeli iskarpinler bu görünümleri tamamlamaktadır (Özer, 2006: 341).

Saray her ne kadar Batılılaşma etkisinde değişikliklere uyum sağlamış olsa da hanedan kadınlarının yaşlıları bu değişikliklerden kendilerini izole etmek konusunda dirençli davranmışlardır. Yaşça genç hanım sultanların stilleri üstü kısa, bedene oturmuş, içleri balenle dikleştirilmiş, nervür, dantel ve kurdelelerle süslü ceketler, alta giyilen uzun eteklerle tamamlanmıştır (Tezcan, 2012: 097).

Geleneksel tekstil sanatının sembolik detayları saray giysilerinde de etkili olmuş, Osmanlı'nın son dönem kadın giysilerinde hem geleneksel çizgi korunmuş hem de giysinin kumaşı haricinde bireyin maddi gücünü yansıtan verileri taşımamasına özen gösterilmiştir (Özer, 2006: 341). Bu da giysinin işlevsel ve estetik amacı haricinde kültürel bir zenginliği de yansıtma görevi edinmiş olduğunu işaret etmektedir.

Dönemin modası sadece kadın giysilerinde kendisini göstermemektedir. XVIII. yüzyılın son çeyreğine kadar hanedan kadınları ve çocuklarının giysilerinde de saray atölyelerinde numunelere göre dikildiğine işaret eden giysiler üzerine iliştirilmiş etiketler vardır (Tezcan, 2012: 096). Dr. Cüneyd Okay'ın araştırmalarına göre, Viyana, Paris ve Milano gibi devrin önemli moda merkezlerinden temin edilen model ve kumaşlar dönemin çocuk giyiminde de sıkça kullanılmaya başlamıştır. Örneğin, Tanzimat'tan sonra erkek çocuklara çeşitli üniformaların taklidini giydirmek moda olmuştur. Bu tarz kıyafetlerin aynı senelerde Avrupa'da da olması, etkileşimin ne kadar fazla olduğunun kanıtı niteliğindedir. II. Abdülhamid'in, oğlu Celâleddin Efendi'ye bahriyeli üniforması giydirip dolaştırması da bu modaya öncülük etmiştir (Okay, 2002: 73).

Batılılaşmanın erkek modasına yön vermesinin Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemde yeni kurulan ordunun komutanı olarak pantolon ve ceketten oluşan üniformalar giyilmeye başlanmıştır.

Geleneksel Osmanlı başlığı olarak kullanılan Kavuk, zamanla yerini fese bırakmıştır. Mahmudi, Mecidi, Aziziye ve Hamidiye isimleriyle anılan birbirinden farklı kalıplara sahip fesler görülmektedir (Özer, 2006: 372). 1828 yılından sonra ise üniformaya Fes eklenmiştir ve bu değişim hızlıca halka da sirayet etmiştir. Saray arşivlerine dayanarak Hülya Tezcan tarafından yapılan araştırmalara göre; uzun ceketler de önce Batıdan geldiği şekilde, boyna oturacak kadar sıkı sıkıya bedene oturan redingotlardır. Daha sonra yakaları biraz daha oyularak içinden gömleğin görünmesine imkân verecek şekilde İstanbulin denilen kesimde Osmanlı tarzına uyarlanmıştır. Pantolon, ceket ve fes ile tamamlanan kıyafetler Cumhuriyet dönemine kadar kullanılmıştır (Tezcan, 2012: 097). Sultan Abdülmecid dönemi, Kırım Savaşı sırasında, bütün memurların setre ve setre pantolon giyilmesi zorunlu hale getirilmiştir. Daralarak evrimleşen ve bu özelliği nedeniyle Avrupalıların

uzunca zaman garipsedikten sonra benimsedikleri pantolon, medeni kıyafet ölçüsü haline gelmiştir (Özer, 2006: 376). Setre ve pantolon giyiminden bir süre sonra 1860-1875 arasında, kolalı gömlek (Frenk gömleği) ve boyun bağı da kullanılmaya başlamıştır. Bunlar, özellikle gençler arasında şıklık ve alafrangalık işareti sayılmıştır (Özer, 2006: 33-34).

Osmanlı ve Avrupa'nın hayat şekli ve giysilerle etkileşiminin arttığı bu dönemde pantolon çağdaş kıyafet ölçüsü haline gelmiş, kumaşından fermuarına ve düğmelerine kadar birçok detay dönemin modasından etkilenmiştir. Düğmelerin kadınlarda solu sağa, erkeklerin sağı sola iliklemesi de Avrupa'dan gelme bir etkileşimin sonucudur. Kadınlar hizmetçileri tarafından giydirildiğinden dolayı erkeklere göre farklı bir düzende düğme kullanımını pratik bulmuşlardır (Özer, 2006: 376).

Batılılaşmanın yaşandığı XIX. yüzyıl, sadece kılık kıyafet, eğitim ve askeri alanda değil, toplumun hayata bakış açısını da değiştirdiği bir dönemi anlatmaktadır. Bu duruma bağlı olarak gelişen alafranga hayat tarzı gündelik eşyalarda da birtakım değişimler yaratmıştır. Bu yenilikler kulağa her ne kadar pozitif gelse de beraberinde bazı sorunları da getirdiği gözlemlenmektedir. 19. yüzyılın başlarında önce askerlerin sonra ise sivillerin kıyafetleri değiştirilmesi ve Avrupa kıyafetlerinin kullanılmaya başlanılmasıyla birlikte halkın da Avrupalı ürünleri tercih etmeye başladığı; bunun sonucu olarak da yerli sanayinin zarar gördüğü bilinmektedir (Yılmaz, 2015: 75). Bu gelişmeler, Avrupa'nın Osmanlı pazarındaki etkinliğini arttırdığını göstermektedir.

Sosyal hayatta meydana gelen değişimlerin yanında XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa'da sanayinin gelişmesi ve yine bu dönemde Avrupa ile gelişen ve değişen ilişkilerin Osmanlı Devleti'nde de etkisi görülmektedir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupa'daki sanayi ve üretime karşı başarılı şekilde direnen

Osmanlı Devleti, ikinci yarıdan sonra ekonomisinde ve üretimde belirli bir gerileme yaşamayı engelleyememiştir. Buna karşın, Osmanlı sanayinde makineli üretime geçiş çabaları II. Mahmud döneminin son yıllarında önemli bir faaliyet patlaması ile gerçekleşmiştir (Özdemir, 2010: 8). 1827'de Eyüp yakınlarında kurulan bir iplik fabrikası ile başlayan bu süreç farklı alanlara hizmet veren birçok fabrikanın açılmasıyla uzun yıllar devam etmiştir.

İslimiye'de şayak üretimi için açılan fabrikanın bir kaynakta İngiliz ve Belçikalı uzmanların nezaretinde tasarlandığı, bir diğer kaynakta ise makine ve mühendislerinin Fransa'dan getirtildiği bilgisi verilmektedir (Yılmaz, 2015: 90). Bu bilgi, dönemin sanayi gelişmelerine ayak uydurabilmek için Avrupa ile etkileşim içinde bulunulduğunun belgesi niteliğindedir. Bu fabrika gibi dönem içinde açılan pek çok fabrikanın da kuruluş aşamasında kullanılan aksamların Avrupa'dan getirtildiği bilinmektedir.

Sultan II. Mahmud'un kurduğu yeni ordu için tasarlanan üniformalarda kullanılacak çuhanın, ülkede yer alan geleneksel dokuma tezgahlarında kısa sürede üretilemeyeceği öngörülerek, belirli standartlarda ve çok büyük miktarlarda tek tip kumaş üretecek tesisleri hızla kurup hayata geçirmek için sanayi düzeyinde bir girişim gerektiği düşünülmüştür. Osmanlı döneminde bu düşünceyi uygulamaya geçirmiş olan ilk fabrikalardan biri Defterdar (Feshane) fabrikasıdır (Özdemir, 2010: 20).

Tezcan'a göre ise; buna rağmen çok kullanılan çuha Fransa, İngiltere, Macaristan ve Hollanda gibi ülkelerden ithal edilmek zorunda kalınmıştır (Tezcan, 2002: 655).

Tekstil ile saray dekorasyonunda da Batılılaşma izleri kendisini göstermiştir. Dolmabahçe Sarayı dekorasyonunda ilk olarak yurt dışından alınan mobilyalarda, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu Batılılaşma hareketlerinin izleri görülmektedir. Sarayın mobilyaları ilk zamanlar yurt dışından alınan özellikle 1851 tarihli Londra Sergisi oturma mobilyalarının seçiminde etkili olmuştur. Saraylar Fransa İmparatoriçesi Eugenie, Avusturya İmparatoru ve Prusya Veliahdı

gibi yurt dışından gelen konuklar için Batı tarzında oturma mobilyaları ile donatılmıştır (Algan, 2006: 32). Sanayi Devrimi sonrasında makine üretiminin gelişmesiyle bu ürünlerin tanıtımı ve satışının gerçekleştirilmesi için sanatsal olarak da ilgi çeken çeşitli uluslararası büyük sergiler açılmıştır. Bunlardan biri 1851 yılında Londra'da açılan Uluslararası Sanayi Sergisi'dir.

Sergiye çok sayıda ürün çeşidiyle katılmayı tercih eden Osmanlı'nın yanı sıra İngiltere ise gelişmişliğinin bir göstergesi olarak demir ve cam teknolojilerini vurguladığı, dev boyutlu bir mimari salon olan Chrystal Palace'ı kurarak dikkat çekmiştir. Bu camlı saray, Türkiye'de 'Sırça Saray', 'Sırça Köşk', 'Billur Köşk' olarak ünlenmiş ve dönemin mimari kimliği olarak kabul edilmiştir (TBMM Mil.Saray.Yay. 1996: 14).

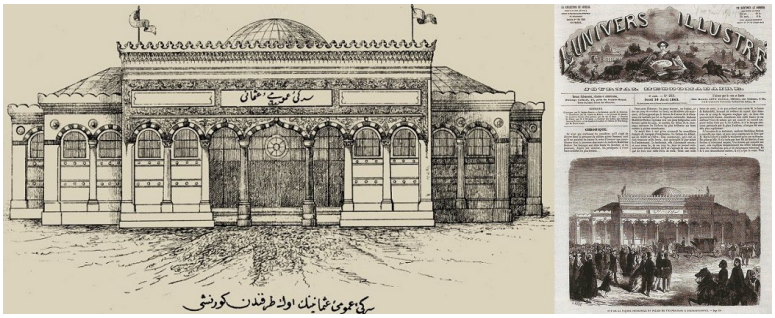
Londra Sergisi'nde, sergilenen ürünler arasında en çok dikkat çekenler; eski kitaplar, giyim eşyaları, halı, ipek kumaş ve kadifeler, işleme, dantel ve örgüler, deri, yün, kıl ürünleri, maden ve taş ürünleri, meşin ve koşum takımları, gıda maddeleri, pamuklu, yünlü ve ipekli kumaşlar olmuştur (Özdemir, 2010: 15). Londra Sergisindeki bu çeşitlilikten, Osmanlı'daki yerel malzemelerin, doğal boyaların ve boya yapımında kullanılan hammaddelerin bolluğunu, hammadde üretimine ağırlık verilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Ardından 1855 Paris Uluslararası Sergisi'ne katılan Osmanlı, buraya İzmit Fabrika-i Hümayunu, Zeytinburnu Fabrika-i Hümayunu, Feshane-i Hümayunu, Ereğli Fabrikası, Sivas, Demirci, Kula, Uşak, Afyonkarahisar, Gördes ve Hereke Fabrikaları, Yeniköy ve Beyrut Atölyeleri ve ilaveten yurdun çeşitli yerlerine yayılmış diğer fabrikalardan, atölyelerden ve hatta el tezgahlarından topladığı çok geniş bir ürün yelpazesiyle katılmıştır. Yün, pamuklu, ipekli, tafta, saten, kadife dokumalar, seccadeler, renkli yöresel mendiller, helali adı verilen özel bir çeşit tül dokuma örnekleri, keçe, ince kumaş, merinos dokumalar ve üzeri işlemeli çuha habaniler, kurdeleler, şeritler gibi bitmiş ürünler ve mamüllerin yanı sıra, kök boya, Yanya kırmızısı, safrani, Kudüs çiviti, Konya sumak ağacı, şap, tuz,

güherçile, soda, sodyum klorür, amonyak gibi hammaddelerle çeşitliliğini desteklemiştir.

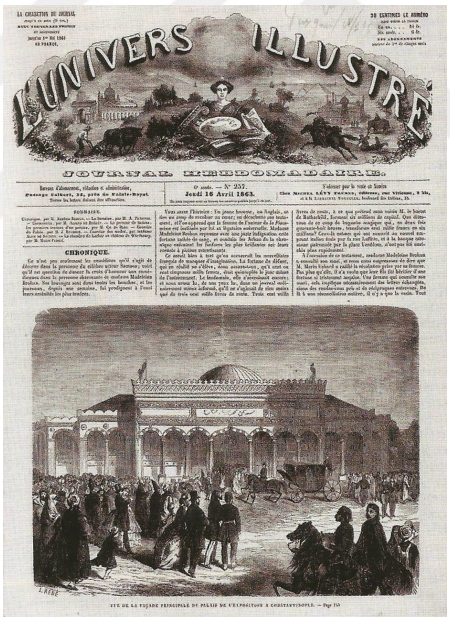
Bu sergiye katılımın ardından, Osmanlı ürünlerinin dünyaya tanıtılması için uluslararası bir sergi olarak 1863 yılında İstanbul Sultanahmet'de Sergi-i Umumi Osmani açılmıştır. Batıdaki örneklerine benzer şekilde yapılan bu sergi için hem yurt topraklarından hem de yurtdışından toplanan koleksiyonlar ve örneklerle dev bir sunum gerçekleştirilmiştir.

Sergide, Londra ve Paris de sunulan ürünlerin yanı sıra, askeri kumaşlar, üniforma kumaşları, fes kumaşları, fes örnekleri ve işlemeli ipek kumaşlar sunulmuş, M.Donato, Anton Zatti gibi isimlerin koleksiyonları ziyaretçilerle buluşturulmuştur. Basmahane'nin dokuma ürünlerinin de sunulduğu sergide bu ürünlerin bir kısmının Avrupa tarzında yapılmış olması ve Basmahane'nin bu Avrupai ürünlerinin Fransız muadillerinden daha pahalı ve kaliteli olduğu dikkat çekmiştir. Devlet fabrikaları, büyük girişimciler ve küçük işletmelerin aynı sergide yer alması hem çeşitliliği çok arttırmış hem de daha geniş kitlelere hitap edilmesini amaçlayan ve bunu da başaran organizasyonun küçük işletmelerin önünü açması bakımından önemli olmuştur. Bu geniş organizasyon, Osmanlı İmparatorluğu'nun, kendine yetebilecek seviyede hammadde kaynaklarına ve üretim gücüne sahip olduğunu kanıtlamasına olanak sağlamıştır (Yılmaz, 2015: 80-81) ve (Özdemir, 2010: 15). Görsel 02'de Sergi-i Umumi Osmani için inşa edilen geçici fuar binasına ait resim, Görsel 03'te ise L'Univers illustré'nin Sergi-i Umumi-i Osmani'yi duyuran ilk sayfasına ait resim görülmektedir.



Görsel 02. Sergi-i Umumi Osmani için inşa edilen geçici fuar binası

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sergi-i_Um%C3%BBm%C3%AE-i_Osm%C3%A2n%C3%AE 27.07.2022



Görsel 03. L'Univers illustré'nin Sergi-i Umumi-i Osmani'yi duyuran ilk sayfası

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sergi-i_Um%C3%BBm%C3%AE-i_Osm%C3%A2n%C3%AE 27.07.2022

1867 yılında Fransa'da düzenlenen Uluslararası Paris Sergisi'nin açılışı, Osmanlı imparatorluğu açısından Avrupa'ya yapılan ilk gezi olmasının yanı sıra Batı sanat ve kültürünün yakından tanınmasını sağlamıştır. Sultan Abdülaziz imparator III. Napoleon tarafından karşılanmış, Tuilleries Sarayı'na gitmiş ve imparatoriçe Eugenie ile tanışmıştır. Bu ziyaretin ardından iade-i ziyaret için davet edilmiştir. Fransa'nın ardından aynı gezinin devamı olarak İngiltere'ye gidilmiştir. Kraliçe Victoria tarafından da çok özel ilgiyle karşılanan ve titizlikle ağırlanan Abdülaziz ve ekibi, en önemli sanayi tesislerini ayrıntılı olarak incelemişlerdir. Daha sonra ayrı ağırlamalarla 47 günlük gezi tamamlanarak İstanbul'a dönülmüştür (TBMM Mil.Saray.Yay. 1996: 18). Sultan Abdülaziz, gerçekleştirdiği bu Avrupa seyahatinden sonra özellikle saray ve ziyafetlerde gördüğü uygulamaları kendi sarayında da uygulamak istemiştir.

İade-i ziyaret gerçekleştirecek İmparatoriçe Eugenie için Avrupa'dan kapsamlı alışverişler yapılmış, kullanacağı banyo için değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Bu bilgilere dayanarak, Fransız-Osmanlı ilişkilerinin son derece dikkatli ele alındığı değişikliklerin yapıldığı görülmektedir. Bu değişikliklerin daha sonra saray yaşam biçimini ve dekorasyonunu etkilemesinin kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Bu Avrupa gezisi, Batı sanayiinin gerçek boyutlarının en yetkili kişiler tarafından doğrudan görülmesi açısından da çok önemli olmuş ve etkileri kısa sürede görülmeye başlamıştır (TBMM Mil.Saray.Yay. 1996: 18).

Batılılaşma döneminde sanatsal gelişme ve değişimlere hızlı ayak uydurabilen en önemli etki alanı yine saray çevresi ve İstanbul olmuştur. Teknik alanlarda Avrupalı elemanlardan yararlanan saray, sanatı da ihmal etmemiş, birçok Avrupalı sanatçıyı saraya davet etmiştir. Artık özellikle başkent İstanbul'da Türk, Levanten, gayrimüslim ve Avrupalı sanatçıların bir arada çalıştığı bir sanat ortamı oluşmuştur (Renda, 2004: 17).

1.2. Avrupa'da Batılılaşma Döneminde Meydana Gelen Teknolojik Ekonomik Sosyal ve Sanatsal Gelişmeler

Batılılaşma döneminde Avrupa'da farklı alanlarda meydana gelen değişim ve bu değişimlere bağlı gelişmeler Osmanlı'yı da yoğun şekilde etkilemiştir. Bu bölümde bu etkileri ve Osmanlı'da meydana getirdiği değişimlerden bahsedilmektedir.

1.2.1. Batılılaşma Dönemi Avrupa Tekstil Sanatı ve Osmanlı Saray Tekstil Sanatına Etkisi

XVII. yüzyıl sonlarında Osmanlı sanatında yaşanan duraklamanın ardından XVIII. yüzyıl başlarında Avrupa ile ilişkilerin artmasıyla birlikte yeni bir estetik anlayış oluşmaya başlamıştır. Eserler üzerindeki detaylar zaman içinde iki kültürün birbiri içinde erimesine yol açmış, klasik çizgiler yerini Batı'nın çeşitli akımlarına bırakmış böylelikle yeni sentezlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Batı'nın Osmanlı sosyal yaşamını her yönden etkilediği görülmektedir.

Fransa'nın XVII. yüzyılın ilk yarısında İtalyan Barok sanatkarlarından etkilendiği görülmektedir. Bu akımı dekorasyon alanında uygulayarak Fransız Rokokosunu yaratmışlardır. Sanat tarihçileri Fransız Rokokosunu Barok sanattan ayıramadıkları için Rokokoyu Barok sanatın bir bölümü olarak kabul etmişlerdir. XVIII. yüzyılda Batı, Osmanlı sosyal yaşamını giyim ve ev eşyasından, küçük el sanatlarına kadar her yönden etkilemiştir. Aksoy bu dönem ile ilgili olarak; Osmanlı sanatkarlarının Fransız Rokokosu ile çok başarılı uyarlamalar yaparak devrin modasına uygun çok önemli eserler verdiğini vurgulamaktadır (Aksoy, 1977: 128).

Lale Devri yapılarında özellikle Topkapı Sarayı'nda bazı bölmelerinde boyalı bezemeler, meyve dolu çanaklar, sepetler, çiçekli vazolar gibi Avrupa Barok ve Rokoko sanatlarına özgü detayları görmek mümkündür (Renda, 2002:

434). Rokoko ve geç Barok sanatının aşırılığına karşı bir tepki ile Antik Çağ sanatına karşı bir hayranlık neticesinde ortaya çıkan Neo-Klasik üslup ise XIX. yüzyılın sonuna kadar etkisini hissettirmektedir. Bezemeci üslupların daha fazla ilgi görmesi ve Avrupa'nın kendisini yüceltmek amacıyla bu yaklaşımları benimsemeleri Neo-Klasikçiliği Avrupa ve sömürgelerin yer aldığı ülkelerde canlandırmacı bir üsluba dönüştürmüştür (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 1937). Bu üslubun, var olan kalıplaşmış sanatsal anlayıştan ayrılarak sürdürülebilir ve akılcı bir yaklaşıma alan açtığı gözlemlenmektedir.

Fransa'da Napolyon döneminin simgesi olarak kabul edildiğinden genelde Ampir (Empire/Imperial) olarak adlandırılan bu üslup, mimari alanda II. Mahmud dönemi yapılarında görülmektedir. Bu döneme dek en görkemli örnekler camilerde verilmiş olsa da bundan sonra devlet yapıları, kışlalar ve saraylarda dikkat çekmektedir (Renda, 2002: 440).

Kumaş kaplama duvarlarla detaylandırılan Baş Oda anlayışı tüm XIX. yüzyıl Osmanlı saraylarında kendisini göstermektedir. Beylerbeyi Sarayı'nda ise bu odaların duvarları kumaş ile değil ahşap malzemeyle kaplanmıştır. Bu farklılık haricinde geleneksel olarak kullanılan duvar halıları da bu dönemde yerini boyut olarak daha küçük çerçeveli tablo niteliğinde halılara bırakmıştır. Bu etkinin de Avrupa dekoratif sanatlardan geldiği söylenebilir.

> Özgün haline gravürlerde rastlanan Beşiktaş, Eski Beylerbeyi ve Eski Çırağan Sarayları Neo-Klasik üslupta yapılmıştır. Renda'ya göre; duvarlar manzara resimleriyle bezelidir fakat perdeler, akant yaprakları gibi Neo-Klasik motiflerle çerçevelenmişlerdir. Artık manzara kompozisyonları büyümüş, panoramik kent görüntülerine dönüşmüştür. Bu tür manzaralar yalnızca duvarları değil, tavanları da kaplamaktadır (Renda, 2002: 440).

Osmanlı'nın Avrupa ile etkileşimini gösteren bir başka yapı da Dolmabahçe Sarayı'dır. Bu saray, 1855 yılında Paris'te gerçekleştirilen 'Exposition Universelle' sergisi ile aynı dönemde yapımı tamamlandığından dolayı sergide yer

alan sanayi ürünlerinden unsurlar taşımaktadır (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 17). Kullanılan en yeni sanayi ürünleri sanatkarların ellerinde yorumlanmış, her biri çok değerli eserler saray mimarisine katkıda bulunmuştur.

Sarayda en yeni sanayi ürünlerinin kullanılmasının haricinde sosyal yaşamda da meydana gelen değişiklikler, geleneksel oda kavramını mobilyalı salon kavramına dönüştürmüştür. Bu alanlarda kullanılan minderli oturma şekli yerini koltuklu, sandalyeli, masalı yaşama bırakmıştır. Isıtma için kullanılan ocaklar Avrupa tarzı şöminelere evirilmiştir. Etkileşimin sadece Fransa ve İtalya ile sınırlı kalmadığı sarayda yer alan İngiliz Chippendale koltuklardan, Japon lake gibi mobilya örneklerinden anlaşılmaktadır. Sultan Abdülmecid'in Séchan'a yaptırdığı tiyatro binası da bu etkileşimi gözler önüne sermektedir. Saray tiyatrosunda opera ve tiyatro temsilleri haricinde resim sergilerinin de düzenlenmiş olması, yaratılan bu yeni alanların sosyal hayattaki değişimi de desteklediğini vurgulamaktadır (Renda, 2002: 444).

Sosyal hayatın içinde yer aldığı mekanlarda olduğu gibi bu değişimin izleri Harem'de de gözlemlenmektedir. Sevin'e göre; I. Abdülhamit'in yatak odasında görülen çalışmalar, Rokoko ve klasik süslemenin en önemli öğesi olan yazı kuşağı ile bezeli mekânda ocak, çeşme ve yatağın yer aldığı baldaken en önemli mimari ve dekoratif elemanlardır. Harem içinde yer alan gözdeler dairesi ve Valide Sultan dairesinde de bu detayların gözlemlenmektedir (Sevin, 2002:328).

1.2.2. Fransa'da Üretilen Tekstiller

Barok dönemde islam etkili desen ve detayların Avrupa'ya Osmanlı aracılığı ile girdiği bilinmektedir. İpek haricinde nitelikli kadife brokarların da üretildiği bu dönemde Osmanlı desenleri ticaret yoluyla Avrupa'ya ilham kaynağı olmuştur (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 472). Osmanlı-Avrupa karşılıklı etkileşiminin zirve

yaptığı bu dönemde, ilişkilerin yoğun olduğu Fransa'daki kumaş üretimini detaylı incelemek örnekler üzerindeki etkileri analiz edebilmek için yardımcı olmaktadır.

Dönem içinde yer alan çeşitli mekanik buluşların, yenilenen düşünce sistemi gibi olguların, üretimin hızlanmasının ve ucuzlamasının rekabet ortamını canlandırması Avrupa ülkelerinin sanayileşme sürecini hızlandırmıştır. Bu hızı artıran unsurlardan belki de en önemlisi ülkeler arası etkileşimdir. Yılmaz'a göre buna en iyi örnek; Fransa'nın, İngiltere'den usta Bodger'i ülkeye alarak, 1748 yılında Lyon'da İngiliz usulü hareli parlak kumaş (moiré) üretmek üzere bir kraliyet fabrikası kurmasıdır (Yılmaz, 2015: 22).

Napoleon tarafından el sanatlarını ve lüks maddelerin ülke içi üretimini destekleyen politika Fransız dokumacılığının gelişmesine katkı sağlayarak Lyon ipekçiliğinin canlanmasını sağlamıştır. Alsace, Jouy ve Josas'da devrim dönemi ve Antik Çağ'a ait detayların kullanıldığı basma kumaşlar üretilmiştir (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 629). Görsel 04'te örnek oluşturacak bir Lyon kumaş deseni bulunmaktadır.



Görsel 04. Lyon Kumaş Deseni

https://www.lepoint.fr/culture/lyon-un-meurtre-de-soie-27-12-2015-2005486_3.php

01.08.2022

Sanayileşmenin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde, ürün ihtiyacının artması sebebiyle pek çok alanda olduğu gibi tekstil alanında da üretimi hızlandıracak makineler yapılmıştır. 1745'te mucit Jacques de Vaucanson'un, 1805'te de Joseph-Marie Jacquard'ın geliştirdikleri tezgahlar Fransa'da dokumacılığın ilerlemesine büyük katkıda bulunmuştur. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda İtalya ve İspanya'da ipek dokumacılığı gerilerken Fransa ise gelişimini sürdürmüştür (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 472).

1.2.2.1. XV. Louis Dönemi Tekstil Örnekleri

XV. Louis döneminde zarafet ve fantezi, dönemin ipek tasarımlarına da yansımıştır. Bu dönem itibariyle dantel ve kurdelelerin yanı sıra çiçek ve yeşillik çizimleri ile de tekstillerde incelikler ortaya çıkmıştır (G.T, 1929: 62).

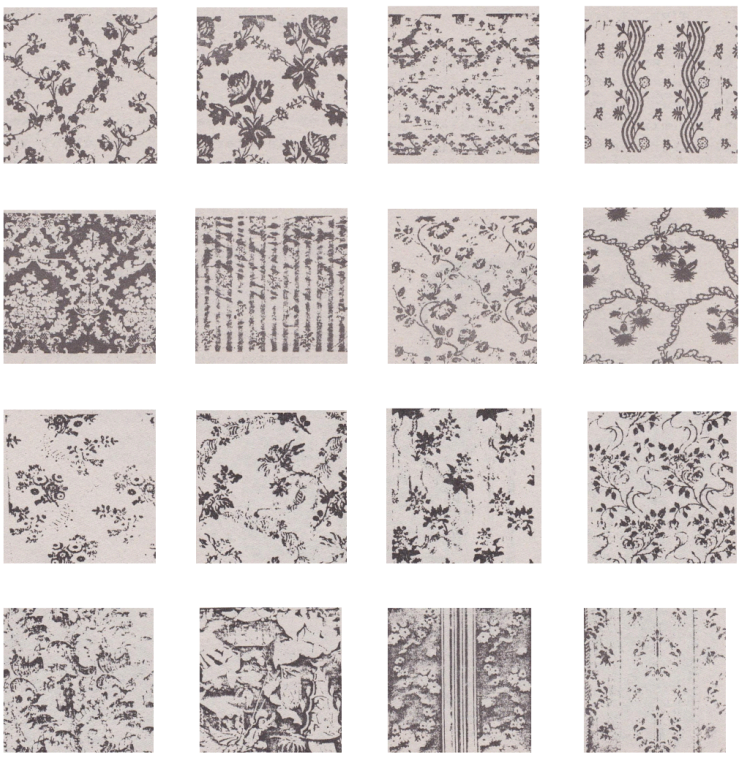
Bu dönemde mobilyalar için de özel kumaşlar dokunmuştur. Ayaklar eğmeçli ve kenarları fitilli iken, ayak sırtlarında yaprak ve çiçek kabartmalarına yer verilmiştir. Ön ve yan kayıtların ortasında simetrik taçlar bulunurken, kolçaklar da üç yönden eğmeçli tasarlanmıştır. Mobilyalarda malzeme olarak genellikle gül ağacı ve palisander kullanılmıştır (Kurtoğlu, 1986: 82). Görsel 05'te XV. Louis Dönemi mobilya stili görülmektedir.



Görsel 05. XV. Louis Dönemi Mobilya Stili

https://tr.pinterest.com/pin/184295809731502397/, 13.01.2020

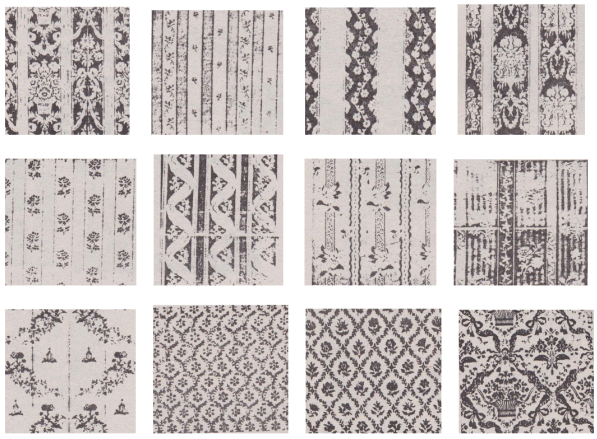
XV. Louis döneminde geçmişte verilen teşvikler ile güçlenen Lyon'daki dokuma tezgâhları, Fransa'daki en önemli tekstil merkezleri olmuştur. Özellikle burada üretilen ipekliler yüksek kalite ile anılır olmuştur. Rokoko stilinde çok çeşitli motifin kullanılmasına olanak sağlamak ve daha hareketli bir görünüş kazanmak amacıyla asimetrik süslemeye de yer verilmiştir. Ancak bu asimetri hiçbir zaman denge fikrini bozacak ölçüye varmaz. Asimetri Rokoko stilinin en dikkat çekici özelliğidir. Çiçekler C ve S şekillerinde düzenlenerek asimetrik kabartma süsler yapılmıştır (Öztürk, 2013: 40). Görsel 06'da XV. Louis dönemi kumaş desen örnekleri bulunmaktadır.



Görsel 06. XV. Louis Dönemi Kumaş Örnekleri
Öztürk, 2013: 49.

1.2.2.2. XVI. Louis Dönemi Tekstil Örnekleri

XVI. Louis dönemi mobilyalarında döşeme kumaşı özel olarak desenlendirilmiş goblen ya da benzeri bir dokumadır. Döşemelerde çizgili, ince zarif çiçek desenli, manzara ve tablo gibi işlenmiş kumaşlar kullanılmıştır (Öztürk, 2013: 60). Görsel 07'de XVI. Louis dönemi kumaş desen örnekleri bulunmaktadır.



Görsel 07. XVI. Louis Dönemi Kumaş Örnekleri
Öztürk, 2013: 61.

Neo-Klasik dönemde kumaş tasarımları ve tekstil ürünleri, XV. Louis dönemine kıyasla sadeleşmiştir. İnce ve zarif çizgiler, giysilerde ve mobilya tekstilinde de hâkim olmaya başlamıştır.

1.2.3. Fransa'dan Osmanlı'ya İhraç Edilen Tekstiller

Fransa'da 15. Louis'in işbaşına gelmesi ile ülkenin Doğu ile ticaretinde artan bir ivme yakalanmıştır. Bu dönemde Fransa, üst sınıf Osmanlı vatandaşları için Fransız akmeşesi ihraç etmiş, ancak alım gücü düşük Osmanlı vatandaşlarının bu kumaşları tercih etmemeleri dolayısıyla limanlarda Fransız malları birikmiştir (Şimşek, 2013: 29). 1739'da Fransızlara önemli imtiyazlar verilmesiyle her alanda batı etkisi, özellikle Fransız etkisi artmıştır. Bu Osmanlı'nın ticari anlamda

gerilmesini devam ettirmiş ve Fransa ticari anlamda imtiyazlar ile Osmanlı karşısında ticari anlamda da üstün konuma gelmiştir. Dönemin teknolojik gelişmelerinin sanayileşmeye faydalarının yanı sıra, üretilen ürünlerin dünya pazarına çıkarılması da önemli bir konu olarak tüm ülkelerin gündemini oluşturmuştur.

Fransa ve İngiltere Doğu ticaret yolları üzerinde söz hakkına sahip olabilmek için Osmanlı ile ilişkilerini geliştirmek istemiştir. Fransa İngiltere'nin Orta Doğu'daki en önemli ticaret merkezi Halep'te yarattığı boşluktan faydalanarak Marsilya tüccarları aracılığıyla Lyon kumaşlarını pazarlamıştır (Kodaman, 1991: 158).

Dünyada kaliteli olarak kabul edilen Fransız ipeklileri dönem içinde pek çok ülke tarafından ilgi görmüştür. Osmanlı'da ithal edilen bu ürünler, büyük yere sahip olsa da ülke içinde de yoğun şekilde ipek üretiminin devam ettiği görülmektedir. Küçükkalay ve Elibol'a göre; Osmanlı'da yabancı kumaşların yoğun olarak kabul görmesinin nedeni yüksek kalite, dayanıklılık, çeşitlilik ve güçlü renklerinden kaynaklanmaktadır (Küçükkalay ve Elibol, 2006: 730).

1.3. Osmanlı Dönemi Zanaat & Sanatın Durumu ve Batılılaşmanın Etkisi

XVIII. ve XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Tekstil Teknolojisi

Osmanlı'da tekstil sektörü büyük ölçüde küçük atölyeler düzeninde faaliyet göstermiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıl itibariyle fabrika tarzı üretim merkezleri açılmaya başlamıştır. Ancak Avrupa'nın sanayileşme alanında Osmanlı'nın çok önünde yer alması, sektörün zamanla dışa bağımlı hale gelmesine neden olmuştur.

XVIII. yüzyılın sonunda Fransa özellikle yünlü kumaşlarda İngiltere'nin yerini alırken, İngiltere pamukta lider olmuş ve bu iki ülke Osmanlı pazarında söz sahibi olmaya başlamıştır. Crompton tarafından keşfedilen iplik eğirme makinesi,

Hint mallarıyla rekabete izin veren üretim kalitesi sağlamıştır. İngilizler ilk önce pamuk ipliğini getirmiş ve 1790'larda ucuz iplik talebi artış göstermiştir. İngiliz pamuk ipliği 1806 yılında önemli bir ithalat kalemi haline gelmiştir…1850'de Osmanlı İmparatorluğu toplam İngiliz ticaretinin üçüncü sırada yer almıştır (Önday, 2015: 198).

Yaşanan bu dışa bağımlılık sebebiyle Osmanlı tekstil sanayisindeki gerileme tezgâh ve üretici sayısının da düşüşüne neden olmuştur. Yaşanan bu değişimlere bağlı olarak, tekstil üretiminin organizasyonu açısından İmparatorluğun bölgeleri arasında da önemli farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Buna göre küçük ölçekli üretim tesislerinde zanaatkârların örgütlenmesi söz konusu olduğu gibi, ithal edilen iplik gelinceye kadar, tüccarların kırsal bölgelerdeki kadınları pamuk ve yün ipliğinin eğrilmesi için örgütlenmesi olmuştur. Bir diğer üretim biçimi de köylerde acil tüketim için eğirme ve dokuma faaliyetlerinin gerçekleştirilmesidir. Pamuk'a göre; bu dönemde nüfusun yüzde 80'inin kırsal alanlarda yaşadığı düşünüldüğünde, pamuk ve yünlü tekstil ev üretimi en büyük paya sahip olan form olarak ortaya çıkmaktadır (Pamuk, 1986: 208).

1.3.1. Geleneksel Zanaatların Durumu ve Batılılaşma ile Meydana Gelen Değişiklikler

Osmanlı Dönemi içinde zanaat ve sanatı incelemek çok detaylı ve titiz bir çalışmayı gerektirmektedir. Sanatın ve zanaat dallarının her biri için ve hatta bu dallar içindeki her bir üslup ve yöntem ve bunların yıllar içinde gösterdikleri değişimler için uzun yıllar araştırmalar yapılmasını gerektirecek kadar çok detaylı bilgi bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde uzun zaman ana hatları ve detaylarıyla incelenen çeşitli zanaat ve sanat dallarının Batılılaşma etkisiyle

yaşadığı değişimler yer almaktadır. Bu değişimleri gözlemlemek için ilk olarak maden sanatı konusu incelenmiştir.

Osmanlı döneminde maden sanatçıları madeni adeta bir dantel gibi işlemiş, bugün gerek yerli gerek yabancı müzeleri ve özel koleksiyonları zenginleştiren paha biçilmesi zor eserler yaratmışlardır. En çok üretilmiş eşyalardan biri olan buhurdanlıkların, döküm tekniği ile gümüşten ya da tombaklanmış bakırdan yapılmış oldukları görülmektedir. Maden işçiliğinin uygulanış alanı, silahlarda, gündelik eşyalarda ve süs eşyalarında olmak üzere üç kısıma ayrılmaktadır (YKB, 1969: 109-110). Ajur ve kazıma, girift Rumi ve bitkisel kıvrımlar en çok kullanılan teknik ve desen olarak tercih edilmiştir.

Maden ve alaşımlarının kullanıldığı diğer bir zanaat dalı ise kuyumculuktur. Bu noktada yapılan eserler saray ve halk işi olarak ikiye ayrılmıştır. Her padişahın mutlaka bir zanaat dalını öğrenme geleneği sebebiyle Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman, sanatlardan kuyumculuğu seçmişler ve Trabzon'da eğitilmişlerdir. Sultanların kuyumculukla uğraşmaları, kuyumcuların itibarını arttırmıştır (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 1146).

Kuyumculuk sanatı içinde değerlendirilebilecek önemli öğelerden biri de sorguçlardır. Sorguçlar Osmanlı İmparatorluğu'nda anma ile ilgili tören ve merasimlerde başlıklarda kullanılan aksesuarlardır. Bu aksesuarların minyatürlerde yer aldığı görülmektedir. Sorguçlar zaman zaman dostluk nişanesi olarak karşılıklı olarak da hediye edilmiştir. Elçilikler aracılığı ile gönderilen sorguçlar farklı Avrupa ülkelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Tapan'ın araştırmalarına göre; sorguçların XIX. yüzyılın ortasından itibaren değişen kıyafetlere uyarak bir değişim geçirmiştir. Tüyler oldukça incelip kısalmış, mücevherli kısım ise, çağın özelliklerini yansıtan bir görünüme bürünmüştür. Sorguçlardaki değişim biçimsel açıdan olduğu gibi bezeme açısından da farklılık göstermektedir. Batılılaşma süreci içinde, Osmanlı süsleme sanatına yeni giren bir takım gerçekçi motiflerin

(ay ve güneşli, üzüm salkımlı, sümbül resimli) yerini sorguçlarda da aldığı izlenmektedir (Tapan, 1977: 106). XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, sanatın her dalında olduğu gibi, maden sanatında da Avrupa beğenisi baskın olmuştur. XVI. ve XVII. yüzyılların Klasik Osmanlı biçimleri ve ögeleri yerini büyük ölçüde Avrupa'dan ithal edilen Barok ve Rokoko biçimlere ve desenlere bırakmıştır (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 1146-1147).

İkinci olarak, incelenen ve Batılılaşma etkileri hissedilen bir diğer sanat dalı da cam sanatıdır. Camın kırılabilen bir madde olması sebebiyle, diğer zanaat ürünleri gibi günümüze ulaşan büyük bir arşiv bulunmamaktadır. Osmanlı, uzun yıllar, cam üretimini denetlemek ve tek elinde tutmak için çeşitli çalışmalar yapmış olsa da XVII. yüzyıl sonlarına kadar cam sanatında üstünlüğünü koruyan, Türk pazarını elinde tutan Venedikliler, 1670 yıllarında cam sanatındaki üstünlüğünü yavaş yavaş Avrupa ülkelerine devretmiştir (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 51).

Sanayi Devrimi ile enerji kaynaklarında yaşanan değişimle, tüm tekniklerde değişiklikler meydana gelmeye başlamıştır. Kömürün kullanılmaya başlamasıyla camın hammaddesinin ucuzlaması yeni tekniklerin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Zahmetli sanatsal işlemlerin yeni tekniklerle hızlanmasıyla cam ürünlerinin fiyatı ucuzlatılmıştır (Küçükerman, 2002: 561).

Gelişen tekniklerle ilgili bilgi sahibi olmaları için zanaatkarların saray desteği ile Avrupa'ya gönderildikleri kayıtlarda yer almaktadır. Bu zanaatkarlardan Mevlevi dervişi Mehmed Dede isimli usta, İtalya'da opal cam yapımını yakından incelemiş ve dönüşünde Beykoz'da bir cam imalathanesi kurmuştur (Gedük, 2014: 59). Osmanlı zanaatkarlarının Avrupa'da eğitim almaya gittiği gibi, Avrupalı zanaatkarların çevresel faktörler sebebiyle Osmanlı'ya gelerek bu etkileşime katkıda bulunduğu görülmektedir.

Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan ekonomik ve siyasal krizler, Murano'lu camcıların, cam sanatını geliştirmek isteyen Avrupa ülkeleri gibi, Osmanlı'ya da yerleşmesini sağlamıştır (Küçükerman, 2002: 565).

İtalya'dan ülkeye getirilen yeni teknikleri Beykoz'da kurulan cam atölyesinde kendi imzasıyla bütünleştirerek kristal cam ve opal camdan çeşitli objeler yapılmıştır.

Osmanlı cam sanatının son önemli eserleri arasında bulunan çeşm-i bülbül, Avrupa'da filigram olarak bilinmesine rağmen, üretilen eserlerde Osmanlı sanatkarlarının izleri dikkat çekmektedir. Kalite ve güzellikleriyle Bohemya ve Venedik ürünleri ile rekabet edebilmiş bazı komşu ülkelerde de ün kazanmıştır (Gedük, 2014: 59).

İnce işçilikle üretilen bu prestij eserleri saray ve çevresi için üretilmekteydi. Türk çeşm-i bülbülleri Avrupa'daki benzerlerinden ayıran özellik ise ince çizgilerin yanında yer alan geniş çizgilerdir (Gedük, 2014: 61).

Bu durumda Osmanlı sanayi ve teknik detaylarla ilgili batıdan örnek alırken, ortaya çıkan ürünlere kendi kültürünü yansıtmış ve etkisini kalıcılaştırmıştır demek yanlış olmayacaktır. Beykoz camları, bir anlamda, imparatorlukta kurulmaya başlayan yeni bir cam sanayiinin o dönemdeki sembolleriydi. XIX. yüzyılda ortaya çıkarılmış bulunan bu gibi ürünlerin hemen hemen tümü, yeni teknolojilerin birer sembolü olarak kabul ediliyordu (Küçükerman, 2002: 567). Daha önce de değinildiği gibi Osmanlı aldığı yeni teknikleri uygularken, bu eserleri dönemin kültürel sembolleriyle birleştirip sanatsal kimliğini vurgulamaktaydı. Cam sanatında ise yeni teknolojiyle ortaya çıkan eserlerin üzerindeki gül, maydanoz ve benzeri desenlerle bu etki görülmektedir.

İngiltere'de keşfedilmiş olan billur (kristal) sonraki yıllarda Fransa'ya da yayılmış burada da kristal fabrikalarının açılmıştır. İngiliz rejans (regency) üslubunda tasarlanan kristal avizeler ise en parlak dönemini yaşamıştır (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 51).

XIX. yüzyılda Fransa'da kesme kristalle renkli cam üretiminin yaygınlaştığı görülmektedir. Özellikle opalin, yarı opak beyaz cam ve renkli cam üstüne zengin boyama ve yaldızlama görülür (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 315). Cam sanayi alanındaki gelişmelere odaklanarak sürekli yenilenen Beykoz Fabrika-i Hümayunu XIX. yüzyılda Osmanlı cam sanatının dünyaya tanıtılması için çeşitli uluslararası cam sanayi yarışmalarına katılmıştır. 1851 yılında İngiltere'de düzenlenen Cam sergisinde, Londra Uluslararası Sergi komitesi tarafından madalya almıştır (Gedük, 2014: 62). İngiltere'de ilk kez olağanüstü büyüklükteki demir ve cam mimari yapıları herkesi şaşırtırken, Dolmabahçe Sarayı'nda da Türkiye'nin ilk demir konstrüksiyonlu camlı mekanları kurulmaktaydı (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 23). Bu bağlamda Dolmabahçe Sarayı'ndaki Camlı Köşk, konstrüksiyonu, içerisinde bulunan aydınlatma aygıtları ve nadide örnekleri ile önemli bir sanayi tarihi mirası olarak dikkate alınmaktadır.

Osmanlı geleneksel sanatları içinde önemli bir yer tutan minyatür sanatı ise, yapıldığı dönemin sosyal, kültürel ve sanatsal öğelerini içerdiğinden araştırmalar için oldukça zengin bir arşiv niteliğine de sahiptir. Süsleyiciliği yanında kuvvetli bir anlatım gücüne ve kendisine has estetik bir yapıya sahip olarak asırlar boyu değişik ve çok çeşitli üsluplar altında daima gelişimini sürdürmüştür (Keskiner: 2004: 10).

Osmanlı'da Kuran'da resmi yasaklayan herhangi bir işaret görülmemesine rağmen bazı dönemlerde yapılan hadis yorumlarına istinaden canlı varlıkların suretlerinin resmedilmesi engellenmiştir. İşte bu nedenle İslam dünyasında resim, Hıristiyan toplumlarda olduğu gibi din öğretisini yaygınlaştırmak amacıyla

kullanılmamış, minyatürler daha çok edebiyat, bilim ve tarih konulu el yazma kitaplarda yer almıştır (Renda, 2001: 2). Geniş bir perspektiften değerlendirildiğinde minyatürler, manzara, portre, bilimsel olaylar ve önemli olayları konu alan konular üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Minyatür sanatı, saf blok renkleri, belirgin kenar çizgilerini ve gölgesiz, iki boyutlu bir resim anlayışını içermektedir. Nakkaşlar, olayları resmederken Avrupa resmine özgü olan perspektif, gölge-ışık, renk değerleri gibi detayları aramamış, doğadan soyutladıkları bu suretleri gerçek görünümlerinden ayrı bir bezeme motifine evirmişlerdir.

Mahir'in araştırmalarına göre, Osmanlı minyatür okulu XIX. yüzyıla kadar eğitime devam etmiş, dönemin başkenti İstanbul haricinde Bağdat, Kahire gibi kitap sanatı ve minyatür geleneği olan önemli merkezlerde de var olmuştur (Mahir, 2002: 502).

XIX. yüzyıl itibariyle ışık oyunları ve perspektifin ön plana çıkmasıyla minyatür sanatı önemini yitirmeye başlamıştır. Bu süreçte, Türk resminin altyapısı oluşturulmaya başlanmış Osmanlı minyatürü yerini batı sanat kurallarına uyan eserlere bırakmıştır.

Fatih Sultan Mehmed'in portre ve madalyonlarını yaptırmak için İtalya'dan özel olarak sanatçıları davet etmiş olması dönemin minyatür sanatçılarını da etkilemiştir. Saray minyatür sanatçıları tarafından yapılan, Fatih'in gül koklayan portresi ve profilden büst portresi bu etkiyi yansıtmaktadır (Mahir, 2002: 502).

Gözden kaçırılmaması gereken bir başka konu ise Fatih dönemi sonrasında sarayda resimli el yazma üretiminin kurumsallaşmasıdır. Kurumsallaşmanın bir sonucu olarak oluşmuş arşivlere istinaden, minyatür sanatı kolektif bir iş olarak ele alınmıştır. Arşiv kayıtlarındaki ödeme belgeleri bize, bir resimli el yazmasında çoğu kez birden fazla nakkaşın çalıştığını göstermektedir (Renda, 2001: 9).

Osmanlı'nın sanatsal anlamda zirvede olduğu XVI. yüzyıl saray tekstilini incelediğimizde desenleri, renklerin kullanımı ve kendine has tarzıyla tarihe geçiş sebebini anlamamız zor olmayacaktır. Dönemin minyatür eserlerini incelediğimizde, özellikle saray eşrafının kıyafetlerinin tarzı, çağı yakalayan inceliklerle birleşmeye başlamıştır. Bu dönemin minyatür eserleri dönemin tekstil sanatı ile ilgili bizlere bilgi aktardığı gibi minyatür sanatının da ne denli gelişmiş olduğunu gözler önüne serer. Desen tasarımları tekstil yüzeyine özgünlük ve estetik değer kazandırmaktadır. Minyatür ustalarının realist bakış açısıyla betimledikleri eserler üzerinden klasik dönem tekstil desenlerini incelemek mümkündür (Gümüşer ve Menek, 2020: 121).

XVII. yüzyıl başlarında imparatorluğun zayıflamaya başlaması minyatür sanatını oldukça etkilemiş ve elyazması eserlerin üretiminde belirgin bir duraklamaya neden olmuştur.

XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra örnekler içinde yer almaya başlayan padişah portreleri, albüm resimleri ve kıyafet albümleri, yeni bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Hepsinde görülen ortak özellik ise üçüncü boyuta yer verilmeye başlanmasıdır (Thema Larousse 1993: 319).

Ayrıca Doç. Dr Banu Mahir'e göre; Osmanlı başkenti İstanbul'da Avrupalılar için kıyafet albümü hazırlama geleneği XVII. yüzyıl boyunca sürmüştür. Kıyafet resimleri ve padişah portreleri içeren, bazılarına talep sahibi olan yabancıların milliyetlerine göre değişen, İtalyanca, Fransızca, İngilizce ve birden fazla dilde açıklamaların eklendiği birbirine benzer çok sayıda kıyafet albümü hazırlanmıştır. Ayrıca gösterim amaçlı kullanıldığı sanılan bazı peygamber ve padişah portrelerini konu alan tasvirlerin de bu dönemde yaygınlaştığı anlaşılmaktadır (Mahir, 2002: 507). Görsel 08'de Maison Baker satış kataloğu üzerindeki moda illüstrasyon örnekleri görülmektedir.



Görsel 08. Maison Baker Satış Kataloğu Pera 1909

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu

Bu portrelerin dışında da dönemin önemli kıyafet detaylarını inceleyen kıyafet albümleri çalışmalarından örnekler bulmak mümkündür. Bunların başında Levni'nin 1710-1720'li yıllarda saray için hazırladığı kadın ve erkeklerin tasvir edildiği kıyafet albümleri dikkat çekicidir. Levni'nin eserlerinde, kadın figürlerin özgürce bu eserlerde yer alması da önemli bir detaydır. XVIII. yüzyıl eserleri incelendiğinde, halkın sosyalleşmeye başladığı ve sokakta geçirilen zamanın arttığı bir dönem olması sebebiyle giysilerin katmanlarının azalıp, hafiflediği gözlemlenmektedir. Görsel 09'da yer alan Levni'nin Frenk erkeği ve Frenk kadını tasvir ettiği çalışmalarda üslup olarak model yüzlerinde yapısal farklılık olmadığı, giysi ve aksesuar detaylarında ise Avrupa etkisini başarılı bir şekilde yansıttığı gözlenmektedir.

Enveroğlu'nun yorumuna göre; *giysinin dantelleri, turuncu eteğin üzerindeki çift kat saydam etek son derece ince bir işçilik sergilerken, Avrupa kadın giysisinin en ayırt edici özelliği olan korsaj ve ten rengi eldivenleri ustalıkla resmedilmiştir. Dekolteyi vurgulamak amacıyla göğüsler neredeyse açıkta bırakılmıştır. Etek ucunu dolanan enli yeşil bordürün deseni, Frenk erkek figürünün kol ağzıyla benzerlik gösterir. Nakkaş aslında kendine yabancı olan bu kıyafete, kadının elindeki yelpazenin detaylı çizimiyle ve figürün etrafındaki geleneksel çizgiler ile betimlenmiş çiçeklerle kendinden bir şeyler katmak istemiştir. Ayrıca figürün ayağındaki topuklu pabuçlar da modelin yabancı -gayrimüslim- olduğunu göstermektedir (Enveroğlu, 2018: 42).*



Görsel 09 - Frenk Erkeği ve Frenk Kadını, XVIII. yüzyıl minyatürü – Levni (Enveroğlu, 2018: 29-30).

Dönemin görkemli hayatının, eğlence ve lüks düşkünlüğünün belgeleri olarak kabul edilen Levni'nin padişah portreleri albümü Silsilename, minyatürde yeni bir konu alanı açılmasını da sağlamış, özellikle kadın figürleri XVIII. yüzyıl resminin belli başlı konularını oluşturmuştur. Zamanla betimleme şeklini yenileyen Levni, figürleri daha hacimli göstererek ve pastel tonları kullanarak yöntemini vurgulamayı tercih etmiştir. Figürlerde, baş ve vücut orantısı henüz tam olarak sağlanamamış olsa da Levni, canlı bakışlarla modellerine kişisel bir ifade vererek her birinin karakteristiğini yakalamaya çalışmış, bu arayış ise, gerçekçi portre özelliğinin artması sağlamıştır (Enveroğlu, 2018: 29-30). Dönemin tekstil

sanatı ve yaşam biçimi hakkında detaylı fikir veren Levni'nin nakşettiği albüm minyatürlerinde yer almakta olan kadın figürleri, aşağıda Görsel 10'da Acem Gelini, Görsel 11'de Acem Çengisi Maverdî Kolbaşı, Görsel 12'de Sazendeler, Görsel 13'te Genç Rakkase, Görsel 14'te Dâder Banû'nun Tasviridir, Görsel 15'te Feraceli Kadın, Görsel 16'da İplik Eğiren Kadın, Görsel 17'de Frenk Kadın, Görsel 18'de de Saçını Toplayan Kadın görülmektedir.



Görsel 10



Görsel 11



Görsel 12



Görsel 13



Görsel 14



Görsel 15



Görsel 16



Görsel 17



Görsel 18

Görseller (10-18). Levni minyatürleri – Kadın figürleri

(Enveroğlu, 2018: 29-30).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, tüm bu çalışmalarda erken dönem minyatürlerinden farklı yöntemler olarak detaylı ışık, hacim ve perspektif oyunlarının yanı sıra, Avrupa'nın ve Osmanlı'nın tekstil sanatı etkileşiminin de vurgulandığı detaylı çizimler dikkat çekmektedir. Levni'nin haricinde ise bu örneklere Abdullah Buhari'nin de çalışmaları eklenmektedir.

Lale Devri'nin ardından matbaanın yaygınlaşması sonucunda minyatürlü el yazmaları yerini duvar resimlerine ya da albümlerde yer alan suluboya resimlere bırakmıştır. Dönemin önemli yazarlarından olan Fazıl Ederuni'nin yazdığı ve 18. yüzyılın son çeyreğinde minyatürlenen Hubanname ve Zenanname'de teknik olarak farklılıklar göze çarpmaktadır.

Bu eserdeki figürler pastel renklerle yapılmış suluboya resimler olarak değerlendirilmektedir. XVIII. Yüzyılın sonlarında Osmanlı'da Batılı resim geleneğinin popüler hale gelmesiyle eğitimli Hristiyan azınlık sanatçılara istihdam sağlanmasında artış olmuştur (Mahir, 2002: 508).

XVIII ve XIX. yüzyılda minyatür sanatına yaşanan yenilikler, tuval resminin oluşumu açısından önemli yer tutmaktadır. İncelenen örneklerde, sanatçıların geleneksel yöntemlerden uzaklaşmadan batı etkilerini de çalışmalarında vurgulamaya çalıştıkları gözlenmektedir.

Avrupa ve Osmanlı sınırları içinde bu dönemde etkileşim içinde olan bir diğer sanat dalı da ciltçiliktir. Yüzyıllar boyunca dayanıklılığı ve işleme kolaylığı sebebiyle genellikle deri ile kaplanan kitapların yerleştirildiği koruyucu kapaklara cilt denmektedir. Ciltçilik kullanılan malzemelere göre deri, dokuma & işleme, fildişi, bağa, mücevher olarak beşe ayrılmaktadır. En yaygın kullanım alanına sahip deri mamulden ciltlerin dış kapaklarında kullanılan teknikler, aletle bezeme, kalıpla bezeme, taslak üstüne bezeme, zerbahar cilt, işleme (zerduz) cilt, rugani cilt, katıa cilt olarak sınıflandırılabilir.

Dokuma, işleme ciltçilik örneklerinde de yaygın olarak kadife, seraser, ipek ya da saten ile kaplanarak elde edildiği görülmektedir. Bunlar bir kumaşın parçası olabileceği gibi özel olarak kitap kabı için hazırlanmış da olabilir (Eczacıbaşı San.Ans., 1997: 348).

Osmanlı'da gelişen Türk üslubu, en tepe noktasına XV. yüzyılda ulaşmış, Hatayı ve Avrupa üsluplarının sentezinden meydana gelen Buharayı Cedid üslubu İslam ciltçiliğinin son evresini oluşturmuştur. Osmanlı uygarlığının klasik aşamasına ulaştığı XVI. yüzyılda ise en mükemmel örnekler verilmiştir.

Osmanlı'nın Avrupa'dan etkilendiği gibi Avrupa'da Osmanlı cilt sanatından etkilenmiştir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra İngiliz ve Fransız deri ciltlerinde, aletle ya da tek ve çift pano kalıpla yapılan bezemeler çoğunlukla altın, bazen gümüşle yaldızlanmış: bazen kırmızı, yeşil, sarı, mavi, beyaz ve kahverengi boyalarla da renklendirilmiştir. Bezemeler geometrik, armalı, dinsel ve mitolojik konulu kabartma figürlü orta madalyonlu, bazen İslam etkili köşebentler, kıvrımdallar ve üstünde yaprak ve çiçeklerden oluşur. Aynı dönem İtalyan ciltlerindeyse İslam etkisi daha çoktur (Eczacıbaşı San. Ans., 1997: 349).

Bu bezeme ve yöntemlerde büyük bir değişiklik olmadan XVII-XIX. yüzyıl boyunca devam eden bir süreç yaşanmıştır. XVII. yüzyılda teknik, işçilik, motifler ve kompozisyonda gerilemeler görülmeye başlanmıştır. Ciltçilik XVIII. yüzyılda bir canlanma dönemine girmiştir. Bu dönemde, klasik üsluptaki ciltlerin yanı sıra yeni teknik ve üsluplarda da ciltler üretilmiştir.

Fransız Rokokosu sıkça cilt kapaklarında da kullanılmıştır. Klasik devir cilt kapaklarında esas şema olan şemse ve köşelikler Batı etkisi ile yapılan eserlerde de mevcuttur fakat rumi, hatai ve stilize çiçeklerden oluşan iç bezemelerinin yerini realist bir görüşle yapılmış çiçek ve yapraklar almıştır (Aksoy, 1977: 135). Bezemelerde Rumi ve hatayilerin yanı sıra özellikle XVIII. yüzyıldan sonra çiçek, bulut gibi desenlere de rastlanmaktadır.

Dönemin desen ve renk çeşitliliği ile ilgili değişikliklerinin yansıdığı bir diğer sanat dalı da tezhiptir. Arapçada altınlamak anlamına gelen, altın varak ve çeşitli renkleri kullanarak yapılan tezhip sanatı, genel olarak kitap sanatı olarak nitelendirilse de ahşap çekmeceler, kalem kutuları, mücevher kutuları, kemikten, fildişinden yapılmış bunlara benzer nesnelerin de tezhip sanatıyla bezenmiş örnekleri mevcuttur (Özcan, 2002: 478).

Bu sanat daha çok yerleşik yaşamı gerektirdiğinden, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, askeri ve kültürel belli bir güce ulaşmasından itibaren en güzel örneklerini vermeye başlamıştır. Osmanlı'nın kuruluş yıllarında sürekli hareketi sebebiyle, Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar az sayıda tezhip örneğine rastlanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde yapılan tezhiplerde daha çok Selçuklu döneminde yapılan geometrik süslemeler, Rumi ve hatayi grubu motifler kullanılmıştır (Thema Larousse 1993: 314).

Tezhip sanatı dönemlere göre kategorilere ayrılmıştır. Bu kategoriler sanatın geçirdiği dönemsel değişiklikleri ifade etmektedir. Özellikle Batılılaşma Dönemi kategorisi, tezhip sanatının Batı'nın etkisiyle birtakım değişikliklere uğradığını göstermektedir. Özcan bu değişikliklere şu şekilde değinmiştir: Tezhip, yalnız altın yaldızla yapılan işleri ifade etmez. Çünkü, Türk üslubunda yapılan bazı çiçek dalı, çiçek demeti, çiçek minyatürlerinde, yine Türk Barok-Rokoko üslubunda yapılan çiçek minyatürlerinde, diğer kitap, levha süslemelerinde yalnız boya kullanılmıştır (Özcan, 2002: 478).

XVI. yüzyılın sanatımıza getirdiği yenilikler bu sanat dalında da vücut bulmuştur özellikle gölgelendirme desenleri daha yoğun ve gerçekçi hale getirmiş ve bu sanatın daha da rağbet görmesine yol açmıştır. Rumi sanatı sürüngenler, yırtıcılar, kuşların yanı sıra ejderhalar gibi mitolojik ve fantastik hayvanları da konu alıp işlemiştir, zamanla sanatın kendini zirvesinde bulduğu noktada bu hayvan suretleri tamamen sanatçının sınırlarına teslim olup tanınmaz hale

gelmiştir. Rumi kelimesi Anadolu anlamına da gelmektedir. Buradan dan anlaşılacağı gibi Türk motif öznelerinin de kullanıldığı bu stil, çok geniş coğrafyalarda kendine yer bulmuştur.

Türk tezhip sanatının meşhur motiflerinden biri olan hatai, çiçek desenlerinin belli bir açıdan, genellikle sadece bir bölümünün çizildiği, benzersizleştirmekte sanatçıya sınırsız alan tanıyan, Orta Asya'dan coğrafyamıza taşınan bir stildir. Her stilde olduğu gibi, bu motifin de oluşturulması esnasında uygulanması gereken çeşitli kurallar vardır.

II. Bayezid döneminde bilinen motifler daha da geliştirilmiş, yeni kompozisyon arayışlarına gidilmiştir. Çin bulutu da bu dönemde tezhip ve halkarda kullanılmıştır. Çin bulutu motifi, daha sonraki yıllarda ana motifler arasına girerek, halıdan çiniye, kumaştan işlemeye kadar zengin bir kullanım alanı bulmuştur (Derman, 2002: 468). Çini örnekleri incelendiğinde tezhip sanatının bu alanda da kendisini hissettirdiği görülmektedir. İç mekân dekorasyonunda kullanılan çini ve seramik eserlerin üzerinde dönem içinde ilgi gören rokoko üslubu ile bezenmiş örnekler bu tüm sanatların birbirinden etkilenerek geliştiğinin en doğal sonucu olarak kendisini göstermektedir. Tezhipte erken dönemlerde kullanılan renkler sınırlıdır. Klâsik ve Rokoko dönemlerinde ise, motifler gibi renkler de çoğalmıştır (Özcan, 2002: 486).

Tezhip sanatının, teknik, işçilik ve tasarım olarak en parlak dönemini XVI. yüzyılda yaşamıştır. XVII. yüzyılda güzel eserlerin üretilmesine devam edilse de önceki döneme ait çalışmalardaki ihtişam, itina ve yaratma gücünün zayıfladığına tanık olunmaktadır. Bu dönemde kompozisyonlarda gerileme görülür, renkler solar, kusurlar altın parlaklığı ile örtülmeye başlanır. Motiflerde de bir değişiklik görülmemektedir. Batılılaşmanın etkisiyle desen ve kompozisyonlarda olan değişiklik bu sanatın sürekli zirvede kalmasını sağlayamamış, XVIII. yüzyılın

yarısından itibaren de gerilemeye yüz tutmuştur. Avrupa'nın barok, rokoko ve ampir etkisi kendisini hissettirmeye başlamıştır.

Tezhip, XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa tesiri altına girmeye başlamıştır. Ancak Fransa yoluyla olan bu etkilenme Barok sanatının etkisi değil, Fransız rokokosunun etkisidir (Aksoy, 1977: 128). Türk Rokokosu olarak anılan bu sentezin ortaya çıkardığı eserler, teknik açıdan sadelikten uzak olmakla eleştirilebilir olsa da sanata çeşitlilik katmış ve Türk desenleri arşivini zenginleştirmiştir. Tezhipte Türk Rokokosu olarak adlandırılan bu dönemde klasik tezhip örnekleri ile natüralist çiçekler bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlılardaki Rokoko süsleme, Avrupa'daki tarza benzemekle beraber, ondan farklı olarak daha çok mimari eserlerde, mezar taşlarında, ahşap, madeni eşya ve kumaşlar üzerinde rastlanan ayrı bir üslup olmuştur (Tüfekçi, 2020: 15). Çiçekler renk ve biçimleriyle gerçek görünüşlerinde olduğu gibi ışıklı-gölgeli olarak çalışılmış, abartılı kıvrımlara ve girift kompozisyonlara uyarlanmıştır. Tüm bu yenilikler çinilerde, kitap süslemelerinde, kalemişlerinde ve dokunmuş kumaşlarda dikkat çekmektedir. Minyatür özelliği taşıyan çiçek resimleri de bu dönemde oldukça popülerdir. Çiçek formlarını, Ampir ve Barok üsluplarının etkisi ve kendine has bir tavır ile resmeden Ali ül-Nakşibendi bu dönem için önemli örneklere imza atan bir sanatkâr olarak anılmaktadır. Hattatlıkla da meşgul olduğu bilinmektedir. 1830'larda Sultan Abdülmecid devrinde faaliyet gösteren Hazergradlı Ahmet Ataullah ile mücellit Salih efendilerin Ali ül-Nakşibendi'nin talebesi olduğu düşünülmektedir. Hazergradlı Ahmet Ataullah, XIX. yüzyılda esası tarama üslûbuyla tabiî çiçek desenlerine dayanan bir Ata yolu isimli tezhip tarzının sahibidir. Pesend tarzı da denilen bu üslûp son derece dikkat ve sabır istediğinden, fazla eser verilememiştir (Derman, 2002: 472). Aynı dönem içinde, Şükûfenâme isimli çiçek albümlerinde de artış olduğu dikkat çekmektedir. Tüfekçi'ye göre; bu akımın Fransız Barok üslubunun devamı olduğu söylenemez. Türk sanatkarların geçmişten gelen bir desen bilgisi üzerine ekleyerek yeni bir

akım yarattıkları aşikardır. Özellikle Ali Üsküdari'nin eserleri buna örnek olmuştur (Tüfekçi, 2020: 16).

Bayramoğlu ise bu etkileşimi şu şekilde ifade etmiştir: Buna bir ad verilmek istenirse belki, Barok üslubunun öteki sanat dallarına yansıması demek mümkündür. Türk Baroku ve onu izleyerek de Türk Rokokosu olarak Türk zevkine göre, Türk zevkiyle geliştirilmiş bu yeni akımda Batı ile karşılıklı sanat alışverişlerinin etkisinin payı olmuştur (Bayramoğlu, 1976: 37).

Derman'ın bu sentezle ilgili değerlendirmesi ise bu denli pozitif olmamıştır. Kendisine göre, Osmanlı tüm sanat geçmişinde barındırdığı sanat anlayışını yeniliklerle yapıcı bir biçimde geliştirmesine borçludur. Bu yükseliş de çeşitli vesilelerle gelen dış tesirleri, millî potalarında eritebildikleri müddetçe devam etmiştir. Fakat, alınan tesirler süzülmeden, ayıklanmadan olduğu gibi sanata katılmaya başlayınca tezhip sanatı, Batı'nın kötü bir kopyası olma durumuna düşmüştür (Derman, 2002: 475).

Çini ise, çoğunlukla seramik hamurundan yapılmış, bir yüzü parlak sırlı ve bezemeli yüzey kaplama malzemesi olarak değerlendirilmiştir. Tuğla dış süslemeye renk katmak amacıyla serpiştirilen sırlı tuğlalarla başlayan bu bezeme türü, İran'da çok geç dönemlere kadar bir dış süsleme ögesi olarak kalmıştır. Oysa Anadolu'da zamanla iç bezeme ağırlıklı bir sanata dönüşmüştür (Demiriz, 2002: 563).

Dönemler boyunca bu alandaki ustalar geleneksel motiflerden uzaklaşmadan çalışmalarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Sıraltı tekniğinin sanatçıya sağladığı desen olanakları, Osmanlı çinilerini haklı ünlerine kavuşturmuştur. Geleneksel rumi ve hatai motiflerine, geometrik süslemeye ve yazının dekoratif kullanımına, doğadaki motif ve biçim dağarının geniş ölçüde kullanımı eklenince, çeşitlilik inanılmaz ölçülere varmıştır. Bu çeşitliliği hareketlendiren bir başka detay da

renklerde meydana gelen değişimler aracılığıyla meydana gelmiştir. Yeni teknik gelişmelerden sonra özellikle natüralist bitkisel desenlerde, önceki dönemde kullanılmakta olan soluk yeşilin yerini, daha derin ve koyu yeşiller, bir klasik kabul edilen kırmızı ise yerini mercan rengi görünümü ve kabarık dokulu kırmızıya bırakmış, bu değişimler ise çinilerin kalitesini yükseltmiştir (Demiriz, 2002: 567).

Türk Barok ve Rokokosu'nun kendisini göstermeye başladığı XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, Osmanlı her ne kadar çöküş yaşıyor olsa da özellikle mimari sanatta yeni bir soluk arayışı ile döneme çeşitli eserler kazandırılmıştır. Mimari yapıların yanında, ona paralel gelişen diğer sanat dalları da burada kullanılan motifleri kendilerine göre yenileyerek, eserler ortaya çıkardılar. Mimariyi süsleyen resim, maden, kumaş, halı, seramik, yazma eserlerde kullanılan motifler, kompozisyonlar, boyama teknikleri Barok ve Rokoko etkisi altında kalmıştır ve etkisini hissettirmişlerdir (Tüfekçi, 2020: 24). Demiriz, Barok ve Rokoko süsleme detayları içinde çinilere yer verilmediğinden buna karşın XIX. yüzyıl sonlarında Neo-Klasik dönemde ise yapıların çinilerle bezenmesinin ağırlık kazandığından bahsetmektedir (Demiriz, 2002: 572).

Osmanlı'da yıllardır süregelen seramik ve çini sanat ürünlerinin yabancı ülkelerdeki krallara ve devlet adamlarına hediye etme geleneği, Avrupa'dan gelen porselen armağanının farklı bir açıdan değerlendirilerek yeni bir sanat dalının oluşmasına katkıda bulunmuştur. 1770'li yıllarda Lehistan Kralı Stanislaus Poniatowski, kendine ait Belweder Sarayı himayesinde porselen üretimi yapan bir imalathaneye sahipti. Avrupa'da kraliyet himayesinde çalışmakta olan porselen fabrikaları hükümdarların diplomatik hediyelerini hazırlayan prestij kurumları olarak dikkate alınmaktadır. Böyle bir imalathaneye sahip Lehistan Kralı'nın da Sultan I. Abdülhamid'e armağan olarak porselen bir yemek takımı göndermesi

büyük bir pazarın kapılarını aralamayı amaçladığını düşündürmektedir (Yılmaz, 2008: 98).

İlk olarak 1845 yılında İncirköy'de Sultan Abdülmecit tarafından kurulan porselen fabrikası, Viyana ve Saksonya olarak bilinen Meissen porselenlerini anımsatan üretimler yapmış olsa da dönemin büyük sorunlarından olan ithal ürünlerle rekabet konusunda başarılı olamadığı için 1870'li yıllarda kapatılmıştır. 1890 yılında yeniden kurulan Çini Fabrika-i Hümayunu ile üretimin canlandırılması hedeflenmiştir. Yıldız Sarayı avlusunda bulunan porselen fabrikası her ne kadar II. Abdülhamid'in kendi ilgi alanına hitap ettiği için kurulmuş olsa da sonrasında genellikle saray ve eşrafına hizmet vermiştir. Fabrika için Sevres Porselen fabrikasından usta ve sanatkârlar özel olarak getirilmiştir (Yılmaz, 2008: 100).

Bu fabrikada üretilen ürünlerin genel olarak Batı'daki hükümdarlara hediye olarak gönderilen eserlerin niteliklerinden, halkın ihtiyacı için yapılmadıkları kolayca anlaşılabilmektedir. Özel olarak üretilen Yıldız porselenlerinin dibinde ay-yıldız damgası ve eserin imalat yılı eski harflerle yazılıdır. Çeşitli tabak, vazo, tepsi, fincan, kâse gibi porselen eserin üzerinin padişah portreleri, kadın ve çocuk figürleri, melek tasvirleri, manzara, meyve, çiçek resimleriyle bezeli olduğu görülmektedir. Hepsinin üzerinde, resmi yapanın imzası bulunmaktadır. Aralarında tanınmış isimler bulunan yerli yabancı ressamlara, devrin paşalarına, amatörce çalışan şahıslara, Enderunlu ressamlara rastlanmaktadır (Bayraktar, 1979: 29-30).

Resim sanatı Osmanlı geleneksel sanatları arasına XVIII. yüzyılın ortalarında katılmıştır. İlk örnekleri öncelikle askeri okulların duvarlarında ve Yıldız Sarayı'nın bahçelerinde görülmüştür. Askeri okullarda öğrenim gören gençler, topografya derslerinde başlayan çizimlerini, bu yıllarda resim çalışmalarına dönüştürürler (Giray, 1997: 20). Resim sanatının gelişmesinde asker ressamların katkısı büyüktür. Meşrutiyete kadar geçen zaman zarfında Saray da bu faaliyetleri çok desteklemiş, Sultan'ın takdir ettiği ressamlar, resim öğrenimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Hüsnü Yusuf ve Ferik İbrahim Paşa bu konuya verilebilecek en önemli örneklerdendir. Şerif Mardin'in Türk Modernleşmesi isimli kitabında da bahsettiği gibi, resim ve heykel sanatının Türk sanatına katılımı, büyük bir atılım olarak toplumsal yapının değişimine örnek olmuştur. Bu eserler yaşama dahil edilen çağdaş değişimlerin hem belgeleri hem de sembolleri olarak tanımlanabilmektedir. Mühendishane-i Bahri-i Humayun ve Mühendishane-i Berri-i Humayun isimli 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 edilmeye başlanmıştır (Renda, 2002: 435).

XVIII. ve XIX. yüzyılda mimari dekorasyonun değişiminde yaşanan en önemli ilk değişim, duvar yüzeylerinde çinilerin yerine resimsel bezemelerin kullanılması olmuştur. Giray bu görüşü şu sözleriyle desteklemektedir; resim, Türk toplumunun evinin en gözde mekânı olan baş odası gibi, en kutsal mekânı olan cami harimlerinin duvar yüzeyleri de resimsel bezemelerin örnekleri ile donatılacaktır (Giray, 1997: 22). Yüzyıllar boyunca duvarlara işlenen geleneksel çizimlerin yerini barok ve rokokodan esinlenen desenler ve sonrasında da resimler almıştır. Bu yeni soluk akım hızlı gelişmiş, batının sanatımıza verdiği ilhamı İstanbul manzaralarıyla birleştirerek yine kendine has bir tarza kavuşmuştur. Sarayın da desteklediği bu mimari yenilik Topkapı Sarayı duvarlarında da kendine yer bulmuştur. Teknik açıdan bakıldığında, sanatçılar kendilerini kök boya

renkleriyle sınırladıklarından, resimler az renklidir. Stil olarak ise, mavi gökyüzü, kiremit rengi çatılar, yeşil bahçe ve ağaçlar kompozisyona hâkim olmuştur.

Özellikle Batı etkisinin yoğunlaştığı bu dönemde, Osmanlı'nın Avrupa'ya gönderdiği ve Avrupa'dan Osmanlı'ya gelen elçilerin bu kültürel etkileşime etkisinin büyük olduğu gözlenmektedir. Yine bu dönemde yabancı sanatçılara gösterilen özel alaka, XVIII. ve XIX. yüzyılda İstanbul'u bir cazibe merkezi olarak dikkate alan batılı sanatçıların Osmanlı sınırları içinde çalışma imkânı bulmasına imkân tanımaktadır. Resimlerinin içerdiği konular doğrultusunda, günümüzde "Boğaziçi Ressamları" olarak anılan ressamlar, İstanbul'da Fransız merkezi aracılığıyla etkinlik gösterirler (Giray, 1997: 23). Bu ressamlardan bazıları Pierre Desire Guillemet, Ayvazovski, Fausto Zonaro, Stanislavs Von Chelebovski, dönemin padişahlarının övgülerini kazanmıştır. Boğaziçi Ressamları (Peintres du Bosphore) adı verilen bu sanatçıların resimleri Türkiye ile ilgili kitap ve seyahatnamelerde gravürlenerek yayımlanmıştır (Renda, 2002: 437).

Resim sanatı Osmanlı'da sadece duvarları süslemek için geliştirilen bir sanat dalı olmamıştır. Avrupa'da da yaygın olduğu üzere kral ya da padişah portrelerinin diplomatik bir hediye olarak takdim geleneği III. Selim'in de dikkatini çekmiş, bu amaçla kendisi Avrupa tarzında resimler ve portreler sipariş ederek, imparatorlukta ve dış ülkelerde dağıtarak Osmanlı hanedan imgesini güçlendirmek için kullanmıştır. Bu gibi farklı bir amaca resmi araç eden bir diğer padişah da II. Mahmud'dur. Kendi resimlerini kullanarak, resmi kurumdakilerin görmesi için kendini örnekleyerek kıyafet reformu yaptığı görülmektedir. Sultan önce askeri üniformaları değiştirtmiş, sonrasında reformu halka yansıtıp geleneksel cübbe ve kavuk yerine fes ve pantolon-ceket giyilmesine dair ferman yayınlamıştır. Kendisi de bu şekilde giyinip çok sayıda portresini yaptırıp ilk olarak Bab-ı Ali'ye astırmış, daha sonra şehrin başka yerlerine ve devlet dairelerine örnekler göndertmiştir. Bu yeni dönemde Padişah ikonografyalarında tahtında otururken

değil, batılı liderler gibi ayakta durarak, elinde kılıcı veya reformlarını simgeleyen ‘keskin’ fermanıyla mesajını vermektedir.

Tarih boyunca tüm padişahlar en az bir sanat ve zanaat dalıyla ilgilenmiştir. Sanata düşkünlüğü ile bilinen padişahlardan biri olan Sultan Abdülmecid, Renda’ya göre; II. Meşrutiyet’e ulaşan bu siyasal çizgi içerisinde sarayda bir şehzade olarak yaşam sürdürmenin haricinde, edindiği entelektüel birikim, yerli ve Avrupalı aydınlarla kurduğu dostluklar, koruyuculuğunu yaptığı dernek ve takip ettiği etkinlikler ile sanat ortamında yönlendirici rol oynamıştır (Renda, 2004: 13). Tek bir sanat dalıyla yetinmeyen Sultan Abdülmecid, şiir ve hat sanatının dışında müzik alanında da başarılı çalışmalara imza atmıştır. Kendisinin müzik tutkusu sarayda yeni alanların açılmasına neden olmuştur. Dönemin müzisyenlerinden Donizetti, Sultan Abdülmecid tahta çıktığında kendisine bir marş bestelemiştir. Sarayda orkestra kurmasının haricinde opera ve operet denemeleri de yaptığı bilinmektedir (Renda, 2002: 443). Donizetti ‘Osmanlı Saltanat Müzikaları Baş Ustakarı’ ünvanı ile 1828 yılında kurulan Muzika-i Hümayun’un başına getirilmiştir. Zamanla çeşitli öğrenciler yetiştirdikten sonra bu etkileşim sayesinde Şehzadeler, hatta cariyeler Batı Müziği’ni ve piyano çalmasını öğrenmiş, Batı Müziği tarzında besteler yapmışlardır (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 70). Avrupa müzik dünyasının önemli isimlerinden Franz Liszt de İstanbul’a geldiğinde padişahın huzurunda konserler vermiştir (Renda, 2002: 443).

Sultan Abdülmecit’in tüm sanat dallarına gösterdiği ilginin yanı sıra özellikle resim ve heykel dallarının gelişmesinde katkısının büyük olduğu gözden kaçmamaktadır.

Tanzimat ilanından sonra, Beyazıd meydanına, mimar Gaspare Fossati’nin tasarladığı, Gülhane Hatt-ı Şerifi’nin metninin üzerinde yer alacağı bir anıt ve Gülhane Parkı’na bir adalet taşı yapılması planlanmış olsa da gerçekleştirilememiştir (Renda, 2002: 444). İlk anıt heykel projeleri çeşitli

nedenlerle tamamlanamamış olsa da bu alanda ilk adımlar olarak kabul görmüş, yol gösterici olmuştur.

Padişah'ın en başarılı ve aktif olduğu alan ise resim sanatıdır. Kendi resimlerinde portre çalışmalarına sık sık yer veren Sultan Abdülmecid'in çalışmalarında saray eşrafından yakınlarının ve dönemin aydınlarının yüzlerini ayırt etmek mümkündür. Çeşitli otoportre örnekleri de bulunan arşivde bulunan kadın portreleri yakınlarına ve saray kadınlara aittir. En çok kızı Dürrüşehvar Sultan'ın resmini yapmıştır. Kadınlar çoğu kez saray içi giysileriyle, daha doğrusu o dönemde saray çevresinde benimsenmiş Batılı tarzda elbiselerle gösterilmişlerdir. Kadın figürleri ancak dış mekanlarda yaşmak ve feracelidir. Günlük yaşam sahnelerinde yer alan kadınlar hem toplumda yüklendikleri görevleri yansıtırlar hem de okuyan, düşünen, müzik yapan eğitimli kadın görünümündedirler. Bu yaklaşım Abdülmecid Efendi'nin eğitimli aydın kadın imgesine verdiği önemi de göstermektedir (Renda, 2004: 16). Giray da bu görüşü şu cümleleriyle desteklemektedir; Şehzade Abdülmecid Efendi'nin resimleri, Saray yaşamının ve kültürünün değişimine açılan pencerelerdir. Mobilyaları, duvarlarında resimleri ve Beethoven büstü, klasik müzik çalan sultanlar ve dinleyen saray erkanı, ellerinde Goethe kitapları ile dinlenen saray kadınları ile çağcıl kültür değerlerine sarayın verdiği önemi kanıtlamaktadır (Giray, 1997: 23). Sultan Abdülmecid'in resimlerinde Avrupalı oryantalistlerin yaklaşımını görmek pek mümkün değildir. Kendisi belki içinde çıplak kadın figürlerinin de bulunduğu 'Avluda kadınlar', 'Sarayda kahveci güzeli', 'Unutulmuş bir sahife', 'Zeybekler' gibi tablolarında oryantalistlerin yeğlediği kimi konuları resimlemiş görünür ama onunkiler fanteziye kaçmayan çok daha gerçekçi figür ve öğelerden oluşan kompozisyonlardır (Renda, 2004: 20). Bu çalışmalar dışarıya kapalı bir hayat yaşamakta olan dönemin saray kadınlarının kıyafetleri hakkında bilgi verdiği için de ayrıca kıymetlidir. Genellikle kişiler uzun çarşafa benzeyen elbise, kalın kemerli bir kıyafet, palto ve modern bir elbise ile gösterilmiştir. Bu açıdan

bakıldığında, resmedilen figürler geleneksel ve Avrupai tarzda giysilerle gösterilerek sarayın hem ananeye hem de Batı'ya dönük genel tavrını yansıtmaktadır. Kadın portrelerinin haricinde dönemin önde gelen erkek figürleri de Sultan Abdülmecid tarafından resmedilmiştir. (Necip Asım, Recaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamit ve Halil Edhem) Resmedilen bu kişilerin üzerindeki kıyafet, saç ve sakal biçimi, onların Osmanlı aydınından çok, bir Avrupalı olduklarını düşündürmektedir. Bu portreler, Osmanlı toplumu ve aydınının geçirdiği değişim ile gelişimi gösteren son derece önemli belgelerdir. Osmanlı modernleşmesinin canlı kanıtı olarak kimi resimlerde fes ile gösterilen figürler daha sonra yerini kravatlı Batılı tarzda betimlenen figürlere bırakmıştır (Renda, 2004: 68).

Osmanlı'da faaliyet gösteren yabancı asıllı kadın sanatçıların, 'Sanayi-i Nefise' sergilerine katılması ilk özendirici gelişmelerden sayılabilir. S. Pertev Boyar'ın 1948'de Ankara'da basılmış olan ve batı etkisindeki Türk resmine emeği geçmiş sanatçıların kısa biyografilerini kapsayan 'Türk Ressamları' kitabında Mihri Müşfik'in adı, 'ilk kadın sanatkarımız' olarak geçmektedir (Özsezgin, 1976: 138). İnas şubesinde çalışan Mihri Hanım, yetenekli bir sanatçı olmasının yanında, idealist bir öğretmen ve yönetici olarak, genç kızların resim ve heykel eğitimi alması için yoğun bir mücadele vermiş, Türk resim sanatında çok önemli sanatçıların yetişmelerine vesile olmuştur. Bu sanatçılar arasında Fahrünnisa Zeyd, çağdaş Türk resim sanatına soyut ve büyük boyutlardaki çalışmalarıyla önemli katkılarda bulunmuştur (Ürekli, 2003: 57-58).

Lale Devri'nin sonuna doğru matbaanın kurulması, Batı'yı takip etme açısından önemli bir yenilik olmuş, bu şekilde bilginin yayılması hızlanmıştır. Osmanlı'da hızlıca benimsenen yeni teknikler ile, yazma kitap çeşnisinde matbu kitap meydana getirilmesi sağlanmış ve tekniğin verdiği imkânlar ile yaldızlı ve renkli mushaf basımları yapılabilmiştir (Nuhoğlu, 2012: 1654).

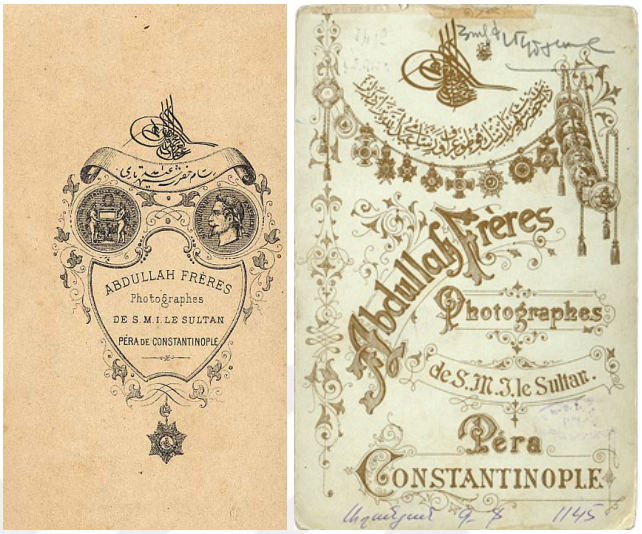
Osmanlı'da Yahudiler kendileri için kitap basmak için matbaa kurarlarken, bazı Batı merkezlerinde de İslâm kültürü eserlerinin kendi dillerinde basıldığı görülmektedir. 1584'te Kardinal Ferdinando de Medici, sadece İslâmî eserleri basmak üzere Roma'da bir basımevi kurmuş, İbni Sînâ'nın yıllarca Batı üniversitelerinde ders kitabı olarak okutulan el-Kânûn fî't-Tıb isimli meşhur eseri ilk defa 1594'te bu matbaada basılmıştır (Nuhoğlu, 2012: 1654).

1826 yılında ilk defa kullanılan fotoğraf makinesi çok kısa bir süre içinde Osmanlı Devleti'nde çok önemli bir arşivin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 11). 1839 yılında Paris'te Daguerreotype'in tanıtılmasının hemen ardından bu icadın Osmanlı'da da tanıtıldığı kaynaklarda yer almaktadır. Takvim-i Vekayi'de bu buluş ve buluşu yapan mucid M. Daguerre detaylıca anlatılmaktadır (Nuhoğlu, 2012: 1664). Dönemin ilk fotoğraf stüdyoları, tüm yenilikler gibi ilk kez saray, saray çevresi ve gayrimüslimler tarafından deneyimlenmiştir. Lewis'e göre; tıpkı XVI. ve XVII. yüzyıllardaki saray portrelerinin Avrupa portre geleneklerine bağlanması gibi geç Osmanlı dönemindeki fotoğrafçılık da Avrupa stüdyo gelenekleriyle tanışıklık içindedir (Lewis, 2006: 344). Bu dönemde yeni bir meslek dalının oluşmasına katkıda bulunan Kırım savaşı, pek çok Batılı fotoğrafçının yolunun İstanbul'a düşmesine de neden olarak yeni İstanbul ve Anadolu albümlerinin meydana getirilmesine yol açmıştır. 1856'da İstanbul'a gelen kimyager Rabach, profesyonel bir fotoğrafhane açarak yerli fotoğrafçıların yetişmesinde öncülük etmiştir. Fotoğrafçılık tarihinin büyük isimlerinden meşhur Abdullah Biraderler (Abdullah Fréres) bu stüdyoda, Rabach'ın çırakları olarak yetişmiştir (Nuhoğlu, 2012: 1667). Fotoğrafçılıktan önce minyatür sanatıyla ilgilenen kardeşlerin fotoğraf sanatındaki başarısının bu yönleri olduğu düşünülmektedir. Saray tarafından çalışmaları beğeniyle onurlandırılan kardeşler, 1862'de "Ressâm-ı Hazret-i şehriyârî" unvânı ile dönemin padişahı Sultan Abdülaziz'in fotoğrafçılığını üstlenmişlerdir. Görsel 19'da Sultan Abdülaziz'e ait bu fotoğraflardan biri görülmektedir. Kazanılması

kolay olmayan bu unvanı, Sultan İkinci Abdülhamid devrinde de korumuşlar ve bu unvanın ayrıcalığıyla fotoğraf kartlarının arkasında, bu ibare ile Sultan'ın tuğrasını da bastırarak kullanmışlardır. Görsel 20'de bu ibarenin yer aldığı fotoğraf görülmektedir. 1866 yılında Milletlerarası Paris Fuarı'nda ilgili çevrelerce takdir gören Abdullah Biraderler milletlerarası şöhrete ulaştıktan sonra dünyanın çeşitli imparator, kral, şah ve hanedan ailesinin fotoğrafını çekme şansı yakalamıştır (Nuhoğlu, 2012: 1668).



Görsel 19. Abdullah Biraderler – Sultan Abdülaziz Fotoğrafı
https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=476&ressam-i-hazret-i-padi%C5%9Fah%C3%AE----abdullah-biraderler 04.08.2022



Görsel 20 - Abdullah Biraderler - Fotoğraf kartı arka süslemesi

https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=476&ressam-i-hazret-i-padi%C5%9Fah%C3%AE----abdullah-biraderler 04.08.2022

Her dönemde olduğu gibi yeniliklerin çocuklardaki yansıması bu dönemde de kendisini göstermiştir. Bilinen ilk Osmanlı çocuk fotoğraflarından biri Sultan Abdülaziz ile Gevheri'nin çocukları şehzade Seyfeddin Efendi'nin Avrupa tarzı apoletli bir üniforma giydiği fotoğraftır. Bu fotoğrafı diğer şehzadelerinkiler takip etmektedir. Görsel 21'de Şehzade Seyfeddin Efendi'nin çocukluk fotoğrafı yer almaktadır. Ayrıca Okay'a göre; dönem içinde çocuk fotoğrafları çektirmek o kadar yaygın ve önemli bir hale gelir ki stüdyolar bu pozlarda kullanılacak mobilyalarla donatılır. Phebus fotoğraf Stüdyosu'nun bu iş için 1890'larda Paris'ten yetmiş seksen santim yüksekliğinde bir oyuncak at getirmesi Avrupalılaşmanın günlük hayata girmesinin bir başka boyutunu teşkil etmektedir (Okay, 2002: 75).



Görsel 21. Şehzade Seyfeddin Efendi'nin çocukluk fotoğrafı

Abdullah Biraderler

Nuhoğlu'na göre; 1895 yılında, fotoğrafçılık ile uğraşanların cemiyet teşkil ettiklerine dair bir haber Sabah gazetesinde görülmektedir. Fotoğrafçılığın tüm diğer güzel sanat dallarıyla birlikte anılması ise dönemin sanata bakış açısı ile ilgili bizlere önemli ipuçları vermektedir. (Nuhoğlu, 2012: 1675). Fotoğraf sanatı ile bağlantılı olarak bir diğer Avrupai değişim ise, 1897 yılında yapılan sünnet merasiminde şehzade Abdürrahim Efendi, Cemaleddin Efendi ve Abdülhalim Efendi'lerin fotoğraflarının kartpostal olarak basılıp satılması ile kendini göstermektedir (Okay, 2002: 75). Erken Osmanlı döneminde önemli gün ve olayları belgeleme niteliğinde yapılan minyatür uygulamalarının, teknolojik gelişmenin sanata entegrasyonu ile yerini fotoğrafçılığa bıraktığı dikkat çekmektedir.

1.3.2. Osmanlı Sarayı Giyim Kuşam ve Tekstil Sanatlarında Batılılaşma ile Meydana Gelen Değişiklikler

Dünya kumaş dokumacılığı içinde oldukça önemli yer kaplayan Türk saray kumaşlarının, dokuma tekniği, malzeme ve desen çeşitliliği göz doldurmaktadır. Saray atölyelerinde özel olarak dokunan bu kumaşlardaki renk ve desenler hükümdara yakışan ağırbaşlı bir zenginliği yansıtmaktadır. Bu etkiyi ortaya çıkarabilmek için teknik detayların çeşitliliğinin yanı sıra, kullanılan malzemenin en iyisi ve en pahalısı olmasına da özen gösterilmiştir. Gösterilen bu özenin bir yansıması olarak da çok kıymetli kumaşlar üretilmiştir. Dönem içinde kumaşlar sarayda hazine eşyası olarak, yüksek devlet memurluk kademelerindeki atamalarda ve diplomatik ilişkilerin tesisinde hediye olarak dikkate alınmıştır. Ayrıca sarayın ve yüksek devlet memurlarının kendi adamları aracılığıyla yurtdışında kumaş ticareti yaptığı da bilinmektedir. Sarayın değerli ve lüks kumaşa olan ihtiyacının artması üretim kalitesi ve hacmini doğrudan etkilemiştir (Tezcan, 2002: 655).

Sarayda kullanılan kumaşlar genellikle dokundukları yer, malzeme, şahıs ve tekniğe göre adlandırılmıştır. Örneğin; kumaşın dokunduğu yöreye göre: Halep Kumaşı, Şam Kumaşı, Musul Kumaşı, kumaşın adıyla dokunduğu yere göre: Bursa Kadifesi, Üsküdar Çatması, Ankara Sofu, Bilecik Çatması, şahıs adı ya da usta adına göre: Hasan Bey Keyfiyesi ya da Selimiye, Mecidiye, Ahmediye gibi padişah adına göre isimlendirilenler, teknik adına göre: tafta, atlas, kadife, kutnu, malzemeye göre: kutnu telli, telli hatayi, renklerin sayısına göre: serenk, hefrenk, kumaşın desenine göre: benekli, deve tabani, telli hatayi, çiçekli hatayi vb.

Osmanlı dönemi ipekli saray kumaşlarından olan kemha özellikle kaftan yapımında sıkça kullanılmış olan bir kumaş türüdür. Kalın ve sık dokunuşlu olması sebebiyle üst kaftan yapımı için ideal bir kumaş olarak görülmektedir. Çözgüsü ve atkısı ipek olan bu kumaş, atlas ve kutnu ayarında olarak

nitelendirilmektedir. Deseni oluşturan ilave atkısında altın ve gümüş alaşımlı teller kullanılmaktadır. Çok yaygın bir kumaş türü olan kemha XVI. yüzyılda saraya bağlı atölyelerin İstanbul'da da kurulmasıyla, daha ziyade İstanbul'da dokunan bir kumaş haline gelmiştir (Sezgin ve Önlü, 1994: 49). Kemhanın sekiz ayrı cinsinden en kalitelisine gülistanı adı verilmektedir. Görsel 22'de XVI. yüzyıla ait kemha kumaş örneği görülmektedir.



Görsel 22. XVI. yüzyıla ait kemha kumaş örneği
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451102 01.10.2022

Kadife ise genellikle çözgüsü ve atkısı zeminde yer alan havlı bir kumaş çeşididir. Pamuk ve yünden elde edilenleri mevcut olduğu gibi, hav ilave bir çözgü ipliğinin aynı boyutta, yüzeyde bol bırakılarak yapıldığı görülmektedir. Bu tekniğin halı yapımına da öncülük ettiği bilinmektedir.

Çatma, dokuma tekniğinden dolayı bir kadife çeşidi olarak nitelendirilmekte olup çok sağlam dokunmuş bir kumaştır. Kaftan, kitap kabı, silah kabı, yorgan ve yastık yüzü yapımında ve döşemelik olarak da kullanılmaktadır. Çatmada hav kısmı kadifeden daha yüksektir. Bazı çatmalarda zemin kadife iken desen klaptanlı takviye atkısı ile oluşturulur. İç süslemeler yine kadifeden yapılır. Buna bağlı

olarak çatmalar sade, münakkaş (desenli), müzehhep (gümüş ve altın alaşımlı tellerle dokunan çatma) olarak adlandırılır (Sezgin ve Önlü, 1994: 49).

Her tarafı altın ve gümüş tellerle işlenen, atkı yüzlü ipekli bir dokuma olan seraserin deseni, çözgü tellerine alttan düz olarak bağlı takviye atkılarıyla oluşmaktadır. Altın alaşımlı tel, fildişi renk ineğe sarılarak dokunmaktadır. Çok değerli olan bu iplikler yalnızca desen kısmında ve dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Kemha gibi çok pahalı olan seraserin kemhadan farkı, klaptan yerine altın ya da gümüş telle dokunmasıdır ve desenlerin de çok farklı olmasıdır.

XVI. yüzyılın ortasından sonra rastlanan, çözgüsü ham ipekten olan hatayi ise, ipek ve klaptanla dokunmaktadır. Ham ipek kumaşa apre kazandırmaktadır. Arşiv kayıtlarına göre hatayiden önceleri padişahlar için kaftan yapıldığı, daha sonraları bu kumaşın özellikle sade ve telli olanlarının kadın elbiselerinde kullanıldığı görülmektedir (Sezgin ve Önlü, 1994: 49).

Osmanlı döneminde, sarayda, kadın giyiminde sıkça kullanılan bir başka kumaş da ipekle dokunan parlak bir kumaş olan atlastır. Atlas, çözgü yüzlü bir dokumadır bununla birlikte atkı telleri gizli kalmaktadır. Oluşan parlaklık çözgü ipliklerinin yan yana gelmesiyle oluşan örgüden kaynaklanmaktadır. İpeğin parlaklığını en çok yansıtan kumaş çeşidi olduğundan tüm ülkelerde bu dokuma türüne rastlanmaktadır.

XVI. yüzyıldan sonra astar ve dış kaftan yapımında kullanılan gezi, çözgüsü ipek, atkısı ise ipek ve pamuk ipliği karışımından meydana gelen, sık dokunmuş hareli bir kumaş çeşididir. Atkı ipliği ipek ve pamuk ipliği karışımından olduğundan daha kalındır ve çözgüde hızlıca fark edilmektedir. İki kızgın mengene silindir arasından geçirilen kumaşa hare verilmiş olunur.

Türk kumaşları, uygulanan teknikler açısından dikkat çekici detaylara sahip olduğu kadar, renk ve motifleri ile de göz doldurmuştur. Türk kumaşlarının en

önemli özelliği olan az renk ve aynı şema içinde yaratılan süsleme çeşitleri, Osmanlı saray kumaşlarında da kendini göstermektedir.

Türk kumaşlarında en çok kullanılan ve en önemli renk kırmızıdır. Kayıtlarda, "al", "güvez" olarak geçen kırmızı renk, asırlar sonra hiç solmama özelliğine sahiptir. Kırmızıdan sonra en çok kullanılan renkler ise mavi, yeşil, siyah, bej, beyaz, altın rengi ve "sürmai" denilen koyu fındık rengine yakın bir renktir. Açık koyu kontrastlar ve değişik dolgularla kullanılan renklerle çok uyumlu kompozisyonlar oluşturulmuştur (Sezgin ve Önlü, 1994: 49).

Renklendirmede boyanmış ipliklerin yanı sıra, altın ve gümüş alaşımlı teller ve sırmaların da Osmanlı Saray Kumaşları'na önem ve değer kattığı görülmektedir. Bazı kumaş çeşitlerinde ve belirli bir dönemden sonra altın alaşımlı teller yerine sarıya boyanmış ipeklerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Renklendirmenin haricinde Osmanlı kumaş sanatında süsleme unsurları da büyük önem taşımakta, özellikle de klasik dönem sonrasında süsleme sanatında da üslup ve bezemeler çeşitlenmiş, uygulanan motiflerin değişik biçim ve boyutlara ulaştığı görülmüştür.

Osmanlı dönemine ait en önemli kıyafet koleksiyonu Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan padişah kıyafetleridir. Bu dönem öncesi Türk kıyafetlerineyse ancak yazılı kaynaklardan ve tasvirlerden ulaşılabilmektedir. Osmanlı ihtişamını, pahalı kumaşlardan yapılmış murassa kaftanlar, saray görevlilerinin, yeniçerilerin ve sipahilerin rengarenk elbiselerinde görmek mümkündür. Topkapı Sarayı Müzesi'nde padişahların çocukluk ve yetişkinlik kaftanları, iç çamaşırları, yazılı gömlekleri, takkeleri, serpuş ve kavukları yer almaktadır. Bu eşyaların muntazam şekilde saklanmasını sağlayan iki farklı gelenek vardı. Bunlardan biri, ölen padişahın sağlığında kullandığı tüm giysilerinin bohçalanarak Esvap Hazinesi'ne gönderilmesiydi. Diğer gelenek ise, ölen padişah ve şehzadelerin türbelerine elbise ve diğer kişisel eşyalarının da konulmasıydı. Sarayda kadın kıyafetlerinin korunması için oluşan bir gelenek yoktur. Bu sebeple, 1850'lerden sonraya ait gelinlik ve tuvaletlerden hariç bir arşiv oluşmamıştır.

Osmanlı padişahlarının ve şehzadelerinin kullandıkları takıların başında sorguçlar gelmektedir. Zümrüt, yakut, elmas, inci gibi işlenmiş değerli madenlerle, Hüma ya da balıkçıl tüylerinden yapılan sorguçlar kavuklar üzerine takılırdı. Biçimi ve büyüklüğü, giyenin rütbe ve mevkiini yansıtan kavukların biçimlerine göre üsküf, börk, kallavi, mücevveze gibi türleri vardı. Asıl kavuk keçeden yapılmış, yüksekçe bir başlıktı. Kavuk, külah denilen bu başlığın üzerine birkaç parmak genişliğinde bez sarılarak oluşturulurdu. Külaha sarılan bu beze ise sarık denilirdi (Thema Larousse 1993: 280).

Çarşaf sürecin başında Sultan Abdülhamit kararıyla yerini feraceye bıraksa da sonrasında feracenin kadını yeteri kadar örtmediğini düşünen Sultan ferace kullanımını yasaklayarak tekrar peçe ve çarşaf giyilmesini uygun görmüştür. Muhafazakâr çevrelerin etkisi bu kararın alınmasında büyüktür. Zamanla çarşaf formu değişip modernleşmeye başlamıştır. Özellikle Jön Türk Devrimi sonrasında kadınların kıyafetlerinde de hızlı dönüşümler olmuş, çarşafın kolları kısalıp uzun eldivenlerle desteklenmiş ve etekleri Avrupai çizgiyle daraltılmıştır. Daha moda takip edebilen çevrelerde renkli çarşaflara geçiş başlarken, muhafazakâr kesim siyah rengi kullanmaya devam etmiştir. Bir müddet sonra bazı kadınlar çarşafın etek kısmından vazgeçip bir pelerini andıran şekliyle sadece üst kısmını kullanmaya başlamışlardır. İlk başlarda baştan aşağı doğru sarkan ve belde toplanan, pelerine benzeyen, hacimli ve tek parça bir giysi olan çarşaf öncelikle bedenin dış hatlarını çok daha fazla örterken, öte yandan da daha dar bir kesime sahip olan feracenin aksine belle epoque tarzı daha geniş giysi kollarının yer almasını mümkün kılmaktadır (Lewis, 2006: 350). Aynı değişim ve çeşitlilik kumaş kalınlıklarında da karşımıza çıkmaktadır. Hatları hiç belli etmeyen hatta peçelerle de desteklenen kullanımıyla giyinen kişinin dışarıyı görmesini zorlaştıracak kadar kalın kumaşlardan bürümcük gibi ince kumaşlara kadar geniş bir çeşitliliğe evrilen bu akımda kimi kadınlar peçe kullanımını da bırakmışlardır.

XIX. yüzyılda geleneksel kıyafet biçimleri de değişmiştir. 1828'de yayınlanan bir nizamnameyle, yapılan kıyafet değişikliği etraflıca anlatılmış, kimin ne giyeceği, hangi meslek adamının ne olacağı belirtilmiştir. Yüzyıllardır giyilen kaftan da bu yasayla kaldırılmıştır.

Batılılaşma yalnızca Avrupa'nın Osmanlı'ya etkisiyle sınırlı kalmamış aynı zamanda Osmanlı giyim kuşamı da Batılı kadınları aynı şekilde etkilemiştir. Seçkin İngiliz kadınları, Osmanlı'ya özgü çatallanmış giysiler kullanmışlardır. Bunun yanı sıra Türk pantolonları da İngiltere'de beğenilerek kullanılmıştır.

Türk kumaş tekniği, halk arasında dokunan kumaşlar ve saray tezgahlarında, saray için dokunan kumaşlar olarak iki yönlü olarak gelişmiştir (YKB, 1969: 45). Aytaç'a göre iktisadi faaliyetin önde gelen kollarından birini oluşturan dokumacılık ile meşgul olan her şehir kendilerine göre yorumladıkları değişik dokumalarıyla ün yapmışlardı. Bursa ipekli ve kadife kumaşlarıyla, İstanbul Saray için dokuduğu lüks kumaşları ve diba adı verilen atlas kumaşlarıyla, Bergama, Soma, Denizli pamuklu dokumalarıyla, Ankara sof adı verilen yünlüleriyle, Sakız adası yine atlas kumaşlarıyla, Amasya benek adı verilen desenli kumaşlarıyla bilinmekteydi. Uşak, Konya, Gördes, Kütahya, Demirci, Dazkırı gibi yerlerdeyse halı ve kilim imalatı yaygındı (Aytaç, 2015: 1).

Osmanlı'da kumaş baskıcılığı sanatında ise desenler farklılıklar taşımaktadır. Saray içinde veya dışında, saraya üretim yapan atölyelerin desenleri saray nakkaşları tarafından yapılmıştır. Desenler hazırlanırken en önemli detay görüntüsünden yararlanılan nesnenin aslına benzetilmemesine özen gösterilmesidir. Desenlerin haricinde renklerin de kendine has özellikleri bulunmaktadır. Türk kırmızısının dışında siyah, beyaz, mavi, sarı, bej, sürmayin bu alanda en sık kullanılan renkler olmuştur (Yılmaz, 2015: 61).

Padişahların kostümlerini yapmak için kullanılan kumaşlar, sarayın özel atölyelerinde yetenekli ustalar (ehl-i hiref) tarafından üretilmiştir. Saray giyiminde kullanılan kumaşların tasarımları, hassa nakkaşları olarak bilinen tasarımcılar tarafından yapılmış ve kumaşlar, hassa dokumacıları olarak bilinen dokumacılar tarafından dokunmuştur. Saray atölyelerinin talebi karşılayamadığı durumlarda İstanbul ve Bursa'daki atölyelere de emirler verilmiş, ayrıca İtalya, Venedik, Cenova ve Floransa gibi ünlü dokuma merkezlerinden kumaş ithal edilmiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı kadın modasının en çarpıcı özelliği Avrupa modellerinin özümsenmesi olmuştur (İpek, 2012: 1). Ticari alışverişlerin etkin olduğu bu dönemde, özellikle Avrupa ülkelerinden İtalya ile Osmanlı'da üretilmiş olan ipekli kumaşlardaki bazı motifler ortak motifler olarak karşımıza çıkmaktadır. İki ülke arasındaki yakın ilişki, ipekli kumaşların iki ülkenin ortak ürünü olma olasılığını kuvvetlendirmektedir (Özdemir, 2010: 43).

Lale Devri olarak adlandırılan 1703-1730'a kadar süren, Batılı sanat ve yaşam biçimini örnek alan dönemde, Fransız ve İtalyan sanatçıların etkisi ile Türk Rokokosu denilen yeni bir süsleme tarzı hâkim olmaya başlamıştır. Rokoko üslubunun en önemli motifleri; iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, kurdele ve fiyonklar, ışın ve zikzaklar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, C ve S kıvrımlar, sütun ve perdelerdir. Bu dönemde en fazla kullanılan çiçek gül olmuştur (Kaya, 2012: 5).

XVIII. yüzyılda üretilen çatma yastık yüzleri ve döşemelikler, Türk Rokokosu denilen süsleme üslubundadır. XVIII. yüzyıl saray kumaşlarında kullanılan geleneksel motifler: Palmet, hatayi; nilüfer, şakayık, çiçek tomurcukları ve meyvelerin üsluplaştırılmış şekilleridir. Saz üslubunda, natüralist bezeme motifleri, çiçek motifleri, lale, karanfil, sümbül, gül motifleri görülmektedir. Ağaç motifleri: bahar ağacı, elma ağacı, selvi ağacı, kozalaklardan oluşur. Meyve motifleri: Hurma, nar, elma olarak sıralanabilir. En çok kullanılan renkler ise: kırmızı, mavi çini, yeşil, siyah, bej, fındıkkabuğu, sarı, bal rengi olmuştur (Alpat, 2010: 41).

Dönemin kumaşlarında yollar oluşturan buket çiçekler, serpme motifler, geometrik düzenlemeler sıkça görülmeye başlamaktadır. Özellikle Levni'nin minyatürlerinde dönem kumaşlarının süslemeleri de tasvir edilmiştir (Salman, 2011: 139). Görsel 23'te Levni'nin minyatüründeki kumaş desen detayı görülmektedir.



Görsel 23. Levni'nin minyatüründe kumaş desen detayı

https://tarihdergi.com/levni-ve-muhtesem-cizimleri/ 07.10.2022

Sadberk Hanım müzesinde yer alan önü açık entari örnekleri, Buhari ve Levni minyatürlerindeki örnekleri anımsatmaktadır. Görsel 24'te bu örneklere yer verilmiştir.



Görsel 24. XVIII. yüzyıla ait entari örnekleri

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu

Minyatürler ve XVIII. yüzyıla ait bu örnekler incelendiğinde, dönemin başlıca özellikleri arasında ayak bileklerine kadar uzamayan etek boyları, geniş enli sırma harçlar, dar uzun kollar derin yaka açıklıkları dikkat çekmektedir (Görünür, 2010: 37).

Kumaşlarda özellikle çiçekler kullanılmaya devam etse de renklendirmeler ile çiçek desenlerine boyut kazandırma ön plana çıkmaya başlamıştır. Tüm dekoratif sanatlarda küçük serpme buketler, iri yapraklar, gül dolu sepetler ve fiyonklara dayalı üslup dönemin genel karakteristikleri içerisinde sayılmıştır. Osmanlı saray sanatının genel bir niteliği olarak süslemelerde üslup birliği aynı süsleme unsurlarının kullanılması ile bu dönemde de oluşturulmuştur (Yardımcı, 2016: 240).

Topkapı Sarayı Müzesi’nde XIV. – XIX. yüzyıllara ait, saray için yapılan kumaşlar bulunmaktadır. Koleksiyonda padişah elbiseleri, şal, iç çamaşırı, kolluk, dizlik, çorap, şalvar, döşemelik, yastıklık vs. kumaşlar mevcuttur (YKB, 1969: 45). Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonları, hafif ipeklerdeki hanedan kadınlar için yapılmış XVIII. yüzyıl kıyafetlerini de içermektedir ve bu örnekler hem dönemin modalarını hem de üretilen kumaş türlerini yansıtmaktadır. Sadberk Hanım Müzesi'nde de ayrıca çoğunlukla kadınlar tarafından giyilen elbise eşyalarından oluşan geniş ve çeşitli bir Osmanlı kostüm koleksiyonu bulunmaktadır. Müzenin koleksiyonunda Selimiye ve sevai kumaşlardan yapılmış dönem zevklerini yansıtan çeşitli kostümler bulunmaktadır (İpek, 2012: 2). Görsel 24’te müzede yer alan XIX. yüzyıl sonunda yapılmış, sevai kumaşı üçetek entari örneği, Görsel 25’te de bu örneğin detay fotoğrafları görülmektedir. Klapdan ve yeşil ipek iplikle krem keten üstüne dokunmuş, karelerin içleri yıldız motifleriyle desenlendirilmiştir. Etek ve kol kenarları dilimli olarak tasarlanmış olup ipek kordon ile yapılmış oyalar ile süslenmiştir.



Görsel 25. Savai Kumaşı Entari
Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu



Görsel 26. Savai Kumaşı Entari
Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu

Müzede yer alan bir diğer sevai kumaşı üçetek entari örneği de Görsel 27'de Görsel 28'de de bu örneğin detay fotoğrafları görülmektedir. Ressam Namık İsmail'in kızkardeşi Ülviye İsmail Keskin'e ait olduğu belirtilen bu örnek, bej renk üzerinde çiçekli ve yolludur.



Görsel 27. Savai Kumaşı Entari
Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu



Görsel 28. Savai Kumaşı Entari
Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu

Kendi bünyesinde üretim yapan saray, tutulan kayıtlara göre, Batı'nın çeşitli dokuma merkezlerinden, uzak ve yakın doğu ülkelerinden kâh ticari yol ile kah hediye olarak kumaş ve kıyafet temini de sağlamaktadır (Tezcan ve Okumura, 2007: 25). Batıdaki gelişmeler sonucu ise İngilizler yeni pazar arayışlarında Osmanlıyı da hedef almış ve XIX. yüzyılda piyasaya girmiştir.

XIV. yüzyıl kumaşlarında motiflerin olabildiğince büyük, renklerin ise az ancak çok canlı olduğu dikkati çekmektedir. Göze çarpan başlıca motifler iri kozalak, çınar yaprağı, nar motifleridir. XV. yüzyılda ise renkler çeşit kazanırken, desenler küçülmüştür. XVI. ve XVII. yüzyıllarda lale, karanfil, bulut ve benek motifleri en güzel örneklerini vermiş ve Türk kumaş zevkinin sembolleri olmuştur. XVII. yüzyılın ikinci yarısından XIX. yüzyılın sonuna kadar küçük desenli ve yollu kumaşlar görülmektedir. Yollu kumaşların en güzel örneklerini Selimiye'de dokunan Selimiye kumaşlarında bulmak mümkündür. Birbirine eşit ve muhtelif renkli yollar arasında telli küçük çiçekler ve badem motifleri bulunmaktadır (YKB,1969: 45).

Çatmaların bir kısmında zemin kadife iken desen klaptanlı takviye atkısı ile oluşturulur. İç süslemeler yine kadifeden yapılır. Buna göre çatmalar sade, münakkaş (desenli), müzehhep (gümüş ve altın alaşımlı tellerle dokunan çatma) olarak adlandırılır. Çatmalar kaftan yapımında kullanıldığı gibi döşemelik, kitap

ve silah kabı, yorgan ve yastık yüzü yapımında da kullanılır (Sezgin ve Önlü, 1994: 49). Çatmanın kadifeden farkı, zemine nisbetle süslemesinin daha kabarık oluşudur. Bursa ve Bilecik çatmalarından başka XVIII. yüzyılın sonlarına doğru döşemelik çatmalar Üsküdar'da da dokunmaya başlanmıştır. Bunların bilhassa yastıklıkları meşhur olmuştur (YKB, 1969: 46).

Kemha, atlas ve kutnu ayarında bir kumaş olarak dikkate alınabilir. Kalın ve sık dokunuşlu olması nedeniyle üst kaftan yapımı için ideal bir kumaştır (Sezgin ve Önlü, 1994: 49). Çözgüsü ve atkısı ipek, üst sıra atkısında, altın alaşımlı gümüş veya doğrudan doğruya gümüş kılaptanla dokunmuş çeşitleri bulunan bir dokumadır (YKB, 1969: 46).

XVI. yüzyılda ipek kadifeler revaçtayken, daha sonra yerlerini seraserlere bırakmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında üretilen çok değerli kemhalar en gözde kumaşlar haline gelmiştir. En değerli kumaşlar olan seraserler dikilecek kaftan modeline göre ön ve arkaya büyük yan kollara da desenin küçüğü gelecek biçimde tasarlanmış ve yalnızca hükümdarlar ve aileleri için üretilmiştir (Alpat, 2010: 34).

Kadife, genellikle çözgüsü ve atkısı zeminde olan havlı bir kumaş türüdür. Pamuk ve yünden yapılanları vardır. Kadifede hav ilave bir çözgü ipliğinin aynı boyutta yüzeyde bol bırakılarak aynı seviyede kesilmesiyle yapılır. İlk kadife örnekleri halı tekniğine benzer teknikle dokunmuştur. Hav kısmı çözgüler üzerinde atkılarla ilme yapılarak oluşturulur, halıdaki gibi ilmeler bir hizada kesilir. Bu stil halı yapımına da öncülük etmiştir. Dönemin en güzel ve kaliteli kadifelerinin Bursa, Bilecik ve Aydos'ta dokunmakta olduğu bilinmektedir (Sezgin ve Önlü, 1994: 49).

XIX. yüzyılda yeni sarayların yapılması ve Sultanların Topkapı Sarayı'ndan diğer saraylara geçişleriyle, yıllarca sarayın kaliteli kumaş üretimini üstlenen Topkapı ehli hiref teşkilatı dağılmıştır. Bu değişimlere karşın, çeşitli dokumalar ve kumaş sanatı bir süre daha varlığını sürdürmüş, bu alanda kıymetli örnekler verilmeye devam edilmiştir.

1.3.2.1. Stil Açısından Değerlendirmeler

XVIII. ve XIX. yüzyıl genelinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketi ile dönemin tekstil ve mobilya tasarımlarında Batı etkileri ortaya çıkmaya başlamış ve bu durum özellikle Osmanlı saraylarında belirgin bir şekilde kullanılmaya başlamıştır.

XVIII. ve XIX. yüzyıl başında Avrupa'da kültürel anlamda Fransız etkisi, özellikle Fransız İhtilali paralelindeki gelişmeler ile en üst seviyeye ulaşmıştır. Bu bağlamda, Rokoko dekorasyonunun başlangıçta iç mimaride ortaya çıktığı XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde, Versay Sarayı her yerde mutlak monarşiler için kültürel bir model haline gelmiştir. Ayna salonları, gümüş mobilyalar, süslü demir iskelet, altın ve gümüşten yapılmış dekoratif objeler Avrupa çapında büyük beğeni toplamış ve aristokrat ve diğer varlıklı Osmanlılar da tasarımları için bu tercihi paylaşmışlardır (Peker, 2002: 142).

Türk Fransız ilişkilerinin gelişmesi, karşılıklı hediyeleşmeler sonucu Fransız süslemeleri ve ülkeye gelen tasarımcıların etkisi de Osmanlı'da ortaya çıkan yeni üslubun nedenlerinden biri olmuştur. Böylece yeni inşa edilen yapılarda bu anlayışı benimseyen eserler de verilmeye başlanmıştır. Dolmabahçe, Beylerbeyi, Yıldız sarayları ve kasırlarda bulunan oturma mobilyaları çoğunlukla Neo-Klasik, Neo-Barok ve Neo-Rokoko üslup özelliklerini göstermektedir. XV. ve XVI. Louis üslubundaki koltuklar özellikle Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarında yer almaktadır (Demirarslan, 2018: 80).

Bugün Londra'da Victoria&Albert Museum'da bulunan kumaş örneklerinin toplandığı bir defter, 1790-1820 tarihleri arasında İstanbul'da satılan yaklaşık elli değişik desende savai ve selimiye kumaşları hakkında bilgi vermektedir. Batılı araştırmacılar bu desenlerin kuvvetli Fransız etkisini gösterdiği konusunda birleşmektedirler (Tezcan, 2002: 662).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanmış olan bu çok büyük mekân değişiminin en hızlı adımı, 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid dönemi ile başlamış ve Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı ile en etkili biçimde ürüne dönüştürülmüştür. 1844 yılında Paris Sergisi ile başlayan fuarda ve dünyanın ilk büyük sanayi fuarı olan 1851 Londra Sergisi'nde, bütün dünyanın en yeni ürünleri ve özellikle mobilya sanayinin ürünleri ilk kez sergilenmiştir. Bu iki fuar, Dolmabahçe Sarayı'nın kurulup dekorasyonunun oluşturulmasında ürün kataloğu işlevi görmüştür (Algan, 2006: 10). Paris, Londra, Viyana, Şam ve Bombay kataloglardan beğenilen mobilyaların getirtildiği başlıca şehirlerdir. Sarayların yeniden döşenmesi konusunda Mösyö Briston, Mösyö Perşon ile Mösyö Séchan çalışmıştır. Tamirhane-i Hümayun'da üretilen ve Türk-Osmanlı süsleme sanatı özelliklerini barındıran oturma mobilyaları ise tüm saray mobilyaları içinde ayrı bir tarza sahiptir (Demirarslan, 2018: 80).

1856 yılında tamamlanan Dolmabahçe Sarayı üç bölümden oluşmaktadır: Mabeyn-i Hümayun (erkekler için ayrılmış kanat, selamlık olarak da adlandırılır), Muayede Salonu (Tören Salonu) ve Harem-i Hümayun (İmparatorluk Haremi). Neo-Barok tarzı, binanın iç ve dış cephelerine ve süslerine dönemin Batılılaşma eğilimlerine uygun olarak hâkim olurken, saray, mimari planı açısından büyük bir Türk Evi'ne benzetilmiştir (Can, 2017: 1). Dolmabahçe Sarayı'nın baskın süslemelere uyacak şekilde seçilen mobilyalar Rokoko tarzındadır; iç mekân tasarımı Batı saraylarından sonra modellenmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nın bazı mobilyaları Avrupa, ABD ve Uzak Doğu'dan temin edilmiştir. Bunların dışında

Galata, Pera ve Nişantaşı'nda bulunan Narlıyan, Psalty, Hakkı Usta, Mora Biraderler ve Refik Bey Marangoz Fabrikası gibi mağaza ve imalatçılardan çeşitli parçalar satın alınmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın iç mekân tasarımı ve mobilyaları, Tanzimat sonrası Batılılaşması için en önemli örneklerden birini oluşturmaktadır. Saray, Batılı anlamda diyebileceğimiz mobilyaların ilk kez mekânın içine girdiği örneklerden biri olarak düşünülebilir; eskiden yapının bir uzantısı olarak var olan oturma, çalışma ve depolama üniteleri, ilk kez binadan ayrılmış, mobil olmuştur (Can, 2017: 1).

1.3.2.2. Desen Açısından Değerlendirmeler

XIX. yüzyılda Avrupa'da bilhassa Fransa'da doğu kökenli motif ve detayların sıklıkla kullanıldığı arşivlerdeki kayıtlardan anlaşılmaktadır. Bu yüzyılda Fransa'da, Türk kırmızısı ile doğu motiflerinin sentezini, ebru sanatına benzer çeşitlilikte desenleri, Türk halı desenlerinin baskı yoluyla yorumlanması gibi denemeleri görmek mümkündür.

Avrupa her ne kadar Doğu egzotizmine bu denli geniş alan açarak sanatsal yönünü besliyor gibi görünse de kendi gelenek, efsane ve dinsel imgelerini de kumaş üzerine çeşitli yöntemlerle uyguladıkları bilinmektedir. Bu kumaş baskısı uygulamalarından 1797 yılına ait bir çalışmanın, tablo görünümlü olduğu ve Avrupa resim sanatıyla paralellik gösterdiğine dair bilgiler mevcuttur. Kronolojik sırayla Gotik, Barok & Rokoko, Art Nouveau sanat akımlarının etkisinde tasarımlar gerçekleştiren Avrupa, önceleri Doğu orijinli kumaşları taklit ederken, sonraları desenleme çalışmaları için ressamları görevlendirmeye başlamışlardır. Bu durum XVI. yüzyıl Osmanlı'sındaki saray nakkaşhanelerdeki çalışma sistemini hatırlatmaktadır. Avrupa'da sanatsal akımların olduğu kadar siyasi ortamın da kumaş desenleri üzerinde etkisi olduğu gözlemlenmektedir. Napolyon döneminde yapılan tasarımlarda askeri figür ve motiflerin kullanımı bu duruma örnek oluşturmaktadır (Yılmaz, 2015: 31).

XVIII. ve XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda saray, dokumacılık alanında da Avrupa ile kurulan kültürel etkileşim sonucunda değişim yaşamıştır. Dönemin sanat akımları olarak Rokoko ve Neo-klasik üslup kumaş desenlerinde de kendisini göstermiştir. Bu etkilenme daha çok saray çevresinde ve saray kumaşlarında ortaya çıkmıştır (Özdemir, 2010: 39). Bu etkileşim sonucunda kumaşlarda Barok ve Rokoko sanatına özgü çiçek desenlerinin kullanıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2015: 61). Görsel 29'da İstanbul Yıldız Şale Köşkü Ferhan Şantiyesi Hereke Atölyesi'nden XIX. yüzyıl Hereke İpekli Kumaş Örneği görülmektedir.



Görsel 29. İstanbul Yıldız Şale Köşkü Ferhan Şantiyesi Hereke Atölyesi'nden XIX. yüzyıl Hereke İpekli Kumaş Örneği.
(Özdemir, 2010: 42).

Sanayileşme sürecinde Avrupa'dan gelen tezgahlarla birlikte ülkeye gelen tasarım ve dokuma ustaları, o güne dek desenlerini kendi bünyesinde üreten Osmanlı'da yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu kültür etkileşimi ile saray kumaşlarında yeni desenler meydana gelmiştir. Batılı ustaların tasarladıkları bu desenlerde kendi ülkelerindeki kumaş desenlerinin izleri görülmektedir. Osmanlı'da üretilen kumaşların desenlerinde daha önce pek bilinmeyen Avrupa sanat akımlarının etkileri görülmeye başlamıştır (Özdemir, 2010: 117). Görsel 30'da Beylerbeyi Sarayı Yemek Salonu Perdede Kullanılan Hereke Deseni örneği görülmektedir.



Görsel 30. Beylerbeyi Sarayı Yemek Salonu Perdede Kullanılan Hereke Deseni (Bilgin, 2019: 139).

Mobilyalarda ise geometrik şekillerden, çiçek ve yapraklardan meydana getirilen oyma süslemelere çok yer verilmiştir. Süslemelerde Avrupa'daki süslemelerde olduğu kadar serbestlik yoktur. Örneğin insan figürünün yapılması dini inanışa göre günah sayıldığından, bu tip çalışmalara yer verilmemiştir (Algan, 2006: 33).

1.3.2.3. Kompozisyon Açısından Değerlendirmeler

Osmanlı saraylarında XIX. yüzyılda kumaş ve mobilya desenleri daha serbest bir kompozisyon düzeni içinde yer almıştır. Saray kumaşlarında bitkisel kumaş kompozisyonlarında yaprak ve dallar daha kıvrımlı kullanılmaya başlanırken; vazolu çiçekler, ince yaprak ve dallardan oluşan demetler, bitkisel motifler geometrik düzenlemeler içerisinde yoğun biçimde kullanılmıştır (Özdemir, 2010: 40).



Görsel 31. XIX. yüzyıl Osmanlı Hereke Yastık Yüzü
(Özdemir, 2010: 41).

XIX. yüzyılda klasik saray desenleri ve kompozisyonları kullanılırken, Avrupa etkisi ile Rokoko ve Neo-Klasik tarzın etkileri de ortaya çıkmıştır. Görsel 31'de de görülebileceği gibi bu dönemde özellikle Hereke Fabrikası'nda üretilen kumaşların kompozisyon ve desenlerinde Avrupa etkileri görülmektedir.

1.3.2.4. Kumaş Yapısı, Kalitesi, Teknik ve Özellikleri Açısından Değerlendirmeler

XIX. yüzyılda Osmanlı saraylarında kumaş kalitesi, hammadde değişiminin de etkisi ile farklı özellikler göstermiştir. Özellikle kumaşlarda manzara, sandal ya da insan figürü gibi daha önce Osmanlı örneklerinde görülmeyen örnekler ortaya çıkmaya başlamıştır. Batik tekniği ile boyanan ve kendisinden desenli kumaşlar da sarayda yer almaya başlamış, renk çeşidi ve tonlarında da artış olmuştur. Daha çok turuncu, mavi, pembe, yeşil, kahverengi ile bu renklerin pek çok tonunu bir kumaş üzerinde görmek mümkündür (Özdemir, 2010: 118). Görsel 32'de söz konusu örnek gösterilmektedir.



Görsel 32. Beylerbeyi Sarayı Harem Üst Kat 30 Numaralı Valide Sultan Kabul Salonu Mobilyası
(Bilgin, 2019: 131).

1.3.2.5. Renk, Boyama ve Boya Teknolojisi Açısından Değerlendirmeler

Boyama kumaşın kalitesini belirlemekte kullanılan en önemli unsurdur. İstanbul'un fethinden önce yarı göçebe bir topluluk olan Osmanlı'nın, endemik bitkilerle ilgili geçmişten getirdiği tecrübelerini boya teknolojisini geliştirmek için kullandığı, kök boya üretimi ve gelişiminde yakaladığı başarısından anlaşılmaktadır. Dünya tekstil tarihine, Türk kırmızısı, güvezi, çini mavisi, safran sarısı, pişmiş ayva gibi yıllar boyunca hiç solmayan bu renkleri Türk dokuma ve boya ustaları kazandırmıştır (YKB, 1969: 46). Bu alandaki başarıları XIX. yüzyılda da devam eden Osmanlı'nın, 1840-1850 yılları arasında İngiltere tekstil sanayisinin çok büyük oranda ihtiyacı için kök boya ihracatı yaptığı kaynaklarda yer almaktadır. Avrupa'da Türk ya da Edirne kırmızısı olarak bilinen bu boyarmaddenin (cehri- sarı tohum), XVIII. yüzyılda dünya ihracatının üçte ikisini karşıladığı bilinmektedir. XIX. yüzyılın ortasında İngiltere boyarmadde ithalatını Karayipler'den karşılamaya başlamıştır. İhracat hacminin azalmasına neden olan bu durum, sanayileşmenin yaşandığı Avrupa'da yapılan teknolojik araştırmalar neticesinde kökboyanın kimyasal yollarla elde edilmesiyle bu ticaret büyük bir hasar almıştır (Yılmaz, 2015: 43).

Osmanlı kumaşlarında en çok kullanılan renk kırmızı ve mavidir. Kırmızı renk lak denilen boyarmaddeden elde edilmektedir. Mavi renk ise çivitden üretilmektedir. Çivid boyası nil olarak da bilinen indigo boyadır (Tezcan, 2002: 656). Osmanlı saray kumaşlarına renklilik, ipliklerin çeşitli renklerle boyanmasıyla verilmekle birlikte, desen oluşturmak ve değer kazandırmak amacıyla kullanılan altın ve gümüş alaşımlı teller ve sırmaların da renklendirmede büyük önem taşıdığı unutulmamalıdır. Belirli kumaş türlerinde ve belli bir dönemden sonra ise altın alaşımlı tel yerine sarı rengi vermek üzere sarıya boyanmış ipek kullanılmıştır (Sezgin ve Önlü, 1994: 50).

Dolmabahçe Sarayı'nın büyük kabul salonları hem Mabeyn-i Hümayun'da hem de Harem-i Hümayun'da protokol rengi olan kırmızı adıyla "Kırmızı Salon" olarak anılmaktadır. Mekâna adını veren kırmızı renk ise değerli Hereke dokumalarıyla sağlanmıştır. Aynı şekilde Dolmabahçe Sarayı Harem Tören Salonu olan Mavi Salon'da da mavi rengi öne çıkan desen Hereke kumaşıdır. Mefruşat Dairesi'nde tasarlanan Hereke kumaşlarının pek çoğunun desenlerinde Batı tarzı bir saray olan Dolmabahçe'nin tarzına uyması için Batılı unsurlara yer verilmişse de geleneksel Osmanlı kumaşlarına paralel pek çok örnek de görülmektedir (Algan, 2006: 75). Görsel 33'te Kırmızı Salon görülmektedir.



Görsel 33. Dolmabahçe Sarayı Kırmızı Salon
(Algan, 2006:75).

1.3.2.6. Dokumalar

Ticari hayatta önemi olduğu gibi, sosyal, siyasi be iktisadi hayatta da oldukça önemli bir yere sahip olan dokuma sanatı, Osmanlı'da saray sanatları arasında yer almaktadır. Bu sanat dalı, hazineye çok büyük gelir sağladığından devlet kontrolü altında geliştirilmiştir. Dokumacılık, hammaddesine göre bitkisel kökenli olanlar; pamuklular ile hayvansal kökenli olan, yünlü ve ipekliler olmak üzere üç kategoride incelenebilir (Tezcan, 2002: 654). Dokunmuş, düğümlü ve havlı yaygılara halı denir. Halı genellikle yere sermek, örtü ya da süs eşyası olarak kullanılmaktadır. Halı, yün, tiftik, pamuk ve ipek malzemeyle dokunmaktadır.

Osmanlı saray halılarında, ipek halılar dikkat çekmektedir. Osmanlı döneminde kalı, kalın, kaliçe (çeyiz) isimleriyle anılmıştır. Halı dokunurken üç ayrı ip kullanılmaktadır. Yer yaygılarında kullanılan boyalarsa, bitkilerin kök, yaprak, kabuk ve meyveleri, yakılmış bitki külleri, ekşimiş hamur, turşu ve peynir suyu, pas, boyama özelliği olan çamur ve toprak gibi maddelerden elde edilmektedir (Thema Larousse 1993: 302).

Türk halı sanatının asıl gelişimi Anadolu Selçuklularıyla başlasa da Osmanlı dönemi halılarının ilk örnekleri, Alman ressam Holbein'in ve İtalyan ressam Lorenzo Lotto'nun tablolarında görüldüğü için yanlış bir adlandırmayla Holbein ve Lotto halıları olarak literatüre geçmiştir. Bu halıların kenar sularını bitkisel motifler ve kufi yazılar süslemekte olup renk ve desenlere istinaden bu halıların Uşak çevresinde dokunduğu düşünülmektedir. Sekizgenlerin ve eşkenar dörtgenlerin içi rumiler ve rumilerden gelişen desenlerle doldurulmuştur. Kenar sularında örgülü kufi yazı ve çiçek desenleri bulunmaktadır. Türk düğümü ile dokunmaktadır. Zemini genellikle mavi bazen de kırmızı renkte olmaktadır. Desen renklerinde ise kırmızı, mavi, sarı, kahverengi ve beyaz renkler baskındır (Deniz, 2002: 626).

Saray çevresinin zevkine göre, çözgü ve atkı iplerinde ipek, yün ve pamuk, düğüm iplerinde yün ve pamuk kullanılan saray halıları, Anadolu halılarından farklı olarak İran düğümü ile dokunmaktadır. Düğüm, iplerinin kalitesi ve sık dokunuşundan dolayı kadife gibi yumuşak bir etki bırakır. Şema bakımından da günümüzün Hereke halılarına benzeyen, o zamana kadar Anadolu'da hiç görülmeyen bir özelliğe sahiptir. Renklerinde kırmızı, sarı, koyu mavi ve çimen rengi yeşilinin tonları görülür. Desenlerinde, XVI. yüzyılın kıvrık dalları, bahar çiçekli dallar, rumîler, hataî, penç ve gonca gül motifleri, lâle, karanfil, sümbül gibi gerçekçi çiçekler, iri hançer yapraklar, bulut motifleri görülür. Bazen zemin, padişah kaftanlarında görülen, kaplan postu desenlerine benzer şekilde süslenir. Kenar sularında ise, genellikle, zemin süslemesine benzeyen desenler ve bulut motifleri bulunur.

Saray halılarında, asıl amaç zeminin süslenmesi olsa da yabancı ülkelere hediye olarak gönderildiği de bilinmektedir. Bu halılar Avrupa'da da çok ilgi görmüş, İspanya halılarında taklit edilmiştir. Almanya, Fransa gibi pek çok ülkede müzelerde bulunan bu halıların, motif açısından, saray halılarından etkilendiği bilinmektedir (Deniz, 2002: 628).

Uşak halıları ise, klasik dönem Osmanlı halılarının en gözde olanıdır. Kenar bordürleri Çin bulutu ve bitkisel motiflerle, zemini madalyon ve yıldız motifleriyle boşluk bırakmadan süslenen Uşak halıları, çoğunlukla üzerindeki madalyon, yıldız, ejder, kuş, Çin bulutu motifleriyle adlandırılır: madalyonlu Uşak, yıldızlı Uşak, ejderli Uşak veya çintemani gibi (Thema Larousse 1993: 302). Görsel 34'te madalyonlu Uşak, Görsel 35'de Yıldızlı Uşak, Görsel 36'da beyaz zemin Çintemanili Uşak halı örnekleri görülmektedir. Bu halılar saray ve camiler için üretildiği için genellikle büyük boyutlardadır ve buna bağlı olarak dokuyucunun bu ölçüde ustalaşmış olduğu düşünülmektedir (İleri, 2010: 31). Ayrıca halılar

detaylı incelendiğinde, ne kadar Anadolu halılarından farklı özelliklere sahip olsa da tüm tasarımlarda Türk halk sanatının dokunuşlarını gözlemlemek mümkündür.



Görsel 34. Madalyonlu Uşak Halısı
Aslanapa, 1987: 109.



Görsel 35. Yıldızlı Uşak Halısı
Güllü ve Çatır 2017: 1291.



Görsel 36. XVI. Yüzyıl Beyaz Zemin Çintemanili Uşak Halısı
http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/chintamani/herrmann_chintamani_carpet_XVIIc_bausback_collection.htm 01.08.2022

Döneminin dünyaca ünlü güzide örneklerinden olan Uşak halılarının Avrupa'da önemli tablolar içinde kendisine yer bulması ise tesadüf değildir. Bunlardan en önemlisi kabul edilebilecek olan, Ressam Hans Holbein tarafından, İngiltere Kralı VIII. Henry'nin resmedildiği tablodaki, VIII. Henry'nin ayaklarının dibindeki Yıldızlı Uşak halısı dikkat çekmektedir (İleri, 2010: 41). Görsel 37'de Ressam Hans Holbein tarafından yapılan İngiltere Kralı VIII. Henry'nin resmedildiği tablo görülmektedir.



Görsel 37. Ressam Hans Holbein tarafından yapılan İngiltere Kralı VIII. Henry'nin resmedildiği tablo
https://tr.wikipedia.org/wiki/VIII._Henry 01.07.2022

XIV. ve XV. yüzyıllarda hayvan figürlü halıların dışında, zemini karelere bölünmüş ve içinde geometrik motiflerin bulunduğu Batı Anadolu halıları, Alman ressam Hans Holbein ve İtalyan ressam Lorenzo Lotto tarafından resmedildiği için Holbein ve Lotto halıları olarak anılmıştır (İleri, 2010:41). Holbein tipi halılar, genel olarak, sarmal düzende rozet madalyonların yer aldığı raport desenli çalışmalardır. Görsel 38'de Holbein tipi Uşak Halısı görülmektedir.



Görsel 38. Holbein tipi Uşak Halısı

news/transylvanias-carpet-treasures-come-to-gdansk-poland/ 01.08.2022

Lotto tipi halılarda ise, iç içe sarmal olarak Selçuklu rumi geçmeleri desen oluşturmaktadır. Kahverengi tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı bu halılar, tekrar eden fakat aynı zamanda motif bütünlüğü oluşturan desenlere sahiptir. Görsel 39'da Lotto tipi Uşak Halısı görülmektedir.



Görsel 39. Lotto tipi Uşak Halısı

news/transylvanias-carpet-treasures-come-to-gdansk-poland/ 01.08.2022

XV-XVI. yüzyılda, Erken Osmanlı devrinde karşımıza çıkan bir başka halı grubu da Geometrik Desenli Halılar veya Çengelli Halılardır. Bu halılar, sanat tarihçiler arasında, yanlış bir isimlendirmeyle, Flaman Ressamlarının Tablolarında Görülen Halılar diye adlandırılır. Bunların içinde özellikle Jan Van Eyck ve öğrencisi Petrus Christus ile, Hans Memling'in resimlerinde görülür. Jan Van Eyck ve öğrencisi Petrus Christus'un resimlerinde zemini eşkenardörtgen şekilli motiflerle süslü halılar ünlüdür… Batılılaşma döneminde ortaya çıkan halılara Geç Osmanlı Dönemi Halıları diyebiliriz. Bu dönemde Uşak'ta, Beyaz Zeminli veya Post Zeminli Uşak Halıları diye anılan yeni bir halı grubu daha ortaya çıkar. Bu halılarda zemin genellikle beyaz renklidir. İçlerinde kırmızı ve mor renkliler de vardır. Motiflerinde üç yuvarlaktan (çintemanî) meydana gelen, kaplan postu görünümlü (dudak şekilli) süslemeler ve kuş figürlü motifleri görülür (Deniz, 2002: 631). Görsel 40'ta Beyaz Zemin Kuşlu Uşak Halısı örneği görülmektedir.



Görsel 40. XVII. Yüzyıl Beyaz Zemin Kuşlu Uşak Halısı
https://hali.com/news/transylvanias-carpet-treasures-come-to-gdansk-poland/ - 01.08.2022

Batılılaşma dönemi sonrasında, Çırağan Sarayı'nda kullanılan halıların tümünün Gördes ve Uşak'ta dokunduğu, halı tüccarı Uşakier Alizade Ahmet Bey ile H. Hassa Şahane Nezareti arasında yapılan mukavele kayıtlarından anlaşılmaktadır.

XIX. yüzyılda ise sanayileşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte halı üretimiyle ilgili değişimler başlamıştır. Bir zamanlar Osmanlı'nın ihraç ettiği el dokumaları, XIX. yüzyılın başlarından itibaren makineleşen Avrupa tezgahlarında seri halde üretilen ucuz malların rekabetinden fazlasıyla etkilenmiş ve iç piyasa da bile tutunamaz hale gelmiştir. Osmanlı iktisatçıları ve devletçe görevlendirilen kişiler, el dokumacılığının kendi haline bırakılması, bunun yanı sıra modern dokuma fabrikalarının kurulması konusunda fikir birliğine varmışlardır (Özdemir, 2010: 11). Batılı şirketlerin, Batı Anadolu'da halı dokutturmaları, Türk halısının, malzeme, boya, desen, kalite ve çeşit açısından bozulmasına yol açmış, dönem içinde ve sonrası için, sayılamayacak kadar zararı dokunmuştur (Deniz, 2002: 636).

Batılılaşma ile Avrupa ve sanayileşmeye ayak uydurabilmek amacıyla ihtiyaçlara yönelik üretim yapacak çeşitli dokuma fabrikaları kurulmuştur. Bunlardan 1805 yılında ordunun giysilerinde kullanılan çuha üretimi için kurulan Beykoz Çuha Fabrikası'dır. Üretim kapasitesi zamanla yetersiz gelen bu fabrika üretimini 1834 yılında kurulan Feshane Fabrika-ı Hümayunu'na devretmiştir. 1843 yılında Darphane-i Amire'ye bağlanan fabrika, Avrupa'dan getirilen uzmanlar ve makineler ile güçlendirilmiş ve 1849 yılında Hazine-i Hassa'ya devredilmiştir. (Yılmaz, 2015: 86-89).

Yakın aralıklarla kurulan bu fabrikalardan bazıları, asıl amaçları halı üretimi olmamasına rağmen saray ve çevresine halı da üretmişlerdir. Bu fabrikalardan olan Feshane Fabrikası'na, Kayseri, Sivas ve Gördes'ten dokuyucular getirtilmiş ve halı üretimi başlamıştır. İlk halılar feslerde de kullanılan ipliklerden üretildiği için

bordo renkli ve genellikle kaba kalite düğüm sıklığına sahip halılardır. 1854'ten itibaren ipek halılar da dokunduğu bilinmektedir (Öztürk, 2016: 123).

İmparatorluğun ilk özel dokuma fabrikası olan Hereke Fabrikası, 1843 yılında özel teşebbüsle faaliyete geçirilmiş, 1845'te ise devlet tarafından satın alınarak yönetimi Hazine-i Hassa'ya devredilmiştir (Yılmaz, 2015: 92). Sultan Abdülaziz zamanında, Manisa ve Sivas'tan ustalar getirilerek Hereke Fabrikası'nda fes, çorap, fanila üretimi yanında, yün ve ipek halılarda üretilmeye başlanmıştır. Fabrikada, daha çok, saray halılarına benzer şekilde halılar dokunmuştur. O yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomisine büyük bir katkı sağlamış, işsiz pek çok insana iş imkânı doğmuştur. Tükenme noktasına gelen, geleneğe dayalı, Türk halıcılığının, gelişen sanayî karşısında, bir alternatifi hâline gelmiştir (Deniz, 2002: 642).

Sanayileşme sürecinde geleneksel el dokumacılığına bir alternatif olarak yöntemlerini geliştiren bu fabrikanın kuruluşundan kısa bir zaman sonra Avrupa'da prestijli bir marka haline gelmiştir. Hereke Fabrikası'nda üretimi yapılan tekstil ürünleri arasında havlu, kılaptanlı bornoz, ipek zenne çorabı, ipek erkek çorabı, mendil, masa örtüsü, boyun atkısı, çarşaflık, esvaplık, nişan kurdelesi, çiçekli tül, sabun bezi vb. çeşitler sayılabilir. Kumaş olarak da atlas, canfes, çuha, brokar, abani, şal, kadife, çatma kadife, ipekli kadife gibi kumaşlar yer almaktadır (Özdemir, 2010: 24).

Yılmaz'a göre; Hereke Fabrikası'nda, doğu desenlerinden oluşan ipekli kumaşlar, Fransız Lyon fabrikasının kumaşlarına benzer nitelikte hatta bu kumaşlardan daha üstündür. Boyama işlemleriyle her türlü renkte, ipekli, nakışlı ve çiçek resimleri ile desenlendirilmiş kumaşların yapıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2015: 92). Bu başarılı üretimlerle Avrupa'da kendisini gösteren Hereke Fabrikası, Viyana, Lyon, Paris ve Londra sergilerinde çeşitli ödüller kazanmıştır (Özdemir, 2010: 35).

Osmanlı'da kurulan fabrikalar geniş bir coğrafyaya yayılan ülkenin ihtiyacını tam karşılayamadığından hem kendi bünyesindeki farklı bölgelerden hem de diğer yabancı ülkelerden saray için halı ithalatı da yapılmıştır. Feshane ve Hereke Fabrikaları'nın bu süreçte kimliklerini koruyarak sanayileşme akımına uyum sağlaması bu iki fabrikanın önemli kuruluşlar arasında yer almasını sağlamıştır.

Özellik ve kalitesiyle Avrupa'da da kendisini kanıtlayan Osmanlı fabrikalarının varlığına rağmen bu dönemde Batı tarzında yapılmış saraylar için Avrupa'dan halı sipariş edildiği göze çarpmaktadır. Bu konuda en erken kayıtlar II. Mahmud döneminde, 1835 yılında, muhtemelen Çırağan Sarayı için İngiliz halı üreticisi Thomas Whitty atölyesinden alınan halılarla ilgilidir (Öztürk, 2016: 125).

Dolmabahçe Sarayı Barok, Rokoko ve Neo-Klasik üslubun eklektik anlayışta tasarlandığı bir mimari yapıdır. Bu dönemde süsleme ve dekorasyonla bütünsel bir estetik görünüm oluşturması amacıyla halıların ve mobilyaların Avrupa'dan sipariş edildiği kayıtlarda görülmektedir. Saray kayıtlarında, bütünlüğün korunması ve satışı için Hereke'de bu halıların benzerlerinin üretildiği de anlatılmaktadır (Öztürk, 2016: 126).

Osmanlı dönemi kilimleri arasında, iliklerinin tek veya çift kenetlemeyle kapatıldığı örnekler saray kilimleri adıyla anılır. En eski örnekleri Divriği Ulu Camii'nde ve diğer İç Anadolu camilerinde bulunan bu kilimler, desen, teknik ve renk açısından büyük benzerlik gösterir. Görsel 41'de yer alan Divriği Ulu Camii'nde bulunan kilimde sarı ve lacivert renkler göz alıcıdır. Ortasında palmetli bir madalyon yer almaktadır. Zemininde ise laleler, kıvrık dallar, hançer yapraklar yer aldığı görülmektedir.

Desen ve renk özellikleri ile Anadolu kilimlerinden ayrılan saray kilimleri, dönemin modasına uygun olan ve sevilen natüralist üslupta tasarlanmıştır. Bunda saray nakkaşhanesinin öneminin büyük olduğu düşünülmektedir (Göksu ve Atlıhan, 2018: 621).



Görsel 41. XVI. yüzyıl Osmanlı Saray Kilimi (Sivas Divriği, Ulu Cami)
http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/2164/%C3%96z%C3%A7elik.pdf?sequence=1&isAllowed=y 01.08.2022

Osmanlı'da giyim kuşam haricinde kumaşın kullanım alanı çok çeşitlidir. Tezcan bu alanları, saray köşk tefrişi (yatak, yorgan), askeri alan (bayrak ve sancak, zırh, kalkan), dini alan (Kabe-i Şerif örtüleri) olarak sınıflandırmıştır (Tezcan, 2002: 655). Saraydaki kumaş dokuma sanatı saray nakkaşlarının ve dokuma ustalarının ortak çalışmalarıyla oluşan bir sanat kolu olarak dikkate alınmaktadır. Kayıtlarda tasarım ve üretim esnasında grup çalışmalarının yapıldığına dair detaylar yer almaktadır. Saray kendi ihtiyacını karşılamak için ehli hiref dediğimiz hassa sanatkarları içinde dokumacılara da yer verirken onların çalışacağı özel atölyelerini de kendi bünyesinde kurmuştur (Tezcan, 2002: 655).

Selçuklu kültürünü devralan ve ona kendi sanat anlayışını katarak Osmanlı sanat ve kültürünün temellerini atan erken Osmanlı devrine ait diğer sanat dallarındaki eserler zamanımıza kadar geldiği halde, kumaş örnekleri zamanımıza ulaşamamıştır (Yardımcı, 2016: 222).

Pek çok erken Osmanlı dönemine ait farklı sanat alanlarındaki eserler bugüne dek varlığını korumuş olmasına rağmen, kumaş örneklerine ulaşmak mümkün olmamaktadır. Alpat'ın çalışmalarına göre Osmanlı beylikler dönemi ve XIII. yüzyılda üretilen kumaşlar ile ilgili bilgiler tatmin edici değildir. XIV. yüzyıldaki kumaşların genellikle pamuklu ve basit dokumalı oldukları görülmektedir.

Osmanlı kaynaklarında pamuk, Pembe olarak geçer ve pamuklu dokumalar içinde en çok adı geçenler; bogası, kirpas, alaca, bez, mendil, dimi, yemeni, tülbent, basma çit, yazmadır (Tezcan 2002:654). Yardımcı ise çalışmalarında bu dokumalara kutnu ve meydaniyeyi de eklemektedir.

Bez, günlük kullanım için üretilen iç çamaşırı, yatak çarşafı, gömlek yapımında kullanılan pamuklulara genel olarak verilen isimdir. Dokunduğu yerin adıyla anılmaktadır. Mendil, ağırlıklı olarak kırmızı, mavi renklerde ve kareli olarak dokunmaktadır. Günümüzde Kastamonu ve çevresinde hala dokunmaktadır. Tülbent, ince, seyrek ve yumuşak dokusuyla dikkat çekmektedir. Alaca, iç giyim ve tefrişlerde hem ipekli hem de pamuklu olarak dokunmuştur. Sadece bez ayağı bağlama tarzı ile dokunan Alacaların kumaş yüzeyinde oluşturulan değişik renklerdeki uzunlamasına çizgisel efektleri çözgü ipliği ile sağlanmaktadır. Kutnuların atkısında beyaz renkte pamuk ipliği kullanılırken, Alacalar lacivert ve kahverengiye boyanmış atkı ipliği ile dokunurlar. Bu kumaşlar, dokunduktan sonra haşıl maddesiyle sıvandıklarından, Kutnulara nazaran daha sert durumdadırlar (Yardımcı, 2016: 225).

XIV. yüzyılda bitkisel kökenli olan keten ve kenevir üretimi Karadeniz kıyılarında yapılmaktaydı. Yünlü dokumacılıkta ise iki önemli merkez bilinmektedir.

Birincisi; tiftik keçileriyle meşhur Ankara ve çevresinin soflarıdır. Sofun pres altında su dökerek yüzeyinde hareler oluşturulan cinsine muhayyer (moher), dayanıklı, yumuşak, Avrupa serjlerine benzeyen cinsine ise şalî denirdi. İkinci üretim merkezi; devletin sürekli ve büyük miktarda ihtiyaç duyduğu çuha'nın üretildiği Selânik ve çevresidir (Tezcan 2002: 654-655).

XV. yüzyılda, İstanbul'un fethiyle benimsenen merkeziyetçilik sistemi ile devletin yapısının değiştiği bilinmektedir. Bu farklılık tekstilde de değişikliklerin meydana gelmesinde etkili olmuştur (Alpat, 2010: 28). Bu yeni düzen ile kurulan saray nakkaşhanesi, değişik sanat kollarında değişken olmayan üslup ve bezeme motiflerinin egemen olmasını sağlamıştır (Yardımcı, 2016: 236).

Bu dönemde kumaşlarda süsleme elemanı olarak, Rumilerin lotus ve palmetlerle, bazen de hatailerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. En önemli motifin pars beneği ve kaplan postu olduğu düşünülmektedir. Çintemani ve bu motifler çatmalarda kullanılmıştır (Salman, 2011: 64). Bu motifler gücü ve kudreti simgelediğinden özellikle beraberce çatma kaftan kumaşlarında kullanıldığı düşünülmektedir. Uzakdoğu temelli bu motif, sonraki dönemlerde ayrı üçlü benek ve kaplan çizgisi olarak bütün sanat dallarında değişik kompozisyon şemaları içinde kullanılmıştır (Yardımcı, 2016: 236). Kumaşlarda göze çarpan diğer desenler arasında menekşe, gül, karanfil, gibi çiçekler yer almaktadır. İri yapraklı desenlerin dışında sade ve düz renkli kaftanlar da görülmektedir (Salman, 2011: 65). Yelpaze karanfil palmetleri değişimli sıralarda sonsuzluk prensibi dizimiyle çatmaları süsleyen çok dekoratif bir desen oluşturmaktadır. Bu desen çatma kumaş ve yastıklarda dünyaca tanınan en ilginç grubu meydana getirmektedir (Yardımcı, 2016: 236). En çok tercih edilen renkler kırmızının tonları ve mavidir. Sarı ve yeşil renklerin az kullanılması dikkat çekicidir (Salman, 2011: 65).

XV. yüzyılda üretilen başlıca kumaş türleri brokar, çatma kadife, kutnu, gezi, canfes, seraser, damasko, hatayi ve atlastır. Osmanlı arşivlerinde kadife, ilk olarak 1481-1486 arasında sancağa çıkan şehzadelere verilen hediyeler arasında belirtilmiştir. Yekrenk, münakkaş (desenli), kadife-i müzehhep (gümüş ve altın telli), kadife-i benek isimleri kadifenin çeşitliliğini göstermektedir (Yardımcı, 2016: 229). İtalyan damasko desen dizme biçimi olan damalı şemse şeması biçimindeki desenlendirmeler ise kadifelerde az görülmektedir. Kadifelerde, mavi, sarı, parlak beyaz renkler kullanılmıştır. Hurma ağacı, lale ve stilize sümbül gibi tipik Osmanlı motifleri ile de desenlendirilmiştir (Alpat, 2010: 43-46).

Çözgüsü ve atkısı ipekten, boyuna yollu ve yolların içi küçük çiçekli desenlerden oluşan ipekli bir kumaş türü olan selimiye, Batı dokuma tekniği ile dokunmuştur. Buradan yola çıkarak tezgahların Batı teknolojisine uygun olduğunu ve Batılı dokumacılar tarafından dokunduğunu anlamak mümkündür. Osmanlı dokumacılığından farklı olarak çiçeklerin çözgüden desenlendirilmesi de yine Avrupa dokuma tarzında çalışıldığını göstermektedir (Tezcan, 2002: 662). Selimiyeyi diğer kumaşlardan ayıran en önemli özelliği yolları ayıran küçük kutulu ince şeritleridir. Son döneme dek kadın erkek giysilerinde (entari) ve çocuk kaftanlarında kullanılmıştır (Yardımcı, 2016: 232).

XVI. yüzyılda altın çağını yaşayan Osmanlı kumaşlarında nar, enginar, sümbül, gül, karanfil, lale, narçiçeği, yasemin, erik çiçeği, susam çiçeği, süsen, küçük çiçekler, yabani gül, çiğdem, çam kozası, şakayık, nilüfer, çark-ı felek, zambak, şeftali çiçekleri, hurma ve selvi ağaçları gibi bitkisel motifler yer almaktadır (Alpat, 2010: 31-32). Osmanlı kumaş desenlerini dünya kumaşlarından ayıran en önemli özelliği natüralist çiçeklerin dış kontürlerinin belirgin olarak çizilmesidir (Salman, 2002: 667).

Tüm sanat dallarında olduğu gibi kumaş sanatının da en parlak döneminin yaşandığı XVI. yüzyılda, Venedik Devlet Arşivi kayıtlarına göre, bazı saray eşrafının İtalya'ya kumaş siparişi verdiği bilinmektedir (Salman, 2011: 79). Bu vesileyle meydana gelen etkileşim ile İtalyan ipeklileri, Osmanlı saray kumaşlarını, kısa bir süreliğine etkilemiştir. Saray kumaşlarında kullanılan İtalyan motiflerinden biri olan taç motifi de bu etkileşimin en belirgin göstergesidir (Alpat, 2010: 31-32). Etkileşim içinde geçen bu dönemde Osmanlı'daki nakkaşların çalışmaları da sürmüş desenlemeler için yeni çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu nakkaşlardan biri olan Kara Memi'nin çizimleri dönemin desen, üslup özelliklerine yön vermiştir. Dönemin en belirgin özelliklerinden, motiflerin natüralist şekilde ifade edilmesini eserlerinde kullandığı, gül, karanfil, narçiçeği, çınar yaprağı, kozalak, güneş, ay, yıldız, bulut gibi imgelerle kuvvetlendirmiştir (Tezcan ve Okumura, 2007: 25). Bu güçlü çalışmalar yüzyılın ortalarından itibaren İtalyan üslubunda desenlemelerden vazgeçilerek Kara Memi tarafından geliştirilen daha küçük ölçekli ve daha yoğun bitkisel desenlerle kaplı Osmanlı üslubuna dönülmesine neden olmuştur. Genel olarak çiçek motiflerinin hâkim olduğu bu üslup; rûmi hatayi ve saz üslubuyla birleştirilmiş stile sahiptir (Alpat, 2010: 31-32). Bu dönemde dokuma tekniklerinin gelişmiş olması, özellikle kemhalarda desenlerin çini panolarda olduğu gibi dekoratif ve zengin olmalarını sağlayan bir unsurdur. Motifler büyük ebatlı çalışılmıştır ve en çok kullanılan süsleme motifi sırasıyla lale, kozalak ve nardır (Yardımcı, 2016: 237). Bunların haricinde stilize bulut, üç benek ve her ikisinin birlikte kullanıldığı çintemani olarak hayvan figürlü kumaşlar dikkat çekmektedir (Salman, 2011: 73).

XVI. yüzyıl kompozisyon şemalarında sonsuzluk teması baz alınmıştır. Saz üslubu dönemde kullanılan başlıca şemalardandır. Desen, kıvrık hançer yapraklar ve ince dallar arasında natüralist çiçeklerden meydana gelir. Sonsuzluk temasından yola çıkılarak oluşturulan şemalardan biri olan oval madalyonda da desen, açılıp kapanarak birbiri içinden diğerine geçen ya da kaydırmalı bir düzlem üzerine

sıralanmaktadır. Oval madalyonlar geniş kullanım alanına sahip bir şema olarak kabul edilmektedir. Desen nar motifi, lale motifi, taç motifi gibi diğer desenlerle de ortak kompozisyonlar oluşturularak kullanılmışlardır. Taç ve nar motiflerinin Türk ve İtalyan kumaşlarında fazlaca kullanılmış olması ilişkilerin kuvvetini gözler önüne sermektedir (Yardımcı, 2016: 238).

Dolaşma nakış olarak isimlendirilen desen ise, birbirine dikey ve paralel olarak hizalanan kıvrımlı yollar ile bu yolların sağ ve solundan çıkarak yüzeyi kaplayan natüralist çiçek motiflerinden meydana gelmektedir (Tezcan ve Okumura, 2007: 25).

XVI. yüzyılın ortalarında son halini almakta olan Osmanlı üslubu ile Bursa ve İstanbul'da yapılan tüm kumaşlar Osmanlı sultanları tarafından Avrupa, Rusya, Arabistan soylularına hediye edilmiştir. Devletin yapısı gereği diğer ülkelerle meydana gelen etkileşimlerine bağlı olarak Doğu-Batı sentezinden oluşan Osmanlı kumaş kültürü, Çin, Hindistan, Japonya, Arabistan, Rusya, İtalya ve Fransa gibi desen tarihi açısından önemli yere sahiptir. İslam dünyasından alıntılanan, doğurganlık sembolü olan nar motiflerinin Avrupa'da da görülmesi bu etkiyi kanıtlamaktadır (Alpat, 2010: 32). Devletin güç kazanmasıyla altın gümüş ve ipek birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Salman, 2011: 65). Seraser, altın alaşımlı telin sarı ipeğe, gümüş telin ise fildişi renginde ipek iplik etrafına sarılarak dokunur. Sultanların yabancı hükümdar veya elçilere verdiği kıymetli hediyeler arasında yer alan seraserin üretiminde kullanılan bu yöntem kullanılan değerli metali israf etmemek için geliştirilmiştir (Yardımcı, 2016: 234). XVI. yüzyılda yaşanan bu parlak dönemin ardından, bozulmaya başlayan ekonomi kumaş üretimini de negatif yönde etkilemiştir. Dokumada kullanılan altın ve gümüş tel kullanımı kısıtlanmış, kullanılan çözgü ipliklerinin sayısı azaltılmış ve teller inceltilmiştir. Tüm bu gelişmeler, kumaşın kalitesinin azalmasına neden olmuştur (Tezcan ve Okumura, 2007: 26). Tezcan'ın yaptığı araştırmalarda kullandığı kaynaklara göre

dokumada kullanılan ipek oranının üçte iki oranında azaldığı dönemin ipeklilerinden dikilmiş hafif elbiselerle doğrulanmaktadır. Önceki dönemlerde kullanılan kemha, kadife, çatma, diba, seraser gibi ağır ipekliler yerini bu kıyafetlerin dikildiği yeni kumaşlara bırakmıştır. Bu yeni kumaşlara yapılan geçişi Levni tarafından resimlenmiş Surname-i Vehbi minyatürlerinde sünnet törenine katılan davetlilerin sade elbise görsellerinden incelemek mümkündür (Tezcan, 2002: 659).

XVII. yüzyılın ortalarından sonra Batılılaşma etkileri kumaş sanatında şemalarda çözülmeler yaşanmasıyla kendini göstermiştir. Salman'a göre; bir kök ve vazodan çıkarak yüzeyi dolduran çiçek buketleri ve büyük yelpaze şeklini almış karanfiller bu devirde dikkati çeken en önemli desen türleri arasındadır (Salman, 2002: 669). Kumaş desenlerinin bir önceki yüzyılın üslup özellikleriyle benzerlikler taşımasıyla birlikte süsleme ve detaylarında farklılıklar barındırdığı da görülmektedir. Bu farklılıklar kendisini kurguda ve desende meydana gelen değişimlerle göstermektedir (Yardımcı, 2016: 239). XVII. yüzyıl dokumalarında kullanılan kompozisyonlar, önceki yüzyıldaki şemaları temel alarak çeşitlendirilmiştir. Bu şema çeşitliliklerini sultan kaftanlarında görmek de mümkündür. Çin bulutu ve çintemani motifi bu yüzyılda da sevilerek kullanılmaya devam edilse de II. Osman'a ve IV. Murad'a ait kaftanların bazılarında Batı tarzının hâkim olduğu desenleri görmek de mümkündür (Salman: 2002: 669).

XVIII. yüzyılda, klasik dönem kumaşlarında en belirgin özellik olarak görülen sağlam desen şeması parçalanıp, bütünlüğünü kaybetmiş yerini, küçük serpme çiçekler ya da buket şeklindeki çiçek kümelerine bırakmıştır. Yollu, yollar arasında küçük çiçekli kumaşlar ile sade düz kumaşlara da sık rastlanmaktadır (Tezcan, 2002: 659). Dönemin kumaşlarında yollar oluşturan buket çiçekler, serpme motifler, geometrik düzenlemeler desen olarak sıkça görülmektedir. Sultanların kıyafetlerinin yanı sıra, hanımların da kıyafetlerinin saklanmaya

başlaması, yeni bir gelenek olarak ortaya çıksa da geçmişin aksine bu alanda arşiv oluşmasına olanak tanımıştır (Salman, 2002: 670). Lale Devri'nde İstanbul'da yaşanan çiçek yetiştirme modası, Barok tarzın üç boyutlu çiçek motifleriyle birleşmiş, bu durumun etkisi, kumaşlarda da görülmüştür. Batı etkisiyle yeni motif ve biçimler kullanılırken bunlar klasik üslupla birleştirilmiştir (Alpat, 2010: 41).

XVIII. yüzyıl sonlarında Avrupa'da meydana gelen sanayileşme süreci, tekstil ürünlerindeki değişimle kendisini göstermektedir. Kumaş sanatı ile dünyaya açılan Osmanlı bu değişime yaşadığı küçülmeyle ayak uydurmaya çalışmış, geçmişte ihracat yapan bir ülke iken ithalatçı olmuştur (Salman, 2002: 670). Batılı yaşam biçimine ve sanatına ilgi artsa da dönem içinde gerçekleşen bu değişimler dokumacılık sanatını ve sanatçılarını yormuştur. Bu süreçte sanayileşme bayrağını elinde tutan Avrupa teknolojik gelişmelere önem vermiştir.

Bu zaman içinde armürlü tezgahlarda yapılamayan çok sayıda farklı hareket ihtiyacı, daha sistemli ve hızlı çalışan bir tezgâhın icadını gerektirmiştir. Dokumalarda deseni insan gücü yerine makine sayesinde oluşturmak için 1805 yılında Charles Marie Jacquard kendi adı ile anılan, tüm hareketleri tek bir merkezden denetlenen tezgâhın ilk örneğini gerçekleştirmiştir (Özdemir, 2010: 37). Böylelikle Avrupa'da yeni bir dönem başlamıştır. Jakarlı tezgahlar el dokuma tezgahlarına göre daha geniş boyutta dokuma yapmaya imkân sağlamasının haricinde, aynı yüzey üzerinde farklı örgü çeşitleri dokunması gibi kolaylıklar sağlamaktadır. Dokuma ipliklerinin renk adedinde herhangi bir kısıtlama olmadığından farklı özellikteki iplikleri de bir arada kullanarak detaylı desenler oluşturmak mümkün hale gelmiştir. Bu tezgahlarda brokar, damask ve goblen gibi detaylı kumaşlar kısa sürede üretilebilmektedir (Özdemir, 2010: 37).

Dünya genelinde kumaşlarda görülen bu değişiklikleri incelerken çağlarca zenginlik ve zerafet simgesi olarak kabul edilen ipeklilere geniş bir alanda yer vermek gerekmektedir. İpek böcekçiliğinin ana yurdu her ne kadar Çin olsa da

Osmanlı, ipeği; Avrupa'ya sunarak ipek ticaretinin değerini artırmıştır. Hediyeleşme yoluyla, Osmanlı'nın kudretini yabancılara yansıtma görevini üstlenen ipekliler, imparatorluğun içinde sanatsal fikirleri iletmede de önemli bir rol oynamıştır. Ekonominin de temel taşlarından birini oluşturan bu kumaşlar, sosyal konum belirleyicisi olarak da önemlidir (Yardımcı, 2016: 227). Saray arşivlerinde, bazı zamanlarda devlet memurlarının maaşlarının bir kısmının bu ipeklilerle ödendiği görülmektedir. Tek başına bu bilgi bile ipekli kumaşların hem sosyal hem de ekonomik olarak önemini vurgulamaya yetmektedir. Sosyal konumu vurgulamak ve düşüncelerin ifade ediliş biçimi olarak da kullanılan ipekli kumaşların saray törenlerinde de saygı ve bağlılığı ifade eden ritüellere araç olduğu ayrı bir yeri vardır. Minyatürlerde sıkça görülen, padişah ve şehzadelerin geçecekleri yola ipekli kumaş serme ritüeli oldukça önemlidir. Bu detaylarda özellikle seraser kullanımı dikkat çekmektedir.

İpek ticareti diğer kumaş sanatı ürünlerinde de olduğu gibi hazineye çok büyük bir gelir kazandırdığından devlet kontrolünde ilerletilmiş ve kozacılık teşvik edilmiştir. XV. yüzyıldan itibariyle Bursa, İran'dan ithal edilen ham ipeğin ticaret ve sanayi merkezi olmuştur (Alpat, 2010: 28). Osmanlı'nın ilk fabrikalarından biri olan Muradiye İpek Fabrikası, Harir-i Darü't-Talimi, Cumhuriyet dönemindeki İpek böcekçiliği Araştırma Enstitüsü'nün de temelini oluşturmuştur. Bursa'nın hem ipekleri hem ipekli dokumaları mükemmel kaliteleriyle ün yapmıştır. XVI. yüzyıl başlarında, Bursa'da faaliyette bulunan Floransalı ajan Maringhi'nin yazdıklarından, Bursa ipeklilerinin sadece Floransa, Venedik, Cenova gibi Avrupa ülkelerinde değil, İran'da ve hatta ipekçiliğin beşiği olan Çin'de bile revaçta olduğu anlaşılmaktadır (Bursa Umurbey İpek Ür.Tas.Mer.Tan.Kitapçığı). Buna karşın Bursa'nın, aralıklarla Doğu'dan ve Batı'dan ipek ve ipekli dokumalar aldığı bilinmektedir (Tezcan ve Okumura, 2007: 24). Yoğun bir biçimde üretim yapan, Osmanlı'nın ilk ipekli dokuma merkezi geleneksel lonca sistemi altında çalışan

Bursa'da gelişmiş olsa da XVI. yüzyılda devlet teşviki ile İstanbul'da da doğrudan saray kontrolünde çalışan atölyeler kurulmuştur (Yardımcı, 2016: 228).

Bursa'da üretilen bazı başlıca ipekli kumaşlara değinmek saray kumaşlarının teknik ve üslup gelişimini anlamak adına yardımcı olacaktır. Aytaç'ın araştırmasına göre Bursa'da üretilen ipek ve pamuk karışımı kumaşlar alaca, canfes, çekme, çitari, helali, kutnu olarak sınıflandırılmıştır. Saray dokumaları arasında önemli bir yere sahip olan kutnudan padişahlara kaftanlar dikildiği, önemli kişilere hediye edildiği bilinmektedir. Ham maddelerinin kıymeti, boyanmasındaki ve dokunmasındaki zorluklar kutnu kumaşı değerli kılan unsurlardır (Aytaç, 2015: 8-9).

Saray kumaşlarında, ipeğin dokumasının yanı sıra, ipek iplikle beraber gümüş ve altın veya alaşımlı gümüş tel kullanılarak desen yapılması da yaygın bir uygulamadır. Gümüş ve altın tel dokumalarda, klaptan, tel ve sim olarak üç şekilde kullanıldığı görülmektedir (Yardımcı, 2016: 228). Klaptan, gümüş ve altın veya altın alaşımlı gümüş telin çift katlı iplik etrafına gevşekçe sarılmasıyla elde edilmektedir. Tel, dokumada ipekle beraber doğrudan doğruya altın ve gümüş olarak kullanılmıştır. Bu yöntem en değerli kumaş olarak kabul edilen seraserde görülmektedir. Sim, metal ipliğin çekirdek pamuk etrafına, ipliği kapatacak şekilde sarılmasıyla meydana gelmektedir. Simde klaptanın aksine iplik hiç görülmez, sadece metal tel görünür. Bu da bize kullanılan kıymetli metalin, klaptanda olduğundan daha fazla kullanıldığını kanıtlamaktadır. Osmanlı ipeklilerinde metal telli iplikler çok bol kullanılmasına rağmen gözü rahatsız etmeyen ağırbaşlı, soluk bir parlaklığa sahip olmaları dikkat çekicidir. Bu etkinin dokuma bittikten sonra her dokumacının kendi atölyesinde uyguladığı preslemeyle sağlandığı bilinmektedir. XVIII. yüzyılda ise bu görevi kurduğu iki mengene aracılığı ile devlet üstlenmiştir (Tezcan, 2002: 657). Seraserlerin üretiminde kullanılan materyallerin çok kıymetli olması onları üst düzey bürokraside sessiz bir iletişim

aracına dönüştürmüştür. Kullanılan malzemelerin kalitesinin ve yoğunluğunun haricinde kullanılan motiflerin boyutları bile anlam taşımaktadır. Güç gösterisi için büyük ölçekli desenlerin çalışıldığı XVI. ve XVII. yüzyıl seraserlerinde kullanılan yeşil ve mercan renkleri dikkat çekicidir. (Alpat, 2010: 45).

XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı bitkisel desenlerinde Batılılaşma etkisi ve modernleşmenin varlığı kendisini göstermektedir. Fakat bunun yanında klasik Osmanlı üslubu da iyice yerleşmiştir (Alpat, 2010: 43-46). XIX. yüzyılda yenilenen dünyanın tüm olumsuz koşullarına karşın Osmanlı'da tekstil üretimi canlılığını korumak için büyük çaba sarf etmiştir. İpekli kumaş üretimi için Avrupa'dan getirilen tezgahlar ve makineler bu çabanın en değerli örneklerindendir (Aytaç, 2015: 4). Bu dönemde devlet fabrikaları dışında ilk olarak ipek iplik üretimi için kurulan özel fabrikaların yaygınlaşması da dikkat çekicidir (Özdemir, 2010: 27). Hazineye büyük getirisi olan bu sektörün, yabancı sermaye ile kurulan Avrupa bağlantılı fabrikaların artışıyla yavaşça devletin kontrolünden çıkmakta olması gelişmelere uyum sağlanması açısından faydalı olsa da üretimden elde edilen gelirin bölünmesi sebebiyle ekonomik olarak bir kayıp olarak görülebilir.

Saray kumaşlarının desen ve kompozisyon açısından farklı iki grup olarak ifade edilmeye başladığı görülmektedir. Bunlar klasik desen ve üslupların yer aldığı kumaşlar ve batılılaşma etkisiyle değişime uğramış kumaşlar olarak ikiye ayrılmıştır (Özdemir, 2010: 36). Batılılaşma etkisiyle oluşan bir sentezi işaret eden Türk Rokokosu isimli süsleme üslubunun Fransız ve İtalyan sanatlarının etkisiyle meydana geldiği düşünülmektedir. Üslup detaylı incelendiğinde, geleneksel çiçeklerden meydana gelen çiçek buketlerinin Türk üslubunda düzenlendiği görülmektedir. Kompozisyonlardaki gölgeli renklendirmelerle çiçeklere boyut kazandırma eylemi bu dönemdeki Batı etkisini yansıtmaktadır (Yardımcı, 2016: 240).

1.3.2.7. İşlemeler

İşleme tekniklerinin Türk tekstil sanatında köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Anadolu'da işlemeler, ipek, keten ya da pamuk gibi Türk kadının genellikle kendi evlerinde dokudukları kumaşlar üzerine çeşitli teknikler kullanılarak uygulanmıştır. Osmanlı döneminden önceki zamana ait örnekler günümüze ulaşamadığından bu işlemeler hakkındaki bilgileri yazılı kaynaklar ve çini, minyatür, maden gibi eserlerde görülebilmektedir.

Yoğun olarak Topkapı Sarayı'nda örnekleri sergilenen Osmanlı dönemi işlemeciliğinin XV. yüzyıl örnekleri tüm özellikleriyle belirlenemediğinden işleme sanatının örnek incelemeleri XVI. yüzyıl itibariyle yapılabilmektedir. Günümüzde yurtiçi ve yurtdışı müzelerde XVI. yüzyıldan kalma çok çeşitli işleme örnekleri yer almaktadır.

XVI. yüzyıldan kalan işlemelerle bezenmiş giyim ve giyim donatım parçaları arasında iç çamaşırları, kaftanlar, ok ve yay torbaları, tören kalkanları, tören mendilleri, bohçalar, kavuk örtüleri, kaşbastılar ile taht örtüleri ilgi çekmektedir. Bu parçalar ince keten, ipek, keten yazma ile keten atkılı ipek havlı kadife vb gibi kumaşlar ve deri gibi gereçler üzerine, kalın bükümlü, doğal boyalı, ipek iplikler ve ince çekilmiş, altın-gümüş metal iplikle işlenmiştir. Bazı örneklerde süsleyici gereç olarak üzerine zümrüt, yakut vb. gibi değerli taşlar kakılmış, metal ya da yeşim plakalar, inciler ve bunların çevresine geçirilen sık bükülmüş, tok, ince metal iplik ile ipek bileşimli kordonlar kullanılmıştır. Yüzeysel pesent, pesent, hesap iğnesi, Slav iğnesi, dival işi, sarma iğnesi gibi işleme tekniklerinin yanı sıra aplike, metal plaka aplike, boncuk işi vb. gibi iğnelerle işlenmiştir. Örnekler arasında söğüt dallarına sarılarak yapılan süslemelerle bezenmiş kalkanlar dikkat çekmektedir (Barışta, 2002: 682).

İşleme çeşitlerine değinmişken, Osmanlı işleme sanatında sıkça göze çarpan bir malzeme olan metalik tellerin / ipliklerin özelliklerini de incelemek gerekmektedir. Osmanlı'daki metalik tel yapımı ile ilgili detayları doğru karşılaştırabilmek için metalik tellerin öncelikli olarak Avrupa'daki yerini anlamamız gerekmektedir. Tarih boyunca maden sanatı konusundaki tecrübesini

ve kaynaklarını doğru orantıda geliştiren Osmanlı'nın, metalik tel kullanımında farklı yöntemlerle ustalığını çeşitli ürünlerle göstermesi tesadüf değildir.

Dönemin işlemelerinde, bitkisel motiflerle birlikte rumi motifler, geometrik bezemeler, hayvan figürleri, kufi gibi yazı örneklerinin büyük bir uyumla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, kıvrık dalların ve rumilerin birbiriyle birleşmesiyle oluşturulan madalyonlar ile güllü ejder formlarına dönüşmüş Çin bulutları, anlamlı bir kompozisyon içinde birbirini tamamlamıştır. Yüzyılın başlarında genellikle dallardan ve yapraklardan kopuk olan çiçeklerin yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde sert kıvrımlı dalların çevresinde toplanması da XVII. yüzyıl üslubunun habercisi olmuştur (Thema Larousse 1993: 304).

XVI. yüzyıl motif ve kompozisyonların tasarımında anti-naturalist bir tutum benimsenmiştir. Sanatçılar Batı anlayışında kullanılan perspektif, ışık ve gölge gibi olgulardan uzakta kalıp, doğadaki güzellikleri geometrik çizgiler aracılığı ile yorumlayarak monokrom ve polikrom anlayışla renklendirmişlerdir. Biçimlendirme, renk seçimi ve dağılımında hareket öğesinin ön planda tutulduğu izlenmektedir. İşlenen yüzeyin biçimine bağlı olarak kompozisyonlar; su ya da bordür biçiminde tasarlananlar, nesnenin bütününü bezeyenler ve serpme motifler olmak üzere üç ana başlık altında toplanmaktadır (Barışta, 2002: 684).

Dönemin temel iğneleri pesent ve yüzeysel pesenttir. Yüzeysel pesent bir çeşit kum iğnesidir. Bunlar haricinde sarma, akma, hesap iğnesi, kordon yürütme, Slav iğnesi, boncuk işi ve aplike gibi çeşitler de görülmektedir. Bu dönem içindeki örneklerde bir parçada bulunan iğne sayısı genellikle ikiyi geçmemektedir. Günlük ve özel günlerde kullanılan giysiler için kullanılan kumaşların dışında çeşitli ev eşyalarına da uygulanan işlemelerde ince keten, ipek, ipek atlas ve kadife kumaşlar, bazen de kumaş inceliğinde deri üstüne yapılmış olan işlemelerde, doğal boyalı ipek iplikler, ince çekilmiş metal iplikler ve metal plakalar üstüne kakılmış

zümrüt, yakut, inci gibi birçok değerli taşların kullanıldığı görülmektedir (Thema Larousse 1993: 304).

XVII. yüzyıl işlemelerinde, önceki dönemde kullanılan soyut ve nonfigüratif bezemelerine doğa görünümleriyle birlikte natürmortlar da eşlik etmeye başlamaktadır. Aynı zamanda bu işlemeler dikkatli incelendiğinde, simetri ve düzen ile ilgili özel bir titizlik gösterildiği anlaşılmaktadır. Dönem içinde bir önceki dönemin özelliklerini devam ettiren bir grup çalışma olsa da diğer grubun, çiçekleri C kıvrımlı dalların etrafına serpiştirdiği, giderek iç ve dış konturların birbirini tamamladığı, ancak bilinçli renk seçim ve dağılımlarıyla, optik oyunlarla gerçeği erittikleri de gözden kaçmamaktadır (Barışta, 2002: 685). Kullanılan bitkisel motiflere bu dönemde küpeçiçeği, ful, bahar dalı, çarkıfelek, servi ve hurma ağaçları gibi motifler ve bu motiflere de vazo, ibrik, çarık gibi birtakım nesneler de eklenmiştir. Kompozisyonlar düzenlenirken eski çeşitlemeler tekrar edilmekle birlikte, kenarlardan merkeze doğru yönelen sıralamaların da arttığı görülmektedir. Dönemin kompozisyonları açısından en önemli örnekler çadırlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerde tek tek parçaların birbirini tamamlayacak bir yaklaşımla tasarlanması bize mimaride olduğu gibi bir bütünlük algısı yaşatmaktadır (Barışta, 2002: 685).

Renk dağılımı yaparken aynı rengin iki farklı tonunun yan yana kullanılması ve bununla birlikte yeşil yapraklar ve kahverengi dallar gibi natüralist renklendirmeler gerçeküstücülükten doğaya yaklaşma eğiliminin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bir önceki çağın popüler renkleri yerlerini korurken, bej, sütlü kahverengi, sarı, pembe, mavi ve yeşilin pastel tonlarıyla sarı ve beyaz simin kullanımının da başladığı gözlenmiştir. Renklerin uygulanmasında sıra atlayarak kullanılan tonlamalar dönem açısından oldukça önemlidir (Barışta, 2002: 685).

İğne türlerinde de bu dönemde büyük çeşitlilik göze çarpmaktadır. Sarhoş bacağı, Girit iğnesi, kordon tutturma, Romanya ve Buhara atmaları, dival işi, pesent ve yüzeysel pesent, Slav iğnesi, kum iğnesi, hasır iğne, sarma, balıksırtı, civankaşı, kesme ajur, aplike, boncuk işi bunlardan bazılarıdır. Hesap işi metal plaka aplike sarma sıraları ise bu örneklere eklenebilir. Bir parçada, kenar bordürleriyle birlikte en çok üç iğne türü kullanıldığı görülmektedir (Thema Larousse 1993: 305). Görsel 42 ve Görsel 43'te XVII. yüzyıla ait keten dokuma kumaş üzerine işleme yapılmış örtü örnekleri görülmektedir.



Görsel 42. Keten Dokuma Üzerine, İpek İşleme Örtü (XVII. yüzyıl) https://www.metmuseum.org/art/collection (Erişim: Ekim 2022).



Görsel 43. Keten Dokuma Üzerine, İpek İşleme Örtü (XVII. yüzyıl)

https://www.metmuseum.org/art/collection (Erişim: Ekim 2022).

Civankaşı tekniği de ilk kez bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kullanılan materyaller devrin ihtişamına vurgu yapacak şekilde bol miktarda sim, sırma içermektedir (Barışkan, 1976: 79).

Erkek giyiminde kullanılan kaftan, mendil, tıraş önlüğü, ok torbası ve tören kalkanı gibi eşyalar, işlemenin önemini kaybetmediğinin en önemi göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Kadın giyiminde gelin duvağına dönüşen kavuk örtüleri ve şalvarların beline dolanan işlemeli uçkurlar, ev eşyalarındaysa zengin işlemeli bohçalar, perdeler, yatak örtüleri, çarşaflar, ayna örtüleri ve peşkirler göz doldurmaktadır. Dönem içerisinde tüm bu ürünlere işlemeli seccadeler ve çadırlar eklendiği görülmektedir (Thema Larousse 1993: 305).

XVIII. yüzyıl işlemelerinde kompozisyon açısından büyük ölçüde bir değişiklik görülmese de geometrik bezemelerin azalması ve yazının önem kazanması dikkat çekicidir. Bu dönemde işlemeli kumaşlardan yapılan elbiselerin moda olduğu görülmektedir. Bunlar sık dokunmuş ince pamuklulardan, seraser, kadife, atlas gibi ağır ipekliler, canfes, tafta, bürümcük gibi hafif ipekliler ile şalaki, lahuraki denilen yünlülere kadar her cins kumaş üzerine işlenmekteydi.

Yöntem olarak top halindeki kumaşların büyük kasnaklara geçirilerek desenlerin renkli ipek ipliklerle işlendiği bilinmektedir. Ayrıca ipekliler üzerine değişik şekillerde bükülmüş altın gümüş alaşımlı tel iplik, düz tel kesme ve bükme tel, pul ve boncuklarla ağır işlenmiş kumaşlar da hazırlanmaktaydı. Hüseyni olarak isimlendirilen bu işlemeli elbiselik kumaşlar XVIII. yüzyıl başlarında karşımıza çıkmakta, XIX. yüzyılda ise gelişerek yaygınlaştığı görülmektedir. Zaman içinde yaygınlaşmasına rağmen, işlemesinde tel kullanılan bu kumaşların fazla miktarda metal tüketimine yol açması sıklıkla yasaklanmasına sebep olmuştur. Fakat bu yasaklamalara rağmen saray kadınlarının dünyanın moda merkezi olan Paris model ve kumaşlarını tercih etmekten vazgeçmeyince III. Selim'in Üsküdar'da Fransız kumaşlarına benzer ipeklilerin üretiminin yapıldığı atölyeler kurdurması dikkat çekicidir (Tezcan, 2002: 662).

Bitkisel bezemelere örnek olarak boruçiçeği, elma, armut gibi motifler eklenmiştir. Simgesel anlamlar yüklenmiş beyitler, dualar, hat sanatından örneklerin işlemelerde kullanılması da oldukça fazladır (Thema Larousse 1993: 305). Batılılaşmanın da etkisiyle kimyasal boyaların da kullanılmaya başlandığı bu dönemin renk seçimlerinde eski renkler yerini korurken, beyazın ağırlığı artmış, bordo, turkuaz ve eflatun gibi yeni renkler görülmeye başlanmıştır. Çizgisel bir üslupla ya da renk bloklar halinde lekelerle renklendirilerek aynı rengin tonlarıyla işlenen bitkiler döneme ait yeni bir yorum olarak değerlendirilmektedir (Barışta, 2002: 686).

Bu yüzyılda geçen dönemin işlemeli örneklerine, çocuk kaftan ve giysileri, makramalar, puşideler ve zukak parçalarının da katıldığı görülmektedir. Makrama (yağlık), sofrada kullanılan ve işleme tekniğine göre yapılan işlere verilen isimdir. Makramaların yapımında çeşitli iğne teknikleri bazen tek bazen birkaç teknik bir arada kullanılarak yapılmaktadır (Durul, 1979: 15). Bu yüzyılın en önemli yeniliği olarak pamuklu dokumalar ve gezi ismi verilen muare kumaş çeşitleri örnek

gösterilebilir. Bunların yanı sıra, keten, yollu keten, yollu ipek, düz ince ipek atlas, düz pamuklu dokuma, çuha gibi dokuma ve kumaşlar ve deri üzerine ipek iplik, metal iplik ve metal bükümlü iplik ile işlemeler yapılmıştır. Saray işlemelerinde bu detaylara harç, kordon, yakut, zümrüt, inci gibi süsleyici unsurların da eklendiği görülmektedir (Barışta, 2002: 685).

Dönemde renk tonlamasına ve yuvarlak çizgilere elverişli gölgeli pesent, sap işi, Çin iğnesi, zincir işi ve tanbur işi (Buldan işi) gibi yeni iğne örnekleri görülmektedir. Bunların haricinde sarma ve dival işi çok sık kullanılmış olup, kordon tutturma çeşitlemeleri ve Buhara iğnesi türleri sap işiyle birlikte uygulanarak yeni sentezler yaratılmıştır. Görsel 44'te XVIII. yüzyıla ait ipek-keten dokuma kumaş üzerine ipek ipliklerle işleme yapılmış bir tekstil yüzeyi, Görsel 45'te keten dokuma üzerine, ipek ve sırma işlemeli havlu örneği görülmektedir.



Görsel 44. İpek-keten dokuma üzerine, ipek işleme örtü (XVIII. yüzyıl)

https://www.metmuseum.org/art/collection (Erişim: Ekim 2022).



Görsel 45. İpek-keten dokuma üzerine, ipek işleme örtü (XVIII. yüzyıl) https://www.metmuseum.org/art/collection (Erişim: Ekim 2022).

Biçimlendirme ve kompozisyon çeşitlemesinin görülmediği XIX. yüzyıla gelindiğinde ise teknikte olduğu kadar renk ve kompozisyonlarda da zayıflamalar görülse de işlemecilikte seçilen konular bir grupta süslemecilik, bir grupta hat, bir gruptaysa resim sanatına yaklaşımla zenginlik göstermektedir. Süslemeciliğin ön planda tutulduğu örneklerde gül, hercai papatya, yıldız, leylak, mimoza, mine, krizantem, yasemin, karanfil, boru çiçekleri ve fiyonklarla bağlanmış çiçek açmış ağaçlar, asma çelenkler gibi bitkisel bezemeler; kuş, kelebek gibi figürlü bezemeler, çeşitlemeler içermektedir. Resim sanatına yaklaşım gösteren örneklerdeyse mimari tasvirler, portreler ve armalar göze çarpmaktadır (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 88).

Motif, renk ve uygulanan tekniklerle değer kazanan Osmanlı işlemelerinde XIX. yüzyıldan önce yaygın olarak kullanılan teknik düz ve verev pesend olarak bilinmektedir. Kumaşın ipliklerinin sayılmasıyla yapılan hesap işlerinden sarma balık kılçığı, mürver, müşebbeh gibi tekniklere, boncuk ve dival nakışı teknikleri de eklenmiştir (Kül.Bak.Yay.Türk El San., 1993: 180). XIX. yüzyıldan günümüze, giyim türlerinin yanı sıra bindallı entari, bindallı kadın ceket ve yelekleri, gelin duvakları, kemer, çanta, cüz kesesi, terlik yüzü, nalın bandı, havlı, beşik örtüleri, erkek ceketi, şalvar, cepken, üniforma dışında bir grup kahve nihalesi, yatak örtüsü, perde ve duvar panosunun da işlemelerle süslendiği görülmektedir (Barışta, 2002: 686). Bu dönemde yapılan işlemelerde kumaş olarak çok ince ipek atlaslar, çeşitli ipek dokumalar, kadife, hümayun, organze kullanılmaktadır. Kumaş farklılıklarına bağlı olarak da kadife iplik, pamuklu iplik, altın ve gümüş rengi metal bükümlü ipek ipliğin kullanıldığı görülmektedir. Süsleyici araç olarak da tırtıl, pul, boncuk, tentene, dantel, ithal kordon, saçak, ponponlu harçların kullanılması dikkat çekmektedir (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 87). Dönemin genel olarak desen şekli olan C ve S formuna uyum sağlayacak şekilde sarma, Çin iğnesi, suzeni, sap işi, kordon tutturma, Dival işi gibi iğnelerin kullanıldığı görülmektedir. Bunun haricinde bir tür mesleki eğitim veren Kız Sanayi Mektepleri'nin getirdiği yeniliklerin de teknik açıdan yeni bileşimler işleme repertuvarını zenginleştirdiği anlaşılmaktadır. Genellikle sayısız işleme iğnelerinden oluşturulan bu sentez çalışmalarının, dokumanın üzerindeki ipliklerin sayılarak yapıldığı iğnelerin önüne geçtiği görünmektedir. İğnelerin yanı sıra, bazı malzemelerin de yeni bir teknik olarak kullanılması, malzemenin işlevselliğinin ön plana çıkarılması açısından oldukça önemlidir. Buna fisto nakışının kenar temizlemelerde yaygın biçimde kullanılması, fisto nakışıyla ve dantelle örtülerin çevrelenmesi örnek olarak sunulabilir. Dönem teknikleri açısından farklı harç ve kordonların tutturularak yapıldığı kordon tutturma iğnesinin bazen ebruli kadife ipliklerle uygulanması, ebruli izlenimi veren çok renkli ipliklerle anavata ve Çin iğnesinin işlenmesi de ilgi çekici detaylardandır.

Aynı dönemde suzeni ve Buldan işi ile işlenmiş parçalar, tığla çekilen zincir işlerinin varlığını ve çeşitliliğini işaret etmekle birlikte işlemelerde iğne dışında araçlar da kullanıldığını ortaya koymaktadır (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 87).

Saraydaki işlemeler renk açısından, monokrom ve polikrom işlemeler olarak iki ana başlık altında incelenmektedir. Tek renkli işlemeler altın rengi, gümüş rengi metal ya da metal bükümlü ipek iplik ve sarı, kahverengi, beyaz gibi tek renkli iplikle işlenmiştir. Çok renkli işlemelerde ise çok sayıda yeni rengin kullanıldığı görülmektedir. Yumuşak geçişlere olanak veren, gölgelemeye uygun tonlamaların da beğeni kazandığı bu dönemde ebruli ipek ve kadife ipliklerin de giderek yaygınlaştığı ve renklerin dağılımında daha natüralist bir eğilim görülmektedir (TBMM Mil.Saray.Yay., 1996: 91).

Dönem içinde yapılan işlemelerde, Batı ile Doğu sanat akımlarına yakın bir anlayışla gelenekselle yeni kültürel değerlerin kaynaştığı özgün biçimler, konular ve yeni arayışlar görülmektedir. Sarayda yer almakta olan çeşitli mefruşat örnekleri Avrupai mobilyalarla dekore edilen odaların aksesuarları olarak dikkat çekmektedir. Sarayda yer alan Batı ve Uzak Doğu detayları barındıran ağaç konstrüksiyonlu mobilyaların yabancı ülkelerden taşınabilir nitelikte olmaları sebebiyle ya İstanbul'da saraya hizmet veren marangoz atölyelerinde yapıldığını ya erkek sanat okullarında farklı kökenli ustaların işlemecilerle beraber çalışıldığını, ya da yabancı möble kataloglarının üzerinde işlemecilerle birlikte bir grup tasarımcının uygulamalar yaptığını düşündürmektedir (TBMM Mil.Sar.Yay., 1996: 81). XX. yüzyıl işlemelerinde geçmiş yüzyılların gerek motif gerek renk anlayışını bütünsel olarak görmek mümkündür. Fakat hiçbir yeniliğe rastlanmamaktadır.

1.3.2.8. İnce Örgüler (Tenteneler, Oyalar)

Kumaşları ve çeşitli giyim eşyalarını bezemek amacıyla yapılan tenteneler ve oyalar kalın örgülerden ayrılarak ince örgüler olarak tek başlık altına toplanmaktadır. Kalın ve ince örgüler arasında kullanılan araçlar ve teknikler açısından çok sayıda farklılık mevcuttur. Kalın örgüler, şiş ya da tığ ile genellikle yün ile örülen ürünlere verilen isimdir. İnce örgüler ise, ipek, pamuk, sim ismi verilen metal bükümlü ipek gibi yüne nazaran çok daha ince ipliklerle ve tığ, iğne, mekik, firkete gibi çeşitli araçlarla örülmekte ve daha çok bezeme öğesi olarak kullanılmaktadır. Osmanlı geleneğinde bu ürünler sadece kadın eşyalarını süslemekle kalmamış, yaygın olarak erkek giyim eşyalarının da bezenmesinde kullanılmıştır. En eski eserler XVIII. yüzyıldan kalmadır. Bu dönemden önceki eserlerle ilgili detaylara sadece yazılı kaynaklardan ve bazı minyatürlerden ulaşılabilmektedir.

Tentene, ya elle tek tek düğüm atılarak ya da tığ yardımıyla örülmektedir. Çok eski bir el sanatı olan, tığ ve düğüm işi olarak, örgü tekniklerine göre ikiye ayrılan tentenelerin, pamuklu, ipek, pamuklu ve ipek karışımı ya da metal bükümlü ipek ipliklerle örüldüğü görülmektedir. Motif farklılıklarına rağmen tüm tığ işi tenteneler, ilmek atmak, zincir çekmek, köprü atmak ve kesmek gibi dört ana işleme dayanarak yapılmaktadır.

Tenteneler bordür ya da ara tentenesi olarak veya doğrudan örtü, perde, lamba zarfı, kese gibi kullanım eşyası olarak örülmektedir. Bordür biçimli tentenelerde özellikle yatak takımları, yastıklar, örtüler, perde uçları, bohçalar ve sargı ismi verilen dikdörtgen yastık örtüleri önemli yer tutmaktadır. Tığ işi ile ise mühür, para ve çakmak keselerinin çok güzel örneklerini görmek mümkündür. XVIII. yüzyıldan günümüze ulaşan en eski örneklerden Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen çocuk kaftanları, simli tenteneleriyle dikkat çekmektedir. Yine pek çok müzede yer alan başörtüleri simli tenteneleriyle göz doldurmaktadır.

Tentenelerde genel olarak bitkisel, geometrik, yazılı bezemeler kullanıldığı görülmektedir. En yaygın tentene motif örnekleri, gül, zambak, mine, üzüm, sarmaşık, ağaç, menderes şeridi, kare, baklava, zincir ve Arap harfleri kullanılarak oluşturulmuş yadigâr, maşallah gibi yazılı bezemeler olarak sıralanmaktadır. Bunların dışında meyve tabakları, sepette ve vazoda çiçekler, melek, çocuk ve kuş figürleri gibi daha da karmaşık motifli tentene örneklerine rastlanmaktadır.

Düğüm işi tenteneler herhangi başka bir araç gerece gerek duyulmaksızın sadece elle düğüm atılmak suretiyle yapılmaktadır. Kastamonu düğümü, Süleyman düğümü ve bağ işi gibi farklı isimlerle anılan düğüm işlerinde, tentenenin örüleceği iplik başka bir ip ya da beze tutturularak iki ucu serbest bırakılmaktadır. Sağdaki ipliğin soldaki ipliğin üzerinden atılmasıyla bir halka oluşturulmakta ve bu halkanın içinden çekilerek düğüm atılmaktadır. Oluşturulan düğümlerin yan yana dizilmesi sıraları, sıraların üst üste dizilmesi ise motifleri oluşturmaktadır.

Günümüzde de Anadolu'nun pek çok yerinde geleneksel olarak üretimi ve kullanımı devam eden oyalar, farklı türleri ile kimi zaman tekstil ürününün kendisini oluşturmakta kimi zamansa bezeme öğesi olarak dikkate alınmaktadır. İpek, pamuklu ya da sentetik iplerle yapılan oyaların çeşitli araçlarla yapılan değişik türleri vardır. Başlıca iğne oyası, tığ oyası, mekik oyası ve firkete oyası olarak isimlendirilmektedirler. Malzemeye göre ise iplik, boncuk, pul, kordon, mum, dokuma, yün ve koza oyası olarak sınıflandırılabilir.

Tığ oyası, tığ işi tentene ile aynı teknikle yapıldığı için benzetilse de ikisini birbirinden ayıran en temel özellik tentenelerin iki boyutlu olmasına karşılık oyaların yaygın olarak zincirden dışarı çıkan üç boyutlu çeşitlemelerinin olmasıdır. İplikle örülen tığ oyalarına zaman zaman pul ve boncuk eklenerek daha değişik etki yaratıldığı gözlenmektedir. İğne oyalarında genellikle üçgen ve kare zaman zaman ise yuvarlak olan ilmekler tek ya da çift sarmalıdır. Motiflerin üstten atılmış düz ipliklerle işleme gibi süslendiği ya da püskül biçiminde ipliklerle bezendiği

bazı örnekler mevcuttur. İğne oyasında motiflerin daha diri görülmesi için ipliğin at kılı ya da kadın saçı ile desteklenmesi sıkça görülen bir uygulamadır.

Oyalar erkek giyiminde de bezeme öğesi olarak sıkça kullanılmıştır. Özellikle damat donlarında (şalvarlarında), gömleklerinde, yakalarda ve bellerine taktıkları çevrelerde örnekleri görülmektedir. Kadın giyimindeyse yemeni, çember gibi başörtülerinde, hotozlarında, feslerinde, iç çamaşırlarında ve iç eteklerinde süsleme amaçlı kullanılmış olup ayrıca yakaya ya da kemere takılmak üzere giyim aksesuarı olarak tasarlanmış örnekleri de mevcuttur. Bunlara örnek olarak dal oya ve yanakdöven çeşitleri verilebilmektedir. Pek çok minyatürde çemberlerin, hotoz ve fes oyalarının ve dal oyaların örneklerini görmek mümkündür. Görsel 46'da Sadberk Hanım Müzesi'nde XIX. yüzyıla ait oyalı üçetek entarinin ve görsel 47'de bu entari üzerinde uygulanan renkli ipek kordondan yapılmış oyaların detay fotoğrafı görülmektedir.



Görsel 46. İpek Oya Detayı



Görsel 47. İpek Oya Detayı

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu

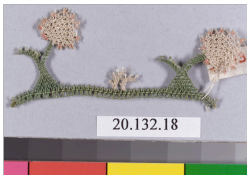
Müzeler içinde de en erken döneme ait örnek, Kahire İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen XVIII. yüzyıldan kalma bir seccade kenar süsüdür. Bu zengin işlemeli lacivert seccadeyi, kordon tutturma tekniğiyle yapılmış ve çeşitli motifler oluşturacak biçimde düzenlenmiş oyalı bir bordür çepeçevre kuşatmaktadır (Thema Larousse 1993: 307). Görsel 48'de XX. yüzyıla ait ipek oya, Görsel 49 ve Görsel 50'de de XIX. yüzyıla ait ipek oya örnekleri görülmektedir.



Görsel 48. İpek Oya (XX. yüzyıl)



Görsel 49. İpek Oya (XIX. yüzyıl)



Görsel 50. İpek Oya (XIX.yüzyıl)

1.3.2.9.Yazmalar

İşlemeler ve ince örgüler haricinde farklı tekniklerle de yüzey manipülasyonu yapmak yeni bir yöntem değildir. Anadolu'da yüzyıllardır varolan ve varlığını devam ettiren yazmacılık, küçük boyutlu kumaşlara kalıpla desen basarak bezeme yapma yöntemi olarak adlandırılmaktadır (Yılmaz, 2015: 53). Kullanım alanları genel olarak yorgan yüzü, bohça ve baş yemenisi gibi sınıflandırılabilir. Yazmacılık karmaşık teknikleri sebebiyle ustalık ve beceri gerektiren bir el sanatı olarak dikkate alınmaktadır. Dokumaları bezeme sanatlarından kabul edilen yazmacılık, uygulanan teknik ve kullanılan araçlara göre; elle yapılan boyalı dokumalar ve kalıpla boyanan baskılı dokumalar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Uygulanan yazma tekniğinin sancaktan giyim eşyasına kadar pek çok alanda kullanıldığına tanık olunmaktadır.

XVII. yüzyılda yastık ve çit basmacısı olarak iki ayrı grup esnaftan söz edilmektedir. Bu iki grup esnaftan yastık basmacısı olanların katranlı boyalar kullanarak yastık, perde, sofra örtüsü; çit basmacılarının ise çarşaf, yorgan, perde gibi ev tekstili ürünlerini desenlediklerine dair bilgiler bulunmaktadır (Yılmaz, 2015: 53). Yazmaların günümüze ulaşan en erken örneği 1389 Kosova Savaşı'nda kullanılmış bir sancaktır (Thema Larousse 1993: 309). Maçka Askeri Müzesi'nde sergilenen bu sancakta, yeşil zemin üzerine krem rengi yazılı bezemeler görülür. Başka bir örnek ise Cem Sultan'a ait olan kırmızı, yeşil, koyu mavi, siyah ve altın yaldızlarla renklendirilmiş olan tılsımlı gömlektir. Osmanlı padişah ya da şehzadelerinin, üzerine dualar ve ayetler yazılmış bu gömlekleri zırh altına giymeleri bir adetti. Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen, aynı yüzyıldan kalan bir entari, turkuaz zemin üzerine altın yaldızla boyanmış çintamani motifleriyle süslüdür. Yaka kenarlarında da kırmızı çintamani ve Çin bulutu motifleri göze çarpar. Gene Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan, Şehzade Mehmed'e ait işlemeli bir bohçanın iplikleri döküldüğü için, işlemelerinin altından kalıpla yapılmış yazma desenleri görülmektedir. Madalyonlar ve yapraklar içine tasarlanmış yad bad (sevgim seni rüzgâr gibi sarsın) yazısının görüldüğü bu örnek, saray atölyelerinde yazmacıların ve işlemecilerin ortak çalışmalar yaptıklarını da göstermektedir. Bu müzede bulunan merasim mendilleri bağlama batik tekniğiyle boyanmış yazma örnekleri olarak görülebilmektedir. Bu mendiller öncelikle çeşitli renk bileşimleriyle boyanır sonrasında işlenirdi. Şehzade Mehmed'e ait olan siyah ve bej karışımı ile siyah ve pişmiş ayva renkli çevreler dikkat çekicidir. XVII. yüzyıl döneminden günümüze ulaşan değerli parçalardan biri de Polonya'daki Wewel koleksiyonunda yer almaktadır. Yaldızla yapılan boyamalar konusunda çok değerli bir kaynak olan bu sancak, ipek üzerine altın yaldızlarla boyanmış ve yazılı bezemelerle süslenmiştir (Thema Larousse 1993: 309).

XVIII. yüzyılda İstanbul'u ziyaret eden Carbognano'nun kaleme aldığı eserinde baskı kumaş adıyla geçen baskılı tekstil ürünlerinden sıkça bahsedilmektedir ve bunun yanı sıra damgahane olarak adlandırılan bir tür kumaştan da söz edilmektedir. Bu eserde damgahane, altın ya da gümüş puanlı kumaş olarak tarif edilmektedir. Bu kumaş çeşidinin, sarayın baskılı kumaşları arasında yer alan XVI. yüzyıl tarihli, III. Murat'a ait kaftanın deseniyle paralellik göstermektedir (Yılmaz, 2015: 54).

1783'te Thomas Bell'in klişeye elverişli merdaneyi keşfetmesiyle kumaş baskıcılığı yeni boyutlar kazanarak moda olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle kısa zamanda çeşitli desenlerin oluşturulmasının kolaylaşmasının yarattığı çeşitlilik ve konfor sebebi ile gitgide popüler olan bu sanat dalının XVIII. yüzyılda saray erkânı tarafından da tercih edildiği bilinmektedir. XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda da tahta kalıpla yapılan baskıcılık moda olmaktan çıkarak bir sanat dalı kimliği kazanmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerin verdiği imkanla bol miktarda üretilen humayın, tülbent, mermerşahi gibi kaliteli kumaşların yanı sıra anilin boyaların yaygınlaşması da yazmalardaki renklerin iyice zenginleşmesine yol açmıştır (Thema Larousse 1993: 309). Görsel 51'de tülbent üzerine baskı ve sırma işleme örtü ve Görsel 52'de tülbent üzerine Tokat baskı yazma örnekleri görülmektedir.



Görsel 51. Tülbent üzerine baskı ve sırma işleme (XVIII. yüzyıl)



Görsel 52. Tülbent üzerine Tokat baskı

Osmanlı topraklarında yapılan baskılı kumaş üretiminin de dönemin şartlarına uygun olarak şekillendiği görülmektedir. Yılmaz'ın, Osmanlı imalat sektörü üzerine araştırmalar yapmış olan tarihçi Donald Quataert'i kaynak alarak ilettiği bilgilere göre; Osmanlı imalatçılarının, Avrupa'nın hızlı ve ucuz üretimi karşısında rekabet edebilmek için farklı yöntemler geliştirdiği görülmektedir. Bu imalatçıların üretim maliyetlerini azaltmak için ucuz İngiliz kumaşları ithal edip üzerine desenler basarak bunları kendi pazarlarında sattıklarına dair bilgilere değinilmiştir. Avrupa'nın gün geçtikçe sertleşen rekabetçi tutumu, Osmanlılı imalatçıların farklı şekillerde direnme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Ucuz kumaş üretimi için ithal kumaş kullanan imalatçıların aksine zor bir yol seçen bu imalatçılar, geleneksel desenler üzerinde değişiklikler yaparak daha karmaşık ve kopya edilmesi güç desenler ortaya çıkarmış, rekabet ortamında ayakta kalmaya çalışmışlardır (Yılmaz, 2015: 67).

2. BÖLÜM

OSMANLI MOTİFLERİ ESİNTİLİ KOLEKSİYON UYGULAMALARI

II. BÖLÜM

OSMANLI MOTİFLERİ ESİNTİLİ KOLEKSİYON UYGULAMALARI

2.1. PROJENİN AMACI

İlk bölümde, Batılılaşma Dönemi'nin Osmanlı geleneksel sanatlarına olan etkisi irdelenmiştir. İkinci bölümde ise geleneksel Osmanlı motiflerinden ve dönemin yenilikleri ile kendisini geliştirerek ilk kadın ressamlarımızdan olan Mihri Müşfik ve çalışmalarından ilham alınarak bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Batılılaşma Dönemi ile Osmanlı Batı'nın teknolojik gelişmelerine uyum sağlamaya çalışarak, birçok değişikliğe gitmiştir. Bu değişiklikler günlük yaşam biçiminden sanata kadar her alanda kendini göstermiştir. Özellikle o dönemde batıda yaşanan Neo-Klasik üslup ve Rokoko saray süslemelerinde ve mekanlarda etkili olmuştur. Fransa'daki Neo-Klasik üslup ise Napolyon'un iktidarı ile Ampir üslup olarak anılarak kendine özgü bir karakter sergilemiştir.

Bu noktadan yola çıkarak, bu çalışmada, Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı'yı etkileyen üsluplar irdelenmiş, bunların tekstil sanatına etkileri ortaya konulmaya çalışılmış ve bu etkileri içeren bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Batılılaşma dönemi ile yaşanan gelişmeler dönemin tekstil sanatında kullanılan materyallerde farklılıklara gidilmesine yol açmıştır. Farklı zanaat dallarında yenilenen materyaller aracılığı ile farklı ürün ve eserler elde edildiği örneklerde dikkat çekmektedir. Sadece gelişmelerin yeniliklerin yaşanmadığı bu dönemde tekstil sanatında özellikle dokuma ve işlemelerle ilgili alanda ise kötüleşen ekonomik ve siyasi gelişmeler sebebiyle Osmanlı'ya has değerli altın, gümüş sırma

detaylı eserlerin üretiminde ham maddenin daha az kullanılması ya da tamamen kullanımdan kaldırılması gibi detaylar bulunması da dikkat çekicidir.

Günümüzde yaşanan çeşitli ekonomik ve siyasi krizler de tasarımcı ve zanaatkarları materyaller konusunda daha yaratıcı çözümler aramaya itmektedir. Sadece olumsuz yönleriyle değil, içinde bulunduğumuz dönemin teknolojisinin üretim süreçleri konusunda fayda sağlaması öngörülen gelişmeleri de tasarımcılara yön geliştirmek konusunda fırsat tanımaktadır.

İncelenen örneklerden ilham alınarak, geleneksel Osmanlı motiflerinin dekonstraktif bir yorumla stilize edilmesi yoluyla oluşturulmuş desen, işleme detayları ve günümüzde de Batılı ülkelerle ortak paydada buluşulan, tasarımda sürdürülebilirlik, geri dönüşüm gibi çevreciliği destekleyen doğa dostu geri kazanılmış kumaşlardan meydana getirilmiş bir koleksiyon sunulmuştur.

Bu yönüyle, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurulması amacıyla hazırlanan koleksiyonda Batılılaşma dönemi zanaatkarlarının yaptığı gibi geleneksel çizgilerden uzaklaşmadan, yeniliklerin de sunulacağı bir çalışma yapılması hedeflenmiştir.

2.2. PROJENİN ÇIKIŞ NOKTASI

Çalışma kapsamında öncelikle, temayı anlatan bir hikâye panosu oluşturulmuştur. Hikâye panosunda arka plandaki resimde Batılılaşma Dönemi kadın giysilerini detaylı resmeden Osman Hamdi'nin Vazo Yerleştiren Kız'ı, sol alt köşede Mihri Müşfik'in otoportreleri ve bunların sağında Mihri Müşfik'in Batılılaşma dönemindeki gerçek kadınları model alarak resmettiği desenleri görmekteyiz. Panonun sağ alt köşesinde ise Arzu Kaprol'e ait modern bir kaftan örneği bulunmaktadır. Görsel 53'te bu pano görülmektedir.

Hikâye panosundaki detaylara istinaden öncelikle Mihri Müşfik'in eserlerinden seçilen iki resmin renk analizleri yapılmıştır. Bu çalışma ve koleksiyon renklerini oluşturan renk analiz tabloları görsel 54'te detaylı pantone kodlarıyla belirtilmiştir.

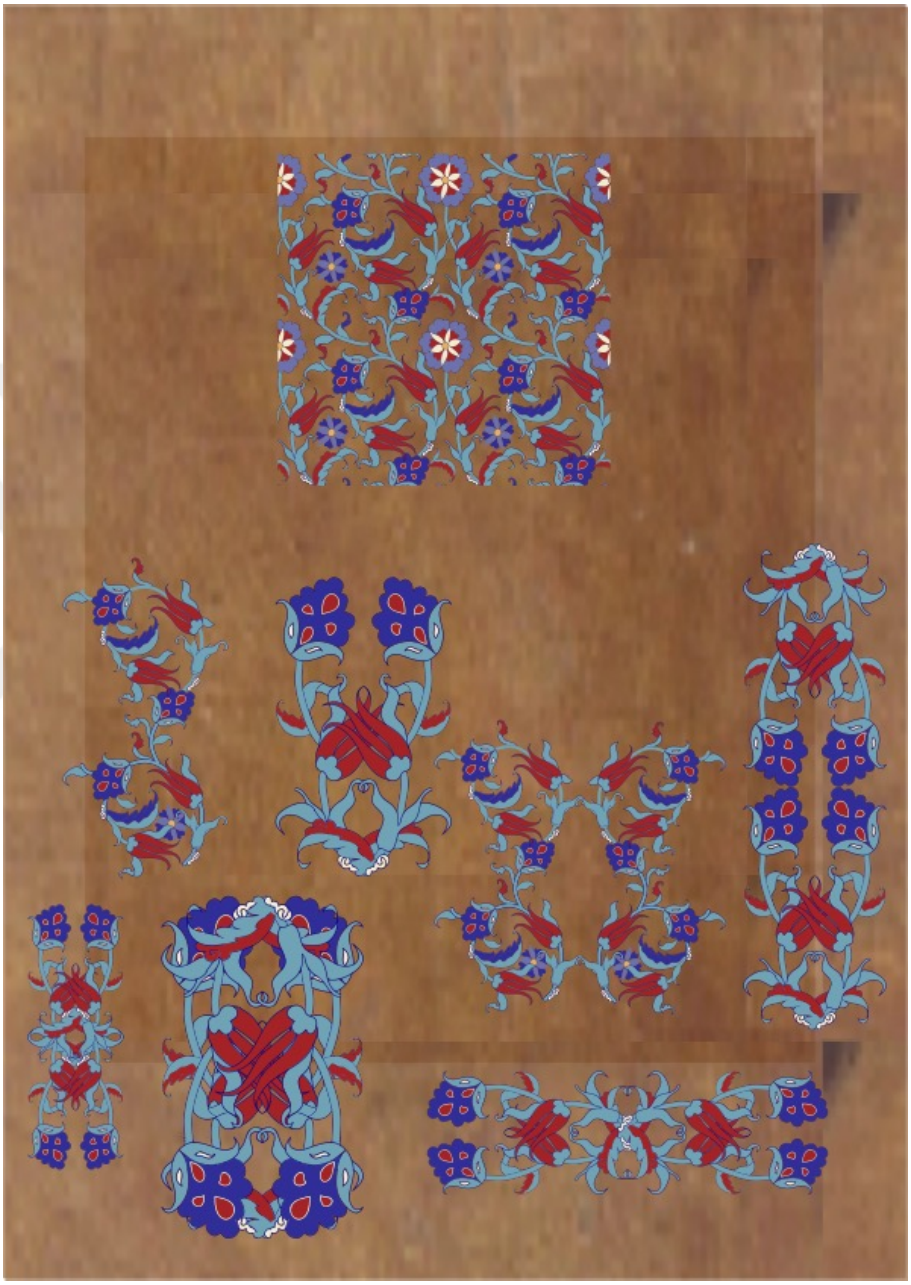
Görsel 55, Görsel 56 ve Görsel 57'de bulunan panolarda ise İznik çini desenlerinden yola çıkılarak oluşturulmuş, çeşitli dekonstraktif eskiz ve koleksiyon temasına uygun olacak şekilde hazırlanan renklendirme denemelerine yer verilmiştir.



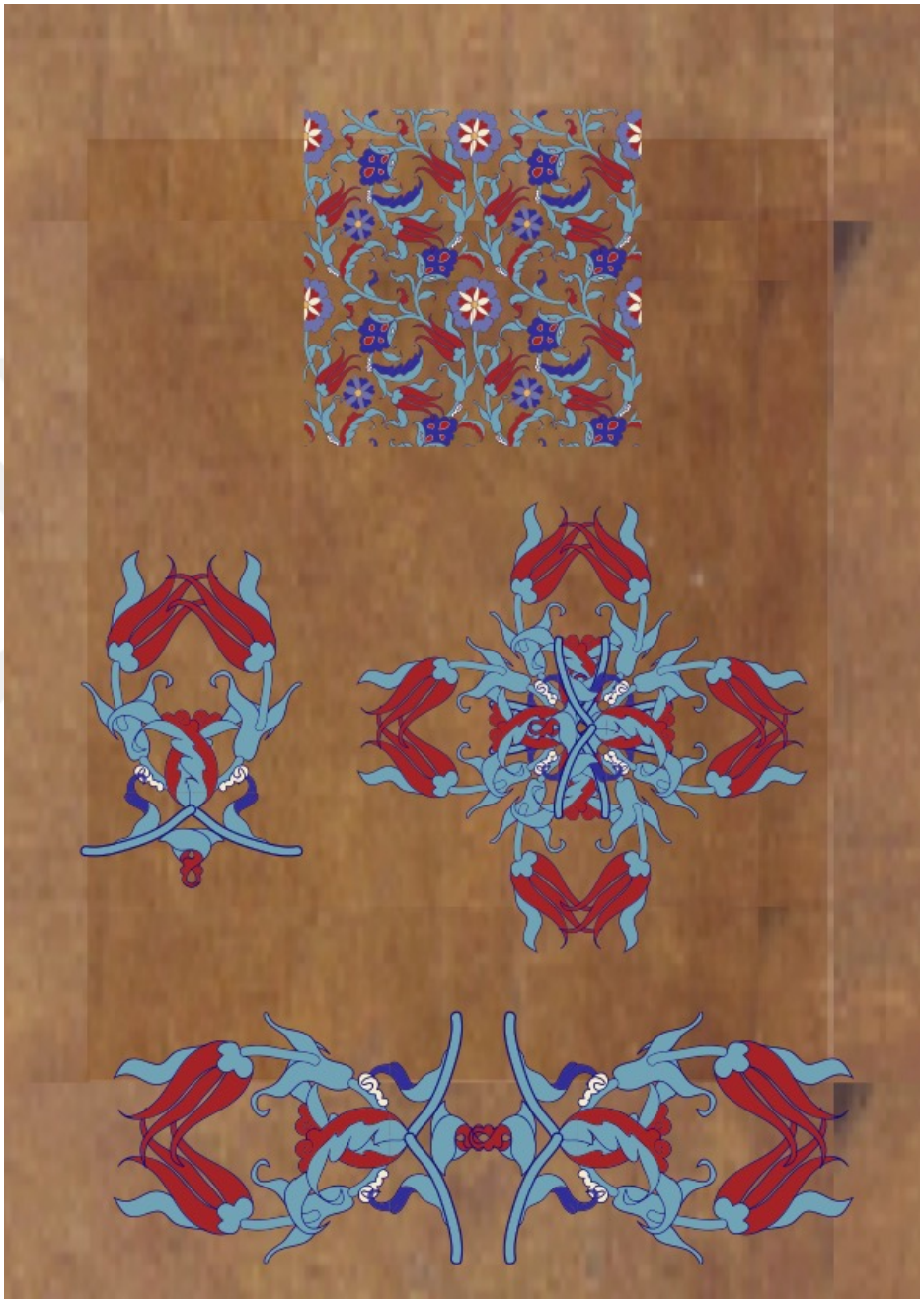
Görsel 53. Hikâye Panosu



Görsel 54. Mihri Müşfik Eskiz ve Renk Analiz Çalışması



Görsel 55. Dekonstraktif desen eskiz çalışması



Görsel 56. Dekonstraktif desen eskiz çalışması



Görsel 57. Dekonstraktif desen eskiz çalışması

2.3. MALZEME VE YÖNTEM

Koleksiyonda ağırlıklı olarak baskılı ve nakışlı parçalar kullanılmıştır. Baskılı tasarımlarda süblimen baskı yapılması planlandığı için %100 polyester kumaş seçilmesi uygun görülmüş, bu yapıda farklı dokuda kumaş örnekleri için çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Saray kumaşlarına atıfta bulunabilmek adına ve nakışta da kullanımı zorlaştırmayacak şekilde parlak ve daha mat olmak üzere iki farklı dokuda kumaş seçimi yapılmıştır. Bunların biri krep, diğeri ise saten örgülü olarak tercih edilmiştir.

Baskısız nakışlı koleksiyon parçalarında ise dökümlü olmasından dolayı triko, saray kumaşlarını hatırlatmasından dolayı organze ve keten efektli %100 polyester kumaşlar tercih edilmiştir. Nakış işlemelerinde, kumaşlarla ve tema renkleriyle uyumlu olacak şekilde polyester, pamuklu, sim ve sırma iplikler kullanılmıştır.

Koleksiyonda teknik olarak, işleme ve dijital baskı teknikleri kullanılmış olup; yöntem olarak, önce küçük kumaş parçalarında bu teknikler uygulanmış ardından koleksiyondaki büyük parçalara uyarlanmıştır. Görsel 58'de birden fazla nakış tekniğinin denendiği ön çalışma görülmektedir. Denemeleri gerçekleştirilen tekniklerden bazıları, gölge işi, zincir işi, Hristo teğeli, sim sarma olarak görülmektedir. Ayrıca konu görselde nakış altında kumaş boyası ile şablon baskı uygulanarak desen alt yüzeyinin kuvvetlendirilmesi hedeflenmiştir.

Baskı uygulanacak parçalar için öncelikle bilgisayar ortamında tasarlanan eskiz çalışmaları denemeleri yapılmış ve baskı kontrolü için desenin pantone kodları analiz edilerek detaylandırılmıştır. Görsel 59'da desen baskısı pantone renk analizi panosu görülmektedir. Çalışmanın devamı olarak oluşturulan eskizlerin mimaki dijital baskı makinasında kâğıt çıktısı alınmış, sonra kumaş transferi için pres makinesinde 215 °C ısıda

transferini gerçekleştirerek saten ve krep dokulu %100 polyester kumaşa desen baskısı alınmıştır. Baskı deneme örnekleri Görsel 60 ve Görsel 61'de yer almaktadır. Alınan baskının ardından, tekrar geleneksel işleme tekniklerine bağlı kalarak baskıyı boyutlandıracak ve tema renklerine uyum sağlayacak şekilde çeşitli iplik, sim ve sırmalarla nakış denemeleri yapılmıştır. Görsel 62, Görsel 63, Görsel 64 ve Görsel 65'te bu denemelere yer verilmiştir. Dönemin stilini yansıtmak ve koleksiyona hareket katmak için ayrıca yine simli ipliklerle çeşitli giysi aksesuarları elde üretilmiştir. Bu denemeler Görsel 66, Görsel 67 ve Görsel 68'de görülmektedir.

Koleksiyon 2 adet kaftan, 2 adet gömlek, 1 adet kimono ile bilikte 1 adet kemer ve 1 adet saç aksesuarı gibi tamamlayıcı parçalardan oluşmaktadır. Tüm parçalar tez sunumunun yapılacağı gün manken üzerinde sergilenecek, sunumu değerlendirecek jüriye koleksiyon detaylarını içeren sunum kataloğu takdim edilecektir.

Koleksiyonun 01 numaralı (Görsel 72) parçasında organze kumaş tercih edilmiş, ön bölümünde harç olarak dantel anglez tekniği ile örülmüş kordon ve tığ işi ile simli iplik kullanılan dönemin süslemelerine atıfta bulunan motifler uygulanmıştır. Arka roba parçasında (Görsel 73) ise geri dönüştürülmüş file içinden ince kurdeleler geçirilerek bir yüzey manipülasyonu yapılması amaçlanmıştır. Manipülasyonun detayı denemeler başlığı altında Görsel 69'da görülmektedir. Kullanılan bu yöntem, teknik bir uygulama olmasının haricinde, Osmanlı döneminde kafesler ardında dış dünyayı algılamaya çalışan saray kadınlarına vurgu yapmak için tercih edilmiştir.

Koleksiyonun 02 numaralı (Görsel 74) parçasında %100 polyester kumaş tercih edilmiştir. Uygulamanın ön bölümünde gerek desen gerekse renk seçimleriyle Rokoko dönemine gönderme yapmak amaçlanmıştır. Bu amaçla, stilize edilmiş dekonstraktif Osmanlı motifleriyle saten dokulu kumaş üzerine baskı alınmış, çeşitli renkte ve simli iplikler kullanılarak uygulanan nakışlarla desene boyut kazandırılması hedeflenmiştir. Tamamlanan nakış parçası ise giysiye aplike yöntemi ile montelenmiştir.

Koleksiyonun 03 numaralı (Görsel 75) parçasında dökümlü olması sebebiyle simli ve saten dokulu triko kumaş tercih edilmiştir. Uygulamanın kol manşetlerine, Görsel 70'te görülen giysi aksesuar uygulaması yapılmıştır. Plastik halkaların etrafına tığ yardımıyla sim iplik örülerek sarılmış ve her bir halka tek tek elle birbirine montelenmiştir. Bu şekilde oluşturulan şeritler kol manşetlerine tutturularak aplike edilmiştir.

Koleksiyonun 04 numaralı (Görsel 76 & Görsel 77) parçasında keten görünümlü polyester kumaş tercih edilmiş, ön yakasında Görsel 66'da yer alan tığ kullanılarak simli iplik ile örülen aksesuarlar tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Dantel anglez tekniği ile örülmüş kordon ile ön kısımda tamamlayıcı olması amaçlanarak süs kemeri uygulaması yapılmıştır. Modelin arka kısmında ise Mihri Müşfik'e ait resim çalışması saten dokulu polyester kumaşa basılmış, üzeri deseni boyutlandıracak şekilde çeşitli renkte iplik ve sim sırma kullanılarak işlenmiştir. Bu parça ise Görsel 71'de görüldüğü gibi, arka parça üzerine aplike yöntemi kullanılarak montelenmiş, tamamlayıcı olması ve Rokoko dönemindeki madalyon motiflere bir gönderme yapması amaçlanarak Dantel anglez tekniği ile örülmüş kordonla çevrelenmiştir.

2.4. DENEMELER



Görsel 58. Karma nakış uygulama deneme çalışması



Görsel 59. Desen baskısı pantone renk analizi pano çalışması



Görsel 60. Desen baskı deneme çalışması



Görsel 61. Desen baskı deneme çalışması



Görsel 62. Desen nakış deneme çalışması



Görsel 63. Desen nakış deneme çalışması



Görsel 64. Desen nakış deneme çalışması



Görsel 65. Desen nakış deneme çalışması



Görsel 66. Giysi aksesuar deneme çalışması



Görsel 67. Giysi aksesuar deneme çalışması



Görsel 68. Giysi aksesuar deneme çalışması



Görsel 69. Giysi yüzey manipülasyon çalışması



Görsel 70. Giysi aksesuar deneme çalışması



Görsel 71. Aplike uygulama çalışması

2.5. TASARIM UYGULAMALARI



Görsel 72. Model 01 Ön Görünüm



Görsel 73. Model 01 Arka Görünüm



Görsel 74. Model 02 Ön Görünüm



Görsel 75. Model 03 Ön Görünüm



Görsel 76. Model 04 Ön Görünüm



Görsel 77. Model 04 Arka Görünüm

SONUÇ

Araştırmanın birinci bölümünde Batılılaşmanın Osmanlı imparatorluğuna etkisi literatür araştırması yaparak incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda bu dönemin hem Batıda hem de Osmanlı toplumunda değişim ve etkileşimlerin yaşandığı bir dönem olduğunu söylemek mümkündür. Batı'ya duyulan ilgi XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayarak Avrupa'nın da etkisiyle daha da artmış ve bu etki Osmanlı'nın Avrupa'yı daha iyi tanımasına vesile olmuştur. Batı ile özellikle de Fransa ile artan siyasi ve askeri ilişkiler, beraberinde sosyal, kültürel ve sanat gibi dalları da etkilemiştir.

Osmanlı'da Batılılaşmanın ilk adımı kabul edilen Avrupa'ya elçi gönderilmesinin bir sonucu olarak XVIII. yüzyılın ilk dönemlerinde Avrupa'ya giden devlet görevlilerinin, bu ülkelerle iyi ilişkiler kurulması yönünde adımlar attığı bilinmektedir. Tüm Avrupa'ya olduğu gibi XV. Louis döneminde Fransız kültürünün etkilerinin Osmanlı'ya da ulaşması gerek mimari gerekse tasarım alanında rokoko ve neo-klasik üslupların Osmanlı'ya ulaşmasına yol açmıştır.

Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılan XV. Louis ve XVI. Louis dönemleri tasarım anlayışının Osmanlı'yı etkilemesi, özellikle saray çevresindeki mobilya ve tekstil tasarımları açısından ön plana çıkmıştır. Tekstil ve mobilya alanlarında Osmanlı'da büyük değişimler getiren bu süreç, kuşkusuz sosyal hayatta insanların giyim tercihleri üzerinde de belirleyici olmuştur.

Osmanlı toplumunda Batılılaşmanın, kumaşların, desenlerin ve renklerin modernleştirilmesi girişimleriyle XVII. ve XVIII. yüzyıllarda başladığı gözlemlenmektedir. İdari reformların kararnameleri ile, Batılılaşma süreci gündelik

hayatta uygulanmaya başlamıştır. Bu dönemde askeri üniformalarda yapılan değişikliklerin, sivil kostüm ve kıyafetler üzerinde etkili olduğu görülmektedir.

Sosyal hayatın içinde aktif olarak görev almayan kadınların bu sürece uyum sağlamaları erkeklere oranla daha yavaş gelişmiştir. Bu durum kadınların Batılılaşmanın kıyafetler üzerindeki etkisine uyum sağlamaları ile doğru orantıda gelişmiştir. Bununla beraber XV. Louis ve XVI. Louis döneminin ortaya çıkardığı tasarımın etkileri Osmanlı'da daha çok saray çevrelerinde görülmüştür. Saraya yakın çevrelerdeki kadınların bu yeni tasarım diline uyumu bile bu denli zaman almışken, saray kadınlarının katı kurallarla düzenlenmiş hayat biçimleri, bu değişime hızla uyum sağlamaları konusunda onları yavaşlatan bir etki yaratmıştır.

Batılılaşma dönemi boyunca, Batı tasarım anlayışı ile yeni bir sürece giren Osmanlı'da ortaya çıkan yenilikçi anlayış, geleneksel sanat anlayışı ile harmanlanmış ve tasarıma yeni bir üslup getirmiştir. Yapılan bu çok yaratıcı ve yenilikçi çalışmalar gündelik hayatta hemen hemen tüm alanlara rahatça uygulanmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Osmanlı'nın Batılı anlayışı benimsemesinin ilham verici örneklerinden olan ilk ressam kadınlarımızdan etkilenilmiştir. Bu bağlamda incelenen örneklerden ilham alınarak, geleneksel Osmanlı motiflerinin dekonstraktif bir yorumla stilize edilerek oluşturulmuş desen, işleme detayları ve günümüzde de Batılı ülkelerle ortak paydada buluşulan, tasarımda sürdürülebilirlik, geri dönüşüm gibi çevreciliği destekleyen doğa dostu geri kazanılmış kumaşlardan meydana getirilmiş bir koleksiyon hazırlanmıştır.

Batılılaşma dönemindeki çoklu kültürlerin bir araya gelmesiyle meydana gelen sentezin yarattığı etki bu koleksiyonda özellikle vurgulanmak istenmiştir. Bu sebeple bu çalışmada çeşitli araçlar, yöntem ve materyaller kullanarak form olarak zamansız ve geleneksel fakat düşünsel olarak sanatsal bir serbestliği yakalanması sağlanmaya çalışılmıştır.

Batılılaşma döneminde gerek ekonomik gerekse hızlanan dünyaya daha kolay uyum sağlayabilmek adına hayatı ve sanatı kolaylaştırıcı çözümler bulunduğu bilinmektedir. Günümüzde yaşanan çeşitli ekonomik ve siyasi krizler de tasarımcı ve zanaatkarları materyaller konusunda daha yaratıcı çözümler aramaya itmektedir. Bu yüzden, Osmanlı kültürel ve sosyal değerlerine atıfta bulunan, zanaati daha teknolojik yöntemlerle buluşturarak geçmiş ve gelecek arasında bir köprü yaratan yenilikçi, dönüştürülebilir, sürdürülebilir kumaş ve yöntemlerin kullanıldığı bir koleksiyon üretilmeye dikkat edilmiştir. Ütü istemeyen plastik atıklardan dönüştürülmüş, çevre ve enerji dostu kumaşların koleksiyon içinde tercih edilmesi de bunu vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

AKSOY, Ş. (1977), *"Kitap Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslubu*", Sanat, Kültür Bakanlığı, Sayı 6, ss.126-136.

ALGAN, Ö. (2006), "*19. Yy. Batılılaşma Etkisiyle Osmanlı Sarayına Giren Mobilya'nın Gelişimi: Dolmabahçe Sarayı Örneği"*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, Kocaeli.

ASLANAPA, O., (1987), *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 1987, s.109.

ALPAT, F.E. (2010), *"Osmanlı İmparatorluğunun 15. Yüzyıl ve 18. Yüzyıllar Arası Saray Kumaşlarında Kullanılan Bitkisel Üslup",* Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 1, ss. 27-50.

AYTAÇ, A. (2015), *"Osmanlı Dönemi'nde Bursa İpekçiliği, Dokumacılık ve Bazı Arşiv Belgeleri"*, Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 13, ss. 1-11.

BALAY, M. (2010), "Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ss. 93-109.

BARIŞKAN, A. (1976), Kültür ve Sanat Dergisi, Kültür Bakanlığı, Yıl.2, Sayı 4, ss. 78-85.

BARIŞTA, Ö. (2002), *"Anadolu ve Çevresi Türk İşlemeleri",* Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 12, ss. 420-424.

BAYRAKTAR, N. (1979), Sanat Dünyamız, Yıl.5, Sayı.15, Ocak 1979, ss. 29-35.

BAYRAMOĞLU, F. (1976), Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı, Yıl.2, Sayı.4, Haziran 1976, s.17-37.

BAYTAR, İ. (2015). *"19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları"*, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı 24, ss. 1-24.

BİLGİN, B.R., (2019), "*Milli Saraylara Bağlı Son Dönem Osmanlı Saray, Kasır ve Köşklerde Kullanılan Kumaşların Üslup, Desen ve Motiflerinde Batılılaşma Etkileri"*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

CAN, A. (2017), "*Design Chronology Turkey Furniture"*, İstanbul Design Biennal, İstanbul.

DEMİRARSLAN, D. (2018), "*Türk Yaşam Kültüründe Oturma Mobilyasının Değişimi ve Gelişimi*", Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 16, ss. 71-85.

DEMİRİZ, Y. (2002), *"Osmanlı Çini Sanatı"*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 12, ss. 563.

DENİZ, B. (2002), *"Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları"*, Türkler Ansiklopedisi, , Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 12, Ankara, ss. 621-653.

DERMAN, F. Ç. (2002), *"Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi"*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 12, ss. 468.

DURUL, Y., (1979), Sanat Dünyamız, Yıl.5, Sayı.15, Ocak 1979, s.12-21.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997)

ENVEROĞLU, Z. (2018), "*Osmanlı Minyatür Sanatı İçerisinde Nakkaş Levni Üslubuna Kadın Figürleri ve Günümüz Sanat Anlayışında Yenilik Arayışları"*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Bilim Dalı, Tasarım Ana Sanat Dalı, Konya.

ERİŞ, M. (2012). *"Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma Hareketleri"*, Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 14, ss.1062-1081.

EVREN, B., CAN, D.G. (1996), "*Osmanlı Kadını ve Yabancı Gezginler"*, ss. 56-57.

G. T (1929), *"An Exhibition of French Textiles and Original Designs",* Bulletin of the Museum of Fine Arts, Vol. 27, No. 163 (Oct., 1929), ss. 60-63.

GEDÜK, S. (2014)., "*Bir Kültür Simgesi Olarak Çeşmibülbül'ü Geleceğe Taşımak",* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstka TR10/12/YEK/0016 Projesi, Temmuz 2014, İstanbul

GİRAY, K. (1997), *Çallı ve Atölyesi,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Genel yayın no:367 ss.7-348

GÖKSU, G.Y., ATLIHAN, Ş., (2018), *"Osmanlı Saray Kilimlerinin Desen Yapısı"*, İdil Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 45, ss. 619-623.

GÜLLÜ, S., ÇATIR, O., (2017), *"Uşak Halı Dokuma Sanatının Gelişimi, Özellikleri ve Turizm Etkilerine Yönelik Nitel Bir Araştırma",* 2017, Social Science Studies Journal, ss.1291.

GÜMÜŞER, T.; MENEK S. (2020), *"Osmanlı Minyatür Sanatında Tekstil Desen Tasarımı"*, Yıldız Journal Of Art And Design, Vol.7, Iss.2, ss121-134.

İPEK, S. (2012), *"Ottoman Fabrics During the 18th and 19th Centuries"*, *Textile Society of America*, 13th Biennal Symposium, September, pp. 1.

KAYA, N. (2012), "18*. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatında Etkin Olan Gül Tasarımlarıyla Yeni Yorumlar*", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KESKİNER, C. (2004), *"Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri"*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 1-92.

KODAMAN, B. (1991), *"XIX. Yüzyıl Sonunda Güney Doğu Anadolu'da Fransız Politikası"*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilgiler Dergisi, Cilt: 6, Sayı 1, ss. 157-162.

KURTOĞLU, A. (1986), "*Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi*", İstanbul Orman Fakültesi Dergisi*,* Cilt 36, Sayı 3, 1986, ss. 82.

KÜÇÜKERMAN, Ö. (2002), "*Beykoz Camları*", Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 14, ss. 313-327.

KÜÇÜKKALAY, M.; ELİBOL, N. (2006), *"Ottoman Imports in the Eighteenth Century: Smyrna (1771-72)"*, Middle Eastern Studies, Vol 42, No 5, ss. 723-740.

Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, *Türk El Sanatları,* 1993, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, ss.127. (Yayın No: 202)

LEWIS, R. (2006), *"Oryantalizmi Yeniden Düşünmek – Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi",* İstanbul, ss. 82.

MAHİR, B. (2002), *"Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür"*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 12, ss. 502.

NUHOĞLU, H. (2012). *"Osmanlı Matbaacılığı"*, Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 14, ss.927-932.

NUHOĞLU, H. (2012). *"Osmanlı'da Fotoğrafçılık",* Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 19, ss.933-943.

OKAY, C. (2002), *"Son Dönem Osmanlı Toplumunda Çocuk (1850-1900)"*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 14, ss.60-92.

ÖNDAY, Ö. (2015), *"A Trial Research on Turkish Textile Research"*, International Journal of Contemporary Applied Sciences, Vol 2, No 12, pp. 297-327.

ÖNSOY, R. (1989), *DergiPark*, Cilt 5, Sayı 14, ss. 365-378.

ÖZCAN, Y. (2002), *"Türk Tezhip Sanatı"*, Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 12, ss. 478.

ÖZDEMİR, E. K. (2010), "*19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanayileşmenin Saray İçin Üretilen Kumaşlara Etkileri*", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ÖZER, İ. (2006) *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*, İstanbul: Truva Yayınları

ÖZSEZGİN, K.(1976), Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı, Yıl.2, Sayı.4, Haziran 1976, s.138-157.

ÖZTÜRK, B. (2016) "*Tezgahtan Saraya: Osmanlı Saray Halıları*", Yedi:Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2016, Sayı 16, ss. 121-127.

ÖZTÜRK, Y. (2013), "*XV. Louis ve XVI. Louis Stili Mobilyalarının Genel Özelliklerinin ve Günümüzdeki Örneklerinin İncelenmesi"*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

PAMUK, Ş. (1986), "*The Decline and Resistance of Ottoman Cotton Textiles 1820-1913",* Explorations in Economic History, No 23, pp. 205-225.

PEKER, A.U. (2002), "*Western Influences on the Ottoman Empire and Occidetalism in the Architecture of Istanbul*", Eighteenth Century Life, Vol 26, No 3, pp. 139-163.

RENDA, G. (2001), *"Osmanlı Minyatür Sanatı",* Promete Kültür Dizisi Yayınları, İstanbul.

RENDA, G. (2002), *"Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat"*, Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 15, ss. 265-283.

RENDA, G. (2004) *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s.7-221

SALMAN, F. (2002). *"Osmanlı Dönemi Türk Kumaş Sanatı*", Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 12, Ankara, ss. 665-673.

SALMAN, F. (2018), "*Osmanlı Dönemi Türk Kumaş Sanatı*", Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları https://www.altayli.net/osmanli-donemi-turk-kumas-sanati.html Erişim Tarihi: 09.04.2021).

SEVİN, N. (2002), "*İlk Osmanlı Sarayları ve Topkapı Sarayı*", Türkler Ansiklopedisi, Ankara, Cilt: 12, s.321-33.

SEZGİN, Ş., ÖNLÜ, N., (1994). *"Osmanlı Klasik Dönem İpekli Saray Kumaşları"*, Tekstil ve Mühendis Dergisi, Yıl 8, Sayı 43-44, ss. 48-51. https://scholar.google.com.tr/scholar?hl=tr&as_sdt=0%2C5&q=Yrd+DG+Verife+SEZGW+Ar.+Gar.+Nesrin+dNLii+Dokuz+EyliU+hdversitesi+Giizel+Sanatlar+Fakiiltesi&btnG= (Erişim: 05 Mayıs 2020).

TANSU, Y.E., (2018) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Batıcı Düşünce Çerçevesinde Dr. Abdullah Cevdet Ve İctihad Dergisi*, Tarih ve Gelecek Dergisi, Cilt 4, Sayı 1 ss. 113-141

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, (1996) "*Milli Saraylar 1994/1995"*, TBMM Basımevi, Ankara, ss. 8-147.

T.C. GELİŞTİRME DERNEĞİ BAŞKANLIĞI, (1969), *Türk El sanatları Yazılar: Topkapı Sarayı Müzesi Uzmanları,* Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Yayınları, İstanbul, ss. 5-150.

TEZCAN, H. (2002). *"Osmanlı Dokumacılığı"*, Türkler Ansiklopedisi, , Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 12, Ankara, ss. 654-663.

TEZCAN, H. (2012), *"Modanın Tarihi Dökümanları*", DergiPark, ss. 095-097. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275349 (Erişim: Mayıs 2021).

TEZCAN, H., OKUMURA, S., (2007), *"Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*", Vehbi Koç Vakfı – TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007, ss.23

Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Cilt 6, Sf. 322-323

TÜFEKÇİ, S.K., (2020)., *"Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi"*, Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, ss. 12-24.

ULU, C. (2014), "*Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Mürebbiyelik Müessesesi"*, Journal of Turkish Studies, Vol.9, Iss.1, ss. 595-610.

ÜREKLİ, F. (2003), *"Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi",* Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi, Mart, Cilt 39, Sayı 231, ss. 50-60.

VAN OS, N. (2002). *"Milli Kıyafet: Müslüman Osmanlı Kadını ve Kıyafetinin Milliyeti"*, Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 14, ss. 236-260.

YARDIMCI, K. G. (2016), *"Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler"*, International Journal of Cultural and Social Studies, Vol 2, No 1, ss. 219-241.

YILMAZ, G. (2015), "18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Yerel Tekstil Üretiminden Sanayileşmeye Geçiş", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. ss.75.

http://maidekasapoglu.com/asiyan/ (Erişim: Ağustos 2022).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sergi-i_Um%C3%BBm%C3%AE-i_Osm%C3%A2n%C3%AE (Erişim: Temmuz 2022).

https://www.lepoint.fr/culture/lyon-un-meurtre-de-soie-27-12-2015-2005486_3.php (Erişim: Ağustos 2022).

https://tr.pinterest.com/pin/184295809731502397/, (Erişim: Ocak 2020)

https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=476&ressam-i-hazret-i-padi%C5%9Fah%C3%AE----abdullah-biraderler (Erişim: Ağustos 2022).

https://www.metmuseum.org/art/collection (Erişim: Ekim 2022).

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451102 (Erişim: Ekim 2022).

https://tarihdergi.com/levni-ve-muhtesem-cizimleri/ (Erişim: Ekim 2022).

http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/chintamani/herrmann_chintamani_carpet_XVIIc_bausback_collection.htm (Erişim: Ağustos 2022).

https://tr.wikipedia.org/wiki/VIII._Henry (Erişim: Temmuz 2022).

news/transylvanias-carpet-treasures-come-to-gdansk-poland/ (Erişim: Ağustos 2022).

http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/2164/%C3%96z%C3%A7elik.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Erişim: Ağustos 2022).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Diller: İngilizce, Fransızca, İspanyolca, Almanca

Eğitim

2019 /	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Yüksek Lisans
2015 / 2019	İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı
2005 / 2008	İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir Meslek Yüksekokulu, Dış Ticaret (İngilizce)
2002 / 2005	İzmir Özel Türk Lisesi, İzmir - Anadolu Lisesi
1994 / 2001	Özel Ege Lisesi, İzmir – İlköğretim

İş ve Staj Deneyimleri

2022	Arzu Kaprol – ARZYU Tasarım Asistanı
2022 Teknolojiler Asistanı	Bilişim Vadisi – Tasarım Kümelenme Merkezi Giyilebilir
2021	Begüm Yazar – Firma Kurucusu ve Tasarımcısı
2019	Fırat Neziroğlu - Tasarımcı
2018 - 2022	Vural Gökçaylı Haute Couture - Asistan
2018	BR Mağazacılık Tic. A.Ş. - Altınyıldız / Beymen Business (01.08.2018 - 05.09.2018)
2017 14.08.2017)	Vural Gökçaylı Haute Couture – Stajyer (17.07.2017 –
2008 / 2014	İznak İzmir Ulus. Nak. Ltd. Şti. – Genel Müdür Yardımcısı
2007	Borusan Lojistik – Pazarlama Departmanı- Stajyer

Sertifikalar & Belgeler

2018 – 2019 (Bahar)	İzmir Ekonomi Üniversitesi - Şeref Belgesi
2017 – 2018 (Bahar)	İzmir Ekonomi Üniversitesi - Yüksek Şeref Belgesi
2017- 2018 (Güz)	İzmir Ekonomi Üniversitesi- Yüksek Şeref Belgesi
2016 – 2017 (Bahar)	İzmir Ekonomi Üniversitesi-Yüksek Şeref Belgesi
2016 – 2017 (Güz)	İzmir Ekonomi Üniversitesi- Şeref Belgesi
2008	CPC Diploma - IRU Academy CERTIFICATE OF PROFESSIONAL COMPETENCE (CPC) FOR THE ROAD TRANSPORT MANAGER - NATIONAL AND INTERNATIONAL ROAD HAULAGE
2008	Deniz Ticaret Odası İzmir Şubesi & Göztepe Rotaract Kulübü - Denizcilik Sektör Semineri
2007	UND & IRU Taşımacılık ve Lojistik Mesleki Yeterlilik Eğitimi - Üst Düzey Yöneticilik Belgesi (ÜDY3)
26.03.2007 / 27.04.2007	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 4. Kariyer Günleri

Katılınan Defile, Seminer, Konferans, Panel ve Atölye Çalışmaları

KATILINAN YARIŞMALAR

26.11.2018	10. If Wedding Gelinlik Tasarım Yarışması (Finalist) Tasarımcı
05.11.2018	Hack Our Style - Yarışma - Hugo Boss & Atlas Global (Finalist)Tasarımcı

KATILINAN SERGİ VE DEFİLELER

14-15.09.2021	İtalya Venedik Mimari Bienali (Unesco) – İtalya “Rise From The Ashes – Küllerinden Doğmak” (Giyilebilir Eser - Tasarımcı)
18.10.2019	Vural Gökçaylı “Retrospective” İstanbul defilesi-Tasarımcı Asistanı & Backstage Görevlisi

16.10.2019	Fırat Neziroğlu - Spring & Koş Brandroom LansmanıSanatçı Asistanı & Tasarımcı
12-15.09.2019	Fırat Neziroğlu - Contemporary İstanbulSanatçı Asistanı
31.05.2019	İzmir Ekonomi Üniversitesi - 2019 Yıl Sonu DefilesiTasarımcı
28.05.2019	Design Day İzmirTasarımcı
28.10.2018	Re-Blue Atelier - İEÜ Sergi - İzmir Mavibahçe AVMTasarımcı
18.10.2018	Re-Blue Atelier - İEÜ Sergi - İzmir Agora AVMTasarımcı
13.06.2018	In Denim Party - Defilesi - İzmir Mavibahçe AVMTasarımcı
04.06.2018	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 2018 Yıl Sonu DefilesiBackstage Görevlisi – Kulis Sorumlusu & Tasarımcı
20.03.2018 - 02.06.2018	4. Uluslararası İzmir Güncel Sanat Trienali - PORT İZMİR 4 - Final Sergisi
2017 / 2018	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 2017 (Güz) Dönem Sonu Defilesi Backstage Görevlisi – Kulis Sorumlusu & Tasarımcı
30.09.2017	Vural Gökçaylı “Anadolu Medeniyetleri’nden İzler” Alanya defilesiTasarımcı Asistanı & Backstage Görevlisi
2016 / 2017	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 2016 (Güz) Dönem Sonu Defilesi Backstage Görevlisi
2015 / 2016	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 2015 & 2016 Mezuniyet Defilesi Backstage Görevlisi
2015 / 2016	İzmir Ekonomi Üniversitesi – 2015 & 2016 (Bahar) Dönem Sonu Proje Sergisi

KATILINAN ATÖLYE ÇALIŞMALARI

2019	1453 Nish Dokuma - Nişantaşı Üniversitesi
31.03.2018	Çerçeve Dışına Çıkmış Özgür Dokumalar Atölyesi - İstanbulFırat Neziroğlu
11.11.2017	Design Week Türkiye – Workshop – "Deri ile Tanışmak" Kerem Ariş & Merve Ariş
07.02.2017	IF Wedding Fashion 2017 – İzmir – Drapaj AtölyesiBurak Çiçek & Gözde Karadana & Yeliz Cengiz
08.02.2017	IF Wedding Fashion 2017 – İzmir - Drapaj AtölyesiTaner Tabaklı & Sinem Mardi
21.01.2017	Design Thinking ile İnovasyon Yönetimi Atölyesi – İzmirEğitmen: Aysu Sağdıç
2016 / 2017	İzmir Ekonomi Üniversitesi – Kostüm Tasarım Atölyesi – Barok & Rokoko Dönemi
19.10.2016	İzmir Ekonomi Üniversitesi – Şükriye Yüksel Filiz ile Drapaj Atölyesi
2015 / 2016	İzmir Ekonomi Üniversitesi Moda ve Stil Kulübü – Kağıt Şapka Atölyesi

Üye Olunan Topluluklar

2015 / 2019	İzmir Ekonomi Üniversitesi - Moda ve Stil Kulubü – Yönetim Kurulu Üyesi

Bilgisayar Becerileri

Adobe Illustrator Adobe Photoshop
Adobe InDesign
Assyst
Microsoft Office Programları - WORD, EXCELL, POWERPOINT, OUTLOOK

REFERANSLAR

Doç. Dr. Şölen Utkun Kipöz
İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Yrd. Doç. Dr. Duygu Ebru Öngen Corsini
İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Arzu Kaprol
ARZYU – ARZU KAPROL

Ahmet Korkmaz
BR Mağazacılık Tic. A.Ş. - Altınyıldız / Beymen Business