

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİRKECİ GARI'NIN İSTANBUL'DAKİ
GEÇ DÖNEM EKLEKTİK ANLAYIŞLA İNŞA EDİLEN
ORYANTALİST ÜSLUPTAKİ YAPILAR İÇİNDEKİ YERİ

HAZIRLAYAN
ZEHRA HİHAL ÖZDENER
2501060078

TEZ DANIŞMANI
YRD.DOÇ.DR. EMİNE NAZA DÖNMEZ

İSTANBUL 2010



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz SANAT TARİHİ ANABİLİM Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan 2501060078 numaralı ZEHRA HİLAL ÖZDENER'in hazırladığı "SİRKEÇİ GARI'NIN İSTANBUL'DAKİ GEÇ DÖNEM EKLEKTİK ANLAYIŞLA İNŞA EDİLEN ORYANTALİST ÜSLUPTAKİ YAPILAR İÇİNDEKİ YERİ" konulu YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA-TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 13.12.2010 PAZARTESİ günü saat 12,00'de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin*ka.hulu*.....'ne* OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI(*)	İMZA
PROF.DR.M.BAHA TANMAN	Kabul	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ.DR.EMİNE NAZA DÖNMEZ	Kabul	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ.DR.TARKAN OKÇUOĞLU	kabul	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ.DR.NURCAN YAZICI	-Kabul-	<i>[Signature]</i>
YRD.DOÇ. DR.İMRE ÖZBEK EREN	-Kabul-	<i>[Signature]</i>

Adres: Besim Ömerpaşa Caddesi Kaptan-ı Derya Sokakı 34452 Beyazıt/İstanbul
Tel: 0212 440 00 00 / 14219-14220-14221-14222-14226-14227-14243
Fax: 0212 440 03 40 e-mail: sbc@istanbul.edu.tr

Sirkeci Gar'ının İstanbul'daki Geç Dönem Eklektik Anlayışla İnşa Edilen Oryantalist Üsluptaki Yapılar İçindeki Yeri

Zehra Hilal Özdener

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğu 19.yüzyılda sosyal,siyasal ve kültürel alanlarda köklü değişimler geçirmiştir. Bu dönemde İmparatorluğun başkenti İstanbul Batı kaynaklı mimari akımların etkisiyle şekillenmeye başlamıştır. Dönemin popüler mimari üsluplarından biri olan Oryantalist üslubun Osmanlı mimarisine dahil olması da uzun zaman almamıştır

Bu çalışmada 19. yüzyılın sonunda Oryantalist üslupla inşa edilen ve İstanbul'un ilk abidevi demiryolu binası olan Sirkeci Garı tarihsel ve mimari boyutuyla incelenmiştir. Geç dönem Osmanlı mimarisi ve Oryantalist üslubun Osmanlı mimarisine etkileri irdelenerek, Sirkeci Garı'nın İstanbul'da Oryantalist üslupla inşa edilen diğer yapılar arasındaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır.

Tezin birinci bölümünde Oryantlizmin,kavramsal,sanatsal ve mimari boyutlarına değinilmiştir. İkinci bölümde,Geç Dönem Osmanlı Mimarisi ve İstanbul'daki Oryantalist üslupla inşa edilen yapıların bir değerlendirilmesi yapılmış. Üçüncü bölümde ise Sirkeci Garı fotoğraf,plan,rölöve gibi görsel malzeler,arşiv belgeleri ve akademik kaynaklar üzerinden değerlendirilerek incelenmiştir.

A Study on where the Sirkeci Train Station stands in relation to Buildings of the Orientalist Style representing the eclectic Notion in late Ottoman Istanbul

ABSTRACT

In the 19th century the Ottoman Empire has gone through fundamental changes in social, political and cultural spheres. In this era the imperial capital, Istanbul, has taken shape under the influence of architectural trends of Western origin. Not surprisingly, it has not taken long for the Orientalist style, one of the popular architectural styles of the time, to be part of the Ottoman architecture.

This thesis examines both historically and architecturally the Sirkeci Train Station, an example of the Orientalist style built at the end of the 19th century and which is also the first monumental railway building in Istanbul. Focusing on late Ottoman architecture and the impact of the Orientalist style on Ottoman architecture, we aim to find out where the Sirkeci Train Station stands in relation to other examples of the Orientalist style.

The first part of the thesis is on conceptual, artistic and architectural aspects of Orientalism. The second part is a general account of late Ottoman architecture and buildings of the Orientalist style erected in Istanbul. The last part studies the Sirkeci Train Station on the basis of visual materials –such as photos, plans and building surveys-, archives and academic resources.

Önsöz

Yüz yirmi yıldır İstanbul'un tarihine tanıklık eden Sirkeci Garı, mimarisiyle adeta dönemin karmaşık zihin yapısını yansıtmaktadır. Hem mimari, hem de tarihi bakımdan Doğu ile Batı arasında kapılar açan bu yapının hakkındaki akademik çalışmaların oldukça kısıtlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmanın bu konudaki boşluğu doldurmada bir adım olmasını temenni ediyorum.

Tezin oluşum aşamasındaki her safhada beni yönlendiren, destekleyen, farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan Tez Danışmanım Yrd.Doç.Dr. Emine Naza Dönmez'e öncelikle teşekkür etmek istiyorum.

Bu süreçte bana hem manevi, hem de fikir bazında destek olan ağabeyim Ömer Özdener'e, yine akademik çalışmalarımda her zaman desteğini hissettiğim arkadaşım Arif Kütük'e (M.Phil), Osmanlıca çevirilerimde bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Beyhan Hacıömeroğlu'na, Gardaki çalışmalarımı kolaylıkla yürütmemi sağlayan başta TCDD 1. Bölge Eğitim Müdür Yardımcısı Ruhan Çelebi'ye, tüm Gar çalışanlarına ve her zaman desteklerini yanımda hissettiğim aileme teşekkürü borç biliyorum.

Zehra Hilal Özdener, Eylül 2010

İÇİNDEKİLER

Öz	iii
Abstract	iv
Önsöz	v
İçindekiler	vi
Resim Listesi	x
Kısaltmalar	xix
GİRİŞ	1
1.BİRİNCİ BÖLÜM: MİMARİDE ORYANTALİZM	4
1.1 Oryantalizm Nedir?Kavram Olarak Oryantalizm	4
1.2 Sanatta Oryantalizm Kavramı	6
1.3 Mimaride Oryantalizm	12
2.İKİNCİ BÖLÜM: OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİZM	20
2.1 Batılılaşma Sürecindeki Osmanlı Devletindeki Sosyal Kültürel ve Ekonomik Oluşumların Mimariye etkisi	20
2.1.1 Batılılaşma Sürecindeki Osmanlı Devleti	20
2.1.2 XVIII Yüzyıl ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Mimarisine Genel Bir Bakış	23
2.1.3 XIX ve XX .Yüzyıldaki Seçmecî Üsluplar	28
2.2. Osmanlı Mimarisinde Oryantalizm	31
2.2.1 Evrensel Sergilerde Osmanlı'nın Temsili Ve Oryantalizm	36
2.2.2 Ulusal Sergiler	39
2.3 Osmanlı Mimarisindeki Oryantalist Mimari Üslubun Kavramsal ve Yapısal Yönünden Avrupa ve Koloni Mimarisindeki Oryantalist Yapılardan Farkı	41
2.4. İstanbul'daki Oryantalist Yapılara Genel Bir Bakış	44
2.4.1 Oryantalizmin Bütüne Hakim Olduğu Yapılar	46
2.4.2 Eklektisit Yaklaşım İçerisinde Oryantalist Öğelerin Ağırlıkta Olduğu Yapılar	49

2.4.3 Oryantalist Mimari Elemanların Detayda Kaldığı Yapılar	50
2.5 Yapılardaki Oryantalist Unsurlar ve Kaynakları	51
2.5.1. Kemerler	52
2.5.1.1. At Nalı Kemerler	52
2.5.1.2. Soğan Kemerler	52
2.5.1.3 Dilimli Kemerler	53
2.5.2. Sütun Başlıkları	53
2.5.3. Çoklu Sütun Grupları ve Sütun Başlıkları Üzerindeki Mimari Elemanlar	54
2.5.4. Kuleler	54
2.5.5. Soğan Kubbe ve Tepelikler	55
2.5.6 Sağır Kemer ve Niş Dizileri	55
2.5.7 Ağ Bezeme	56
2.5.8. Lotus Yaprakları ve Palmet Motifleriyle Oluşturulan Silmeler	56
3.ÜÇÜNCÜ BÖLÜM :SİRKECİ GARI	58
3.1 Sirkeci Garı'nın Tarihçesi	58
3.2 Yapının Mimarı :August Carl Friedrich Jasmund	61
3.3 Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi	65
3.3.1 Plan	65
3.3.2 Cephe Tasarımı	68
3.3.2.1 Kuzey Cephesi	68
3.3.2.2 Güney Cephesi	72
3.3.2.3 Doğu ve Batı Cephesi	73
3.3.3 Süsleme Programı	74
3.3.3.1 Taş Malzeme	74
3.3.3.2 Vitraylar	78
3.3.3.3 Metal Malzeme	79
3.3.3.4 Ahşap Malzeme	81
3.3.3.5 İç Mekanlardaki Süsleme Programı	82

DEĞERLENDİRME	86
SONUÇ	99
Kaynakça	102
Ek-1 Resimler	110
Ek- 2-a Sirkeci Garı Planı	225
Ek- 2-b Sirkeci Gar Binası Cephe Çizimi	226
Ek- 2-c Sirkeci Gar Binası Cephe Çizimi (2)	227
Ek- 2-d Sirkeci Garı Boyuna Kesit	228
Ek- 3 U Şeklinde Avlu Plan Şeması	229
Ek -4 Sundurmayla Birleştirilmiş Tek Taraflı İstasyon Avlu Plan Şeması	230
Ek -5 Le Moniteur Oriental Gazetesinden“Yeni İstanbul Garı” başlıklı haberin Kupürü	231
Ek-6 Sirkeci Garı’nın açılışı haberinin yer aldığı Sabah Gazetesi’nin ilk sayfası, 12 Rebiül Evvel 1308, (23 Teşrin-i Evvel 1306) 1426.sayı	232
Ek -7-a- BOA MKT.MHM 455/87 Nolu Belge	233
Ek- 7-b BOA MKT.MHM 455/87 Nolu Belgenin Transkripsiyonu	234
Ek- 8-a BOA MKT.MHM 454 /18 Nolu Belge	235
Ek- 8-b BOA MKT.MHM 454 /18 Nolu Belgenin Transkripsiyonu	236
Ek -9-a BOA, MKT MHM 456/38 Nolu Belge (1)	237
Ek-9-b BOA, MKT MHM 456/38 Nolu Belgenin Transkripsiyonu	238
Ek -9-c BOA MKT MHM 456/38 Nolu Belge (2)	239
Ek- 9-d BOA MKT MHM 456/38 Nolu Belgenin (3) Transkripsiyonu	240
Ek 9-e BOA MKT MHM 456/38 Nolu Belge ve Transkripsiyonu	241

Resim Listesi ve Kaynakları

Resim 1. 1: Kew Bahçeleri ,Cami (<http://www.explore-kew-gardens.net/engMarch/textMM/mosqueN.htm>)

Resim 1. 2 : Kew Bahçeleri, Pagoda (<http://www.explore-kew-gardens.net/engMarch/textMM/pagodaN.htm>)

Resim 1.3. : Pillnitz Sarayı

(http://www.musikfestspiele.com/cms/en/venues/schloss_pillnitz_schlosspark/)

Resim 1.4 : Brighton Kraliyet Pavyonları

(http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/4798307.stm)

Resim 1. 5 : Wilhelma Sarayı (<http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelma>)

Resim 1. 6 : Wilhelma Sarayı iç mekanından görünüm

Resim 1.7: Linderhof Sarayı Magrip Köşkü (<http://view.stern.de/de/picture/aussicht-Linderhof-maurische-Baukunst-Kiosco-Maurischer-Kiosk-984120.html>)

Resim1 8: Linderhof Sarayı Fas Köşkü (<http://www.travelpod.com>)

Resim 1.9: Royal Panopticon (John Sweetman, Oriental Obsession,1887)

Resim 1.10: Royal Panopticon İç Mekan (J.Sweetman)

Resim 1.11: Crystal Palace El Hamra Salonu

(<http://www.vam.ac.uk/images/image/25273-popup.html>)

Resim 1.12: Enville Hall Conservatory (J.Sweetman)

Resim 1.13 : Viktorya Salonu, Dorset Şehir Müzesi (<http://www.dorchesterdorset.com>)

Resim 1.14 : Paddington İstasyonu Kemerleri (Detay)

(<http://www.photographersgallery.com>)

Resim 1.15: Doğu Hindistan Evi Müzesi (<http://www.sebraprints.com.au>)

Resim 1.16 : St Paul Evi (www.aidan.co.uk)

Resim 1.17 : Marcel'in Halka Açık Banyo projesi (<http://www.paintings-directory.com>)

Resim 1.18: Wildbad Termal İstasyonu, Stuttgart (<http://www.oaseverlag.de>)

Resim 1.19: Zacherl'in Böcek Tozu Fabrikası, Viyana

(http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zacherl_Factory)

Resim 1.20: Yenice Sigara Fabrikası, Dresden (<http://www.trekearth.com>)

Resim 1.21: Leighton House- Arab Hall (Arap Salonu)

(cultureandnarchy.wordpress.com/collectors-lord-leightons-house)

Resim1.22: Madras Müzesi ,Hindistan (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 1.23: Khalsa Koleji, Hindistan (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 1.24: Lahore Müzesi,Pakistan (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 1.25: Kuala Lumpur Tren İstasyonu (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 1.26: Victoria Memorial,Kalküta (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 1.27 : Melbourne Flinders Street İstasyonu (<http://www.travelpod.com>)

Resim 1.28: Melbourne Forum Tiyatrosu (http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture)

Resim 2.1: 1867 Paris Evrensel Sergisi, Türk Mahallesi (Zeynep Çelik, Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, 2005)

Resim 2.2 : 1873 Viyana Evrensel Sergisi Endüstri Sarayı'nın Doğu Kapısı ve III.Ahmed Çeşmesi (http://members.chello.at/wolfgang.blecha/photos_1873.htm)

Resim 2.3 : 1873 Viyana Evrensel Sergisi ,Türk Kahvesi

Resim.2.4 : 1873 Viyana Evrensel Sergisi, Hazine-i Hassa (Z.Çelik)

Resim. 2.5 : 1893 Chicago Colomb Sergisi, Osmanlı Pavyonu (Z.Çelik)

Resim 2.6: 1900 Paris Evrensel Sergisi, Osmanlı Pavyonu (Z.Çelik)

Resim .2.7: Sergi-i Umumi-i Osmani, İstanbul,1863 (Z.Çelik)

Resim.2.8. Sergi-i Umumi-i Osmani, İstanbul,1863 (Z.Çelik)

Resim.2.9. D'aronco'nun 1894 Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi için hazırladığı proje (Diana Barillari, Ezio Godoli, İstanbul 1900, 1997)

Resim.2.10. D'aronco'nun 1894 Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi için Hazırladığı Proje (Barillari)

Resim 2.11: Tokat Köşkü

Resim 2.12: Taksim Topçu Kışlası (<http://www.restorasyonforum.com>)

Resim 2.13: . Harbiye Nezareti Giriş Bölümü

- Resim 2.14:** Seraskeri Köşkləri
- Resim 2.15:** Hidayet Camii
- Resim 2.16:** Fuat Paşa Türbesi (<http://www.arkitera.com>)
- Resim 2.17:** Çırağan Sarayı
- Resim 2.18:** Bahriye Nezareti
- Resim 2.19 :** Mekteb-i Tıbbiye (Deniz cephesinden görünüm)
- .Resim 2.20:** Mekteb-i Tıbbiye (Detay)
- Resim 2.21:** Hamidiye Saat Kulesi
- Resim 2.22:** Pertevniyal Valide Sultan Camii (<http://www.flickr.com>)
- Resim 2.23:** Hamidiye Camii
- Resim 2.24:** Hamidiye Camii İç mekan
- Resim 2.25:** Hamidiye Camii İç mekandan kubbenin görünümü
- Resim 2.26:** Mustafa Reşid Paşa Türbesi (<http://www.flickr.com>)
- Resim 2.27:** Çırağan Sarayı Tören Kapısı
- Resim 2.28:** Beylerbeyi Mavi Salon
(www.kenthaber.com/marmara/istanbul/uskudar/Rehber/saraylar/beylerbeyi-sarayi)
- Resim 2.29:** Beylerbeyi Sarayı Havuzlu Salon (<http://www.myturkiye.com>)
- Resim 2.30:** Aziziye Hamamı (<http://www.kadikoyguide.com/aziziye-hamami>)
- Resim 2.31:** Köprülü Türbesi (Turgut Saner,19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm, 1998)
- Resim.2.32 :** Arap Camii Avlu Girişi
- Resim 2.33 :** Abdülmecid Efendi Köşkü
- Resim 2.34:** Halil Rıfat Paşa Konağı (<http://www.flickr.com>)
- Resim 2.35:** Kadıköy Suadiye’de bir Konut
- Resim 2.36:** Üsküdar Bağlarbaşı’nda bir konut
- Resim 2.37:** Dilimli Kemer -Kordoba Camii
(<http://www.andalucia.com/cities/cordoba/mosque.htm>)
- Resim 2.38 :** Dilimli Kemer Hamidiye Camii
- Resim 2.39:** El Hamra Sarayı Aslanlı Avlu Sütün Başlığı ve Ağ Bezeme Örneği
(<http://www.atpm.com>)
- Resim 2.40:** Mekteb-i Tıbbiye ceph (detay)
- Resim 3.1:** Sirkeci’de İnşa Edilen İlk İstasyon Binası
- Resim.3.2:** Sirkeci Gar’ından Görünüm -19. yy sonu (AAE)
- Resim 3.3:** Sirkeci Garı’ndan Görünüm -19. yy.sonu (AAE)

- Resim 3.4:** Sirkeci Garı Peronlardan Görünüm-19. yy sonu (AEE)
- Resim 3.5:** Sirkeci Garı'nın Açılış Töreni (www.wowTURKEY.com)
- Resim 3.6:** Sirkeci Garı Açılış Töreni (www.wowTURKEY.com)
- Resim 3.7:** Sirkeci Garı'ndan Bir görünüm (www.wowTURKEY.com)
- Resim 3.8:** Sirkeci Garını Gösteren Bir Kartpostal (www.wowTURKEY.com)
- Resim 3.9:** Sirkeci Garını Gösteren Bir Kartpostal (www.wowTURKEY.com)
- Resim 3.10:** Sirkeci Garı Genel Görünüm.
- Resim 3.11:** Ana Mekan Cepheden Görünüm
- Resim 3.12 :** Giriş Bölümü
- Resim 3.13:** Ana Mekan Cepheden Görünüm
- Resim 3.14:** Cephe (Detay)
- Resim3.15:** Ters Lotus Dizili Friz, Kitabe ve Alınlık
- Resim 3.16 :** Kule
- Resim 3.17:** Kule (Detay)
- Resim 3.18 :** Doğu Kanat
- Resim 3.19.** Batı Kanat
- Resim 3.20:** Batı Kanadından Görünüm
- Resim.3.21 :** Kanatta Yer Alan İkiz Pencereleden Görünüm
- Resim 3.22:** Kanat Pencere (detay)
- Resim 3.23 :** Doğudaki Köşk Benzeri Bölümden Görünüm
- Resim 3.24:** Doğudaki Köşk Benzeri Bölümden Görünüm
- Resim 3.25 :** Köşk Benzeri Bölüm Üst Kat
- Resim 3.26 :** Batı Köşk Benzeri Bölümü Cephe
- Resim 3.27 :** Güney Cephe (Ana Mekan)
- Resim 3.28:** Güney Cephe Genel Görünüm
- Resim 3.29 :** Güney Cephe Ana Mekan (Detay)
- Resim 3.30:** Güney Cepheden Ana Mekanın Görünümü
- Resim 3.31:** Kanatlardan Genel Görünüm
- Resim 3.32 :** Güney Cephe Kapı
- Resim 3.33 :** Doğu Yöündeki Köşk Benzeri Bölüm Güney Cephesinden Görünüm
- Resim 3.34 :** Batı Yöündeki Köşk Benzeri Bölüm
- Resim 3.35 :** Batı Cephesinden Görünüm
- Resim 3.36:** Doğu Cephesinden Görünüm
- Resim 3.37:** Doğu Cephesinden Görünüm

- Resim 3.38: Doğu Cephesi Pencere Detay**
- Resim 3.39: Doğu Cephesi Kitabe**
- Resim 3.40: Doğu Cephesi Kitabe**
- Resim 3.41: Batı Cephesi Üst Katından Görünüm**
- Resim 3.42: Gül Pencere'den Görünüm**
- Resim 3.43 : Gül Pencere Detay**
- Resim 3.44: Giriş Bölümü,Kitabe ve Gül Pencere**
- Resim 3.45: Giriş Bölümü Detay**
- Resim 3.46: Giriş Bölümü Detay**
- Resim 3.47 : Giriş Bölümü Alt ve Orta Kısım Pencereleler**
- Resim 3.48: Pencere (Detay)**
- Resim 3.49: Orta Kısım Pencere**
- Resim 3.50: Üst Kat Pencere**
- Resim 3.51: Cephe Detay**
- Resim 3.52: Kule Detay**
- Resim 3.53: Alınlık ve Tuğra**
- Resim 3.54: Yıldız Pencere**
- Resim 3.55: Kapı Detay**
- Resim 3.56: Kanatlarda Yer Alan Gül Pencereden Görünüm**
- Resim 3.57: Köşk Benzeri Bölümün Alt Kat Penceresi**
- Resim 3.58: Pencere (Detay)**
- Resim 3.59: Pencere (Detay)**
- Resim 3.60: Doğu Yönünde yer alan köşk benzeri yapının kuzey cephesi**
- Resim 3.61 : Batı cephesinde yer alan tarih kitabesi**
- Resim 3.62: Büyük Hol'den Görünüm**
- Resim 3.63 : Gül pencerenin büyük holden görünümü**
- Resim 3.64: Büyük holde yer alan vitraylar**
- Resim 3.65 : Kanatlarda yer alan vitraylardan bir örnek**
- Resim 3.66: Köşk benzeri bölümlerin iç mekanlarından vitray örneği**
- Resim 3.67: Ana Giriş Kapısı**
- Resim 3.68 : Batıda yer alan köşk benzeri bölümde yer alan üçlü pencere grubu**
- Resim 3.69: Köşk benzeri bölümlerde yer alan gül pencere**
- Resim 3.70: Köşk benzeri bölümün sundurması**
- Resim 3.71: Sütün (peron)**

- Resim 3.72:** Sütun kaidesi (peron)
- Resim 3.73:** Sütun başlığı
- Resim 3.74:** Saçakları taşıyan ahşap konsollar
- Resim 3.75:** Salonlarda yer alan ahşap konsol
- Resim 3.76:** Kanatlarda yer alan kapılardan görünüm
- Resim 3.77:** Büyük Holün genel görünümü
- Resim 3.78:** Tavan Göbeği (Büyük Hol)
- Resim 3.79:** Büyük Hol tavan süslemeleri
- Resim 3.80:** Tavan (Detay)
- Resim 3.81:** Büyük Hol tavan frizleri
- Resim 3.82:** Tavan Frizleri Detay
- Resim 3.83:** Sütun (Büyük Hol)
- Resim 3.84:** Sütun Kaidesi
- Resim 3.85:** Sütün Başlığı
- Resim 3.86:** Sütün (Detay)
- Resim 3.87:** Kemer Yayı (Büyük Hol)
- Resim 3.88:** Büyük Hol'ün kanatlara açılan kapılarından örnek
- Resim 3.89:** Büyük Hol'de yer alan kapılardan örnek
- Resim 3.90:** Batı kanadındaki salonun tavanından görünüm (Müze Bölümü)
- Resim 3.91:** Ahşap Konsol
- Resim 3.92:** Batı Kanadı Bekleme Salonu
- Resim 3.93:** Tavan Detay
- Resim 3.94:** Doğu Kanadı Tavanından Görünüm
- Resim 3.95:** Köşk Benzeri Bölüm Tavan Süslemeleri
- Resim 3.96 :** Tavan Süslemesi (detay)
- Resim 3.97 :** Köşk Benzeri Bölüm duvar ve tavan süslemeleri
- Resim 3.98:** Duvar ve Tavan süslemeleri
- Resim 3.99:** Tavan Süslemeleri
- Resim 3.100:** Tavan ve duvar süslemeleri
- Resim 3.101:** Duvar Süslemeleri
- Resim 3.102:** Duvar Süslemesi
- Resim 4.1:** Wunstorf Garı (<http://www.panoramio.com/photo>)
- Resim 4.2:** Bielitz İstasyonu (www.beskidia.pl)

- Resim.4.3:** Hannover Merkez Garı (<http://www.deutsche-schutzgebiete.de/eisenbahn.htm>)
- Resim 4.4:** Duesseldorf Eski Garı (<http://en.wikipedia.org>)
- Resim 4.5:** Dresden Garı (<http://www.panoramio.com/photo/9161913>)
- Resim 4.6:** Viktorya İstasyonu-Bombay (<http://indiatommy.wordpress.com/>)
- Resim 4.7:** Kuala Lumpur Tren İstasyonu (<http://knowingkl.wordpress.com>)
- Resim 4.8:** Charbagh Tren İstasyonu (<http://www.indianetzone.com>)
- Resim.4.9:** Sirkeci Garı Kuzey Cephe Giriş
- Resim. 4.10:** Yeni Camii Portal
- Resim 4.11:** Taksim Topçu Kışlası Giriş Bölümü, (<http://www.restorasyonforum.com>)
- Resim 4.12:** Sirkeci Garı Kuzey Cepheden Görünüm (19yy) (AAE)
- Resim 4.13:** Mekteb-i Tıbbiye Giriş Bölümü, (19.yy) (www.celebiyiz.com)
- Resim. 4.14:** Mekteb-i Tıbbiye Deniz Cephesi Kuleleri
- Resim 4.15:** Sirkeci Garı Kuzey Cephe Kule
- Resim 4.16:** İzmir Saat Kulesi (<http://www.netfotograf.com>)
- Resim 4.17:** Sirkeci Garı Kulesi (Detay)
- Resim 4.18:** Hamidiye Saat Kulesi Detay
- Resim 4.19:** Sirkeci Kuzey Cephe (Pencere)
- Resim 4.20:** El Hamra Sarayı Aslanlı Avlu
(<http://www.cortijovalverde.com/pages/alhambra.htm>)
- Resim 4.21:** Sirkeci Garı Giriş Bölümü Pencere Kemerleri
- Resim 4.22:** El Hamra Sarayı Aslanlı Avludan Görünüm
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Alhambra>)
- Resim 4.23:** Sirkeci Garı Ana Mekan Cephe (detay)
- Resim 4.24:** Hidayet Cami
- Resim 4.25:** Farmers and Exchange Bank (<http://en.wikipedia.org/>)
- Resim 4.26:** Sirkeci Garı, Batı kanadı –Kuzey Cephe
- Resim 4.27:** Farmers and Exchange Bank (detay),
(<http://www.flickr.com/photos/robertdwaller>)
- Resim 4.28:** Sirkeci Detay
- Resim 4.29:** Medine Garı (detay)
- Resim 4.30** Medine Garı

(<http://www.zubeyr-kureemun.com/SaudiArabia/OttomanRuinsInMedina.htm>)

Resim 4.31: El Hamra Sarayı Sütun Başlığı

(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra_column_top.jpg)

Resim 4.32: Sirkeci Garı Sütun Başlığı

Resim 4.33: El Hamra Sarayı Mukarnashlı Sütun Başlığı (<http://www.hicker-stock-photography.com>)

Resim 4.34: Sirkeci Garı Sütun Başlığı Büyük Hol

Resim 4.35: Kayıtbay Camii (<http://web.mit.edu/4.615/www/handout04.htm>)

Resim.4.36: Hasan Camii-Mısır (<http://web.mit.edu/4.615/www/handout04.htm>)

Resim 4.37: Darb'el Ahmar Camii (<http://web.mit.edu/4.615/www/handout04.htm>)

Resim 4.38: Ana Mekan Lotuslu Silme ve Köşe Kulesi

Resim 4.39: Ana mekan Güney Cephe

Resim 4.40: Tolunoğlu Külliyesi (<http://www.sacred-destinations.com/egypt/images/cairo/ibn-tulun-mosque>)

Resim 4.41 : Fuad Paşa Türbesi (Detay)

Resim .4.42: Seraskeri Köşkü Güney Cephesi

Resim 4.43: Şehzadebaşı Camii (Oktay Aslanapa, Osmanlı Devri Mimarisi, 2004)

Resim 4.44: Şehzadebaşı Camii (O.Aslanapa)

Resim 4.45 : Şehzade Mehmet Türbesi (Silmeler) (O.Aslanapa)

Resim 4.46: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (O.Aslanapa)

Resim 4.47: Hamidiye Saat Kulesi (detay)

Resim 4.48 : Sirkeci Garı (Detay)

Resim 4.49: Beyazıd Camii –İstanbul (detay)

Resim 4.50: Güney Cephe

Resim 4.51: Büyük Postahane Sirkeci (www.wowTURKEY.com)

Resim 4.52: Halep İstasyonu (<http://www.mideastimage.com/cities/aleppo.php>)

Resim 4.53: Şam İstasyonu (<http://nabataea.net/hejazad.html>)

Resim 4.54: Edirne Garı (<http://www.flickr.com/photos>)

Resim 4.56: Evkaf Nezareti Projesi .Mimar Kemaleddin (Ayşe Nasır, Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar, 1991)

KISALTMALAR

AAE:	Alman Arkeoloji Enstitüsü
A.e :	Aynı eser
a.g.e :	Adı geçen eser
a.g.m:	Adı geçen makale
Bkz:	Bakınız
BOA :	Başbakanlık Osmanlı Arşivleri
Çev:	Çeviren
Ed. :	Editor
EJOS :	Electronic Journal of Oriental Studies
İTÜ:	İstanbul Teknik Üniversitesi
JSAH :	Journal of the Society of Architectural Historians
MSGSÜ:	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
No:	Numara
ODTÜ:	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
R:	Resim
s.	Sayfa
TCDD :	Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları
YEM:	Yapı Endüstri Merkezi
Y.K.Y :	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

18.yüzyılda Avrupa kökenli mimari unsurlara kapılarını açan Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimatla beraber mimarideki rotasını hızla batıya döndürmüştür. Özellikle İstanbul, 19. yüzyılın ortasında hem büyük bir imparatorluğun mimari mirasını taşıırken, hızla batılılaşan öteki yüzü ise aynı Avrupa şehirlerinde olduğu gibi değişik mimari akımların boy gösterdiği bir sahne haline gelmiştir. Bu dönemde kaynağını Doğulu mimari formlardan alan Oryantalist üslup, Avrupa kaynaklı bir moda ile Osmanlı topraklarına girmiştir. Saray ve köşklerin iç mekan düzenlemelerinde, birçok önemli kamu binasında hatta camilerde bile karşımıza çıkan Oryantalist üslubun en görkemli uygulamalarından biri de, imparatorluğun prestij yapılarından biri olan Sirkeci Garı'dır.

Bu tezde İstanbul'da eklektik anlayışla inşa edilen geç dönem Oryantalist üsluptaki yapılar arasında Sirkeci Garı'nın konumu tartışılmıştır. Oryantalist üslupla inşa edilen Sirkeci Garı'nın ayrıntılı bir yorumunun yapılması için gereken alt yapıyı oluşturmak amacıyla araştırmalarımız iki yönlü olarak sürdürülmüştür.

Öncelikle Oryantalizm kavramı, bu kavrama sanatsal ve mimari yönden nasıl anlamlar yüklendiği anlaşılmasına çalışılmış, Avrupa ve kolonilerdeki Oryantalist örnekler yazılı ve görsel literatür üzerinden incelenmiştir. Diğer yandan Batılılaşma serüvenindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıldaki mimari ortamındaki üslupsal çoğulculuk ve Oryantalist üslubun mimari ortama dahil olma süreci incelenmiştir. Osmanlı mimarisindeki Oryantalizm, İstanbul ve İzmir gibi şehirlerdeki imar faaliyetleri, evrensel ve ulusal sergilerdeki Osmanlı pavyonları üzerinden değerlendirilmiştir. Geç dönem Osmanlı mimarisini konu alan kitap, tez ve makaleler incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümü tamamlandıktan sonra, İstanbul'daki Oryantalist yapılar genel hatlarıyla incelenerek, görsel olarak belgelenmiştir.

İstanbul'daki Oryantalist üslupla inşa edilen yapılar sınıflandırılmış ve Sirkeci Garı'nın bu sınıflandırmada hangi konumda olacağı saptanmaya çalışılmıştır. Bu sınıflandırmada Turgut Saner'in "İstanbul 19.Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım" başlıklı yüksek lisans tezindeki sınıflandırma sistemi baz alınmış, fakat çalışmamızda bazı yapıların sınıflandırılması konusunda değişik öneriler getirilmiştir.

Osmanlı mimarisinde kullanılan Oryantalist mimari elemanlar ve kaynakları tekrar değerlendirilip gözden geçirilmiştir.

Tezimizin ana noktasını oluşturan Sirkeci Garı'nı tarihi ve mimari yönüyle incelemek için öncelikle akademik literatür taranmıştır. Turgut Saner'in yüksek lisans tezinde,¹yine Saner'in yayınladığı "19.Yüzyıl İstanbul Mimarlığı'nda Oryantalizm" adlı kitabında, Meryem Müzeyyen Fındıklıgil'in "19.Yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği" isimli doktora tezi²ve Melda Araz 'ın "Impact of Political Decisions in the Formation of Railroads and Railroad Architecture in Turkey Between 1856 and 1950" başlıklı doktora tezinde³ Sirkeci Garı'na bir alt başlık olarak değinilmiş ve bu tezler bir noktada çalışmamıza ışık tutmuştur. Mehmet Yavuz'un "Osmanlı'da Alman Mimarlar ve Eserleri" adlı makalesi⁴ de bu teze yön veren çalışmalardan biridir.

Mimar Jasmund hakkındaki çeşitli ansiklopedi maddeleri, makale ve tez alt başlıkları diğer önemli bir kaynak olmuştur.

TCDD Birinci Bölge Müdürlüğünden alınan izinle Gar ayrıntılı olarak fotoğraflanmış, yapının planı ve rölövesi elde edilmiştir.⁵

Gar'ın geçirdiği restorasyonlar hakkında bilgi edinmek amacıyla İstanbul Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'ndan Sirkeci Garı'yla ilgili dosyalara ulaşılmıştır. Ancak en erken 1979 tarihli belgelere ulaşılabilirdiği için yapının 1940'lı yıllarda eklendiği tahmin edilen bölümleri ve 1960'lı yıllarda geçirdiği bildirilen önemli restorasyonlar hakkındaki belgelere ulaşılammıştır.

Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde Sirkeci Gar'ıyla ilgili belgeler taranmış Garın yapılış süreci ve mimarisi hakkında çok kısıtlı sayıda belgeye ulaşılmıştır. Bir

¹ Turgut Saner, "İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 1998

² Meryem M. Fındıklıgil, "19. yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2002

³ Melda Araz, "Impact of Political Decisions in the Formation of Railroads and Railroad Architecture in Turkey Between 1856 and 1950", Yayınlanmamış Doktora Tezi, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995

⁴ Mehmet Yavuz, " Osmanlı'da Alman Mimarlar ve Eserleri", **Türkler**, Cilt XV, Ed.Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara, 2002.

⁵ İstanbul Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi ve TCDD Arşivi'nde bulunan Gar binasının cephe çiziminin, garın şimdiki görüntüsünden farklılıklar içerdiği görülmektedir.(Bkz.Ek 2-c)

çok kaynakta Şubat 1888 tarihli (Hicri 1305) olduğu belirtilen İrade-i Seniyye ve Garın planının orijinal çizimleri bulunamamıştır.

Bütün bu çalışmaların ışığında Sirkeci Garı'nın dönemin mimarlık ortamında sahip olduğu konum aydınlatılmaya çalışılmıştır. Oryantalist üslubun Osmanlı mimarisindeki algısı ve imparatorlukta uyguladıklarının Avrupa ve kolonilerdeki Oryantalist mimari örneklerden farkları, bu abidevi yapı üzerinden bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Yapıya Oryantalist kimliğini kazandıran mimari elemanlar ve bu elemanların kökenleri belirlenmiştir. Bu noktadan yola çıkılarak gerek İstanbul, gerekse Avrupa ve kolonilerdeki başta gar binaları olmak üzere Oryantalist üslupla inşa edilen yapıların Sirkeci Garı ile olan benzerlik ve farklılıkları keşfedilirken diğer taraftan yapının mimarisindeki farklı üslup ve tutumlar değerlendirilmiştir. Doğu ile Batının birleşme noktasında inşa edilen imparatorluğun bu önemli prestij yapısının, Osmanlı mimarisine katkıları ve başta istasyon yapıları olmak üzere kendinden sonra inşa edilen yapıları nasıl etkilediği soruları da cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

1.MİMARİDE ORYANTALİZM

1.1 Oryantalizm Nedir? Kavram Olarak Oryantalizm

“Oryantalizm” kavramının açıklanması için öncelikle, “Doğu” kavramının üzerinde durulmalıdır. “Doğu ve Batı” ayrıştırılması sadece coğrafi bağlamda “Batı” denilen Avrupa’nın doğusunda kalan bölgeyi işaret etmemekte, düşünme, yaşayış, davranış kalıpları hatta Doğu ile Batı arasındaki bir çatışmayı da kapsamaktadır. Aziz S. Atiya’ya göre Doğu ile Batı arasında antik çağlara kadar dayanan eski ve kalıcı bir anlaşmazlık vardır ve Yunan zihin yapısı Asya ile Avrupa arasındaki sınırı oluşturmaktadır.⁶

Doğu-Batı ayrımının zihinlerde oluşturduğu karşılıklı imaj ve algılamalar yüzyıllar içerisinde savaşlar, ticaret, seyahatler, keşifler ve bilimsel ilerlemeler sayesinde değişmiştir. Bu süreç içinde Doğu ve Batı kavramsallaşmış, bununla birlikte aralarındaki çatışma da belirginleşmiştir. Batının Doğu’yu kolonileştirmesi ve hakimiyetini arttırması Doğu’nun batının belirlediği kriterler bazında algılanmasına yol açmıştır.⁷ Bu algılama yöntemi “Oryantalizm” kavramını doğurmuştur.

Oryantalizm kelimesinin sözcük anlamı “Doğu Bilimidir”. Kökeni ise güneşin doğuşunu ifade eden Latince “oriens” kelimesine dayanmaktadır ve coğrafi manada doğuyu işaret etmek için kullanılmıştır.⁸ Asya, Afrika, Ortadoğu ve Yakındoğu halklarının, tarih, coğrafya, dil, edebiyat ve kültürleriyle ilgili inceleme yapan ve bu konulardan herhangi birinde uzmanlaşan araştırmacılar içinde “Oryantalist” denilmiştir.⁹

Oryantalizmin tarihi başlangıcı konusunda ise farklı görüşler ileri sürülmektedir. Bazı Batılı araştırmacılar Oryantalizmin başlangıcını 1312 yılında toplanan Viyana konsülünde Arapça kürsülerinin kurulma kararına dayandırırken,

⁶ Robert Irwing, **Oryantalistler ve Düşmanları**, Çev.Bahar Tırnakçı, İstanbul, Y.K.Y,2008,s.15-16.

⁷ Osman Sarı “Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.5.

⁸ A.e ,s.3.

⁹ Oryantalist kelimesi ilk olarak 1779’da İngiltere,1799’da Fransa’da kullanılmıştır. Bkz .Osman Sarı,s.3

Kuran-ı Kerim'in ilk Latince tercümesinin yapıldığı yıl olan 1143'e kadar götürülenler de vardır.¹⁰ Fransa'da Sorbonne, İngiltere'de Oxford ve Cambridge, İtalya'da Bologna ve Roma Üniversitelerinde Arap Dili ve Edebiyatı bölümlerinin kurulması da Oryantalist çalışmalar açısından önemli bir noktadır. Napolyon'un 18. yüzyılın sonunda gerçekleştirdiği Mısır Seferi ise Doğu çalışmaları açısından bir dönüm noktasıdır. Mısır seferinin ardından Institut d'Égypte¹¹ kurulması, Doğu üzerine çalışmaların artması ve aynı zamanda hız kazanan sömürgecilik Oryantalizmi farklı bir boyuta taşınmıştır. 19. yüzyılda Doğu çalışmaları, edebiyat, müzik, tiyatro, resim ve mimariye daha önceki yüzyıllarda hiç olmadığı kadar etkili olmuştur.

20.yüzyılda Edward Said "Orientalism" adlı eseriyle Oryantalizm kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakış açısının sunduğu teorik düzlem akademik ve entellektüel sahadaki Oryantalizm sorunsalına farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Said bu kavramın Batı'nın Doğu üzerindeki siyasi, ekonomik ve kültürel hakimiyetinin gerisinde daha köklü ve kavramsal bir mekanizma olduğunu, ilerlemeden yoksun, geri kalmış, zaafarla dolu Doğu'nun üzerinden Batı medeniyetinin değerlendirilerek, ötekileştirme ve sömürgeleştirme çabasının meşrulaştırılması olarak nitelendirmiştir.¹² Said ister kendini destekleyen, ister karşı çıkan araştırmacılar olsun Oryantalizm üzerinde çalışan akademisyenler için önemli bir referans noktası olmuştur. Said'in Oryantalizm kavramına atfettiği yaklaşımlar bir çok sanat tarihçisini de etkilemiştir.

¹⁰ Irwing, **a.g.e.** s.15.

¹¹ Mısır Enstitüsü

¹² Aytaç Yıldız, "Sunuş", **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Ed. Aytaç Yıldız, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları,2008, s.ii-iv.

1.2 Sanatta Oryantalizm Kavramı

“Bir sanat tarihi terimi olarak Oryantalizm özellikle 19. yüzyılda Batılı ressamlar tarafından konularını Ortadoğu’nun tasvirlerine ayıran resimleri ifade etmek için kullanılmıştır.”¹³

Aslında doğu ülkelerinin din, dil ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılan bu sözcük 19.yüzyıl ortasında Fransız yazar Théophile Gautier tarafından özellikle Ortadoğu’yu konu alan resim kategorisini isimlendirmek için kullanılmaya başlanmıştır.¹⁴Oryantalizm sınırlarına Ortadoğu dışında, Türkiye, Kuzey Afrika, Kırım, Arnavutluk hatta yer yer Yunanistan bile girmektedir.

Oryantalizm kavramı sanat, edebiyat, tiyatro, müzik, mimarlık gibi geniş bir alanı kapsayan bir olgu olmakla beraber, Avrupa kolonilerinin yönetiminden temsiline, eğitimden turizme, moda ve günlük hayatın ekonomik oluşumuna kadar doğuyu inşa etme prosedürüdür.¹⁵

“Sanatta Oryantalizm 19. yüzyıl fenomeni ve Romantizmin diğer bir yüzü olarak var olmuştur”. Bu akımın mimari ve dekoratif sanatlarda dikkate değer bir yeri olsa da en yoğun olarak resim ve fotoğraf sanatında kendini göstermiştir.¹⁶ Hızla endüstrileşen Avrupa, Romantizm akımıyla sadece geçmişe sığınmakla kalmamış, zamanın durduğu mekan olarak kabul ettiği doğuya sığınmıştır.

Batının doğuyla ilişkisi ve doğuya olan ilgisi elbette 19.yüzyıla başlamamıştır. Roma döneminde dahi Mısır ve İran kültürlerine ilgi duyulmuştur. Arapların diğer bir deyişle Müslümanların İspanya ve Sicilya’daki hâkimiyetleri Batıyı, Doğunun farklı bir yüzüyle tanıştırdı, 11 ve 12. yüzyılda, Haçlı Seferleri Yakındoğu ve Ortadoğu’nun daha yakından tanınmasına vesile olmuştur.

¹³ Kennet Bendiner, “Orientalism”, **Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, New York, Oxford University Press, 1996, s.502.

¹⁴ Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul ,Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1988, s. 9.

¹⁵ Timoty Mitchell, “Orientalism and Exhibitory Order”, **The Art of Art History :A Critical Anthology**, Ed. Donald Preziosi, Oxford;New York, Oxford University Press, 1998, s. 455.

¹⁶ Bendiner, **a.g.e.**, s.503

Hıristiyanlığın Ortadoğu kaynaklı bir din olması Avrupa'nın ilgisini bu topraklara daha da yoğunlaştırmıştır.¹⁷ 19. yüzyıl öncesi Avrupa resim sanatında, ahit sahnelerinin anlatımında doğu kıyafetleri giymiş figürler kullanılsa da, bu resimler Ortadoğu atmosferini göstermekten yoksun olmuşlardır.¹⁸

Coğrafi keşifler ya da Avrupalıların deyimiyle Büyük Keşiflerin Çağı'nda¹⁹ Avrupa'nın Asya'ya ilgisi yeni bir safhaya girmiştir. Avrupalılar bir yandan Çin ve Hindistan'a ulaşmak için alternatif rotalar belirlerken, diğer yandan İran ve Osmanlı ile yeni ticaret bağlantıları geliştirmeye çalışmışlardır. Batının doğunun zenginliklerine ulaşma isteği ve artan ticaret hacmi kültürel etkileşimi de geliştirmiştir. Bu dönemde Türk ve İran halıları, Çin porselenleri Avrupa pazarlarında lüksün bir temsilcisi olarak görülmekle kalmamış, Avrupalı ressamın tablolarında kendilerini göstermişlerdir.

Doğu halıları sadece ressamın tablolarında dekoratif bir unsur olmaktan öteye geçerek, halılardaki ve Venedik pazarlarında oldukça rağbet gören İslam ülkelerinden gelen madeni eşyalardaki geometrik ve natürel süsleme formları batı sanatını etkilemiştir. Bunun dışında Arap harflerinin formları ve özellikle kufi harfler Batı sanatını etkileyen İslam unsurlarından biri olmuştur.²⁰

Rönesans'la beraber Avrupa sanatında kullanılan doğulu figürler ve nesnelere daha da artmıştır. Ahit sahnelerindeki doğulu figürlerden başka, Gentilo Bellini, Capaccio, Crivelli, Tziano ve Mansueti gibi Venedikli sanatçılar yeniçerileri, doğulu elçi ve tüccarları resimlerine konu etmişlerdir.

17. yüzyılın ünlü sanatçılarından Rembrant Doğu minyatürlerini kopya ederken, Rubens "Kahin Kralların" secdesi adlı tablosundaki Flamanları Osmanlı paşalarına benzeterek tasvir etmiştir.²¹

¹⁷ Germaner, **a.g.e.** , s. 11-16.

¹⁸ Bendiner, **a.g.e.** , s.502.

¹⁹ Age of Great Explorations.

²⁰ John Sweetman, **Oriental Obsession**, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, s.1-7,

10-22

²¹ Germaner, **a.g.e.** , s.16.

Viyana bozgunundan sonra Avrupa'nın teknik üstünlüğünü kabul eden Osmanlı, "batıya bilinçli olarak açılmıştır".²² Bu dönemde başta Fransa olmak üzere Avrupa başkentlerine uzun süreli elçiler gönderilmiştir. Avrupa açısından bakıldığında güçlü bir askeri düşman olmaktan çıkan Türklerin elçileri egzotik misafirler olarak karşılanmışlardır. Özellikle Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi, soylular tarafından ilgiyle karşılanmıştır²³. Bu dönemde edebiyatta, sahne sanatlarında resim ve dekorasyonda Türk temaları popüler olmuş, Türk motifleri mobilya ve porselenlerde kullanılmaya başlanmıştır. **Turquerie** adı verilen bu akım Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılmış, Türk kostümleri içindeki soylular balolarda kendini göstermiş ve bu kostümler içinde birçok soylunun portreleri çizilmiştir.²⁴

Turquerie de dahil olmak üzere batı sanatındaki bütün bu doğuya ait öğelere rağmen 19. yüzyıl öncesine ait eserlerin hepsi Yakınoğu ve Ortadoğu'nun detaylarını ve atmosferini sunmaktan uzak kaldıkları için Oryantalist olarak nitelendirilmemektedirler.²⁵

Resim sanatında Oryantalist üslup Napolyon'un 1798 deki Mısır seferinin etkisiyle başlamış ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla popülerliğini yitirmeye başlamış ve son bulmuştur. Bu dönemde Doğu ve Batı'nın siyasal ilişkilere tamamen farklı bir yöne kaymıştır. Teknik ve ekonomik olarak üstün durumda olan İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupalılar doğuya hakim olan imparatorluklar haline gelmişlerdir. Fransızlar Kuzey Afrika'yı egemenlikleri altına alırken, Britanya İmparatorluğu Hindistan'ı, Akdeniz'deki stratejik noktaları ele geçirmiştir. Bu veçhile Doğu artık daha yakından ve hakim bir gözle incelenmeye başlanmıştır. Bu kaçınılmaz olarak sanatı da etkilemiştir.

Institut d'Egypte'in kurulmasının ardından, Soci t  Asiatique(1823), Royal Asiatic Society (1842) gibi kuruluşlarla doğu kültürü, coğrafyası bilimsel olarak

²² Günsel Renda, "The Otoman Empire and Europe:Cultural Encounters", Aralık 2006, s.12. (Çevirimiçi) www.muslimheritage.com/topics, 20.02.2010.

²³ Germaner, **a.g.e** .s.59.

²⁴ Renda **.a.g.m.**

²⁵ Bendiner, **a.g.e.**, s.502.

incelenmeye başlamıştır. Yine bu dönemdeki arkeolojik araştırmalar, evrensel sergiler Oryantalizmin doğuşuna ve gelişmesine katkı sağlamıştır. Lord Byron, Thomas Moore , Gustave Flaubert ve Victor Hugo gibi edebi eserlerinde doğuyu konu alan yazarların haricinde, Chateaubriand, Gautier, Lamartine gibi yazarların gezi yazıları, ressamlar için ilham kaynağı olmuştur. Bunların dışında tren ve buharlı gemiler seyahat etmeyi kolaylaştırmış, Doğuyu sadece hayal düş güçleri ile anlatan sanatçılar doğuya seyahat imkanı bulmuşlardır. Delacroix, Decamps, Gleyre ve Roberts gibi doğuya sadece bir kez giden ressamların yanında sık sık doğuya gidip gelen, hatta uzun yıllar doğuda yaşayan sanatçılar vardır. Bunların dışında edebiyat alanında Victor Hugo'nun yaptığı gibi Doğuyu sadece düş gücüyle tasvir eden sanatçılar da olmuştur.

Resimde Oryantalist üslubun Fransızlar tarafından başlatılması ve en ünlü Oryantalist ressamların Fransız olmasına rağmen İngiltere, Almanya, Avusturya, Rusya, Polonya gibi Avrupa ülkeleri ve Amerika Birleşik devletlerinde birçok Oryantalist ressam ortaya çıkmıştır. Bu resimler dönemin zengin sınıfı arasında oldukça rağbet bulmuş ve yüksek fiyatlarla alıcı bulmuştur.

Oryantalist ressamlar üslupsal birliktelikten ziyade tematik birlik oluşturdukları için bir ekol haline gelememişlerdir. Resim sanatında Oryantalizm, 19. yüzyıl resmindeki Romantizmin bir ölçüde, daha farklı bir formu olarak da değerlendirilmiştir.²⁶

Oryantalist resmin konularını tarih, din, harem, kölelik, cariyelik, esir pazarları, sokaklar, günlük hayat, bedeviler, av sahneleri, askerler, manzara ve mimari eserler oluşturmaktadır.

Konularını Ortadoğu ve Yakındoğu'nun antik ve modern tarihinden alan Oryantalist resimlerde, savaş sahneleri, şiddet ve kargaşa abartılarak gösteriliyordu.

²⁶ Germaner, a.g.e. , s.18-47 ; John M. MacKenzie, **Orientalism: History, Theory and the Arts**, Manchester, Manchester University Pres, 1995, s.42-48

Delacroix 'nın Sardanapal'ın Ölümü²⁷ (1827) ve Sakız Adası Katliamı²⁸(1824) adlı tabloları sanatçının Romantik tercihlerini ve Doğunun vahşi, acımasız olduğu anlayışını vurgulamaktaydı.

Dini konulu resimlerde ise ahit sahneleri daha gerçekçi mekanlarda tasvir edilirken, batı resmine ezan, cami, namaz, dua ve hac gibi İslam diniyle ilişkin konular girmektedir.

Harem, cariyelik ve esir pazarları gibi konuları tasvir eden tablolar, Doğunun özel yaşamına dair bir sosyolojik belge olma kaygısı taşımamaktaydı. Bu tablolarda serbestçe sergilenen erotizm, alıcıların merak ve gereksinimlerini tatmin etmekteydi.²⁹

Oryantalist resim, tarihsel ve kültürel temayüllere baktığımızda teknik ve anlatım yönünden değişimlere uğramıştır. McKenzie tarihsel süreç içinde Oryantalist resmin serüvenini safhalara ayırmıştır. Erken oryantalizm olarak da nitelendirilebilecek 18. yüzyılın sonlarına tarihlenen çizimlerde tamamen hayali bir Doğu yaratılmıştır. İkinci safhada Dominique Vivant Denon, David Roberts gibi sanatçılar topografik ve arkeolojik realizmi resimlerine yansıtırlken, akımın en ünlü sanatçıları Delacroix ve Decamps enerjik, parlak ve kuvvetli bir romantizm yaratmışlardır. Horace Vernet, Eugéne Fromentine, Jean Léon Gérome ve öğrencileri, İngiliz ressam John F.Lewis resimlerinde etnografyaya duyarlı, küçük detaylara varana kadar gösteren bir realizm sergilemişlerdir.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise Oryantalist resimlerde bir yandan izlenimciliğe karşı pozitif ve negatif yönlerde reaksiyonlar ve yeni tematik yaklaşımlar görülmeye başlanmıştır. Avrupalılar tarafından daha yakından tanınmaya başlayan Ortadoğu ve Yakındoğu eski çekiciliğini ve gizemini kaybetmiştir. Dönemin, Arthur Melville, Frank Brangwyn gibi ünlü sanatçıları, eserlerinde Doğunun gizeminden ziyade gündelik hayatı hatta Batıyla olan karşılıklı etkileşimlerini resmetmişlerdir. Kandinsky, Matisse ve Klee gibi sanatçıların İslam Sanatı'nın karmaşık geometrik yapısından esinlenen soyut çalışmaları, tematik bir

²⁷ *La Mort de Sardanapale.*

²⁸ *Scène des massacres de Scio.*

²⁹ Bendiner, **a.g.e.** , s.502-505.

oryantalizmden sıyrılarak MacKenzie'nin bu kronolojik sınıflandırmasının son safhasını oluşturmaktadır³⁰ Yaklaşık bir yüzyıl boyunca Oryantalist sanatçıların eserlerindeki teknik ve tematik değişim ve gelişimlere rağmen resimlerdeki temel unsur, zamansızlaştırılan doğunun tasvir edilmesidir. Sanatta Oryantalizm, endüstrileşen Avrupa'nın romantik bir iştihakla eskiye, dolayısıyla, zamanın hep aynı kaldığını düşündüğü doğuya yönelmesi, kendisinden farklı yani egzotik olanı tanıma arzusu olarak değerlendirilmiş ve bu terime olumlu anlamlar yüklenmiştir.

Edward Said'in 1978 yılında yazdığı ve çok tartışılan kitabı "Orientalism" sanat tarihçilerini de etkilemiştir. Linda Nochlin Oryantalizmin emperyal ideolojiler ve Doğuya karşı olan hegomonik yaklaşımlar baz alınarak incelenmesini savunmuştur. Nochlin ve onu izleyen sanat tarihçileri Oryantalist resmi emperyalizmin bir aracı ve yansıtıcısı olarak yorumlamaktadırlar.³¹

Osmanlı İmparatorluğuna baktığımızda, Ayvazovski, Preziosi ve Zonaro gibi saray için çalışan ve İstanbul'a yerleşen Oryantalist ressamlar görülmektedir.³² Bunun yanında 1882 yılında Batılı anlamda sanat ve mimarlık eğitimi verecek olan Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Bu okul kendine has batılı bir üslup oluştururken doğal olarak dönemin popüler olan Oryantalizm akımını da benimsemiş ve en önemli temsilcisinin Osman Hamdi olduğu, kendine has bir Oryantalist üslup yaratmıştır.³³

³⁰ MacKenzie, **a.g.e.** , s.49-51

³¹ **A.e.** , s. 44-46.

³² Germaner, **a.g.e.** s.81-85.

³³ Mac Kenzie, **a.g.e.** ,s.48.

1.3 Mimaride Oryantalizm

Oryantalizm kavramı mimaride yaygın olarak 19. yüzyıl mimarlığında, Doğu kökenli biçim ve motifleri kullanan eklektik tasarımlar için kullanılmıştır.³⁴ Mimaride de aynı resim sanatında olduğu gibi Oryantalizm kavramının odak noktası, özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren İslam mimarisi olmuştur.³⁵

19. yüzyılın eklektik tasarımları arasında “üslupların savaşı” olarak adlandırılan Gotik ve Klasik arasındaki mücadelede oryantalist tasarımlar farklı arayışların en önemli örneklerini sergilemişlerdir³⁶. Egzotik bir yaklaşımla ele alınan doğu mimarisi yüzyılın ortasından itibaren, daha detaylı ve bilimsel incelenmeye başlanmış ve özellikle İngiltere’de modern çağ mimarisine alternatifler sunmaya başlamıştır. Diğer taraftan Oryantalist üslup başta Osmanlı ve Mısır olmak üzere İslam ülkelerinde ise geçmişin tekrar değerlendirilmesi ve kimlik arayışının göstergesi olmuştur. Bu sebeple İslam ülkelerindeki Oryantalist yapılar birçok batılı kaynakta Neo-İslam, İslam Revivalizmi ya da Neo-Arab üslupta inşa edilen yapılar olarak geçmektedir.

Mimari ve dekorasyonda doğuya olan ilgiye tarihsel olarak baktığımızda Çin ve Hindistan kökenli bir egzotizm, mobilya duvar kağıdı ve bahçe düzenlemelerinde ilk olarak 18.yüzyılda kendini göstermiştir.³⁷ İç mekanların düzenlenmesinde Çin sanatına ait öğeler Rokoko üslubu ile kaynaştırılarak dekorasyonda kullanılmış ve on sekizinci yüzyıl ortalarında Avrupa’da oldukça popüler olmuştur. Bunun yanı sıra İngiltere’de başlayan Çin tarzında bahçe düzenlenmeleri başta Fransa olmak üzere tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Pitoresk İngiliz bahçelerinin en ünlüsü Kraliyet ailesi için tasarlanan Kew Bahçeleri’dir. Egzotik bir mimari anlatım sunan Sir William Chambers’ın tasarladığı bahçede küçük tapınaklar, Konfüçyüs evi, bir pagoda, bir

³⁴ Afife Batur, “Oryantalist Mimari”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul, Tarih Vakfı, 1993, s.148.

³⁵ Zeynep İnankur, “Oryantalizm”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt II, İstanbul, YEM Yayınları, 1997, s.1390

³⁶ Mackenzie, **a.g.e.**, s.71.

³⁷ Batur, “Oryantalist Mimari”, s.148.

camii ve El Hamra modeli yer almaktadır.³⁸ (R.1.1,R1.2). Almanya’da ise Uzakdoğu bileşenli Oryantalizm mimaride de yer bulmuştur. Nymphenburg Sarayı’nın bahçesinde yer alan Pagodenburg (1719) ve Pillnitz Sarayı (R.1.3), Uzakdoğu kökenli mimari Oryantalizmin önemli örneklerindedir.³⁹

18. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise Fransa ve İngiltere’nin Akdeniz’deki güçlerinin iyice artması ve İngiltere’nin Hindistan’daki hakimiyeti, özetle sömürge imparatorluklarının artan gücü, doğuya olan bakışı değiştirmeye başladı. Bu dönemde özellikle İngiltere de Hint mimari öğelerinin kullanıldığı Oryantalist mimari üslup öne çıkmıştır. S.P Cockerell’in Sir Charles Cockerell için tasarladığı Sezincote Malikanesi, John Nash’in Brighton Kraliyet Pavyonları bu ilginin en önemli örnekleridir.(R.1.4.) Bu yapılar aynı Kew Bahçesi’nde olduğu gibi pitoresk bir anlatım içermektedir. Crinson’un deyişiyle minareler, kubbeler hilal şeklindeki alemler İslam mimarisini karakterize etmek için yeterli görülmekteydi. 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar da İslam mimarisi hakkında teorik ve tarihi analizler çok azdı ve Doğu’yu gezen mimarlar Asya’daki Greko-Romen kalıntılara odaklanarak,genelde İslam mimarisini görmezden gelirlerdi.⁴⁰

1820’lere gelindiğinde ise Robert Hay, Edward Lane ve Owen Jones’un oluşturduğu bir grup mimar İslam mimarisini analitik yollardan incelemeye başladı. 1851 yılında Kristal Saray’ın iç mekan dekorasyonunu geliştirdiği belirli mimari ilkelere göre El Hamra Sarayını baz alarak dekore eden Jones,1856 yılında “Grammar of Ornament” adlı kitabını yazdı. Bu kitapta İslam sanatına ait çeşitli üsluplardaki süslemeler yeni bir mimari için, dekorasyon ve renk kullanımı yönüyle önemli bir rehber olarak sunuluyordu.

Owen Jones’un bu çalışması İslam mimarisi ve özellikle El Hamra Sarayı üzerindeki ilgiyi yoğunlaştırdı ve Oryantalist üslupta temel çıkış noktası İslam

³⁸ Afife Batur , “ Mimaride Oryantalist Eğilimler”, **Mimari Akımlar**, İstanbul,YEM Yayınları,1996, s.25-26 ; Mackenzie, **a.g.e.**,s.71-72.

³⁹ Turgut Saner, **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"**, İstanbul, [Pera Turizm ve Ticaret Yayınları](#), 1998, s.10.

⁴⁰ Mark Crinson, **Empire Building:Orientalism and Victorian Architecture**, London,Routledge, 1995 s.20-26.

mimarisi oldu. Neo-Gotik tasarımların revaçta olduğu bir dönemde Suriye ve Kuzey Afrika mimarisi, dönemsel ortaklıkları ve gotik mimariyle olan uyumu nedeniyle de eklektik tasarımlarda tercih sebebi oldu.⁴¹

Avrupa'daki Oryantalist saraylara baktığımızda Alman mimar Ludwig Zanth'ın Alman Kralı I. Ludwig için inşa ettiği Wilhelma Sarayı(1852), Kuzey Afrika ve Endülüs bileşenli bir Oryantalizmin baş yapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Süsleme ve renk kullanımını, ikili sütun grupları, sütun başlıkları mukarnaslı kemer ve tromp gibi birçok mimari unsuru El Hamra Sarayı'ndan alan Wilhelma Sarayı, İstanbul'da inşa edilen Çırağan Sarayı ve Beylerbeyi Sarayının iç mekan düzenlemesini etkilemiştir. Saner'in deyimıyla "Endülüs renklerini İstanbul'a taşımıştır." (R.1.5-R.1.6)

Münih kent sarayındaki Hint kubbeli Köşk, Garmish Partenkirchen'deki Türk Köşkü (1870-72), Linderhof Sarayı'ndaki Magrip Köşkü(1876) ve 1878 de aynı sarayın bahçesinde kurulan Fas Köşkü de Alman aristokratlarının Oryantalist zevklerini yansıtmaktadır.⁴² (R.1.7, R.1.8)

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar mimarideki Oryantalist etkiler aristokrasi ve zengin burjuvaların kendi zevkleri doğrultusunda inşa ettirdiği yapılarla sınırlı kalmaktaydı. Yüzyılın ortalarından itibaren başta sergiler olmak üzere halk kitleleri, Oryantalist yapılarla karşılaşmaya başladılar. 1854 yılında Thomas Hayter Lewis'in sanat ve bilim sergileri için tasarladığı Leicester Meydanındaki The Royal Panopticon Londra da İslami tarzda inşa edilen ilk kalıcı yapıydı. Dış görünüşüyle Kahire'deki camileri hatırlatan yapı iç mekandaki renkli dekorasyonu, at nalı kemerleriyle yine El Hamra'ya göndermeler yapmaktaydı.⁴³ (R1.9-1.10)

19.yüzyıl'ın ve Endüstri devriminin, yeni inşaat malzemesi dökme demir ve cam ile inşa edilen Crystal Palace mimaride yeni bir dönüm noktası başlatmıştır. Dökme demir ve camın kullanıldığı sergi salonları, çarşılar, halka açık parklardaki "conservatory" olarak isimlendirilen kapalı botanik bahçeleri, tren istasyonları, başta

⁴¹ A.e. s.27-35.

⁴² Saner, a.g.e. s.17-21

⁴³ Mackenzie, a.g.e. s.72-74, 83-84 ; Sweetman, a.g.e., s.160-161.

İngiltere olmak üzere kendini göstermeye başladı. Yeni mimari malzemelerin doğurduğu, yeni mimari biçimler ve iç mekan düzenlemelerinin başvurduğu kaynaklardan biri de İslam mimarisi oldu. Kubbeler, atnalı kemerler, İslam ve Hind-İslam sanatına ait öğeler bu yapılarda genelde Gotik öğelerle birlikte kullanılmaya başlandı.

1851 Londra Evrensel Sergisi'nin mekanı olan Crystal Palace ta Owen Jones'un tasarladığı El Hamra Salonu, Aslanlı Avlu'nun küçük ölçekte bir anlatımıydı. (R.1.11) Enville Hall'deki Conservatory Gotik mimari öğelerin yanında, özellikle oktagon tabana oturan soğan kubbeleri ile İslam mimarisini çağrıştırmaktaydı. (R.1.12) 1883 yılında inşa edilen Dorset Şehir Müzesi'nin demir konstrüksiyon ana mekanı olan Victoria Hall Gotik ve İslam mimarisinin sentezlendiği bir mekandı. (R.1.13) Yapı sütunları, dökme demir kemerleri, kemerlerindeki süslemeler, renk kullanımı ve özellikle ortasında sekizgen bir yıldız ve geometrik şekillerin yer aldığı gül penceresiyle Oryantalist özellikler taşımaktaydı. Londra'daki Paddington İstasyonu'nun (1854) kemerlerinde de Yunan palmetlerinin yanında Hint-İslam sanatına ait kıvrımlı yaprakların oluşturduğu süsleme öğeleri yer almaktadır. (R.1.14)

Endüstri devriminin demir konstrüksiyon mimarisi İslam sanatlarından faydalanırken, İngiltere de bu yapıların dışında oryantalist üslup halkın kullanımında olan birçok yapıda görülmekteydi. Doğu Hindistan Müzesi'nin Heykeller galerisi Agra Kalesi'ndeki divan-ı Has Salonunu hatırlatırken, Thomas Ambler'in Venedik tarzında inşa ettiği St Paul Evi(1878) İslam mimarisine has detaylar içeriyordu.⁴⁴ (R.1.15-1.16)

Diğer yandan doğunun, egzotik, eğlenceye ve lükse düşkün algısı geniş halk kitlelerinin kullanımına sunulan Oryantalist yapılarda kendini göstermeye başladı. Viyana Evrensel Sergisinden sonra Café Turc adıyla anılmaya başlayan ve 17. yüzyıldan beri var olan kahve salonları bir moda haline geldi ve bu mekanlar Oryantalist üslupla inşa edilmeye başlandı

⁴⁴ Sweetman, a.g.e. , s.162-173, 199.

Café Turc'lerden başka on dokuzuncu yüzyılda moda olan diğer bir yapı türü de İslam dünyası özellikle de Osmanlı denilince akla ilk gelen hamamlar olmuştur. Bu dönemde inşa edilen hamam ve termal merkezlerde de Oryantalist üslup kullanılmıştır. 1876 yılında sadece soylular için açılan Le Hamam Roma ve Osmanlı plan şemalarını bazı değişikliklerle uygulamıştır. A. Marcel'in tasarladığı Halka Açık Banyo ise Merkezi planlı, kubbeli ve iç mekan tasarımında Magrip ve Osmanlı unsurlarını barındırmaktaydı. (R.1.17) Stuttgart yakınlarındaki Kara Ormanlardaki Wildbald Termal İstasyonu'nda (1897) El Hamra'yı hatırlatan oryantal unsurlar ve Art Nouveau birleştirilmişti. (R.1.18)

Hamamlar ve kahvehanelerin dışında gazino, festival sarayları, zooloji bahçeleri, tiyatro ve sinema salonları gibi Batur'un ifadesiyle Oryantalist mimariyi hiç de marjinal olmayan bir bütünlük içinde kullanan çeşitli yapılar inşa edildi. Londra El Hamra Tiyatrosu (1883), Paris Eden Tiyatrosu (1883), Niş'teki Palais de la Jeteé (1890) ve Berlin Zooloji Bahçesi bu tip yapılara en önemli örnekleri teşkil etmektedir. Özellikle önemli bir eğlence mekanı olan sinema ve tiyatrolara oryantalist biçimler verme 1930'lu yıllara dek başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere devam etmiştir.⁴⁵

Oryantalist mimarinin en ilginç örnekleri Avusturya ve Almanya gibi ülkelerdeki sanayi yapılarıdır. Bu yapılar cephesel tasarımları itibariyle kubbe ve minareleriyle camilere benzetilmeye çalışılmıştır. Çoğunlukla doğu kaynaklı ürünlerin işlendiği bu fabrikalar, birçok evrensel sergide görmeye alıştığımız içi boşaltılmış bir doğu etkileşiminin örneklerini sergilemektedirler. İran'la olan ticari ilişkileri sırasında öğrendiği böcek kaçıracı tozları, Avusturya'da üretmek için fabrika kuran J.Zaherl fabrikasını İran ve Selçuklu mimarisinden aldığı esinlerle inşa ettirmiştir. (R.1.19) 1907 yılında Almanya'nın Dresden kentindeki Ege tütünlerinin işlendiği Yenice Sigara Fabrikası da yüksek kubbesi ve minare şeklindeki baca ve kuleleriyle bir

⁴⁵ Batur, "Mimaride Oryantalist Eğilimler", s.27-28, 34; McKenzie, a.g.e. , s.77-83, 89

camiyi andırmaktadır. Bu fabrikalardaki yoğun renk kullanımı ve İslam kökenli doğu çağrışımları aynı eğlence sektöründe olduğu gibi ticari amaçlıdır.⁴⁶ (R.1.20)

Gerek halkın kullanımına sunulan eğlence yerleri, müzeler, sergiler, zooloji ve botanik bahçeleri, gerek tren istasyonları ve sanayi yapılarında Oryantalist üslup kendini gösterirken, 1800'lü yılların sonlarında dahi Avrupalı zenginlerin kendileri için inşa ettikleri yapılarda, oryantalist üslup bazen yapının tümünde, bazen de adeta bir şark köşesi gibi bir odasında karşımıza çıkmaktaydı. George Aitchison'un mimarı olduğu Lord Leighton'a ait olan evdeki Arab Hall (1877-79), içinde antika çinilerin ve ahşap eşyalarında yer aldığı Oryantalist üslupla tasarlanmış mekanların en ünlülerinden biridir.⁴⁷ (R.1.21)

Avrupa'nın en başta gelen sömürge imparatorlukları olan İngiltere ve Fransa'nın sömürgelerindeki imar faaliyetlerinde ise zamana göre farklılık göstermektedir. Batının sömürgeleştirme diğer bir ifadeyle kolonizasyon sürecinin ticari, askeri olmak üzere çeşitli safhalardan geçtiği düşünüldüğünde 19. yüzyıla geldiğinde sömürgeleştirilen topraklar üzerindeki hakimiyetlerini meşrulaştırmak için, "geri kalmış" bu toplumları modernleştirmenin, ahlaki bir sorumluluk olduğuna inanıyorlardı. İşte bu süreç sömürgeleştirilen topraklarda, şehirleri tekrardan inşa etme ihtiyacını doğurdu.

Avrupa'nın en güçlü iki sömürgeci ülkesi İngiltere ve Fransa sömürgelerindeki, şehirleşme faaliyetlerinde farklı temayüller gösterebilir de yerel mimari öğelerden uzak kalamamışlardır.

Fransa'ya baktığımızda Kuzey Afrika sömürgelerinde yirminci yüzyıla kadar neo-klasik stil ve Ecole des Beaux-Art'ın mimari gelenekleri sürdürüldü. "Medeniyetleştirme misyonu" (mission civilatrice) çerçevesinde Cezayir'de Kasbah adı verilen yerel yapılar yıkılarak batı tarzında binalar ve sokak düzenlemeleri yapıldı. Her ne kadar evrensel sergilerde, sömürgeler yerli unsurların yer aldığı Oryantalist

⁴⁶ Batur, **a.g.m.** , s.34-35

⁴⁷ Sweetman, **a.g.e.** , s.192-198

pavyonlarla temsil edilse de, kamu binaları ve Fransızların yerleştiği bölgelerde yerli unsurlara rastlanmıyordu.⁴⁸

20. yüzyılın başlarında ise Kuzey Afrika'daki Fransız yönetiminin yerel ve dini değerlerle bir anlaşma içerisine girme çabası, asimilasyon yerine ortaklık politikası uygulamak istemesi mimariyi de etkiledi. Dolayısıyla içinde yerel mimariye ait öğeler bulunduran ve bu çalışmada oryantalist yapılar olarak değerlendirdiğimiz yapılar, kendini göstermeye başladı.⁴⁹

Diğer bir sömürge imparatorluğu olan İngiltere ise özellikle Hint yarımadasındaki şehir planlamacılığında Fransızlar kadar katı bir tutum izlemese de, 19. yüzyılın başlarında Kalküta ve Bombay şehirlerini tamamen Avrupalı bir tarzda plandı. Genel olarak Viktorya dönemi mimarisinin en belirgin stili olan Neo-gotik üslup benimsendi.⁵⁰

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Hint yarımadası ve Malezya'da hem Moğol Selçuk etkileşimli Hint-İslam hem de yerel Hint mimarisinin etkilerinin görüldüğü Oryantalist üslupta abidevi kamu binaları inşa edildi. Madras Müzesi (1896), Daly Koleji (1892), Lahore Müzesi (1894) ve Kuala Lumpur Tren İstasyonu (1910) gibi tamamıyla Oryantalist tarzın hakim olduğu yapıların yanında Kalküta'daki Victoria Memorial (1906) gibi klasik ve yerel mimari unsurların (Hint-İslam) beraber kullanıldığı yapılar, koloni mimarisinin önemli Oryantalist örnekleridir. (R.1.22-1.26)

İngiltere'nin sömürgelerindeki Oryantalist mimari örnekler sadece Hint yarımadasıyla sınırlı kalmamıştır. Doğu ve İslam kültürüyle hiçbir geleneksel ya da coğrafi bir yakınlığa sahip olmayan Avustralya da bile Oryantalist mimari örneklerine rastlanmaktadır. Melbourne'deki Flinders Street İstasyonu ve Forum

⁴⁸ Lobna Sherif, "Architecture As A System of Appropriation: Colonization in Egypt", (Çevirimiçi) www.sea1917.org/heritage, 15-03-2010

⁴⁹ Zeynep Çelik, **Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, Çev.Nurettin El Hüseyini, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005, s.175.

⁵⁰ Ashish Nangia, "British Colonial Architecture II : A Search for an Imperial Style", (Çevirimiçi) www.boloji.com/writers/ashishnangia.htm, 15-03-2010

Tiyatrosu (1929) buradaki Oryantalizm etkili yapılara bir örnek teşkil etmektedir. (R.1.27,R.1.28) ⁵¹

20.yüzyıla gelindiğinde ise doğu artık daha yakından tanımaya başlandı ve giderek egzotik cazibesini kaybetmeye başladı. Yedinci yüzyıldan beri karşılıklı bir etkileşim içinde olan Batı mimarisi ve İslam mimarisi 19. yüzyılda Oryantalist üslup ile farklı bir safhaya girmiştir.⁵² Oryantalist mimari Avrupa’da bir moda akımı, sömürgelerde ise politik meşrulaşmanın bir enstrümanı olarak benimsenmiş ve yirminci yüzyılda etkisini yitirmeye başlamıştır.

51

“Indo-Saracenic Revival Architecture”, (çevirimiçi)

http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture, Ocak 2010

52

Çelik, Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, s.192

2. OSMANLI MİMARİSİNDE ORYANTALİZM

2.1 Batılılaşma Sürecindeki Osmanlı Devleti'ndeki Sosyal Kültürel ve Ekonomik Oluşumların Mimariye Etkisi

2.1.1 Batılılaşma Sürecindeki Osmanlı Devleti

Resmi literatürde Osmanlı modernleşmesi Tanzimat'la özdeşleştirilse de İlber Ortaylı'nın belirttiği gibi Osmanlı modernleşmesinin başlangıcı için kesin bir tarihlendirme ve coğrafi bir sınırlandırma yapmak mümkün değildir. Osmanlı modernleşmesi Tanzimat dönemiyle sınırlanmayacak kadar eskiye uzanan bir olgudur. Avrupa coğrafyasıyla iktisadi yönden bir beraberlik içinde olan Osmanlı Devleti için Avrupa ile ani bir karşılaşmanın doğurduğu şok da değildir. Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika topraklarını içerisine alan farklı halkların ve dinlerin oluşturduğu Osmanlı Devleti'nde senkronize bir sosyo-kültürel ve ekonomik değişimin yaşanması da mümkün değildir.⁵³ Kemal Karpat'a göre Hasan Kafi Bosnevi'nin (1544-1616) Usulü'l Hikem fi Nizami'l Alem ve Koçibey'in Risalesi'nde (1630) belirttiği gibi Osmanlı Devleti gücünün hala en zirvede olduğu diyebileceğimiz bir çağda bile köklü sosyal değişimlerle yüz yüze gelmiştir.⁵⁴

İkinci Viyana bozgunu ve Karlofça Antlaşmasıyla (1699) Batı karşısındaki büyük yenilginin kabulü, başta askeri alanda olmak üzere modernleşmenin gerekliliğini ve zeminini hazırladı. Karlofça Antlaşması'ndan on sekiz yıl sonra imzalanan Pasarofça Antlaşması ve onu takip eden Lale Devri (1718-1730) olarak adlandırılan dönemin başlamasıyla Avrupa ile diplomatik ve ekonomik ilişkiler yoğunlaşır.

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya gönderilmesiyle Avrupa'yla resmi ve daha sistemli diplomatik ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Lale Devri olarak anılan

⁵³ İlber Ortaylı, **İmparatorlu'ğün En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2006, s.13-16

⁵⁴ Kemal Karpat, "The Transformation of The Otoman State", **International Journal of Middle East Studies**, Cilt III, No:3 1972, s.243.

bu dönemde Türkçe eserleri basacak bir matbaa kurulmuş, tercüme faaliyetleri yoğunlaşmıştır. Şatafatlı eğlenceleri ve bahçe düzenlemeleriyle ünlenen dönem sadece bunlarla sınırlı kalmamış, şehircilik sanat ve mimari de yeni yaklaşımlar, yeni hayat tarzları ortaya çıkmıştır.⁵⁵

Askeri başarısızlıklar, toprak kayıpları şüphesiz Osmanlı modernleşmesinin başlangıç noktasına askeri reformları koymuştur ve askeri reformlar bir itici güç halini almıştır. Askeri modernleşme, idare ve maliyenin de modernleşmesini zorunlu kılmıştır. Bütün bu gelişmeleri edebiyat, sanat, mimari ve kültürel yönde değişimler takip etmiştir.

III. Selim yeni bir ordunun kurulmasına ve ordudaki teknik sınıfların modernleşmesine karar vermiştir. Her ne kadar Nizam-ı Cedid hareketi bir isyanla son bulmuşsa da II. Mahmud hemen olmasa da III. Selim'in gerçekleştiremediği reformları bir ölçüde gerçekleştirebilmiştir. 1808 de Sened-i İttifak'la ayanların gücü kabul edilse de saltanatının ilerleyen yıllarında merkezi otoriteyi güçlendirebilmiş hatta 1827 de Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp yeni bir ordu kurabilmiştir. Askeri yenilikleri idari reformlar takip etmiş, köy ve mahalle muhtarlıkları kurulmuş modern bir devlet teşkilatı ve yeni bir bürokratik yapılanma oluşturulmaya çalışılmıştır.

İlk resmi gazete Takvim-i Vekayi'nin çıkarılması, posta teşkilatının temellerinin atılması ve yeni okulların kurulması II. Mahmud dönemi yeniliklerinin en önemlilerindedir. II. Mahmud dönemi yenilikleri daha ziyade köklü reformlara bir hazırlık niteliğinde olmuştur.

1839 Tanzimat Fermanı, Osmanlı modernleşmesinin bir dönüm noktasıdır. Devlet bilinçli bir modernleşme, merkezileşme ve bürokratikleşme sürecine girmiştir. Çöküş sürecine giren Osmanlı devleti kendini devam ettirebilmek için Batı karşısında direnç noktaları oluşturmaya çalışmıştır. Tanzimat dönemi hukuki, siyasi, iktisadi ve askeri alanda yenileşme çabaları ve bu çabaları besleyecek fikir hareketlerine sahne olacaktır.

⁵⁵ Fatma Selva Suman, "Questioning an Icon Of Change: The Nuruosmaniye Complex and The Writing of Otoman Architectural History", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s.19-20.

Tanzimat fermanıyla yeni hukuksal düzenlemeler yapılmış, 1840, 1851 tarihlerinde ceza kanunları, 1858 Arazi kanunnamesi çıkarılmıştır. 1868-78 yılları arasında hazırlanan İslami özel hukuk (medeni hukuk) kuralları kodeksi olan Mecelle'nin de hazırlanmasıyla Osmanlı hukuk sisteminde büyük dönüşümler yaşanmaya başlanmıştır.⁵⁶

Tanzimat hareketi Bab-ı Ali bürokrasisi denen sınıfı doğurmuş “Tanzimat yöneticileri kişiliklerindeki tutuculuk ve pragmatik reformculuğu birleştirmişlerdir.” Tanzimat'la beraber Batıyı daha bilinçli değerlendirebilen bir Osmanlı intelejansyası doğmuş, her ne kadar devrim niteliğinde köklü değişimler yaşanmasa da modernleşme eğitimden sanata, mimariye, edebiyata, aile yapısına kadar her alana sıçramıştır. Buna rağmen geleneksel yapı kendini korumaya devam etmiş, bürokratik kademelerde, toplum yapısında, kültürel değerlerde kısacası her alanda modernlik ve geleneğin kimi zaman çatıştığı kimi zaman birbirine uyum sağlamaya çalıştığı ikili bir yapı varlığını sürdürmüştür⁵⁷.

Dönemin fikir dünyasının şekillenmesinde de bu tarihi ve sosyal gerçeklik rol oynamış, imparatorluğun ayakta kalması için Osmanlıcılık, Garpcılık, İslamcılık ve Türkçülük fikirleri aydınlar arasında tartışılmıştır. Bu yüzden 19.yüzyıl fikir hayatı eklektik bir yapı arz etmektedir.⁵⁸

Kültürel ve sosyal hayattaki bu düalist ve eklektik yapı 19.yüzyıl Osmanlı şehirlerinin fiziki dokusuna ve yaşam biçimine de sıçramıştır. İlber Ortaylı'nın deyimiyle “Bir paşanın konağı karşısındaki evkaf katibinin küçük evinin bulunduğu, belirli bir cemaat ruhunun yaşandığı geleneksel Osmanlı şehri ve mahallesi de nitelik değiştirmeye başlamıştı”.⁵⁹ Yerasimos ise klasik İslam şehrini iktidar ile cemaat arasında kentsel mekâna sahip olmak için süren bir çatışmanın sahnesi olarak yorumlamaktadır ve Tanzimat'la beraber iktidarın kazandığını ve kendi kent yönetim biçimini dayattığı tezini öne sürmektedir.

⁵⁶ Karpat, **a.g.m.** , s.251-261; Ortaylı,**a.g.e.** , s.27-36,43-45, 59, 177-181.

⁵⁷ Ortaylı,**a.g.e.** s.121-122, 241-247

⁵⁸ Orhan Okay, “Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme”,**Osmanlı Medeniyeti**

Tarihi, Ed.Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, s.198.

⁵⁹ Ortaylı, **a.g.e.** s.248-249

Başta başkent İstanbul ve liman şehirleri yeni ulaşım şekilleri, çeşitli düzenlemeler ve inşa edilen yeni binalarla kendilerini Avrupa'daki şehirlere yaklaştıran yeni bir çehre edinmiştir. Buna rağmen tüm kurumlarda olduğu gibi şehirdeki ikili yapı da devam etmiş, şehrin eski adaları ve modern semtleri tam bir bütünleşmeye girmeksizin bir arada var olabilmişlerdir⁶⁰.

2.1.2 XVIII. Yüzyıl ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Mimarisine Genel Bir Bakış

Osmanlı Devleti on sekizinci yüzyıla III Ahmed'in saltanatıyla girmiştir. III Ahmed döneminin daha sonra 'Lale Devri' diye anılacak olan yaklaşık on iki yıl süren periyodunda (1718-1730) kültürel ve mimari ortamda büyük gelişmeler yaşanmıştır. Klasik dönem olarak adlandırılan ve Eyice'nin tabiriyle orantılara ve ölçülü bezemelere değer veren sanat zevki yeni ve değişik bir üsluba kaymıştır⁶¹. Bu dönemde aslında gittikçe güç kaybeden devletin varlığını, gücünü ve potansiyelini teyit etmek için sivil mimari etkinlik yoğunlaşmış, masraflı saray törenleri yapılmıştır.⁶²

İstanbul'da, Kağıthane Deresi'nin çevresinde, Kağıthane düzenlemesi adıyla anılan programı gerçekleştirmek için Fransız saray ve bahçe planları getirtirilmiş ve buradaki örneklerden esinlenerek bu düzenleme gerçekleştirilmiştir. Bu düzenlemenin en önemli kısmı Sadabat olarak anılan ve büyük tantanalarla açılışı yapılan Versailles Sarayı'na bir nazire olarak nitelendirilen Kasr-ı Hümayun'dur.

Batur, Kağıthane düzenlemesini salt Fransız saraylarına ilişkin ölçütlerle değerlendirmenin yanlış olacağını savunmakta ve bu düzenlemenin Safavi mimari ve

⁶⁰ Paul Dumont, François Georgeon, "Sunuş", **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s.x-xii.

⁶¹ Semavi Eyice, "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", **Türkler**, Ed Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt. XV, Ankara, s.285.

⁶² Suman, **a.g.e.**, s.28.

şehircilik anlayışının su ve çiçek sevgisine bağlı oluşumuna daha yakın olduğunu söylemektedir.⁶³

Yine Lale Devri'nde yaygın olarak yapımına başlanan ve on sekizinci yüzyılın ilk yarısına tarihlenen çeşme ve sebillerinde Fransız Neoklasik, Barok ve Rokoko motifleri geleneksel Orta Asya ve Timurlu formlarıyla birleştirilmiştir⁶⁴.

Lale Devri yeni bir anlayışla bezenen ve abidevi boyutlarıyla kent dokusunda var olmaya başlayan çeşme ve sebilleriyle Haliç ve Boğaz kıyısı boyunca inşa edilen kasır, köşk ve saray bahçeleriyle Batı'ya açılan Osmanlı mimarisinin ilk basamağı olmuştur.

Lale Devri'nden sonra I. Mahmud döneminde mimari daha güçlü bir batı tesiriyle canlanmış on altıncı yüzyılda Avrupa'da doğan ve yayılan Barok üslubu Osmanlı mimarisine girmiş, Osmanlı klasik sanat geleneğiyle farklı bir biçimde şekillenmiş ve Osmanlı yada Türk Barok'u denilen bir üslup doğmuştur.⁶⁵ I. Mahmud döneminde inşasına başlanıp III. Osman döneminde tamamlanan Nur-u Osmaniye külliyesi Barok nitelemesine hak kazanan ilk Osmanlı yapısıdır. Simeon Kalfa'nın tasarladığı külliyenin ana yapısı olan caminin plan şeması önemli bir yenilik içermese de ölçü ve oranları klasik devre göre çok farklı olan at nalı şeklinde inşa edilen avlu tamamen bu camiye özgüdür.⁶⁶

Cami planlarının ana formunu oluşturan kare şekli, Barok üslubun dini yapılarda tam anlamıyla uygulanmasını bir ölçüde engellemiştir. Barok üslup özellikle çeşme ve sebil gibi yapılarda bütün zenginliğiyle kendisini gösterse de Nur-u Osmaniye Camiine yakın tarihlerde yapılan Laleli Cami, Üsküdar Ayazma ve Beylerbeyi Camii bu yeni üslubun özelliklerini taşıyan yapılardır.⁶⁷

⁶³ Afife Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt IV, İstanbul, İletişim, s.1040-1043.

⁶⁴ Suman, **a.g.e.**, s.50-51.

⁶⁵ Kasım İnce, "Osmanlı Sanatının 1739-1839 Dönemine Bir Bakış", **Türkler**, Ed Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt XV. Ankara, 2002 s.315.

⁶⁶ Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", s.1043.

⁶⁷ Batur, **a.g.m.**, s.1044.

18. yüzyıl Osmanlı Mimarisi, Batı unsurlarının mimari alana ani bir girişi olmadığı için, dönemin mimarisinde batılı eğilimlerin yanı sıra doğulu elemanların ve erken dönem unsurlarının yeniden adaptasyonu ile oluşan melez bir mimari dil kullanılmıştır. 18.yüzyılın bu melez mimari dili yenileşme arzusunun salt bir batılılaşma eğiliminden öte olduğunu göstermektedir.⁶⁸

III. Selim ve II. Mahmud döneminde önceki yüzyıla oranla reformlar hız kazanmıştır. III. Selim dönemindeki Nizam-ı Cedid hareketinin askeri alanda getirdiği yenilikler beraberinde mimari değişimleri de getirmiş büyük çaplı kışla inşaatlarına girişilmiştir. Selimiye Kışlası'na yaptırdığı cami, barok ve baroğun hemen ardından Osmanlı mimarisine giren Rokoko unsurlarını içermektedir. Bu dönemde de sivil mimari etkinlikler hızlanmış, ilk kez yabancı mimarlar Osmanlı topraklarında çalışmaya başlamıştır. İstanbul'a gelen ilk yabancı mimarlardan olan Melling Defterburnu'nda III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan için yaptırdığı sarayın dış cephe düzenlemesiyle Neo-klasik üslubu Osmanlı mimarisine taşımıştır⁶⁹.

Barok üsluptan sonra mekanların biçimlenmesine ve süslenmesine daha fazla etkisi olan Ampir üslup Fransa'da ortaya çıkmasından hemen sonra II. Mahmud döneminde yaygınlaşmaya başlamıştır. Barok üslubun izleri ve canlılığı korunarak bu üslupla birleştirilmiştir. Balyan Ailesi'nden Krikor Balyan'ın yapımını 1826 da tamamladığı II. Mahmud'un Nusretiye Camii adını verdiği selatin cami barok dönemin kapanış yapısı olarak değerlendirilmiş ve Ampir üsluba geçişin erken örneği olarak nitelendirilmiştir.

Batılılaşmanın beraberinde getirdiği protokol düzeni de, cami plan şemasını etkilemeye başlamıştır. Bu dönem İstanbul selatin camilerinde son cemaat mahalli, hünkar mahfiliyle birleştirilmiş ve iki katlı köşk biçiminde yapıya birleştirilen bir kanat haline getirilmiştir.⁷⁰

⁶⁸ Shrine Hamadeh , “Otoman Expressions of Early Modernity and the Inevitable Question of Westernization, **JSAH**, Cilt 63, No:1, 2001, s.32-51.

⁶⁹ Ali Murat Aktemur , “Karaköyde Batı Üslubunda Yapıtırlmış Mimari Örnekleri”
Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, s.54-58.

⁷⁰ Batur, “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı”, s.1043, 1060-1061.

Tanzimat fermanı ise Osmanlı başkentinin batılı anlamdaki kentsel değişimine temel teşkil edecek yeni örgütlenmeler ortaya çıkarmıştır. Şehir nüfusunun artışı, 1838 yılında İngilizlerle ve bunu takip eden yıllarda diğer Avrupa devletleriyle yapılan ticari antlaşmalar, Avrupa ülkelerinin endüstriyel yatırım ve girişimleri şehir yaşamını düzene sokma gereğini getirmiştir.⁷¹

Yerasimos Tanzimat döneminde şehirleşme alanında yapılan reformların, Batılı şehirleşme modelini taklit etmekten çok asıl hedefin merkezi devlet otoritesini yeniden kurma isteği olduğu görüşündedir. Tanzimat'la birlikte kent alanına bir düzen verilmeye başlanması aynı zamanda genel bir düzen kurma çabasıdır ve bunun sonuçları hemen görülmüştür.⁷²

Tanzimat'la beraber yeni yasal düzenlemeler, mimarlık alanında yeni teşkilatlanmalar başlamıştır. 1831 yılında Şehreminliği ve Mimarbaşılık birleştirilerek kurulan Ebniye-i Hassa Müdürlüğü, 1839 da Umur-u Ticaret ve Nafia Nezareti'ne bağlanarak merkezi yönetimin bir parçası haline gelmiştir.⁷³

İlki 1848 olmak üzere olmak üzere Ebniye Nizamnameleri çıkarılmış ve şehircilikle ilgili düzenlemeler yapılmıştır. 1855'te Şehremaneti kurulmuş ve Kasım 1857 de Meclis-i Tanzimat kurularak, bir protokol ile şehirleşme alanında yapılacak reformların genel hatları çizilmiş, şehrin on dört bölgeye ayrılması planlanmıştır. Galata, Pera ve Tophane semtlerini içerisine alan bölgede deneysel statüde olan VI. Belediye Dairesi kurulmuştur. Bu dönemde tarihi yarımada fazla bir gelişim göstermezken, Boğaz kıyıları Pera-Galata-Beyoğlu bölgesinde büyük gelişmeler olmuştur. İstanbul genelinde başta Divanyolu olmak üzere cadde ve sokaklarda düzenlemeler yapılmıştır.⁷⁴

⁷¹ Diana Barillari, Ezio Godoli, **İstanbul 1900**, Çev. Aslı Ataöv, İstanbul, YEM Yayınları, 1997, s.11.

⁷² Stefan Yerasimos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, Ed. Paul Dumont, François Georgeon, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999 s.6

⁷³ Neşe Yıldırım, "II. Abdülhamid Dönemi Mimarlığı", **Türkler**, Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt.XV, Ankara, 2002, s.369.

⁷⁴ Barillari, **a.g.e.**, s.13.

Klasik Osmanlı şehir düzenlemesinde, şehir panoramasında dinsel yapılar hakimken, şehrin değişmeye başlayan silüetinde, askeri kışlalar ve saraylar gibi sivil yapılar öne çıkmaya başlamıştır.

Abdülmeccid döneminde klasik dönemle karşılaştırıldığında daha mütevazı de olsa selatin camiler inşa edilmiştir. Yine de on dokuzuncu yüzyıl “sivil mimari çağı” olarak bilinir. İnşa edilen köşkler, kasırlar sarayların yanında konut mimarisinde de değişimler olmuştur. Özellikle gayri Müslim ve Levantenler tarafından yapılan sıra evler ve büyük apartmanlar başta Pera bölgesi olmak üzere şehrin mimari yapısına dahil olmuştur.

19. yüzyılın ortasından itibaren yabancı mimarlar İstanbul’da çalışma imkanı bulmuş başta elçilikler olmak üzere yine yabancı devletlere ait hastane, kilise ve okullar inşa etmişlerdir. Bunun yanı sıra Osmanlı mimari literatürüne yeni dahil olan tiyatro, otel, pasaj saat kulesi gibi yapıların inşasında da görev almışlardır.⁷⁵ Aynı dönemde gayri Müslim mimar ve kalfalar dönemin mimarlık ortamında etkin rol oynamaya başlamışlardır. Gayrimüslim mimarlar arasında neredeyse yüz yıldan uzun bir zaman Osmanlı Sarayı’na hizmet eden Balyan ailesi de asıl etkinliklerine Tanzimat döneminde başlamışlardır.⁷⁶

Yüzyılın ilk yarısında Barok, Rokoko, Ampir üslup olarak anılan üsluplar, imparatorluk topraklarında farklı bir dille hatta birlikte uygulanmıştır. 19.yüzyıl Avrupa’sında etkili olan Neo-klasik üslup İstanbul’da da uzun bir müddet kendine uygulama alanı bulacaktır.⁷⁷

19. yüzyılın ortalarına doğru, Avrupa’da başlayan bazı mimarlık tarihçilerinin üslupsuzluğun üslubu olarak yorumladıkları eklektizm, çok geçmeden özellikle de

⁷⁵ Nurhan Yazıcı, “Osmanlılar’da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.116-118

⁷⁶ A.e s.153.

⁷⁷ Nasır, a.g.e. , s.112-114.

Avrupalı mimarların etkisi ile Osmanlı yapılarında da kendini göstermeye başlamıştır.⁷⁸

2.1.3 XIX ve XX Yüzyıldaki Seçmeci Üsluplar

19. yüzyıl Avrupa mimarisinde antik çağın mimari elemanları romantik denilebilecek historist bir seçmeci (eklektik) anlayışla kullanılmaya başlanmıştır. Endüstri devrimi özellikle İngiltere ve Amerika'da şehirlerdeki yapılaşmayı yoğunlaştırmıştır⁷⁹. Bu yıllarda sanat, edebiyat, felsefe hatta politika da “romantik” akım olarak adlandırılan bir duygu tarzının etkisinde kalmış, bir bakıma geçmişe dayanan her şey güzel bulunmuştur. Yeni inşa edilen binalarda, Antik Yunan'dan ,Gotik'e ,Rönesans'a kadar kullanılan bir çok mimari elemanın yanında doğunun mimari öğeleri bile sıklıkla kullanılmıştır. Pevsner'in deyimiyle geçmişe duyulan bu saygı ile asil Barbar, asil Yunanlı, erdemli Romalı ve dindar ortaçağ şövalyesi keşfedilmiştir.⁸⁰ Geçmişe yönelik bu mimari uygulamalar dönemin mimari ihtiyaçlarını karşılayamadığı için genelde cephe süslemeleriyle sınırlı kalmıştır. Gombrich'in deyimiyle dönemin mimarlarından Gotik üslupla bir cephe yapması, bir binaya Norman şatosunun hatta Doğuya özgü bir caminin görünümünü vermesi istenmektedir⁸¹

Avrupa mimarisinde Neo-Klasik, Neo-Gotik, Neo-Rönesans üslupları egemen olurken, Oryantalist akım olarak değerlendirdiğimiz, İslam, Hint ve Uzakdoğu mimari unsurlara da romantik ve egzotist bir anlayışla yer verilmiştir.

Avrupa'daki bu gelişmeler Osmanlı Mimari ortamını da etkilemiştir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yeni bina tipleriyle birlikte yeni mimari üsluplar da uygulamaya konmuştur. Eklektik dönem olarak tanımlanan bu yıllarda başta İmparatorluğun başkentinde olmak üzere, Neo-klasik, Neo-gotik üslupta inşa edilen

⁷⁸ Yıldırım, **a.g.e.** , s.372.

⁷⁹ Ernst Gomrich, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul,Remzi Kitabevi 1986, s.395.

⁸⁰ Niclolaus Pevsner , **An outline of European Architecture**, Harmondsworth, Penguin Books, 1957,s.250.

⁸¹ Gomrich, **a.g.e.** s.396.

binaların yanında Fatimi, Memluk, Magribi ve Hint mimari unsurların yer aldığı ve araştırmamızın asıl konusu olan oryantalist olarak değerlendirdiğimiz binalar inşa edilmiştir.⁸² Bunun yanı sıra Avrupa mimarisindeki bu canlandırmacı ve eklektik tutuma karşı tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau üslubunun da şehrin mimarisine katılması çok geç olmamıştır.

İstanbul'daki bu mimari üslup çeşitliliğine genel olarak baktığımızda Neo-klasik üslubun yaygın olarak kullanıldığını görmekteyiz. Neo-Rönesans ve Ampir tarzında denemeler yapılmıştır. Saraya nesiller boyu hizmet eden Balyan ailesinden olan Karabet Balyan'ın mimarı olduğu ve imparatorluğun son dönem prestij yapılarından en önemlisi olan Dolmabahçe Sarayı Neo-Klasik bir yapıdır.⁸³

İstanbul mimarisine neo-gotik yapılar 1869 da G. E Street tarafından inşa edilen Kırım Kilisesiyle girmiştir.⁸⁴ 1873 de Aksaray'da inşa edilen Pertevniyal Valide Sultan Camii, Endülüs-Magribi diğer bir deyişle Oryantalist unsurlarında yoğun kullanıldığı Gotik referanslı bir yapıdır. Abdülhamid döneminde yaptırılan Yıldız Hamidiye Camii ise Oryantalist iç mekan düzenlemesine sahip Neo-Gotik bir yapıdır. Pertevniyal Cami Usul-i Mimari de yeni Türk üslubunun öncüsü olarak addedilirken Zeynep Çelik'in belirttiğine göre Başbakanlık Osmanlı Arşivinde yer alan Milli Sanayi-i Nefise inkişafı ve imkanlarının tetkikine dair imzasız umumi lahiya da "Ne Türk, Ne Arap, ne de Gotik olan melez bir üsluba yol açan çirkin bir yapı" olarak tanımlanmıştır.⁸⁵

II. Abdülhamid dönemindeki mimari şekillenmelerde sosyo-politik ve ekonomik koşulların etkisi daha da büyük olmuştur. Edebiyat, düşünce hayatı ve siyasetteki karmaşık ve eklektik yapı doğal olarak şehrin şekillenmesine ve mimariye de sıçramıştır.⁸⁶

⁸² Saner, a.g.e. s.7-12.

⁸³ Zeynep Çelik, **Değişen İstanbul:19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti**, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,1998,s.113

⁸⁴ A.e. s.114

⁸⁵ A.e. s.121.

⁸⁶ Yıldırım, **a.g.m.** , s.367

Şehirleşmede Fransız üslubu hakim olsa da, başta Bouvard olmak üzere Fransız mimarlar tarafından yapılan şehir planları hayata geçememiştir. Özellikle Duyun-ı Umumiye'nin kurulması, Bağdat ve Hicaz demiryolu projeleri Almanlarla yakınlaşmayı doğurmuş ve özellikle demiryolu yapıları olmak üzere Osmanlı şehirlerinde Alman mimarların üstlendiği mimari projeler uygulamaya geçmiştir.⁸⁷

1881'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Paris Ecole de Beuxart'ın yöntemlerini, değerlerini benimsemiştir. Hatta ekolün kendi içinde meşruiyet kazanma sürecine giren eklektik sanat anlayışı da bu yeni kurumun felsefesine dahil edilmiştir.⁸⁸

II. Abdülhamid'in kırk yıl süren saltanatında, yüzyılın başından beri artık batılı anlamda gelişmeye başlayan Osmanlı şehirlerinde eklektik tarzda inşa edilen abidevi yapılar daha sık görülmeye başlanmıştır.

1891'de İtalyan mimar Vallaury tarafından inşa edilen Müze-i Hümayun (bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi) Antik Greko-Romen mimarisinin elemanlarını taşımaktadır. İtalyan mimar D'oronco'nun inşa ettiği Botter apartmanı ile Art nouveau üslubu İstanbul mimari görünümüne dahil olsa da aynı mimarın Vallaury ile Üsküdar Selimiye semtine inşa ettiği Mekteb-i Tıbbiye, Selçuklu medrese planında, Hint ve Endülüs-Magrip mimarisine ait unsurlar içeren bir yapıdır. Abdülaziz döneminde inşa edilmeye başlayan Oryantalist yapılar Abdülhamid döneminin eklektik mimari tarzı içinde kendine yer bulmuştur. Araştırmamızın temel unsuru olan batının Asya'ya açılış noktası olan Sirkeci Garı'nın Oryantalist unsurları ağır basarken Bağdat demiryolunun başlangıç noktası olan ve İstanbul'u imparatorluğun doğusuna yani Arap vilayetlerine açan kapı olan Haydarpaşa garı ise Bavyera tarzında inşa edilmiş bir Neo-rönesans yapısıdır. Sirkeci Garı'nın biraz ilerisinde yine aynı mimar tarafından Neo-klasik üslupla inşa edilen Deutsche Orient Bank'ın binası olan Germina Han Bramante'nin tasarımı Saint Pietro'dan esinlenmiştir.⁸⁹

⁸⁷ Mustafa Akpolat, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığı", **Türkler**, Ed. Hasan Celal, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt XV. Ankara, 2002, s.350.

⁸⁸ Çelik, **Değişen İstanbul: 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti**, s.123.

⁸⁹ Yıldırım, **a.g.m.** , s.369-372.

Antik Yunan, Roma, Gotik ve Rönesans mimari unsurları yeni inşa edilen binalarda kendini gösterirken, sayıları fazla olmamakla Neo-bizans olarak adlandırılabilir yapılar da mevcuttur. Bunlardan biri Taksim’de Cadde-i Kebir’e doğru bir odak noktası oluşturan ve yapımı 1882 de tamamlanan Aya Triada kilisesidir. 1889 da Sultan Ahmet, o günkü adıyla At Meydanı’n da inşa edilen Alman Çeşmesi özellikle sütun başlarındaki girift oyma işçiliğiyle Ayasofya’ya göndermeler yapmaktadır.⁹⁰ Yapımı II.Abdülhamid’in tahttan indirilişinden bir yıl sonrasına, 1910’a tarihlenen İtalyan Mongeri’nin mimarı olduğu Karaköy Palas’ın ön cephesindeki pilasterlerin başlıkları ve kapı kanatları Ayasofya’dan ilham alınarak yapılmıştır.⁹¹

II. Abdülhamid’in tahttan indirilmesinin ardından mimaride bu çoğulcu ve eklektik yapıya bir tepki olarak “Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi” olarak adlandırılacak bir hareket doğmuştur. Öncülüğünü Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat (Tek) Bey’in yaptığı bu akım klasik dönem Osmanlı ve Selçuklu mimari elemanlarının klasist plan tasarımlarıyla kullanıldığı, aslında kendisinde bir bakıma eklektik olan mimari bir üsluptur. Hint, Endülüs, Magribi gibi İslam mimarisine özgü bileşenlerinin kullanıldığı Oryantalist yapılar, aslında Ulusal Mimarî akıma zemin hazırlamış, Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek’in hocaları olan Vallaury ve Jasmund gibi yabancı mimarlar da bu akımın doğmasında etkili olmuşlardır.⁹²

2.2. Osmanlı Mimarisinde Oryantalizm

Avrupa mimarlığında doğuya duyulan ilginin diğer bir ifade şekliyle Oryantalizmin 18.yüzyılda başladığı kabul edilir. Çin ve Hindistan kökenli doğulu öğeler kendini dekoratif sanatlarda göstermiştir. Aynı yüzyılın ortalarında Rokoko ve Gotikle uyumlulaştırılan, özellikle bahçe düzenlemelerinde ve dekorasyonda

⁹⁰ Çelik, **Değişen İstanbul:19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti**, s.115.

⁹¹ Eyice, **a.g.m.** , s.306

⁹² Turgut Saner, “19.Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde El Hamra’nın Payı”, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi:Sempozyum 17-18 Aralık**, Ed.Zeynep Rona, İstanbul,Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,1993, s.135; Barillari, **a.g.e.** , s.22.

kullanılan Chinoiserie tarzı rağbet bulmuştur. Chinoiserie'nin popülerliğini kaybetmesiyle bahçe düzenlemelerinde Yakındoğu, İslam hatta Türk öğeleri öne geçmiştir. Kahve, hamam gibi yapı türleri de doğudaki işlevleriyle birlikte Batı mimarisine aktarılmıştır⁹³.

19. yüzyılda ise Avrupa mimarisinin historist-eklektik ortamına romantik ve egzotik bir dille doğu mimarisi de katılmıştır.

1863'te Paris'te açılan Evrensel Sergi'de hemen hemen tanıtılmaya çalışılan doğu dünyası ile bir yandan oryantalist eğilimler doruk noktasına taşınırken bir yanda da doğu dünyasının daha iyi kavranması sağlanmıştır. 19.yüzyılın sonunda Art Nouveau akımının katkısıyla mimarideki eklektizm modası da etkisini kaybetmeye başlamıştır ve oryantalist öğeler de Avrupa mimari sahnesinden yavaş yavaş çekilmiştir.

19.yüzyılın ikinci yarısında batının tesiriyle Osmanlı mimarisinde egemen olan eklektik üslup anlayışına, özellikle 1860'lardan sonra Oryantalist eğilimler de katılmıştır. Her ne kadar Osmanlı mimarlığının Oryantalist öğeler içeren ilk yapısı 1858 tarihinde Gasper Fossatti tarafından inşa edilen Mustafa Reşid Paşa Türbesi kabul edilse de bu üslup özellikle Abdülaziz'in kişisel zevkinin etkisiyle 1860'lı yıllardan sonra uygulanmaya başlamıştır⁹⁴. Mustafa Reşid Paşa Türbesi plan ve kütle olarak klasik özellikler taşımaktadır. At nalı kemerli dökme demir şebekeli pencereler yapıya oryantalist bir espri katmaktadır. Fosatti bu yapıda ölçülü bir Osmanlı-İslam vurgusu vermeye çalışmıştır.⁹⁵ (R.2.26)

Abdülaziz döneminde eklektik üslupla inşa edilen başkent yapılarında oryantalist bir ağırlık vardır. Abdülaziz 1863'te Mısır'a bir ziyarette bulunmuş ve yine 1867 yılında Paris, Londra ve Viyana'yı ziyaret ederek dış gezilere çıkan ilk padişah

⁹³ İnankur, "Oryantalizm", s.1390.

⁹⁴ Batur, "Mimaride Oryantalizm",s.149.

⁹⁵ Barillari, **a.g.e.**, s.36.

olmuştur. Yaptığı bu gezilerden etkilendiği düşünülen padişah imparatorluk bünyesindeki reformların kapsamını geliştirerek kültürel etkinlikleri de arttırmıştır.⁹⁶

Abdülaziz'in kişisel zevkleri ve Avrupa ile gelişen ilişkiler, Avrupa kraliyet ailelerinin gözde eğilimi olan Oryantalist üslubun Osmanlı topraklarında da benimsenmesine sebep olmuştur.⁹⁷

1851 yılında çıkan bir yangın sonunda harabe halini alan Beylerbeyi sarayının yerine 1861-1865 yılları arasında bugünkü saray yapılmıştır. Eklektik bir anlayışla inşa edilen saray Neo-barok özellikler taşımaktadır. Sarayın iç mekanlarından Mavi Salon ve Havuzlu Salon Avrupa kaynaklı Oryantalizmin yoğun olarak uygulandığı mekanlardır. Yine bu sarayın tamamlayıcısı olan Deniz Köşkleri ve Ahır Köşklerinde oryantalist öğelerin ağırlığı görülmektedir.⁹⁸ Ama dönemin oryantalist mimarisinin en görkemli örneği Çırağan Sarayı'dır. (1871) Neo-Klasik plan şemasına sahip olan saray Avrupa oryantalist mimari literatürünün en ünlü örneklerinden Wilhelma Sarayına(1842-1846) benzetilmektedir.⁹⁹ Abdülaziz'in isteği doğrultusunda oryantalist bir çizgide inşa edilen saray, yine bizzat Sultanın emriyle 1873 yılında Viyana Sergisi için hazırlanan Usul-ü Mimari adlı kitapta Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi (1871) ile birlikte yeni Türk Sanatı'nın öncüsü olarak gösterilmiştir.¹⁰⁰

Abdülaziz'in saltanatı döneminde Çırağan Sarayı dışında, inşa edilen Tokat Köşkü,(1867) Fuad Paşa Camii ve Türbesi (1869), Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii, Bahriye Nezareti(1863), Harbiye Nezaretinin kapısı ve Köşkleri (1864-1866) başkentteki Oryantalist mimari örneklerdir.¹⁰¹

⁹⁶ Günsel Renda, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", **Türkler**, Ed. Hasan Celal, Kemal Çiçek, Salim Koca, Cilt. XV. , Ankara,2002, s.273-274

⁹⁷ Batur, a.g.m, s.148

⁹⁸ Saner, **19. yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"**, s.51.

⁹⁹ Batur, **a.g.m.** , s.149

¹⁰⁰ Çelik, **Değişen İstanbul:19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti**, s.112.

¹⁰¹ Batur, **a.g.m.** , s.148.

Başkent dışında inşa edilen bazı yapılarda da, yer yer Oryantalist öğeler yer almaktadır. 1866 yılında Abdülaziz'in Konya 'da barok üslupta inşa ettirdiği Aziziye Camii'nin minare külahları Memluk tarzındadır.¹⁰²

Abdülhamid döneminde mimaride Oryantalist eğilimler bir ölçüde güçlenerek devam etmiştir. Zeynep Çelik bu eğilimin Abdülhamid'in İslamcı ideolojisine bağlanması tezine karşı çıkmaktadır. Tam tersine Abdülhamid'in Bouvard'ın büyük projelerine ilgi duyduğunu ve mimari eğilimlerinin Fransız şehircilik anlayışı yönünde olduğunu belirtmiştir. Osmanlı olmayan İslam unsurlarının yer aldığı oryantalist mimari üslubun Avrupa'da hakim olan eklektik sanat anlayışının doğal bir uzantısı olarak kabul etmektedir.¹⁰³

Barillari ise Oryantalist mimarinin salt bir batı taklidi olmadığını, ve dönemin Oryantalist üslupla inşa edilen iki abidevi yapısı olan Sirkeci Garı (1890) ve Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye'nin (1900) Osmanlı Revivalist unsurları barındırdığı ve Ulusal Mimarlık akımının doğmasında kayda değer bir yeri olduğunu savunmaktadır.¹⁰⁴

İstanbul dışında diğer önemli bir liman şehri olan İzmir'de de Oryantalist üslupta inşa edilen yapılar kayda değerdir. Kosmopolit bir yapıya sahip olan İzmir'in Avrupalı ve gayrimüslimlerin elinde olan ekonomik ve kültürel gücü on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru özellikle kültür alanında Türklerin eline geçmeye başlamıştır.¹⁰⁵ İşte bu yıllarda inşa edilen Osmanlı yapılarında aynen İstanbul'da olduğu gibi Oryantalist etkiler görülmeye başlamıştır. Mekteb-i Sultani ve Halkapınar Su Pompalama İstasyonu on dokuzuncu yüzyıl sonunda inşa edilmiştir. Bu iki yapının dışında İzmir'de inşa edilen Oryantalist yapılar 20.yüzyıl başlarına

¹⁰² Godfrey Goodwin, **A History of Ottoman Architecture**, Great Britain, Thames&Hudson, 1997, s.425.

¹⁰³ Çelik, **a.g.e.** , s.116.

¹⁰⁴ Barillari, **a.g.e.** , s.22,46.

¹⁰⁵ Zeynep Arıkan, "II Meşrutiyet Döneminde İzmir", **Üç İzmir**, Ed. Şahin Beygu, İstanbul, YKY, 1992, s.221-222

tarikhlenmektedir.¹⁰⁶ 1883'te inşası tamamlanan Mekteb-i Sultani'de şehrin mimarisindeki ilk Oryantalist etkiler görülmeye başlamıştır. 1898 yılına tarihlenen Halkapınar Su Pompalama İstasyonu tek katlı dikdörtgen planlı sade bir yapıdır, pencerelerindeki tuğladan örülen sivri at nalı kemerler yapıya Doğu etkisi katmıştır. II. Abdülhamid'in tahta çıkışının yirmi beşinci yıldönümü dolayısıyla 1901'de inşa edilen saat kulesi tam anlamıyla Oryantalist üslupta inşa edilen bir abidedir. Yapının mimarının, S. Raymond olduğu bilinmektedir.¹⁰⁷ Sekizgen kaideli, yirmi beş metre uzunluğundaki yapı dört katlıdır. Sekizgen platformun dar kenarlarında sebil işlevini gören dört adet baldaken bulunmaktadır. Baldakenin kemerleri ve platformdaki bütün açıklıkları at nalı kemerler oluşturmaktadır. Platformun üzerinde yer alan galerideki dilimli kemerler ve kulenin bitiş noktasını oluşturan baldakenin sivri kemerleri ve yapının bezeme programı tamamıyla oryantalist üslubu vurgulamaktadır¹⁰⁸. Yapı genel itibariyle Magrip mimarisindeki minarelere benzemektedir.¹⁰⁹ Avrupa kaynaklı bir oryantalist etkiyle inşa edilen saat kulesi¹¹⁰ şehrin sembolü haline gelmiş bir abide olmanın yanında Osmanlı mimarisindeki bu üslupla inşa edilen yapıların en önemli örneklerinden biridir.

II. Meşrutiyetin ilan edilmesi, İttihad ve Terakki'nin yönetimi ele alması ve milliyetçilik hareketleri şehirdeki mimari değişimi de hızlandırmıştır. Bu yıllarda İzmir de inşa edilen yapılarda Ulusal Mimarlık akımının etkileri gözlenirken bir yandan da Oryantalist öğeler kullanılmaya devam edilmiştir. Milliyetçi kimliğiyle tanınan İttihat ve Terakki'nin önemli isimlerinden biri olan Rahmi Bey'in İzmir valisi olduğu dönemde(1913-1918) inşa edilen Kemeraltı Polis Karakolu, Kemer Polis Karakolu, Keçeciler Polis Karakolu ve inşasına o dönemde başlanılan Çorakkapı Karakolu, at nalı, soğan ve dilimli kemerleri, süslemeleri ve renkli cephe tasarımları ile yoğun Oryantalist öğeler taşımaktadır. Oysa İstanbul'da inşa edilen karakol

¹⁰⁶ İnci Kuyulu Ersoy, "Orientalist Building in İzmir, The Case of The Kemeraltı, Çorakkapı, Keçeciler and Kemer Police Stations", **Proceeding of 11th International Turkish Art, Utrecht-1999**, EJOS IV, No:29, s.2-3.

¹⁰⁷ 1902 yılında İstanbullu bir kuyumcu olan Zingulli'nin yaptığı 90 cm lik gümüş maketin üzerinde mimarının S. Raymond olduğu belirtilmektedir.

¹⁰⁸ Ersoy, **a.g.m.**, s.4-5

¹⁰⁹ Saner, "19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde El Hamra'nın Payı", s.139

¹¹⁰ Ersoy, **a.g.m.**, s.5

binalarının hemen hemen hepsi Neo-klasik üsluptadır. Diğer bir ilgi çekici nokta milliyetçilik akımı İstanbul'daki kamu binalarında Ulusal mimarlık akımıyla yansıma bulurken, İzmir gibi kozmopolit bir liman şehrinde hala Oryantalist öğelerle bir anlatım bulmuştur.¹¹¹

2.2.1. Evrensel Sergilerde Osmanlı'nın Temsili ve Oryantalizm

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa da başlayan evrensel sergilerde Osmanlı İmparatorluğunu da yerini almıştır. Oryantalist eğilimlerin de zirveye çıktığı bu sergilerde Batılı olmayan toplumlar bir yandan Batının kendilerine çizdiği düşsel imajlara uygun olarak pavyonlarını inşa ederken, diğer bir yandan da kendilerini kültürel bakımından tanımlamaya çalışmışlardır. Özellikle Batının çizdiği düşsel imajların merkezini oluşturan Müslüman ülkeler ithal ettikleri modernleşme ile yerel değerlerini dengeleme çabasına girmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilere katılımlarına Abdülaziz ve II. Abdülhamid öncülük etmiştir. Hatta Abdülaziz 1863 yılında İstanbul'da bir sanayi sergisi düzenlemiş, Abdülhamid'in 1894'te düzenlemeyi planladığı sergi ise aynı yıl meydana gelen depremin getirdiği maddi sorunlar yüzünden gerçekleşmemiştir.¹¹²

1867 Paris Evrensel Sergisi'ne katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun pavyonlarının tasarımını Barboni'nin işbirliği ile Leon Parville adında bir mimar tasarlamıştır. Bu sergide İslam kentlerinin temsili örnekleri olan Mısır ve Osmanlı mahalleri bitişik ve bilinçli olarak düzensiz bir şekilde konumlandırılmıştır. Batının İslam dünyasıyla özdeşleştirdiği dolambaçlı çıkmaz sokaklı mahalleler bu şekilde temsil edilmekteydi. Oysa o yıllarda gerek Kahire gerekse Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da şehircilik anlayışında batılılaşmaya yönelme söz konusuydu.¹¹³ Kahire ve İstanbul'da sokaklar düzenlenip kent meydanları

¹¹¹ Ersoy, **a.g.m.**, s.6-9 ; Necla Arslan Sevin, "XX Yüzyıl Polis Osmanlı Başkentinde Polis Teşkilatı ve Karakol Binaları", **Türkler**, Ed. Hasan Celal, Kemal Çiçek, Salim Koca,Cilt .XV, Ankara, 2002, s.397-398.

¹¹² Çelik, **Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, s.1-9.
¹¹³ **A.e.**, s.61-64

oluşturulurken, sergilerde ise Mısır ve Osmanlı, batı dünyasının oryantalist bir eğilimle kendilerine biçtiği bu rolü kabul ettiler.

Parville'nin Osmanlı için hazırladığı pavyon bir cami, bir hamam, Boğaziçi köşkü adı verilen bir konut ve bir çeşmeden oluşuyordu. Bu tasarımlar bir ölçüde Osmanlı mimarlığının yeniden değerlendirilmesini gündeme getirdi. İslam mimarlığının sadece dekoratif öğelerle duyulara dönük bir oyundan ibaret olduğunu düşünen Avrupalı mimar ve mimarlık eleştirmenlerinin fikirlerini tekrar gözden geçirmelerini sağladı. Pavyonda inşa edilen cami dinsel mekanı sergilemekteydi. Cami Bursa Yeşil Cami'ye benzerliğiyle erken dönem Osmanlı mimarisine atıfta bulunurken, Boğaziçi köşkü olarak adlandırılan ve Osmanlı ev yaşamını temsil eden konut yapısı Oryantalistlerin Osmanlı eserleri içerisinde ilgilerini en çok odakladıkları Çinili Köşk'e atıfta bulunmaktaydı.¹¹⁴ (R.2.1)

Avusturya'nın, toprak ve prestij kayıplarıyla bir ölçüde sarsılan imajını ayağa kaldırmak için düzenlediği Viyana Evrensel Sergisi'ne¹¹⁵ (Weltausstellung 1873 Wien) Osmanlı'nın katılımı 1867 Paris Evrensel sergisinden daha geniş kapsamlı olmuştur. Viyana Evrensel Sergisi'nde yine Osmanlı ve Mısır pavyonları pitoresk bir peyzaj düzenlemesiyle birleştirilmiş ve fuar alanının o cephesinde bir İslam köyü yaratılmıştır. Mimar Montani'nin projesini üstlendiği Osmanlı pavyonu yedi küçük binadan oluşmaktaydı. III.Ahmet Çeşmesi'nin özenli bir rekonstrüksiyonu pavyonu ana kısmını oluşturmaktaydı. Çeşme Osmanlı pavyonundaki diğer yapılardan uzakta Sanat Salonu ve Endüstri Sarayı arasındaki Sanat Meydanı'na yerleştirilmiştir.¹¹⁶ (R.2.2) Barillari'ye göre Osmanlı Pavyonu, Avrupalılaştırıcı ve İslamlaştırıcı gereksiz eklemelerden arındırılmış yeni bir üslubun doğuşunu gittikçe artan bir istekle destekleyecek Osmanlı mimari sentezi sunmaktaydı.¹¹⁷ Her ne kadar anıtsal bir yapının birebir taklit edilmesi, sergi için hazırlanan Usul-i Mimari-yi Osmani adlı

¹¹⁴ A.e. s.65-68.

¹¹⁵ **Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988**, Ed. John E. Findling, New York , Greenwood Press, 1990, s.49.

¹¹⁶ Çelik, a.g.e. , s.69 ; Ceren Göğüş , "19 YY Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü,2006, s.170

¹¹⁷ Barillari, a.g.e. , s.43.

kitabın yayınlanması bu tezi desteklese de Türk Kahvesi, Türk Hamamı gibi öğelerin sergiye taşınması, 15 ve 16. yüzyıl Osmanlı Türbelerini hatırlatan Hazine-i Hassa yapısının ojival kemerleri, abartılı süsleme öğeleri¹¹⁸ bir ölçüde de olsa Oryantalist zevkleri tatmin ediyordu. (R.2.2-R.2.4)

1893 Chicago'daki Colomb Sergisi'nde de Osmanlı Pavyonunun referansı III. Ahmed Çeşmesi idi. Şemasını Osmanlı heyetinin belirlediği pavyonu J. A Thain isimli Chicagolu bir mimar inşa etmiştir. Viyana Sergisi'ndekinden farklı olarak yapı çeşmeden daha büyük ölçekte ve yataylığı vurgulanarak inşa edilmiştir. Cephe tasarımı asıl çeşmeden daha sade düzenlenmiştir. Cephelerdeki ahşap panolar asıl çeşmenin dış dekorasyonunu hatırlatıyor olsa da Şamlı zanaatkarların tabiat esinli motifleri arabesk üsluptaydı. Bu süslemeler çok sınırlı ölçüde olsa da yapının egzotik ve doğulu öğelerini vurgulamaktaydı.¹¹⁹ (R.2.5)

Osmanlı İmparatorluğu'nun Paris 1900 Evrensel Sergisi için hazırlattığı pavyon, Sen Nehri kenarında serginin panoramasını oluşturan yirmi iki ülkenin pavyonunun arasında yer almıştır.¹²⁰ Osmanlı pavyonu adeta dönemin eklektik ve Oryantalist mimari üslubunu yansıtmaktadır. Tek bir binadan oluşan ve Adrien-Rene Dobussion'nun tasarladığı pavyon, diğer Osmanlı pavyonlarından oldukça farklıdır. Doğrudan doğruya hiçbir tarihi anıtın referans alınmadığı yapı Süleymaniye Camii'nden, Beyazıt ve Muradiye Camii'ne, Ayasofya'dan, Tophane Çeşmesi'ne, Kapalı Çarşıya hatta Memluk dönemi yapılarından Kayıtbay Camii'ne kadar mimari öğelerin bulunduğu farklı dönem ve bölgeye ait İslam mimari unsurlarının yeniden yorumuna tabi tutulduğu bir Neo İslam üslup denemesi olarak değerlendirilmiştir. Çelik yapıyı benzer bir eklektizmi vurgulamasından dolayı Sirkeci Gar'ının mimari tasarımına benzettir.¹²¹ (R.2.6.)

¹¹⁸ Göğüş, a.g.e. , s.187-188.

¹¹⁹ Çelik, **Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, s.114-116.

¹²⁰ **Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988**, s.156.

¹²¹ Çelik, a.g.e. s.116-117.

2.2.2. Ulusal Sergiler

Osmanlı İmparatorluğu'nun, sanayi devrimiyle Avrupa'nın hızla değişen ekonomik sistemine entegre olma, değişen ekonomik şartlara ayak uydurma, "daha başka bir deyişle zamanı yakalama" arzusuyla büyük önem verdiği faaliyetlerden biri de uluslararası sergilere katılmaktı. Sadece uluslararası sergilere katılmakla yetinmeyen padişah Abdülaziz uluslar arası pazarlara açılma ve modernleşme çabalarının bir göstergesi olarak 1867 yılında Sergi-i Umumi-i Osmani adında ulusal bir sergi düzenledi. Bu sergiden yaklaşık yirmi yedi yıl sonra Abdülhamid'in daha geniş çapta düzenlemeyi planladığı sergi ise aynı yıl gerçekleşen depremin getirdiği ekonomik sorunlar yüzünden sadece proje aşamasında kaldı.

1867 yılında o günkü adıyla At Meydanı (hipodrom) olan Sultan Ahmed'de düzenlendi. Batı sergilerinden alınan bir formatla düzenlenen sergi daha küçük ölçekli bir sergiydi. Serginin genel tasarımını Beyazıt'taki Harbiye Nezaretinin mimarı olan Antoine Bourgeois ,iç mekanların tasarımını da Bursa'da Osmanlı anıtlarının restorasyonunu üstlenen Leon Parville üstlenmiştir. Sergi genel olarak batılı mimari esaslar çerçevesinde inşa edilmesine rağmen ön cephesi ve giriş kısmı Osmanlı öğeleri ağırlıkta olan bir İslam revivalizmini temsil ediyordu¹²². (R.2.7, R.2.8)

II. Abdülhamid döneminde Şişli yakınlarında ise 142.000 metrekarelik bir alanda sadece kışın dört ay kapalı kalması planlanan kalıcı bir sergi açılacaktı. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi adı verilen bu sergi ekonomik gelişmeyi teşvik etmenin yanında mimariyi de teşvik edecekti. Arap, Magrip, Hint ve Endülüs mimari üslupları bilimsel bir çerçevede incelenecekti. Sergideki bazı binaların tasarımı incelenen bu üsluplar doğrultusunda inşa edilecek, bazı binalar ise Yunan, Gotik ve Rönesans mimarı kurallarına dayandırılarak zamanın tabiriyle 'Tarz-ı Cedid'e göre inşa edilecekti. Birbirine zıt olarak değerlendirilebilecek Avrupai ve İslami eğilimler yan yana getirilecekti.

¹²²

A.e. s.149-152.

Serginin mimarı 'Stille Floreale'nin tanınmış uygulayıcılarından Raimondo D'oronco idi. Proje aşamasında kalan bu serginin Dolmabahçe Saray Arşivlerinden elde edilen iki çizimine göre törenlerin yapılacağı büyük mekan dönemin mimari teknolojisinin yeni malzemeleriyle İslam formlarında inşa edilecekken, İngiliz pavyonunda ise Stille Floreale uygulanacaktı. Bu iki çizim Neo-islam ve Avrupa üsluplarını temsil etmekteydi.¹²³ 1894 Sergisi sadece çizim ve maket olarak kalmaktan öteye geçemese de serginin tasarımı Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari felsefe arayışı hakkında büyük ipuçları vermekteydi. (R.2.9, R.2.10)

Sergiler Osmanlı İmparatorluğunda İslam revivalist üslubun evrimi açısından da çok önemli bir yere sahiptirler. Bu araştırmada Oryantalist üslup olarak değerlendirdiğimiz birçok kaynaktan İslam Revivalizmi ya da Neo-islam olarak isimlendirilen mimari denemelerin İstanbul'daki uygulama aşamaları ile sergi pavyonlarındaki mimari gelişimleri eş zamanlı bir seyir izlemiştir. Harbiye Nezareti'nin ve Taksim Topçu Kışlasının Oryantalist anlayışla inşa edilen anıtsal girişleri farklı üslupta inşa edilmiş binalara eklenti durumundaydı. Aynı şekilde 1893 Chicago ve 1900 Paris Evrensel sergisine kadar sergi pavyonlarında Oryantalist diğer bir deyişle İslam revivalist öğelerde de iğreti bir duruş söz konusuydu. Fakat 1880'lerden sonra İstanbul'da inşa edilen Sirkeci Garı ve Mektebi Tıbbiye gibi heybetli ve kalıcı formlara sahip yapılarda Oryantalist öğeler geleneksel tasarımlarla birleştirilmiştir. Başkentteki bu mimari gelişmelere paralel olarak Chicago ve 1900 Paris Evrensel sergisindeki Osmanlı pavyonlarında İslam mimari formları bir bütün içinde yeniden yorumlanmıştır.

Ardı ardına düzenlenen Evrensel Sergiler Batı'nın Doğu'yu tekrar değerlendirilmesini gündeme getirirken başta Osmanlı İmparatorluğu olmak üzere Müslüman ülkelerdeki mimarlık anlayışına da yeni bir odak getirdi. Hem çağa uygun bir mimari anlayış geliştirmek hem de tarihsel miraslarını yansıtacak bir üslup

¹²³

A.e. s.152-156 ; Barillari, a.g.e. s.52-54.

oluşturma çabası içine girmeleri İslam-revivalist üslubun gelişmesine katkıda bulunmuştur.¹²⁴

2.3. Osmanlı Mimarisindeki Oryantalist Mimari Üslubun Kavramsal ve Yapısal Yönden Avrupa ve Koloni Mimarisindeki Oryantalist Yapılardan Farkı

Osmanlı mimarisindeki Oryantalist üslup kaynağını Avrupa'dan alsa da, kendisi Doğu ve İslam mimarisinin bir parçası olan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki anlam ve algılayışının Avrupa'yla aynı olması beklenemezdi

Osmanlı mimarisinin bu üsluba katkısının yok denecek kadar az olması ve Oryantalist mimari örneklerde soğan kubbeler, at nalı ve dilimli kemerler, bitkisel süslemeli frizler gibi İslam mimarisinin bir ögesi olmasına rağmen Osmanlı mimari geleneğinde yeri olmaması bu üslubu Osmanlı Mimarisi'ne de yabancı kılmaktaydı. Fakat İmparatorluğun periferisini oluşturan ve Arap nüfusun yaşadığı topraklarda yer alan ve bu mimari unsurları barındıran bir çok eser bir imparatorluk mirası olarak varlığını sürdürmekteydi. Aynı şekilde Batılıların egzotik ve farklı olarak algıladığı minare, kubbe gibi mimari elemanlar, hamam cami gibi yapı tipleri de zaten Osmanlı mimarisinin ve sosyal yaşamının bir unsuruydu.

Osmanlı mimarisindeki Oryantalist uygulamalarda aynı Avrupa'da olduğu gibi Endülüs-Magrip etkisi ön plana çıkmakta Hint, Fatimi ve Mısır etkisi ikinci planda kalmaktaydı, Uzakdoğu'nun etkisi ise oldukça sınırlıydı.¹²⁵

Oryantalist üslubun en önemli göstergelerinden biri olan yoğun renk ve bezeme kullanımı ise Osmanlı mimarisine Avrupa'da olduğu gibi egzotik bir ihtişamla girmemişti. Özellikle Own Jones'un 1856 da yazdığı “ The Grammer of Ornament” adlı kitabıyla, kırmızı mavi, sarı gibi canlı renklerin kullanımı teşvik edilmiş ve Batıdaki Oryantalist örnekler “kentsel ortama renkli bir yüz” getirmiştir.¹²⁶ Oysa Osmanlı'nın süslemeden çok strüktüre önem veren mimari geleneği, bu üslubu kendi dinamikleriyle yeniden bir değerlendirme sürecinden geçirmiştir. Saner'in

¹²⁴ Çelik, Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, s.169-175.

¹²⁵ Saner, 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"s.30.

¹²⁶ A.e s.126-127.

deyimiyle “Oryantalizm Osmanlı mimarisine bir renk süzgecinden geçerek girmiş” ve sadece iç mekanlarda kendine kullanım alanı bulmuştur.¹²⁷ Wilhelma Sarayı’ndan etkilenecek tasarlandığı düşünülen Çırağan Sarayı’nın iç mekanları,¹²⁸ Beylerbeyi Mavi ve Havuzlu Salon, Şale Köşkü Sedefli Salon, Seraskeri Köşkleri ve Hamidiye Camii’nin iç mekanları tasarımlarındaki, yoğun süsleme ve renk kullanımına rağmen Wilhelma Sarayı, Leighton House’taki Arap Hall, Cardiff Şatosundaki Arab Room gibi Avrupalı Oryantalist örneklerle karşılaştırıldığında renk ve süsleme öğelerinin daha sade olduğu gözlenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğundaki Oryantalist uygulamalarla, Avrupa’daki uygulamaların farkları yalnızca teknik detaylarla sınırlı değildir. Batı’nın Doğu’yu algılama biçimi Oryantalist mimaride de kendini göstermiştir. Zamansız, hareketsiz zevk ve şevhet düşkünü olarak algıladıkları Doğu’nun mimari öğeleri özellikle kıta Avrupası’nda yazlık saray, kafe, hamam, sinema, tiyatro gibi zevk unsurlarını çağrıştıran yapılarda kullanılmıştır. Cami görünümünde inşa edilen çeşitli sanayi yapıları da içi boşaltılmış bir doğu algısının göstergelerinden biridir.

Kolonilerde ise durum daha farklıdır, özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlangıcında İngiltere ve Fransa gibi ülkeler kolonilerinin yerli mimari unsurlarına inşa ettikleri önemli kamu yapılarında yer vermeye başlamışlardır.

Osmanlı imparatorluğunda ise Avrupa’dan farklı olarak Oryantalist üslup özellikle Askeri kışlalar, bakanlıklar ve okullar gibi prestij yapılarında kendine yer bulmuştur. Oryantalist üslupla inşa edilen cami ve türbeler ise bu üslubun Osmanlı zihin yapısındaki algısının tamamıyla farklı olduğunu göstermektedir. Özetle söylemek gerekirse geç dönem Osmanlı mimarisindeki Oryantalizm sadece teknik yönleriyle değil, anlamlandırma yönüyle de Avrupa’dan çok farklıydı.

Makdisi’ye göre reform sürecindeki Osmanlı İmparatorluğunun aydınları Müslüman-Doğu’nun Avrupa’daki yanlış temsillerine tepki geliştirmeye başladılar ve

¹²⁷ A.e. s.124.

¹²⁸ A.e. s.57.

İslam, aşırı Batılılaşma evresindeki imparatorluğun Batı'yla tarihsel ve kültürel farklarını işaret eden bir öge oldu.¹²⁹

İmparatorluğun başkentinde Batılı mimari unsurlara, Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camii gibi Gotik ve Oryantalist unsurları barındıran bir yapıyla tepki gösterilmesi ve bu yapıların Osmanlı mimarisinin Rönesans'ının habercileri olduğu görüşü de dönemin yukarıda zikr edilen fikir alt yapısının mimarideki yansımaları olabileceği izlenimini vermektedir.

Beylerbeyi gibi cephe görünümü ve kitleleriyle Avrupalı olan bir yapının elçi kabul salonunun¹³⁰ Oryantalist bir tasarıma sahip olması oldukça dikkat çekici bir noktadır. Sirkeci Garı örneğini ele aldığımızda ise, reformasyon sürecinde ibresini Batıya çeviren bir yönetimin, Avrupalı konuklarını yoğun bir Doğu vurgusuna sahip bir yapıyla karşılaması salt konuklarının egzotik beklentilerini karşılamak mı yoksa, yoksa bütün bu yenileşme sürecine rağmen hala Batıyla arasındaki farkları vurgulama çabası mı olduğu cevaplandırılması gereken bir sorudur.

Bu dönemde imparatorluğun yaşadığı kültürel ikilem aşikardır. Bir yandan Fransız mimarların şehir projelerini ilgiyle karşılayan II. Abdülhamid, diğer yandan İslam mimarisini bilimsel bir alt yapıya oturtmak için çalışmalar yaptırtıyordu, aynı anda şehirde Sirkeci Garı ve Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye gibi Oryantalist abidevi yapılar yükseliyordu.

Oryantalist mimari Avrupa için gelip geçici bir moda olmuştur. Avrupalı aristokratların gösterdiği rağbetle popülerleşen bu akım Osmanlı topraklarına da bu etkiyle girmiş, fakat bir moda niteliğinden çok çağdaş mimari çerçevede "Osmanlı kimliğini ifade etme arayışlarının bir bileşeni" olmuştur.¹³¹

¹²⁹ Ussama Makdisi, "Osmanlı Oryantalizmi", Çev. Aytaç Yıldız, **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Ed. Aytaç Yıldız, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2008, s.271-277

¹³⁰ Süfera Salonları

¹³¹ Saner, **a.g.e.**, s.134-135

2.4. İstanbul'da Oryantalist Yapılara Genel Bir Bakış

19. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'un mimari görünümüne dahil olan eklektik üslupta inşa edilen yapılara Abdülaziz döneminde oryantalist yapılar da eklenmiştir. İstanbul'un mimarisindeki Oryantalist üslubun kaynağı, batıdan gelen mimari bir moda olsa da, şehrin Tanzimat'tan beri Avrupalılaşmaya başlayan çehresinde doğulu ve İslami öğeler tekrar görünmeye başlamıştır.

Oryantalist akımın Osmanlı mimarisi içindeki gelişimi Barok, Rokoko ya da Neo-Klasik gibi biçimsel içerikleri zaten Avrupalı olan üsluplardan farklı olmuştur. Batıdan birebir adapte edilen uygulamaların dışında, İslam ülkelerinin mimari ürünlerini içeren resimli kitaplar da katalog gibi kullanılmıştır.¹³²

İstanbul'da Oryantalist üslupla kamu binaları, askeri yapılar ve ibadethaneler inşa edilmiştir. Konut yapılarında ise yer yer cephe düzenlemelerinde oryantalist öğeler kullanılmıştır. Başkentteki oryantalist uygulamalar, gayrimüslim ya da yabancı mimarlar tarafından ortaya konmuştur.

Sinagoglar ve konutlardaki uygulamalar dışında İstanbul'daki Oryantalist yapıların hemen hemen hepsini devlet tarafından yaptırılan binalar oluşturmaktadır. Oryantalist üslup bir ölçüde dönemin yöneticilerinin isteklerini yansıtmaktadır, fakat Avrupalı üslupların taklidini Osmanlı mimarisinin yok oluşu olarak değerlendiren ve yeni bir Türk üslubu yaratma çabasında olan imparatorluk, yoğun Oryantalist unsurlar içeren Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camii'ni bu yoldaki ilk basamaklar olarak düşünmektedir.¹³³ Bu noktada İstanbul'da bu üslupta inşa edilen yapılar salt bir moda olmaktan öte, şehrin giderek Avrupalılaşan çehresine karşı bir ölçüde tepki olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu için birçok proje gerçekleştiren Vallaury ve Jasmund gibi mimarlar, bu projelerinde doğuya ait öğeleri yoğun olarak kullanırlarken, Avrupalı devletler için inşa ettikleri elçilik, banka, okul gibi binalarda bu öğeleri kullanmaktan kaçınmışlardır.

¹³² Saner, **a.g.e.** , s.115.

¹³³ Akpolat , **a.g.m.** , s.354.

Aynı şekilde Avrupalı devletler Asya ve Kuzey Afrika'daki kolonilerinde Oryantalist üslupla bir çok yapı inşa etmiş, istasyon, tiyatro gibi halkın kullanımına sunulan yapıların yanında bizzat kendi kullanımları için inşa ettikleri binalarda da Oryantalist öğeler kullanmışlardır. Hatta Latin Amerika kolonilerinde bile Oryantalist unsurların yer aldığı kiliseler inşa edilmiştir. Fakat aynı Avrupa devletleri İstanbul'da inşa ettikleri elçilik binası, hastane, okul gibi yapılarında, sömürgelerinde 19.yüzyıl başında uyguladıkları politikayı uygulamış, Doğuya ait unsurlar kullanmaktan imtina etmişlerdir.

Bir önceki bölümde ayrıntılı olarak değinildiği gibi, Oryantalist üslup Osmanlı mimarisine dahil olurken, diğer İslam ülkeleriyle sahip olduğu ortak miras sebebiyle Saner'in belirttiği gibi, batıda yarattığı güçlü kontrastı yaratmamıştır.¹³⁴ İmparatorluğun periferisi olan Arap vilayetlerindeki, camilerde, saray, medrese ve hatta konutlarda dahil olmak üzere bir çok yapıda zaten var olan mimari ve dekoratif elemanlar başta başkent İstanbul olmak üzere Anadolu ve Rumeli topraklarındaki yapılarda da görülmeye başlanmıştır.

Magrip sanatı ve onun en önemli ürünü sayılan El Hamra Sarayı Avrupa Oryantalist mimarisinin en önemli kaynak ve örneği olmuştur. Batıdan gelen bir etkileşimle ortaya çıkan Osmanlı Oryantalist mimarisinin en önemli örneği de Magribi mimari ve El Hamra Sarayı'dır. Magribi mimarisinin at nalı ve dilimli kemerleri, sütun başlıkları ve düzenlemeleri yapılarda görülmeye başlanırken, bu dönemde Uzak doğu, İran ve Memluk mimarisinin katkısı kısıtlıdır. Yine ortak bir dini ve kültürel mirasa sahip olduğumuz Hint-İslam mimarisi soğan kubbe ve kule gibi elemanlarıyla İstanbul'da kendini göstermiştir.¹³⁵

Yaklaşık elli yıllık bir zaman dilimini kapsayan bir sürede İstanbul'da inşa edilen Oryantalist yapılar temelde üç sınıfa ayrılarak incelenebilir.¹³⁶ Birinci grup olarak tanımladığımız yapılarda Oryantalist üslup yapının tamamına hakimdir. İkinci

¹³⁴ Saner, **19. yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"**, s.29

¹³⁵ **A.e.** s.30.

¹³⁶ Bu çalışmada Turgut Saner'in " İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım", başlıklı yüksek lisans tezindeki sınıflandırma baz alınarak yapılmıştır.

gruptaki yapılar ise eklektik yapılar olmalarına rağmen oryantalist öğeler baskındır. Üçüncü grupta değindiğimiz yapılarda ise oryantalist öğeler kapı, pencere kemer yada süslemeleri ve yahut bir yapının herhangi bir bölümünün düzenlemesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

2.4.1. Oryantalizmin Bütüne Hakim Olduğu Yapılar.

Tokat Köşkü (1867- Günümüzde mevcut değil)

Taksim Topçu Kışlası Giriş Bölümü¹³⁷ (1808- Günümüzde mevcut değil)

Bahriye Nezareti (1863)

Harbiye Nezareti Ana Giriş Kapısı ve Köşkleri (1864)

Beylerbeyi Sarayı Deniz ve Ahır Köşkü (1864)

Fuat Paşa Cami ve Türbesi (1869)

Abdülmecid Efendi Köşkü (1870)

Çırağan Sarayı (1871)

Süheyl Bey Cami (1873-Günümüzde mevcut değil)

Hidayet Camii (1887)

Bala Süleyman Ağa Camii (1894)

Hamidiye Saat Kulesi¹³⁸ (1894)

Teşvikiye Rıfat Paşa Konağı (1895)

Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane (1900)

Haydarpaşa Askeri Karakolu (1903)

Yüksek Kaldırım Aşkenaz Sinagogu (1885)

¹³⁷ Kışla'nın inşaatı 1806 tamamlanmış, Oryantalist düzenlemeler Abdülaziz döneminde yapılmıştır.

¹³⁸ Hamidiye Saat Kulesi Turgut Saner'in tezinde, Oryantalizmin Detayda Kaldığı Yapılar, başlığı altında değerlendirilmiştir.

Büyükada Hesed Le Avram Sinagogu (1903/1921)

Bu grupta ele alınan yapılarda özellikle cephe düzenlemelerinde baskın unsur Oryantalizmdir. At nalı kemerler, soğan kubbeler, cephelerdeki ağ bezeme olarak tabir edilen süsleme unsurları, El Hamra kaynaklı moresk başlıklı tek ve çift sütun dizileri gibi oryantalist mimari unsurlar bu yapılarda diğer mimari unsurları ikinci plana atacak derecede öne çıkmışlardır.

Tokat Köşkü, Taksim Topçu Kışlası, Harbiye Nezareti Giriş Kapısı ve Köşkeri Hidayet Cami, Fuad Paşa Türbesi ve Yüksek Kaldırım Aşkenaz Sinagogu gibi yapılarda Oryantalist bileşenler bütün yapı kütesini saracak bir biçimde bir araya getirilmiş ve bu yapıların tüm cephelerinde Oryantalist üsluba işaret eden unsurlar yer almıştır. Saydığımız bu yapılar bu yönleriyle Avrupa'daki oryantalist uygulamalara benzemektedir¹³⁹.(R.2.11-R.2.16)

Çırağan Sarayı ve Bahriye Nezareti gibi yapılarda ise Oryantalizm Neo-klasik bir şema içerisinde ele alınmıştır. Bu iki yapının da cephe düzenlemesini oryantalist öğeler oluşturmaya rağmen, bu öğelerin egzotizme varacak şekilde yoğun kullanımından kaçınılmıştır. Özellikle Taksim Topçu Kışlası ve Tokat Köşkü gibi yapılarla kıyaslandığında Çırağan Sarayı ve Bahriye Nezareti'nin görünümünde klasist çizgiler taşıdığı görülmektedir¹⁴⁰. (R.2.17,R.2.18)

Sirkeci Garı ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane gibi yapılarda ise Oryantalizmi Osmanlı revivalizmiyle dengeleme çabası görülmektedir. Hatta Barillari Mekteb-i Tıbbiye'yi, Neo-Osmanlı olarak değerlendirmektedir.¹⁴¹

Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane dikdörtgen bir avluyu çepeçevre çeviren bir binadan oluşmuştur. Sade ve işlevsel plan şemasıyla Selimiye kışlası gibi 19. yüzyıl kışlalarını hatırlatmakla beraber, Selçuklu Medrese plan şemasına da benzemektedir. Hint-İslam ve Uzakdoğu motifleri de yapıda kendini göstermektedir. Hint kökenli soğan kubbelerin sık kullanımı yapının oryantalist öğelerini vurgulamaktadır. Yapının

¹³⁹ Saner, ,“İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım”,s.87.

¹⁴⁰ A.e. , s.93.

¹⁴¹ A.e. , s.88

genel görünümü de bazı mimarlık tarihçileri tarafından Fatehpur Sikri Sarayı'na benzetilmektedir. (R.2.19)

Yine aynı yapıda Çin mimarisine ait uçları yatay uzatılmış beşik tonoz ya da uçları kalkık tekne tonoz ahşap çatı örtüleri görülmektedir.(R.2.20) Magrip kökenli çiftli sütün dizilimleri ve düşey etkiyi güçlendiren yine Magrip kökenli tablalar yapının Oryantalist repertuarını zenginleştirmektedir.

Bursa ve sivri kemerli açıklık ve pencereler klasik Osmanlı mimarisine göndermeler yapmaktadır. Deniz cephesindeki sivri kemerli geniş pencereler, Selçuklu medreselerinin çifte minareli girişlerini hatırlatan saat kuleleriyle vurgulanan merkezi kütle revivalist çabaları açıkça göstermektedir.¹⁴²

Neo-klasik tarzda kütleli yapılanması olan Hamidiye Saat Kulesi, cephesel düzenlemesi açısından incelendiğinde ise Oryantalist unsurların hakim olduğu görülmektedir. Üç kademeli olarak düzenlenen yapının, pencere kemerleri ve her katta yer alan palmet dizilerinin oluşturduğu ve köşeleri küçük kulelerde vurgulanan frizler yapıdaki en göze çarpan oryantalist mimari unsurlardır. Palmet dizili frizlerin altında yer alan mukarnaslı silmeler ve köşeleri sınırlandıran kum saatine benzeyen yivli dairesel silmeler ve ilk katta kitabenin yer aldığı, sivri kemeri ve alınlığıyla adeta küçük bir taç kapı görüntüsü veren bölüm, Sirkeci Garı ve Mekteb-i Tıbbiye binasında olduğu gibi Osmanlı revivalizmini de yansıtmaktadır. (R.2.21)

¹⁴² Afife Batur, "Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Binası", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi** , Cilt V, 1993, s.377-379.

2.4.2. Eklektisite Yaklaşım İçerisinde Oryantalist Öğelerin Ağırlıkta Olduğu Yapılar

Mustafa Reşid Paşa Türbesi (1858)

Aksaray Valide Camii (1871)

Kaptan Hasan Paşa Aile Mezarlığı (1903)¹⁴³

Çırağan Sarayı Tören Kapıları (1871)

Hamidiye Camii (1885-1886)

Yukarıda ismi zikredilen ve Eklektik bir anlayışla tasarlanan bu yapılarda oryantalist öğelerin yoğunluğu detaydan öteye geçmiştir.(R.2.25,R.2.26) Pertevniyal Valide Sultan Camii'inde (1871) Oryantalist özellikler sütun başlıkları, kapı ve pencere üzerindeki mimari elemanlar, köşe kuleleri ile kendini gösterse de yapıya tamamıyla oryantalist bir nitelik kazandırmamıştır. Pencerelerinin biçimlendirilişi, kubbesinin oldukça yüksek tutulan tamburu ile vurgulanan dikeylik unsuruyla Neo-Gotik bir tasarım olarak değerlendirilmektedir. Dönemin önemli bir yapısı olan Aksaray Valide Camii Neo-Gotik bir yapı olarak değerlendirilse de, ana kütenin dört köşesini vurgulayan ve Hint-İslam mimarisinde sıkça kullanılan soğan biçimli kubbelerle sona eren masif köşe kuleleri, cephe bezemeleri, mukarnaslı nişleri ile oryantalist öğelerin yoğun kullanıldığı bir yapıdır.¹⁴⁴ (R.2.22)

Yıldız Hamidiye Camii (1885-1886) ise dış mekandan bakıldığında Neo-gotik bir görünüm sergilemesine rağmen iç mekan düzenlemesi açısından tamamıyla Oryantalisttir. Diğer bir deyişle dış mekan açısından Oryantalist unsurlar ayrıntı derecesinde kalsa da, iç mekan düzenlemesi sebebiyle ikinci grupta incelenmiştir. İç mekandaki renk ve bezem, sütun grupları, başlıkları, sütun üzeri düşey parçalar, kubbenin iç mekan konumu kubbenin taşınması ve dilimli kemerler El Hamra

¹⁴³ Yapının 1903 yılında yapıldığı düşünülmektedir. (Bkz Saner, İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım)

¹⁴⁴ Saner, ,“İstanbul 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm”, s.63,118.

kaynaklı Magribi öğeler barındırmaktadır. Dış mekansa değinildiği gibi yüksek kubbe tamburu ve Gotik tarzdaki pencere kemerleriyle Valide Camii'ne benzemektedir. Avrupa'daki birçok uygulamada da Gotik ve Mağrip mimari öğeleri birlikte kullanılmaktadır. Magrip mimarisi ve Gotik mimarisinin üslup ve zamansal yakınlığı, revivalizm çağında ortak bir etkiyi paylaşan iki ana unsur olarak birlikte kullanılmalarını doğurmuştur. Hamidiye Camii'nde ise Magrip ve Türk İslam mimari unsurlarıyla donanan ve oryantalist üslubu yansıtan iç mekan "Gotik bir zarfa sarılmıştır"¹⁴⁵(R.2.23-2.25)

Çırağan Sarayı'nın Tören Kapıları'nda Oryantalist öğeler, sağır niş dizisi, sütun başlıkları ve süslemelerle kendini gösterse de, yapıya Oryantalist bir nitelik katacak kadar öne çıkmamıştır.¹⁴⁶ (R.2.27)

2.4.3 Oryantalist Mimari Elemanların Detayda Kaldığı Yapılar

Beylerbeyi Sarayı Mavi Salon, Mabeyn-i Hümayun'daki Süfera Salonları

Köprülü Medresesi (Yeni Düzenlenmesi-1871)

Şale Köşkü Sedefli Salon (1898)

Kaptan Hasan Paşa Camii (pencere kemerleri ve minberi)

Ali Paşa Camii (1869)

Aziziye Hamamı ¹⁴⁷

Canan Hanım Türbesi (1907)

Arap Camii Avlu Kapısı (1913)

Bu grupta bahsi geçen yapılar ise eklektik üslupla inşa edilmişler ve oryantalist mimari öğeler, kemer, sütun başlığı gibi detayda kalmıştır. Beylerbeyi Sarayı'nın Neo-klasik ve Neo-barok üsluplarının eklektik bir yorumuyla tasarlanan sarayın Mavi

¹⁴⁵ A.e. s.66-68

¹⁴⁶ Saner, , "İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım",s.97

¹⁴⁷ 1860'lı yıllarda yapıldığı düşünülmektedir

Salon'u ve Süfera Salonları Oryantalist bir iç mimari ve dekorasyona sahiptir. Mavi Salon'da yer alan moresk sütun başlıkları, renk ve süsleme programı Endülüs-Magribi mimarisini sergilerken Süfera Salonları'nın ahşap duvar panolarında yer alan dairesel profilli at nalı kemerler, Oryantalist eklektizmin ilginç bir örneğidir.¹⁴⁸ (R.2.28,2.29)Şale Köşkü Sedefli salon ise adeta bir şark köşesi gibi Oryantalist iç mimari ve dekorasyona sahiptir.

Kaptan Hasan Paşa Camii, Kadıköy Aziziye Hamamı pencere kemerleri de ayrıntı düzeyindeki Oryantalist öğelerdir. (R.2.30)

1871'deki yol genişletme çalışmaları sırasında cadde yönündeki cephesi yıktırılan Köprülü Medresesinin yeniden düzenlenen cephesinde at nalı kemerli açıklıklar yaptırılmış, yine aynı düzenleme kapsamında yeri ve şekli değiştirilen sekizgen planlı yeni türbe de at nalı kemerli açıklıklar kullanılmıştır. (R.2.31)

1913 Karaköy Arap Camii avlusuna eklenen son cemaat mahallindeki at nalı kemerler ve avlu girişinin at nalı kemeri Oryantalist bir ayrıntıdır.¹⁴⁹ (R.2.32)

Konut mimarisinde ise cephe ve balkon süslemelerinde at nalı, dilimli ve sivri kemerli dekorasyon öğelerine yer verilmiştir. Günümüze ulaşamayan Halil Rıfat Paşa'nın Teşvikiye'deki konağı ve Abdülmecid Efendi'nin Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki Köşkü gibi Oryantalist öğelerin bütüne hakim olduğu konut yapıları dışında¹⁵⁰, Üsküdar ve Kadıköy semtlerinde bu tip öğelerin balkon ve cephe düzenlemesi gibi detayda yer aldığı konutlar bu çalışmada örneklendirilmiştir. (R.2.33-2.36)

2.5.Yapılardaki Oryantalist Unsurlar ve Kaynakları

Oryantalist unsur yahut Oryantalist düzen elemanları tanımlaması, özellikle doğu ve İslam ülkelerinin mimari eserlerinden çeşitli elemanların herhangi sistematik bir uygulamaya dayanmaksızın, sadece egzotik bir imaj yaratmak için seçilip

¹⁴⁸ Yıldırım Yavuz, "Son Dönem Osmanlı ve Çağdaş Türk Mimarlığında "Orientalist" Yaklaşımlar, (çevirimiçi), turkoloji.cu.edu.tr

¹⁴⁹ Saner, " İstanbul 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm", s.110-111.

¹⁵⁰ A.e. ,s.106-109.

kullanılmasını ifade etmektedir. Bu seçimler sistematik olmamakla birlikte, genelde İslam ve Doğu mimarisinin başyapıtları örnek alınarak yapılmaktadır.¹⁵¹ El Hamra Sarayı Oryantalist mimari akımın yararlandığı başlıca kaynaklardan biridir. El Hamra'nın dışında Fatimi, Memluk, Hint ve Timurlu mimarisine ait seçkilerde Avrupa ve kolonilerde inşa edilen Oryantalist bir çok yapıda görülmektedir.

Oryantalist üslubun Osmanlı başkentine girmesiyle beraber, at nalı kemerler, çiftli sütun dizileri, moresk sütun başlıkları, soğan kubbeler gibi Oryantalist elemanlar mimari literatürümüze dahil olmuşlardır. Bahsettiğimiz bu elemanlar, aslında kendisi de Doğu ve İslam mimarisinin bir parçası olan Osmanlı mimarlığında kullanılmayan fakat Oryantalist akımla beraber inşa edilen yapılarda görülmeye başlanılan elemanlardır.

İstanbul'da inşa edilen yapılardaki Oryantalist unsurlar şöyle sıralanabilir.

2.5.1. Kemerler

2.5.1.1. At Nalı Kemerler

Suriye, Kuzey Afrika ve Endülüs mimarisinde kullanılan bu kemer tipi Oryantalist yapılarda sıkça kullanılmıştır. Tek veya çift merkezli basık ya da oval olan bu kemerler, Sirkeci Garı da dahil olmak üzere, Bahriye Nezareti, Harbiye Nezareti ana giriş kapısı ve köşkleri gibi bir çok abidevi yapının iç ve dış mekanlarında kullanılmıştır.¹⁵²(R.2.13, R.2.18, R.3.20)

2.5.1.2. Soğan Kemerler

Kilit noktası sivri olarak sonlandırılan ve kaynaklarda mızrak ucu¹⁵³ yada soğan¹⁵⁴ biçimli kemer olarak adlandırılan kemerlerse, Sirkeci Garı, Hidayet Camii,

¹⁵¹ A.e., s. 30.

¹⁵² Saner, "19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım",s.13.

¹⁵³ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*,s.243.

¹⁵⁴ Saner,*a.g.e.*, s.13-14

Mustafa Reşid Paşa Türbesi, Kadıköy Aziziye Hamamı, Fuat Paşa Külliyesi'nde görülmektedir.¹⁵⁵ (R.2.15,R.2.26, R.2.30, R.3.11)

2.5.1.3. Dilimli Kemerler

Kemer yayının adeta her biri birer kemer yayı görünümde dilimler oluşturarak bölünmesiyle oluşturulan dilimli kemerler yapılardaki Oryantalist elemanlardan biridir. Dilimli kemerler başta Kordoba Ulu Cami (785/ 965) olmak üzere, İslam mimarisinin ürünü olan birçok yapıda kullanılmıştır.¹⁵⁶ (R.2.37)

Bu tarz kemerin Osmanlı mimarisindeki kullanımı ilk olmamakla beraber,¹⁵⁷ 19. yüzyıl yapılarında Oryantalist etki yaratmak için kullanılmaya başlanmıştır. Yıldız Hamidiye Camii iç mekanında kubbeyi taşıyan sütun kemerleri, Harbiye Nezaretinin giriş kapısının ana kemeri ve Seraskeri köşklerinin giriş bölümü ve pencerelerinde dilimli kemer uygulamasına rastlanılmaktadır.(R.2.14, R.2.38)

2.5.2. Sütun Başlıkları

Sütun başlıkları da, yapılara Oryantalist espri katan mimari elemanlardan biridir. Osmanlı yapılarında Doğulu espriyi vurgulamak için Moresk sütun başlıkları kullanılmıştır. El Hamra kökenli olan sütun başlıkları bitkisel bezemeli ve mukarnaslı olmak üzere iki tiptedir.¹⁵⁸ (R.2.39,R.4.31, R.4.33)

El Hamra kaynaklı, girift bitkisel bezemeli, kübik sütun başlıklarına Bahriye Nezareti, Fuat Paşa Türbesi, Beylerbeyi Mavi ve Havuzlu Salon, Şale Köşkü Sedefli Salon'da yer alan sütunların başlıkları örnek olarak gösterilebilir. El Hamra kökenli mukarnaslı sütun başlıkları ise Harbiye Nezareti'nin anıtsal giriş kapısındaki ikili sütun gruplarında görülmektedir. (R.2.16, R.2.18, R.2.28, R.2.29)

¹⁵⁵

A.e.

¹⁵⁶

A.e. s.15

¹⁵⁷

Bursa Yeşil Türbe (15 yy)

¹⁵⁸

A.e. s.15-16.

Çırağan Sarayının deniz cephesindeki kapıda ve tören kapısında yer alan sütunların başlıklarında da yine El Hamra'dan esinlenmeler gözlenmektedir.¹⁵⁹ (R.2.27)

2.5.3. Çoklu Sütun Grupları ve Sütun Başlıkları Üzerindeki Mimari Elemanlar

Sütun başlıkları ve ikili sütun grupları üzerinde yer alan tabla ve tabla üzerinden yükselen düşey elemanlar da yapılardaki oryantalist etkiyi güçlendiren unsurlar arasındadır. Klasik Osmanlı mimarisinde rastlanmayan çift ya da çoklu sütun grupları ve sütun başlıkları üzerindeki tablalar Neo-Klasik mimariyle birlikte başta saraylar olmak üzere Osmanlı yapılarında görülmeye başlanmıştır. Oryantalist olarak nitelendirdiğimiz yapılardaki çoklu sütun grupları, tabla ve sütunlar üzerinde yer alan düşey elemanlar Suriye ve Mağrip kökenli mimari elemanlardır. Harbiye Nezareti'nin ana kapısı, Bahriye Nezareti'nin iç avlusu, Mektebi Tıbbiye,'nin ana giriş kapısında Şale Köşkü Sedefli Salonda ikili sütun grupları bulunmaktadır. Yine Bahriye Nezareti'nin iç avlusundaki, Harbiye Nezaretinin ana giriş kapısındaki ve Mekteb-i Tıbbiye giriş kapısı ikili sütun grubunda yer alan sütunların üzerinde tablalar yer almaktadır. Mekteb-i Tıbbiye giriş kapısındaki ikili sütun grubunun üzerindeki tablanın üzerinde yükselen düşey elemanlar, El Hamra ve Kordoba Ulu Camii sütunlarındaki düşey elemanları hatırlatmaktadır.¹⁶⁰ (R.2.13,R.2.40)

2.5.4. Kuleler

Avrupa'daki Oryantalist yapılarda genellikle minare hissini uyandırmak için kule ya da kule görünümlü mimari elemanlar kullanmışlardır. Oryantalist üslup çerçevesinde değerlendirdiğimiz Osmanlı yapılarında ise anıtsal etkiyi vurgulamak için tasarıma eklenmiştir.

¹⁵⁹

A.e. s.18

¹⁶⁰

Saner, "İstanbul 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm", s.35-39.

Sirkeci Garı ve Taksim Topçu Kışlası'nda yapıların giriş bölümlerinin iki yanında kütleyle bitişik olarak yerleştirilmiştir. Pertveniyal Valide Sultan Camii'nde ise Hint mimari örneklerinde olduğu gibi ana kütlelerin köşelerine yerleştirilerek anıtsallık vurgulanmaya çalışılmıştır. Mekteb-i Tıbbiye'de ise kuleler zemin ve birinci katta ana kütle içinde yer alırken ikinci ve son katta kütlelerden taşarak asıl külesel etkiyi oluşturmuştur. Yapının deniz cephesinde de minare etkisi oluşturan küçük kulecikler mevcuttur.¹⁶¹ (R.2.12, R.2.19, R.2.22, R.4.9, R.4.12, R.4.13)

2.5.5. Soğan Kubbe ve Tepelikler

Hindistan, Rusya ve Güney Almanya'da görülen ve soğan şeklinde olan kubbe tipi, Osmanlı Mimarisinde kullanılmamıştır.¹⁶² Özellikle İngiltere ve kolonilerinde inşa edilen Hint-İslam kaynaklı Oryantalist yapılarda kullanılan bu kubbeler, Mekteb-i Tıbbiye ve Taksim topçu kışlasında kulelerin üzerinde yer almaktadır. Pertevniyal Camii'nin kulelerinin üzerinde, Mekteb-i Tıbbiye'deki saat kulelerinin üstünde ve birçok yerinde soğan biçimli tepelikler Hint-İslam etkili bir Oryantalizm yansıtmaktadırlar. Sirkeci Garı'nın kulelerinin üstünde yer alan tepelikler ise günümüzde mevcut değildir.¹⁶³ (R.2.12, R.4.12-R.4.14)

2.5.6 Sağır Kemer ve Niş Dizileri

Genelde cephelerde süsleme amacı ile saçak kornişinin alt kısmına yerleştirilen sağır kemer ve niş dizileri İslam mimarisinin erken örneklerinde gözlenmektedir. Oryantalist etkiyi güçlendirmek için kullanılan sağır kemer ve niş dizileri Tokat Köşkü, Hidayet Camii'nin ön cephesinde, Pertevniyal Valide Sultan Camii ve Çırağan Sarayı Tören Kapılarında yer almaktadır.¹⁶⁴ (R.2.15, R.2.27)

¹⁶¹ A.e. ,s.45.

¹⁶² Hasol, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, s.270.

¹⁶³ Saner, **a.g.e.** s.46.

¹⁶⁴ A.e. s.42

2.5.7 Ağ Bezeme

“Yüzeylerde adeta bir kafes etkisi uyandıran bir doku oluşturacak biçimde işlenerek” hazırlanan bir dekorasyon unsurudur. En erken kullanımının Kasr’ül Hayr El Garbi’de gördüğümüz bu dekorasyon tipi, Seville Ulu Cami minaresi¹⁶⁵ ve El Hamra Sarayı Krallar Salonu ve Aslanlı Avlu’da kemer açıklıkları üzerinde kullanılmıştır. Harbiye Nezareti’nin ana giriş kapısının ana kemerinin her iki yanındaki küçük kemerlerin üzerindeki yüzeylerde yer almaktadır.¹⁶⁶(R.2.39, R.2.13)

2.5.8. Lotus Yaprakları ve Palmet Motifleriyle Oluşturulan Silmeler

Osmanlı mimari’sinde dış cephelerdeki taş malzemeye bitkisel motifler işlenerek oluşturulan silmelere sık rastlanmamaktadır. Özellikle Mısır’da inşa edilen camilerin dış ve iç avluya bakan cephelerini sonlandıran silmelerde palmet motifleri sıkça kullanılmıştır. Bu tip silmelerin kullanımı antik döneme kadar uzanmaktadır. Kahire Tolunoğlu Cami (879), Kayıtbay Cami (1474), Sultan Hasan Cami ve Medresesi’ndeki (1363) palmet motifli silmeler örnek gösterilebilir. İzmir Saat Kulesi, Fuat Paşa Türbesi ve Pertevniyal Cami Avlu giriş kapısının ve Harbiye Nezareti’nin köşklerinin silmelerinde stilize palmet motifleri yer almaktadır.¹⁶⁷ (R.4.41, R.4.42)

Sirkeci Garı’nın giriş kapısının yer aldığı ana mekan ve kanatların sonlarında yer alan yapıları sonlandıran silmelerde lotus yapraklarının dizilişiyle oluşturulan bir tasarımdır. (R.4.39)

Yukarıda maddelendirilerek bahsedilen unsurların dışında iç mekanların dekorasyonunda arabesk olarak nitelendirilen genelde El Hamra kaynaklı farklı geometrik şekillerin ve girift bitkisel bezemelerin oluşturduğu süsleme programı da oryantalist akımın bir göstergesi olmuştur. Çırağan Sarayı’nın geçirdiği yangından

¹⁶⁵ Günümüzde Seville Katedrali’nin çan kulesi olarak kullanılmakta ve La Giralda olarak anılmaktadır.

¹⁶⁶ A.e. s.44

¹⁶⁷ Saner, “19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım”, s.29.

önceki süsleme programı, Yıldız Camii'nin iç mekan süslemeleri, Şale Köşkü Sedefli Salon ve Beylerbeyi Sarayı Mavi Salon oryantalist süsleme programının güzel örneklerini yansıtmaktadırlar. (R.2.24, R.4.25, R.2.28, R.2.29)

3.SİRKECİ GARI

3.1. Sirkeci Garı'nın Tarihçesi

Sirkeci Garı, bugün Fatih İlçe sınırları içine dahil edilen Eminönü ile Sarayburnu arasında Sirkeci olarak adlandırılan semtte inşa edilmiştir. Topkapı Sarayı terk edilmeden önce, saray ile deniz arasında kalan bu bölgede ileri gelenlerin köşkleri yer almaktaydı.

Sirkeci Garı, Rumeli ve Anadolu-Bağdat Demiryolları kapsamında İstanbul'da inşa edilen iki büyük gar yapısından biridir. İstanbul'u Avrupa'ya bağlayan Rumeli demiryollarının başlangıç noktasıdır.

İstanbul kent içindeki demiryolunun ilk bölümü 21 Ağustos 1868- 4 Ocak 1871 tarihleri arasında Yedikule sur dışında inşa edilen hattır. Bu hattın inşasından sonra kent merkezinde son istasyon noktası olarak Bahçekapı ve Eminönü alternatifleri üzerinde düşünülmüştür. Şark Demiryolu Şirketi Topkapı Sarayı'nın bahçesinden geçip Sirkeci de son bulan bir hat önerisini saraya götürmüştür. Şiddetli itirazlara rağmen Abdülaziz öneriyi dikkate almıştır. Planlanan bu hattın bir kısmı Sirkeci'ye ulaşana kadar sahil boyunca devam edecektir ve sarayın çevresindeki köşkerin ve tarihi eserlerin yıkımı gündeme gelir. Yıkımlar onaylanarak demiryolunun Sirkeci'de bir gar binasıyla sona ereceği kesinleşir. 27 Temmuz 1872 de ulaşım açılan hat boyunca bazı tarihi eserler yıkılmış ve çok sayıda ağaç kesilmiştir.¹⁶⁸ Başbakanlık Devlet Arşivi'nde ulaşılan belgelerden garın inşa kararıyla beraber, sadece tarihi eserlerin değil ibadethanelerinde yıkılmasının gündeme geldiği görülmektedir. Arşivde yer alan hicri 1290 (M.1873) tarihli bazı belgelerde Daye Hatun, Emir ve Elvan Camilerinin yıkılmasının düşünüldüğü, halkın buna tepkisi ve yazılan dilekçeler üzerine müzakereler yapıldığı

¹⁶⁸ Meryem M. Fındıklıgil, "19. yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2002, s.261-263

anlaşmaktadır.¹⁶⁹ Müzakereler sonucunda Emir ve Elvan Camilerinin oldukları yerde bırakılması fakat Daye Hatun Camii'nin yıkımına karar verildiği görülmektedir.¹⁷⁰ İlk etapta Hattın Sirkeci'ye ulaşan noktasında geçici binalar inşa edilmiştir. Günümüzde hala mevcut olan kagir bina ile yolcu bekleme salonu olarak kullanılmak üzere iki ahşap yapı inşa edilmiştir. (R.3.1)

Osmanlı hükümeti yapılacak olan bu ilk istasyonun devletin görkemini yansıtabilecek şekilde olmasını istemiştir.¹⁷¹ Demiryolu şirketi tarafından 1872 yılında Lang adında bir uzman ile yönetici Baron von Hirsch'in hazırladığı proje onaya sunulmuştur. 1873 de ise Sadrazam Esad Paşa'nın isteğiyle daha kapsamlı ikinci bir proje hazırlanmıştır.¹⁷² Yine Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde rastlanılan belgelerden, 1873 yılında bir milyon Frank masrafla inşa edilecek Gar binasının, Hirsch tarafından sunulan projesinin incelenmesinin sonuçlandırılmasına¹⁷³ ve Gar için tahsis edilen bölgeleri bir an evvel Şark Demiryolu Şirketi'ne teslim edilmesine karar verildiği anlaşılmaktadır.¹⁷⁴

Bu projede Gar binasından başka gemilerin yanaşacağı iskele, rıhtımlar ve antrepolar da mevcuttu. Devletin mali durumunun ikinci projeye elverişli olmadığı düşünülmesinden dolayı ilk önerilen proje kabul edilmiştir. Projenin inşaatına başlanmadan önce Abdülaziz ölmüş ve yerine geçen II. Abdülhamid demiryolu hamlesine devam etmek istemesine rağmen Baron Hirsch yönetimindeki şirket ve saray arasında gar binasının yapım giderini karşılama konusunda anlaşmazlıklar ve uzun süren görüşmeler olmuştur.

11 Şubat 1888'de istasyon yapımına izin veren İrade-i Seniye ile bugünkü istasyonun yapımına başlanmıştır.¹⁷⁵ 1873'te onaylanan ilk projede önemli

¹⁶⁹ **B.O.A**, MKT MHM 456/38 (1)

¹⁷⁰ **BOA**, MKT MHM 456/38 (2)

¹⁷¹ Mehmet Yavuz, "Osmanlı'da Alman Mimarlar ve Eserleri", **Türkler**, Cilt XV, Ed.Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara, 2002. s.403

¹⁷² Fındıklıgil, **a.g.e**, s.263

¹⁷³ **BOA**, MKT.MHM 454 /18

¹⁷⁴ **BOA**, MKT.MHM 455/87

¹⁷⁵ Yavuz, **a.g.m.** , s.403

değişiklikler yapılmıştır. Sonuç olarak zeminin sağlam olmadığı gerekçesine dayanılarak, tek katlı bir bina inşa edilmesine karar verilmiştir.¹⁷⁶

Osmanlı mimarisini incelemek üzere İstanbul'a gelen mimar Jasmund'un hazırladığı Oryantalist üsluptaki gar projesi 1890'da tamamlanmıştır. Binada hicri ve miladi tarih kitabeleri vardır. (R.3.2-R.3.4)

Bu kitabelerin dışında ana giriş kapısının taç kısmında II. Abdülhamid'in tuğrasının izleri hala durmaktadır. Yine ana girişin gül penceresi üzerinde daha sonradan boyanıp tahrip edildiği anlaşılan bir kitabe olduğu görülmektedir.

Seraskeri Muhtar Efendi tarafından düzenlendiği bilinen miladi 3 Mayıs 1890 yılına tarihlenen bu kitabede

Hakan-ı ali himmetin hükmü bedayi pervari

Demiryol için eyledi bu dilkeş mevkifi

Tarihini ilan için muhtar çıktı bir katar

Sultan Hamid etti bina ziba bu dilkeş mevkifi

beyitleri bulunmaktadır.¹⁷⁷

Bazı kaynaklarda Sirkeci Garı'nın açılış tarihi 3 Mayıs olarak geçse de, Le Moniteur Oriental gazetesinin 4 Kasım 1890 tarihli nüshası "Yeni İstanbul Garı Dün Açıldı" başlıklı haberiyle duyurulmuştur. Başlığın hemen altındaki haberde seçkin bir kalabalığın toplandığı resmi bir törenle Sirkeci'de güzel bir garın açıldığını bildirmiştir. Aynı haberde, hükümdarı Mahmud Hamdi Paşa'nın temsil ettiği törende, Dahiliye Nazırı Münir Paşa ve Nafia Nazırı Raif Paşa'nın hazır bulunduğu belirtilmiştir.¹⁷⁸ (R.3.5, R.3.6)

¹⁷⁶ Melda Araz, "Impact of Political Decissions in the Formation of Railroads and Railroad Architecture in Turkey Between 1856 and1950", Yayınlanmamış Doktora Tezi, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü,1995 s.80-81. ; Fındıklıgil , a.g.e, s. 263-266.

¹⁷⁷ *Ulu Hakan himmet ederek buyruk verdi*

Demiryol için bu gönül çeken istasyonu yaptırdı

Tarihini ilan için çıktı özel bir tren

Sultan Hamid yaptırdı bu süslü ve gönül çeken istasyonu

¹⁷⁸

□ **Le Moniteur Oriental**, İstanbul 4 Kasım 1890 –Rebiül Evvel 1308

Sabah Gazetesi'nin 12 Rebiül Evvel 1308 tarihli nüshasında “Sirkeci Demiryol Mevkifin Resm-i Küşadı” başlığıyla Garın açılış haberine yer verilmiştir. Bu habere oldukça uzun bir yer ayıran gazete, açılış töreni, törene katılan devlet erkani hatta ikram edilen yemekler hakkında bilgi vermiştir. Haberde bunların dışında Garın nasıl inşa edildiğine dair tafsilat verilmiştir. Gazete, zeminin kötü olduğu için kum ile doldurulduğundan, istasyonun Arap mimari tarzında inşa edildiğinden, temelinde granit, cephesinde de mermer ve Marsilya taşı kullanıldığından bahsetmiştir.¹⁷⁹

İstanbul'un ilk abidevi gar binası ve “Orient Express” in (Şark Ekspresi) son durağı olan Sirkeci Garı, Alman İmparatoru II. Wilhem (1917), Avusturya-Macaristan İmparatoru I.Karl gibi önemli misafirleri ağırlamış ve imparatorluğun son yıllarına tanıklık etmiştir.¹⁸⁰

Cumhuriyet döneminde Gar'ın mülkiyeti uzun bir süre Şark Demiryolu Şirketine ait olarak kalmıştır. 1926 da hükümet ve şirket arasında sorunlar yaşanmış Sirkeci Gar'ına haciz konması gündeme gelmiştir. 30'lu yıllarda gerçekleştirilen devletleştirmeler sırasında 1937 yılında Sirkeci Garı TCDD'ye bağlanmıştır.¹⁸¹

3.2 Yapının Mimarı :August Carl Friedrich Jasmund

Sirkeci Gar'ının tasarımcı ve uygulayıcı mimarı olan August Carl Friedrich Jasmund 19. yüzyılın sonunda İstanbul'da önemli çalışmalar yapmış, önemli görevlerde bulunmuş Alman mimar ve mühendistir. İsmi bir çok kaynakta Jachmund olarak geçse de Osmanlıca yazışmalarında sadece soyadı kullanılmış kendisi de yazılarını sadece “**A.Jasmund**” olarak imzalamıştır.¹⁸²

Jasmund 1859 yılında Rügen Adasında doğmuştur. 1870-77 yılları arasında Putbus Kraliyet Kolejinde¹⁸³ okumuştur. 1877 de kaydolduğu Berlin'deki Kraliyet

¹⁷⁹ **Sabah**, sayı.1426, 21 Rebiül Evvel 1308

¹⁸⁰ Fındıklıgil, **a.g.e.** , s.265.

¹⁸¹ TCDD Sirkeci Garı Müzesi

¹⁸² Afife Batur, “Jasmund, A”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt IV, İstanbul, Tarih Vakfı,1993, s.317

¹⁸³ Königliche Padagogium

Mimarlık Akademisi'nden¹⁸⁴ 1882 de mezun olmuştur. Aynı yıl Prusya Bayındırlık Bakanlığı'nda göreve başlayan Jasmund Prusya Kültür Bakanlığı'nın yeni hizmet binası ve Bad Oeynhausen IV Nolu Kaplıca Binası'nın (1885) yapımında uygulayıcı mimar olarak görev almıştır. 1887 yılında elde ettiği Hükümet Mimarı ünvanından sonra 1888 tarihinde Doğu'ya yapmayı planladığı araştırma inceleme gezisi için bir yıllığına izin almış ve Osmanlı Mimarisini incelemek amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Mimar Sinan'ın Edirne ve İstanbul'daki yapıtlarını inceleyen Jasmund ayrıca Edirne, Bursa ve Manisa'da bulunan erken Osmanlı yapılarını da incelemiştir.

İstanbul'a geliştinden hemen sonra Sirkeci Garı binasının tasarımı ve inşasıyla görevlendirilen Jasmund'un İstanbul'a gelmesi kimi kaynaklarda Almanların Rumeli ve Anadolu Demiryollarının inşa ile ilgili imtiyazları alması ile ilişkilendirilmiştir.

Mimar Jasmund Alman hükümeti için çalıştığı sırada Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Aliyesi'nde ders vermiştir. TBMM Milli Saraylar arşivinde bulunan bir belgeden mimarlık derslerinin yanında çeşitli devlet dairelerinin inşasının denetimlerinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Jasmund'un Sirkeci Gar projesi dışında Alman Büyük Elçiliği'nin Tarabya'daki yazlık binasının bahçesindeki Moltke Anıtı'nın (1889), Sarayburnu Antrepolarının(1890) ve Rumeli Han'ının mimari projelerini üstlenmiştir. 1897'de Almanya'ya dönen mimar çok geçmeden İstanbul'a geri dönmüştür. Önemli yapılarından biri olan Germina Hanı Deutsche Orient Bank için tasarlamıştır. Bu yapıların dışında II Abdülhamid'in maybencisi Ragıp Paşa ve kızı Tevhide Hanım için Caddebostan'da iki adet köşk inşa etmiştir.¹⁸⁵

İstanbul'da inşa ettiği yapılar dışında Osmanlı Devleti için yaptığı çeşitli projeler ve özellikle 1894 depremi sonrası zarar gören yapılar için hazırladığı

¹⁸⁴ Königliche Bauakademie

¹⁸⁵ Mehmet Yavuz, "August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri",

X. Ortaçağ Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulan "Mimar August Carl Friedrich Jasmund ve Eserlerine Genel Bir Bakış" başlıklı bildirinin genişletilmiş hali, Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi-Sanat Tarihi Bölümü, Ankara,2006, s.187-196.

restorasyon raporları vardır. Deprem sonrası Kariye Camii'nde onarım çalışmaları yapmış ve aynı yıl gümrük antrepolarının sağlamlaştırılması için kurulan komisyonda görev almış ve ayrıntılı raporlar hazırlamıştır.

Afife Batur'a göre uygulanıp uygulanmadığı tam olarak belirlenemeyen çalışmaları, Kasımpaşa deresi ıslah projesi, Bağdat ve Dedeoğaç'ta yapılması tasarlanan gümrük antrepoları ve Moniteur Oriental gazetesinin 1894 tarihli nüshasında belirttiği ve yapımı için 60.000 liranın tahsis edildiği Şam'da inşası planlanan Arap sitilinde bir camidir.

1894 yılı başında 5.000 m²'lik bir alanda kurulması düşünülen çağının gereklerini karşılayacak bir hapishane projesi sipariş edilmiştir. İçinde bir hastane memur ve gardiyan lojmanları, mutfaklar, kışla, hamam ve çeşitli dinlere mensup kişilere hizmet verecek ibadethanelerin bulunması tasarlanan bu yapı, bir projeden öteye geçememiştir.¹⁸⁶

Mimar Jasmund'un Osmanlı mimarisine katkısı sadece İstanbul'da inşa ettiği yapılarla sınırlı kalmamıştır. İmparatorluğun son yüzyılına hatta Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk mimarisine yön verecek mimarları yetiştirmiştir.

Jasmund hocalık yaptığı bu dönemde mimar yetiştirmede bir ölçüde farklı bir ekol oluşturmuş, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki verilen çizime ağırlık verilen teorik eğitime karşılık pratik eğitime de önem vermiş, inşaat halindeki gümrük antrepolarında uygulamalı dersler yapmıştır.¹⁸⁷

Gerek Jasmund'un gerekse yine yaklaşık aynı yıllarda İstanbul'da çalışmalar yapan Mekteb-i Tıbbiye, Darülfünun, Müzeyi-i Hümayun gibi yapıların mimarı olan Vallaury'nin mimarlık anlayışı çelişik olarak değerlendirilmiştir. Vallaury'nin klasist denemelerinin yanında, Oryantalist hatta Neo-Osmanlı olarak değerlendirilen yapıları da mevcuttur. Aynı hüküm Jasmund içinde geçerlidir. Mimar, batının ve doğunun buluşma noktasında inşa ettiği gar için Oryantalist öğelerin ağırlıkta olduğu, Osmanlı ve Türk mimarisinden unsurları da bünyesinde bulunduran bir tarz

¹⁸⁶ Batur, "Jasmund",317-318

¹⁸⁷ Ayşe Nasır, "Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar",Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul,1991, s.107.

belirlemiştir. Bunun yanında diğer yapılarını klasik bir anlayışla tasarlamıştır. Bahçekapı'da Deutsche Orient Bank için tasarladığı bina, arsanın üçgen parseli nedeniyle ikiz kenar bir üçgen şeklinde tasarlanmış ve meydana bakan cephesi yarım daire şeklinde yumuşatılmıştır. Kubbeli silindirik meydan cephesiyle bu yapı, Orta Avrupa saray ve şatolarını anımsatmaktadır.¹⁸⁸

Caddebostan'daki Ragıp Paşa Köşkü ise klasik aksiyal planlı ve neo-Rönesans çizgileri taşıyan bir yapıdır. Yapıda Oryantalist olan tek unsur ise ikinci kat balkonundaki bir motiftir.¹⁸⁹

Sirkeci Garı ise Jasmund'un Osmanlı mimarisine katkısı bakımıyla en önemli yapısıdır. Kent yapısına yabancı olarak kabul edilip egzotist olarak değerlendirilse de bu yapı İslam unsurlarını da bünyesinde barındırmaktadır. İslam revivalizmi olarak da algılanan bu yapıyla Jasmund Birinci Ulusal Mimarlık Hareketi olarak adlandırılan bu akıma büyük katkılar sağlamıştır. Öğrencisi ve asistanı olan, Sirkeci Gar'ının yapım aşamasında da görev alan Mimar Kemalleddin'in bu akımın öncülerinden biri olması da tesadüf değildir.

Alman mimar August Jasmund gerek İstanbul'da inşa ettiği abidevi iki yapısıyla, gerek yetiştirdiği öğrencilerle son dönem Osmanlı mimarisine iz bırakan mimarlardan biridir.

¹⁸⁸ A.e. , s.81.

¹⁸⁹ Batur, "Jasmund", s.317.

3.3 Sirkeci Garı'nın Değerlendirilmesi

3.3.1 Plan

Yapı doğu-batı doğrultusunda konumlandırılmış, tamamıyla aksiyal ve simetrik olarak düzenlenmiştir.¹⁹⁰ Tasarımındaki simetri, bir eksen üzerine sıralanma gibi ilkeleriyle klasik ideallere sadık kalmıştır. Eklemeler yapılmadan önceki orijinal halinde dar uzun dikdörtgen bir kütleden ibaret olan yapının giriş kısmı olarak kuzey (deniz tarafına bakan cephe) seçilmiştir. (R.3.10, R.3.11) Sonraki yıllarda yapıya batı yönünden yeni bir bölüm eklenerek giriş bu kısma alınmıştır.

Yapının en yüksek ve en geniş mekanı, yapının merkezinde yer alan ve “ana mekan” olarak adlandırdığımız bölümdür. Bu mekanın kuzey cephesi kademeli olarak yükselen iki poligonal saat kulesi ile sınırlandırılmıştır. Eskiden giriş bölümü olarak kullanılan bu kısımdaki kuleler yapının simetri aksını vurgulamaktadır. Ana mekan olarak adlandırdığımız bölümde tavan yüksekliği yaklaşık 13 metreye varan ve yaklaşık 200 metrekarelik bir alanı kapsayan büyük hol (vestibül) yer almaktadır. Bu bölüm arduvaz¹⁹¹ kaplı bir manastır tonozu ile örtülmüştür.¹⁹²

Ana mekana iki yandan simetrik olarak sapslanan, doğu ve batı kanadı olarak adlandırılan dikdörtgen planlı bir alan ve bunun ucunda, bu alana dik olarak konumlanmış köşk benzeri yapılar bulunmaktadır.

Tek katlı olarak tasarlanan yapıda, ana mekan ve kanatlarda asma katlar mevcuttur. Köşk benzeri bölümler ise iki katlı olarak tasarlanmıştır.

Yapının genel tasarımında hakim olan simetri unsuru ana mekan için de geçerlidir. Simetrik olarak tasarlanan ana mekanın kuzeyinde istasyonun ana giriş kapısı yer almaktadır. Büyük hole açılan kapının iki yanında ikişer pencere vardır. Yapının planında kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde daha sonradan yapıldığı

¹⁹⁰ Yavuz, “August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri”, s.196

¹⁹¹ **Kayağantaş**; fillat grubundan hafif, yumuşak ve koyu mavimsi bir taş. Yaprak yaprak ayrılabilirdiği için binaların çatılarını örtmek için kullanılır. (Bkz. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Doğan Hasol)

¹⁹² Fındıklıgil, **a.g.e.**, s.270.

tahmin edilen kare planlı, bir müddet gişe olarak kullanılan iki küçük mekan görülmektedir¹⁹³. Bu iki mekan kulelerin arkasında kalan beşgen planlı odalara açılmaktadır.¹⁹⁴ Holün güney yönünde ise sütunların taşıdığı kemerlerin oluşturduğu üçlü bir açıklık yer almaktadır.¹⁹⁵ Buradan üç adet kapıyla peronların yer aldığı bölüme geçilmektedir. Günümüzde ise kuzeyde yer alan ana kapı kullanılmamakta ve ana mekana girişler bu kapılardan sağlanmaktadır. Ana mekan doğu ve batı yönlerinden beşer olmak üzere toplam on adet kapıyla kanatlara bağlanmaktadır. Fakat günümüzde ana mekanı kanatlara bağlayan kapılar kullanılmamaktadır. Güneyden ana hole dik olarak bitişen, dikdörtgen planlı iki oda bulunmaktadır. Bu iki odadan doğuda yer alan bölüm gümrük, batıda yer alan ise bagaj memuru odası olarak kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu kısımlar güneyden peronlara açılmaktadır.

Ana mekanın doğu ve batısında asma katlar mevcuttur. Dar bir dikdörtgen şeklinde uzanan asma katlar üç adet üçlü pencere grubu ile büyük hole açılmaktadır. Kuzey yönünde hafifçe daralarak kulelere bağlanan asma katlar, üç bölüme ayrılmıştır. Tam ortada merdiven boşluğu yer almaktadır. Merdivenlerin yer aldığı koridordan kanatlardaki asma katlara geçiş sağlanmaktadır. Bugün holün batı yönünde yer alan asma kat merdivenleri orijinalliğini korurken, doğu yönündeki merdivenler yenilenmiştir.

Ana mekana dik olarak saplanan dikdörtgen planlı simetrik kanatların her birinin kuzeyinde dörder adet kapı dörder adet ikiz pencere bulunurken, güneyinde ise beş adet kapı, üçer adet ikiz pencere vardır. Büyük hol doğu ve batı yönündeki koridorlar ile bu kanatlara bağlanmaktadır. Doğu-batı doğrultusunda uzanan koridorlar güney yönünden, merdivenlerin yer aldığı küçük bir bölüme ve kuzey-güney doğrultusunda uzanan ve tuvalet olarak kullanılan dikdörtgen planlı mekanlara açılmaktadır. Koridorların bitiminde bekleme salonu olarak kullanılan dikdörtgen

¹⁹³ Günümüzde bu bölümler kaldırılmıştır.

¹⁹⁴ Bu bölümler de TCDD arşivinden alınan planda guichet yani gişe olarak geçmektedir. Plana bakıldığında plan üzerinde de bazı oynamalar yapıldığı görülmektedir. Muhtemelen istasyon yapıldığında ilk gişeler bu kısımda yer almaktaydı.

¹⁹⁵ TCDD arşivindeki plana bakıldığında güney yönünden girilen bu bölümün üç kısma ayrıldığı görülmektedir.

planlı geniş iki mekan bulunmaktadır. Garın bugünkü kullanımında bu küçük koridorların ana mekanla bağlantısı tamamen kesilmiştir. Batı kanadındaki koridor çayhane olarak kullanılmaktadır.

Doğu kanadı birinci ve ikinci mevki yolcu bekleme salonu, batı kanadı ise üçüncü mevki yolcuları için bekleme salonu olarak düzenlenmiştir. Birinci ve ikinci mevki yolcu salonları, doğu yönünde bir oda ve merdiven boşluğunun yer aldığı bir koridora bağlanmaktadır. Bu merdivenlerden asma katlara geçilmektedir. Üç kısma ayrılan asma katların ortasında merdiven boşluğu diğer iki yanında ise köşk benzeri mekanlara geçişi sağlayan merdiven boşlukları ve birer oda yer almaktadır. Aynı plan şeması batı kanadı için de geçerlidir. Ancak simetrik bir tasarıma sahip olmasına rağmen batı kanadındaki üçüncü mevki yolcu salonundan doğu kanadının aksine merdiven boşluğunun yer aldığı koridor ve gar şefinin bulunduğu odaya geçiş yoktur. Salon bir duvarla sona erdirilmiştir.

Kanatlarda yer alan yolcu salonları iki bölüme ayrılmıştır. Geçmişte üçüncü mevki yolcu bekleme salonu olarak kullanılan batı kanadının bir bölümü yine bekleme salonu olarak kullanılırken, diğer bölümünde TCDD müzesi yer almaktadır. Doğu kanadında yer alan birinci ve ikinci mevki bekleme salonu ise restoran olarak hizmet vermektedir.

Simetrik olarak konumlandırılan ve iki katlı olarak tasarlanan köşk benzeri yapıların iç bölümlendirilmesi ise simetrik değildir. Batıda yer alan köşk yapısı kuzey-güney doğrultusunda birbirine açılan üç mekana bölünmüştür. Plana bakıldığında bu kısımlarda telgraf bürosu ve veznenin yer aldığı görülmektedir. Köşk yapısına giriş güney, güneybatı ve güneydoğu yönündendir. Günümüzde idari birimlerin yer aldığı bölümün planı yapılan yeni eklemelerle değişime uğramıştır.

Doğu kanadında yer alan köşk benzeri yapı ise dört bölüme ayrılmıştır. Kuzey ve güneyde simetrik ve yatay doğrultuda tasarlanmış birer bölüm ve bu iki bölüm arasında dikey olarak uzanan dikdörtgen dar bir koridor ve bir oda bulunmaktadır. Gar Müdürünün odası olarak kullanılan bu bölüm fazla bir değişikliğe uğramamıştır. Köşk benzeri bölümlerin ikinci katlarındaki odaların ise plan şeması tekrar edilmiştir. Plandan odaların ortadan bir duvarla ayrılarak ikiye

bölündüğü görülmektedir. Her iki köşkte üç yöne bakan altı adet ikili pencere grubu yer almaktadır.

İmparatorluğun ilk büyük gar binası olan Sirkeci Garı bir uç istasyon olmasına rağmen yapı rayların tek tarafına inşa edilmiştir. Genelde uç ve baş istasyonlarda uygulanan “U” şeklindeki avlu plan şeması yerine geçiş istasyonlarında kullanılan plan tiplerinden biri olan sundurmayla birleştirilmiş tek taraflı avlu plan şeması uygulanmıştır.¹⁹⁶ (Ek-3, Ek-4)

3.3.2 Cephe Tasarımı

3.3.2.1 Kuzey Cephesi

Aksiyal simetrik bir plan şemasına sahip olan gar binasına uygun olarak cephe tasarımı da simetrik olarak düzenlenmiştir. Binanın girişi, yapıldığı yıllarda deniz yönünde seçilmiştir. Anıtsal bir nitelikte olan ana girişin taç kapılardan esinlendiği düşünülmektedir. Giriş bölümünün yüksek olması ve üstünün aynalı manastır tonozu ile örtülmesi bu anıtsal etkiyi daha da güçlendirmektedir. Ana mekan üç kademeli pencere düzenlemesi olan bir cephe tasarımına sahiptir. Söz konusu pencereler her kademede farklı boyutta ve şekilde düzenlenmiştir. Ortada yer alan giriş kapısı alt kısımdaki pencereler yüksekliğindedir. Kapının hemen üzerinde pembe beyaz renkli taşlardan örülmüş basık bir kemer vardır. Bu kemerin üzerinde on iki dilimli bir gül pencere yerleştirilmiştir. Bu pencere de yine iki renkli mermer taşlardan örülmüş bir kemerle çevrilmiştir. Kemerin kilit taşında sarkıt bir palmet motifi bulunmaktadır. Gül pencereyi dilimlere bölen metal çerçevenin bitiş noktalarında da aynı palmet motifine rastlanmaktadır. Kemerle çevrelenen kapı ve gül pencere dikdörtgen bir silme ile sarılarak ana mekanın kuzey cephesini simetrik olarak ikiye ayırmıştır. (R.3.12, R.3.13)

Gül pencerenin hemen üzerinde yer alan ve bugün tuğla renginde boyanmış olan dört kartuşta binanın yapım yılını tarihleyen bir kitabe olduğu bilinmektedir. Taç kapı formundaki girişin alınlık kısmında oval şeklinde bir mermer üzerinde II. Abdülhamid'in günümüze ulaşamayan tuğrası yer almaktadır. Tuğranın bulunduğu

¹⁹⁶

Melda Araz, a.g.e. , s.314.

kısımın hemen üzerindeki palmet motifi yarım daire bir alınlık içine alınarak yükseltilmiştir. Yarım daire şeklindeki bu taç kısmın tam ortasında yükselen bir lotus bulunmaktadır. (R.3.15)

Cephenin alt kısmında, kapının iki yanında simetrik, yuvarlak kemerli, bir sütunla ayrılan ikişer tane ikiz pencere mevcuttur. Yuvarlak pencere kemerlerinin kilit noktasında pembe renkli mermerden yapılmış palmet biçimli sarkıtlar vardır.

Orta kısımda ise Bursa kemerli üçlü pencere grubu bulunmaktadır. Bu pencereler birer silme ile çevrelenmiştir ve ortadaki pencereler diğer iki yandaki pencerelere göre daha yüksek tutulmuştur. Bu kısımdaki pencerelerin camlarını karo şeklinde vitraylar oluşturmaktadır.

Üst kısımda soğan kemerli üçlü bir pencere grubu bulunmaktadır. Bu kısımda da ortada yer alan pencereler, diğer ikisinden daha yüksektir. Karo şeklindeki vitraylar bu kattaki pencere camlarında da mevcuttur. (R.3.13) Ayrıca ana mekanın iki yanında, köşelerde yer alan kulelerle bağlantıyı sağlayan bir pencere ile dışarıya açılan kare planlı küçük birimler yer almaktadır. Burada yer alan pencerelerin sivri kemerinin iki yanında birer rozet ve altında beşli bir kartuş dizisi bulunmaktadır. Bu kartuş dizisi kulelerin ikinci katında bulunan at nalı kemerli pencerenin alt kısmında da devam etmektedir. (R.3.14)

Ana mekan ters lotus motifli bir frizle sonlandırılmıştır. Frizin köşe noktaları küre şeklinde tepelikleri olan küçük kuleler vardır ve üzeri arduvaz kaplı manastır tonozu ile örtülmüştür. (R.3.15)

Ana mekanın köşelerinde çokgen planlı iki saat kulesi yükselmektedir. Üç katlı kulelerin ilk iki katında farklı dizayn edilmiş pencereler, son katında “yarı açık bir bitiş baldakeni” bulunmaktadır.¹⁹⁷ Kuleler günümüzde konik bir kubbeyle sona ermektedir. Binanın eski fotoğrafları incelendiğinde üzerinde soğan biçimli yüksek tepelik ve tepeliklerin üzerinde ise ay yıldızlı alemlerin bulunduğu görülmektedir. Çokgen planlı bu kuleler hafifçe daralarak yukarıya doğru yükselmektedir. Kulelerin birinci katındaki pencerelerinde kilit noktaları yatay biçimde kesilmiş, soğan biçimli kemerler vardır. Pencereler bir silme ile çevrelenmiş ve tam ortasında küçük bir

¹⁹⁷

Saner, “İstanbul 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm”, s.83

alınlık gibi yerleştirilmiş palmet motifi yer almaktadır. (R.3.16) Birinci kattaki pencerelerin kemerleri at nalı şeklindedir. Bu pencerelerin alt kısmında dörtlü bir kartuş dizisi, üst kısmında ise saatler yer almaktadır. Her bir kulede iki adet olmak üzere toplam dört adet saat vardır. Kulelerin bitiş noktasında yarı açık bir baldaken olarak tabir ettiğimiz kısımda ise altı adet soğan biçimli kemer vardır. Bu kısımda anıtsal giriş kısmında olduğu gibi stilize bitki motifleriyle süslenmiş bir frizle sona erdirilmiştir. (R.3.17, R.3.2)

Ana mekanın kuzey cephesinde malzeme olarak mermer, taş ve tuğla kullanılmıştır. Kapının iki yanında, alt kısımdaki mermer pencerelerin bitiş hizasına kadar, köşelerdeki kulelere uzanan kısımda almaşık örgü kullanılmıştır. Bunun dışındaki kısımlarda taş örgü kullanılmıştır. (R.3.13)

Ana mekanın her iki yanından köşk benzeri yapılarla sonlanan simetrik tek katlı kanatlar uzanmaktadır. Bu kanatların her birinde dört adet ikiz pencere ve dört kapıdan oluşan simetrik bir dizi vardır. (R.3.18, R.3.19) Yuvarlak kemerli ikiz pencereler mukarnas başlıklı bir stnla birbirlerinden ayrılmışlardır. İki pencere ve kanatlardaki kapıların hemen üstünde gl pencereler bulunmaktadır. Burada yer alan gl pencerelerin, çevresinin ölçüsü ana giriş bölümünde gl pencere olarak tanımladığımız pencerenin çevresinin hemen hemen yarısıdır. Gl pencereler pembe ve beyaz renkli taşlarla örülmüş at nalı bir kemer içine alınmıştır. Bu kemerle yuvarlak pencereler ve ikili pencere grupları arasında bir bütünlük oluşturularak, birçok Oryantalist yapıda görmeye alışık olduğumuz pencere düzenlerinden farklı olan bir stil yaratılmıştır. Bu bölümde yer alan kapılar için de aynı durum söz konusudur. Her kanatta iki adet olmak üzere toplam dört kapı vardır. Köşeleri yuvarlatılmış bu düz atkılı geniş kapıların üzerindeki gl pencereler de aynı Şekil ve boyuttaki at nalı kemerli silmelerle çerçevelenmiş, cephedeki düzen korunmuştur. (R.3.20, R.3.21)

Kırma çatıyla örtülen her iki kanat boyunca geniş bir saçak devam etmektedir. Saağı taşıyan eğik dikmeli ahşap konsollar duvar yüzeyindeki pilastırlara oturtulmuştur. Bu pilastırlar ayrıca pencere ve kapılardan oluşan sekizli birimi sınırlandırarak vurgulamıştır. Mermerden pilastırların bitiş noktalarında

rozetler yer almaktadır. Bu rozetler ortasından yukarıya doğru palmetlerin yükseldiği dairesel bir çerçeveye çevrelenmiştir. Gül pencereler arasında yer alan bu süslemeler pencerelerle bütüncül bir kompozisyon içerisindedir. (R.3.22)

Söz konusu kanatların kuzey cephesinde de kesme taş kullanılmıştır. Pencere hizasına kadar boydan boya mermer kesme taş kullanılmış, yine pencere ve kapı kemerleri mermerden yapılmıştır. İkiz pencere grupları ve kapıların arasındaki bölümlerde beş sıra tuğla dizisinden oluşmuş üçlü kasetli almaşık sistem görülmektedir. Pencere ve kapı kemerlerinin bitiş hizasında yer alan almaşık düzenli tuğla panel ise sekiz sıra tuğladan oluşmaktadır. Son üç sıra gül pencereleri çevreleyen kemerlerle uyum sağlaması için dar tutulmuştur. (R.3.21)

Doğu-batı doğrultusunda uzanan tek katlı kanatların bitiminde yer alan köşk benzeri iki bölümün cephe tasarımı da simetrikdir. Doğu kanadının bitiminde yer alan köşk benzeri yapının kuzey cephesinin birinci katında, köşeleri yuvarlatılmış düz atkılı bir kapı ve kapının üzerinde gül pencere yer almaktadır. Kapı ve gül pencere büyük dikdörtgen bir silme içerisine alınmıştır. Gül pencereyi saran kemerin kilit taşında, pembe mermerden yapılmış ve yapının birçok penceresinde kullanılan sarkıt bir palmet motifi bulunmaktadır. Yuvarlak pencereyi çevreleyen dikdörtgen silme on rozetlerle süslenmiştir. Kapının hemen üzerinde ise, kapıyı gül pencereli kısımdan ayıran, metal konstrüksiyon sütunlarla desteklenen bir sundurma bulunmaktadır. İkinci katta ise Bursa kemerli iki adet, ikiz pencere yer almaktadır. İkiz pencereleri, birer sütun ayırmaktadır. Köşk benzeri bölümlerde de aynı giriş bölümünde olduğu gibi lotus motifli bir frizle sonlandırılmış ve köşeler soğan biçimli tepelikli küçük kulelerle vurgulanmıştır. (R.3.23-R.3.25)

Batı kanadının bitiminde yer alan köşk benzeri bölümünün kuzey cephesinde de aynı cephe düzenlemesi hakimdir. Yalnızca Batıda yer alan köşk benzeri bölümün birinci katında, doğu da yer alan köşk benzeri bölümden farklı olarak kapının yerinde üçlü bir pencere grubu bulunmaktadır. Bu üç pencereden, ortadaki düz atkılı, yanındaki iki pencere ise yuvarlak kemerlidir. Yapının eski fotoğraflarında ise doğu köşkünün kuzey cephesinde bulunan kapı yerinde de bu üçlü pencere grubunun bulunduğu görülmektedir. Yapının tüm cephelerindeki pencere düzenlemelerinde

olduğu gibi burada da pencere hizasına kadar kesme mermer kullanılmıştır. Almaşık düzenli beş sıra dizilmiş beş tuğla panelin aralarında düzgün kesme taş kullanılmıştır. Pencere kemerinin üzengi noktasından, üst kat pencerelerine kadar olan kısımda ise yirmi beş sıra tuğla dizilmiştir.(R.3.26)

3.3.2.2 Güney Cephesi

Ana mekanın güney cephesinde de üç kademeli bir cephe düzenlemesi hakimdir. Ana kitle köşelerden hafifçe dışarıya taşırılmıştır. Alt kısımda beş adet köşeleri yuvarlatılmış düz atkılı kapı bulunmaktadır. Gardaki kapıların bir çoğunda görülen bu şema burada da tekrarlanmıştır. Ana mekanın köşelerindeki kapıların üzerindeki mermer alınlıklarda sekiz köşeli yıldız şeklinde vitraylı bir pencere vardır. Diğer üç kapının üzerinde ise gerek kuzey, gerek güney cephesinde ağırlıklı olarak kullanılan gül pencereler yerleştirilmiştir. Orta kısımda basık kemerli ikiz pencereler yer almaktadır. (R.3.27, R.3.28)

Üst kısımda ise dikdörtgen bir silme ile çerçevelenen beş adet ikiz pencere bulunmaktadır. Köşelerde yer alan ikiz pencereler yuvarlak kemerlere sahipken, ortadaki pencereler ise dikdörtgendir. Ana mekanı çepeçevre sararak sonlandıran ters lotus desenli silme köşelerde iki adet kulecikle vurgulanmıştır. (R.3.7, R.3.29)

Ana mekanın güney cephesinin birinci katında beş sıra tuğla dizisinden oluşmuş beşli kasetli almaşık sistem görülmektedir. (R.3.30)

Doğu ve batı kanatlarının güney cepheleri de kuzey cephesinde olduğu gibi sekiz kısma bölünmüştür. Bu kısımda yer alan beş adet kapı ve üç adet pencere kuzey cephesindeki kanatlardaki kapı ve pencerelerin birebir tekrarıdır. (R.3.31)

Güneyde ana mekanın peronlara açılan iki küçük kapısı ve köşk benzeri bölümlerin peronlara bakan yan kısımlarındaki kapılar birbirinin aynısıdır. Bu kapılar şekilleri itibarıyla gardaki diğer kapılara benzemelerine rağmen cephelerde yer alan diğer kapılardan daha dar yapılmış fakat kemerleri biraz daha yüksek tutulmuştur. Ana giriş kapısı da dahil olmak üzere cephelerdeki bütün kapıların üzerinde yer alan gül ya da sekiz köşeli yıldız şeklindeki pencereler bu kapıların üzerinde mevcut değildir. (R.3.32)

Köşk benzeri bölümlerin güney cephesinde eski fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla tamamen bir simetri söz konusudur. Batı kanadında yer alan köşk benzeri bölümün güney cephesini sonradan binaya eklenen giriş bölümü neredeyse tamamen kapattığı için kesin bir saptama yapmak günümüzde mümkün değildir. (R.3.34) Doğu kanadındaki köşk benzeri bölümün peronlara bakan güney cephesinde bir kapı ve kapının hemen üstünde de sekiz köşeli yıldız şeklinde bir pencere yer almaktadır. Kapının her iki yanında Bursa kemerli birer pencere bulunmaktadır. Kapı ve üzerindeki yıldız pencere de yine dikdörtgen bir silme içine alınmıştır. Kapının kemer kısmı ve yıldız pencere vitraylardan oluşmaktadır. Almaşık tuğla düzeni bu cephenin zemin katında da devam etmektedir. Üst katta ise köşk mekanın cephelerinde aynen tekrar eden ve sütunçelerle birbirinden ayrılan Bursa kemerli ikili pencere grupları görülmektedir. (R 3.33)

3.3.2.3 Doğu ve Batı Cepheleri

Doğu-batı doğrultusunda uzanan yapı her iki yönde köşk benzeri bölümlerle sonlandığı için garın, doğu ve batı cephesini tamamıyla köşk benzeri bölümlerin cepheleri oluşturmaktadır. Doğu ve batı cephe düzeni tamamıyla birbirlerinin aynısıdır, fakat günümüzde batı yönünden cepheye bitişik olarak inşa edilen ve gar girişi olarak kullanılan ek bina hem yapının simetrisini bozmuş hem de batı cephesinin az da olsa bir bölümünü kapatmıştır. (R.3.35)

Köşk benzeri mekanların doğu ve batı cephelerinde, kuzey ve güneyde olduğu gibi beş sıra tuğla ve kesme taş almaşık düzen uygulanmıştır. Yine pencere kemerinin üzeni noktasından başlayan yirmi beş sıra tuğla dizisi alt kısım pencerelerine, kadar devam etmiştir. Bu bölümdeki pencere aralarına da kesme taş hatıllar yerleştirilmiştir. Cepheyi çevreleyen kesme taş çerçevenin hatları yivli bir şekil verilerek yumuşatılmıştır. (R.3.36, R.3.37)

Doğu ve batı cephesindeki pencereler iki katlı olarak düzenlenmiştir. Alt kısımda, üzerinde gül pencerelerin yer aldığı iki adet ikiz pencere yer almaktadır. Söz konusu pencereler köşk yapılarının kuzey cephesinin alt kısmındaki pencerelerde olduğu gibi üzerinde on dokuz adet rozetin süslediği mermer

dikdörtgen bir silmeyle çerçevelenmiştir. Kemerin kilit taşına ters bir palmet yerleştirilmiştir. Üst kısımda Bursa kemerli iki adet ikiz pencere bulunmaktadır. Ortadan dışarıya taşkın olarak düzenlenmiş bu bölümün iki yanı sağır bırakılmıştır. (R.3.36) Sağır bırakılan bölümlerin her iki yanında yatay bir mermer şerit yer almaktadır. Mermer şeritlerin tam ortasında dikdörtgen şeklinde tarih kitabeleri yerleştirilmiştir. Doğu cephesinde yapının başlangıç yılı olan 1889 tarihli miladi kitabe ve 1306 tarihli bir hicri kitabe bulunmaktadır. Batı cephesindeki kitabelerde ise yapının bitiş yılı olan miladi 1890 ve hicri 1307 tarihleri yer almaktadır. Kitabeleri çerçeveleyen kabartma çerçevenin köşelerinde palmet motifleri bulunmaktadır ve tarihi belirten rakamlar da oval bir çerçeve içine alınmıştır. (R.3.39, R.3.40)

Ana mekanı sonlandıran bitkisel motifli frizler köşk bölümlerinde de tekrarlanmıştır. Köşk yapılarını çerçeveleyen kuşatan frizin doğu ve batı yüzünde ise, ortası bir palmet motifi ile vurgulanan alınlık yer almaktadır. (R.3.41)

3.3.3. Süsleme Programı

Sirkeci Gar'ının süsleme programı oldukça sadedir. Süslemenin en yoğun olduğu bölüm yapının ana giriş cephesi olan kuzey cephesidir. Yapının süsleme programında, metal, ahşap, taş ve cam malzeme yer almaktadır.

3.3.3.1. Taş Malzeme

Ana mekânın kuzey cephesinin temel malzemesi taştır. Yapının orijinal giriş kapısının üzerinde birbirine geçmeli beyaz ve pembe renkli mermer taşlardan oluşan basık kemer ve kapının üzerinde bulunan gül pencereyi bir çerçeve içine alan, yine beyaz ve pembe renkli taşlardan örülmüş bir kemer yer almaktadır. Kemerin üzengi noktasında mukarnas benzeri sarkıtlı süslemeler yer alır. Kemerin kilit taşında oyulmuş bir palmet motifi yer almaktadır. Kemerin kilit taşından aşağıya doğru sarkıtılmış pembe mermerden yapılmış palmet motifi ise bir yansıma efekti yaratmaktadır. Bu bölümü tamamen içine alan kartuşlarla bezenmiş dikdörtgen bir çerçeve yer almaktadır. Çerçevenin köşe noktalarında, yapının ön cephesinin

süsleme programında sıklıkla tekrar edilen stilize edilmiş bir palmet motifi kullanılmıştır. (R.3.42,R.3.43) Çerçevenin üst bölümünde dört adet kitabe kartuşu bulunmaktadır. Kartuşların ortasında, kapıyı çevreleyen kemerin kilit taşıyla aynı hizaya denk gelen sekiz yapraklı bir rozet yer almaktadır. Çerçevenin her iki yanında yer alan kartuşların arasında da daha küçük boyutta dört yapraklı rozetler bulunmaktadır. (R.3.44) Her iki yanda kartuşların bitiş noktasında ters bir palmet motifiyle süslenerek sonlandırılan stilize bitki motifleri yer almaktadır. (R.3.45, R.3.46)

Ana mekanın alt kısmında yer alan pencere kemerlerinin kilit taşlarında ana kapı kemerine benzeyen pembe mermerden yapılmış sarkıt palmet motifleri yer almaktadır. Söz konusu ikiz pencerelerin arasındaki sütunların başlıklarında mukarnas benzeri süslemeler bulunmaktadır. (R.3.47, R.3.48)

Orta kısımda Bursa kemerli üçlü pencere grubu dikdörtgen silmeler içine alınmıştır. Ortada yer alan pencerelerin kemerleri kıvrımlarla hareketlendirilmiş ve köşelerine rozetler yerleştirilmiştir. (R.3.49)

Cephenin üst kısmının süsleme programı sadedir, pencere kemerleri düzdür, sadece frizlerin köşe noktalarındaki küçük kulelerle aynı hizada konumlandırılan, yivli silindir plasterler mevcuttur. (R.3.50)

Cephede ana mekanla kuleleri bağlayan dikdörtgen bölümdeki pencerelerin altında beşli bir kartuş dizisi ve sivri pencere kemerinin iki yanında birer rozet yer almaktadır. (R.3.51)

Ana mekan lotus dizili bir frizle sona erdirilmiştir. Frizin köşelerinde üzerinde kürelerin yer aldığı küçük masif taş kuleler mevcuttur. Frizin tam ortasında alınlık yer almaktadır. Alınlığın oval şeklindeki mermer bölümde II. Abdülhamid'in günümüze ulaşamayan tuğrası yer almaktadır. Tuğranın hemen üzerinde stilize edilmiş bir palmet motifi bulunmaktadır. Alınlık yarım daire şeklinde yükseltilmiş ve üzerine bir lotus yaprağı yerleştirilerek sonlandırılmıştır. (R.3.15, R.3.53)

Kulelerde, birinci kat pencerelerini çevreleyen dikdörtgen silmenin üst bölümünün ortasında yine stilize edilmiş palmet motifi tekrarlanmıştır. Orta kat

pencerelerinin altında dörtlü bir kartuş dizisi bulunmaktadır. Kuleleri lotus dizili bir friz çepeçevre sarmaktadır. (R.3.16, R.3.17, R.3.52)

Ana mekanın peronlara bakan güney cephesi kuzey cephesine göre daha sade bir süsleme programına sahiptir. Köşelerde yer alan kapıların mermer alınlıkları içinde sekiz köşeli yıldız pencereler bulunur. (R.3.54) Kapıların kemerlerinin üzengi noktalarında küçük rozetler ve kemer yayının üst bölümünde, yapıdaki kapı kemerlerinde sıkça karşımıza çıkan helezonik dilimlere ayrılmış silindir şeklinde silmeler yer almaktadır. (R.3.55)

Güney cephede ana mekanın üst katının hafifçe dışarı taşırılmış köşeleri mukarnas benzeri başlıklı pilasterle sınırlandırılmıştır. Kuzey cephede olduğu gibi dandanlı kornişin hemen üzerinde ana mekanı tamamen çevreleyen lotus desenli friz burada da yer almaktadır. (R.3.29)

Taş malzemenin kullanıldığı süsleme öğeleri yapının kanatlarının kuzey ve güney cephesinde de görülmektedir.

Bahsedilen kanatlarda yer alan gl pencereleri içine alan at nalı kemerler, beyaz ve pembe renkli taşlardan rlmştir. Kemer orta noktalarından yukarıya doğru uzatılmış, ktleştirilmış ve iç kısmına kilit taşını taçlandıran üç dilimli bir motif yerleştirilmıştir. At nalı kemerlerin üzengi noktaları ise iyon tarzı sütün başlıklarındaki voltlere benzeyen motiflerle süslenmiştir. (R.3.56) Gl pencerelerin altında yer alan pencere kemerlerinin üzengi taşlarında ve pencereleri birbirinden ayıran stnelerin başlığında, mukarnası andıran süsleme öğeleri kullanılmıştır. Kapıların kemerleri üzerinde helezonik dilimlere ayrılmış silindir şeklinde silmeler yer almaktadır.

At nalı kemerlerin arasında yer alan ve çatı hizasından başlayarak aşağıya uzanan ve üzerine konsolların oturduğu mermer pilastırların bitim noktasında ereve içine alınmış rozetler bulunmaktadır. Rozetleri çevreleyen daire şeklindeki çerçevenin hemen üzerinde yer alan palmet motifleri de süslemeyi zenginleştirmiştir.

Kanatların kuzey cephesindeki taş malzemeli süsleme unsurları güney cephede aynen tekrar edilmiştir. (R.3.22)

Köşk benzeri bölümler olarak adlandırdığımız bölümlerin cephe süslemelerinde ise yine taş malzeme ön plana çıkmaktadır. Doğu yönündeki köşk yapısının kuzey cephesinde, zemin kattaki yuvarlak pencere ve üçlü pencere grubunu içerisine alan at nalı kemer, dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış ve rozetlerle süslenmiştir. (R.3.57) Bu kemerin üzengi noktasında sarmal bir daire motifi ve onun hemen altında, saçaklardaki konsollarda ve yapının bir çok yerinde görülen yelpazeyi andıran stilize palmet motifi yer almaktadır. (R.3.58) Kilit taşından aşağıya doğru da pembe mermer bir palmet sarkıtılmıştır. Yuvarlak pencerenin altında yer alan üçlü pencere grubunu ayıran sütunçelerin başlıklarında da yine mukarnas benzeri süsleme öğeleri kullanılmıştır. (R.3.59)

Ana mekanı sonlandıran ters lotus desenli firiz köşk yapılarında da tekrarlanmış, köşe noktalarına geometrik desenli, çokgen başlıklı küçük masif kuleler yerleştirilmiştir. Yapının eski fotoğraflarında, çokgen başlıkların üzerinde küçük küreler görülmektedir.¹⁹⁸

Batıda yer alan köşk bölümünün kuzey cephesinin süsleme programı, doğuda yer alan bölümle aynıdır. Yalnız bu bölümde üçlü pencere grubu yerine bir kapı yer almaktadır. Kapının iki yanında ince uzun nişler yer alır.(R.3.60)

Köşk benzeri bölümlerin doğu ve batı cephesi aynı zamanda da tüm yapının doğu ve batı cephesini oluşturmaktadır. Doğu cephesinin görünümü bir ölçüde gara ilave edilen ek yapıyla kapatılsa da süsleme programının batı cephesiyle aynı olduğu görülmektedir. Köşk benzeri bölümlerin tüm cephelerindeki pencere ve kapı kemerlerinin süslemeleri benzerlik göstermektedir. Bu cephede yer alan pencerelerde, rozetlerin süslediği dikdörtgen silme içine alınmıştır. (R.3.35, R.3.36)

Ortadan hafifçe öne doğru taşırılan doğu ve batı cephesi, kum saatini andıran yivli silindirlerle sınırlandırılmış ve hareketlendirilmiştir. (R.3.37) Her iki cephede ikişer adet olmak üzere paralelkenar şeklinde taştan yapılmış tarih kitabelerinin köşe noktalarına da palmet şekli verilmiştir.(R.3.39, R .3.40, R.3.61)

¹⁹⁸

Güney cephesinde yer alan küçük kulelerden birindeki küre günümüze ulaşabilmiştir.

Batı cephesini sonlandıran ters lotus-palmet desenli frizin tam ortasında üçgen alınlıklı dikdörtgen bir alan yer almaktadır. Alınlığın tepe noktasında stilize palmet köşelerde ise yarım lotuslarla süsleme yapılmıştır. Üçgen alınlığın ortasında daire çerçeveli çiçek desenli kabartma yer alır. Üçgen alınlığın altında dikdörtgen çerçeve içine alınmış uçları palmetli bir kartuş bulunmaktadır. Palmetlerin içlerinde de çiçek kabartmalar yer alır. (R.3.41)

3.3.3.2 Vitraylar

Yapının ilk fotoğrafları incelendiğinde kapı ve pencere camlarında vitray olmadığı izlenimini vermektedir. Vitraylardaki desen programı da yapıyla çağdaş bir görüntü sergilememektedir. Garın şu anki durumunda vitraylı pencereler yapının tüm cephelerinde önemli bir süsleme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ana mekanda, gerek dış gerekse, asma kattan büyük hole açılan pencerelerde vitraylar yer almaktadır. Stilize edilmiş geometrik şekillerin çiçek ve yaprak motiflerin kullanıldığı vitraylardaki desen programı sınırlı ve sadedir. (R.3.62)

Ana mekanda yer alan gül penceredeki vitraylar yapıdaki en görkemli vitraylardır. Bu bölümün kuzey cephesinin alt kısımda yer alan pencereler hariç tüm pencerelerde vitray yer almaktadır. Gül pencerenin tam ortasında yer alan pembe ve kırmızı yapraklı çiçek motifi bulunmaktadır. Aynı pencerede geometrik bir düzende stilize edilmiş yaprak ve çiçek motifleri yerleştirilmiştir. (R.3.63)

Orta kısımdaki Bursa Kemerli pencerelerin ve üst kısımda yer alan soğan kemerli pencerelerin vitraylarını geometrik şekiller oluşturmaktadır. Baklava dilimi şekli verilerek renklendirilen camların etrafında kırmızı bir kontur ve bunun üzerinde yeşil ve sarı renkli geometrik şekillerin oluşturduğu sarmal bir motif görülmektedir. Bu kompozisyon hole bakan asma kat pencerelerinde de tekrar edilmiştir. (R.3.64)

Ana mekanın peronlara bakan kısmında ise zemin kattaki kapıların üstünde yer alan yuvarlak ve yıldız pencerelerde, kapı kemerlerinin üst bölümünde yer alan camlarda vitraylar yer almaktadır. Yıldız pencereler metal bir çerçeveye çevrilmiş, köşelerden paralel olarak uzatılan doğrularla dokuz parçaya bölünmüştür. Her bir

bölüme yerleştirilen stilize çiçek motifleri hafifçe köşelendirilerek pencerenin çokgen yapısına uyumlu hale getirilmiştir. (R.3.54)

Yapının kanatlarında ise hem deniz hem de peronlara bakan cephedeki yuvarlak pencereler ve kapı kemerleri vitrayla süslenmiştir. Kanatlardaki ve ana mekandaki gül pencerelerin süsleme programı tamamıyla aynıdır. Yuvarlak metal çerçevenin tam ortasında paralelkenar ve bir kare üst üste çakıştırılarak sekiz köşeli bir yıldız meydana getirilmiş ve her bir köşeden çevreye doğru ışınlar çıkarılmıştır. Bu metallerin aralarında yer alan vitraylar, çerçeveye uyum gösterecek şekilde üst üste gülçe şeklinde açılmışlardır. (R.3.65)

Köşk yapılarına baktığımızda ise sadece zemin kattaki yuvarlak pencereler vitrayla süslenmiştir. Bu bölümdeki yuvarlak pencereler, bir parmaklığı andıran, karelere bölünmüş metal bir çerçeveye sahiptirler. Her bir karenin içine, aynı yıldız pencerelerde olduğu gibi ama daha küçük boyutlu, stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. (R.3.66)

3.3.3.3. Metal Malzeme

Yapının süsleme programında metal malzemeye sınırlı da olsa yer verilmiştir. Pencere çerçevelerinin ve peronların üstünü örten saçakları taşıyan sütunlardaki süsleme öğelerinin malzemesi metaldir. Mekanın demir malzemeli ana giriş kapısı da oldukça zengin bitkisel motifli bir süsleme programına sahiptir.

Ana mekanın kuzey cephesindeki ana giriş kapısının süsleme programı yapıyla uyum içindedir. Kapıda bitkisel motiflerin yanında, geometrik formlar ve 19. yüzyılda Osmanlı mimarisindeki kapılarda görülen süsleme öğeleri de göze çarpmaktadır. Dört bölüme ayrılan kapının iki ana kanadı ve bu kanatların yanında daha küçük ölçütlü birer bölüm daha yer almaktadır. Kapının alt kısmı ortasında rozetlerin yer aldığı birbirinin içine geçmiş dörtgenlerle süslenmiş, bunun hemen üzerinde rozetlerin hareketlendirdiği bir şerit bulunmaktadır. Şeridin hemen üzerinde yer alan camlı bölümdeki, ana kanatlarda 'S', 'C' kıvrımlı stilize bitkisel motifler, yandaki iki kanatta ise dikdörtgen paneller içinde oval desenler görülmektedir. Ana kanatlarda camların yerleştirildiği kısımda stilize edilmiş bir lale, kıvrımlarla

hareketlendirilen dallar ve bir rozetin üstünde yükselen bir servi motifi bulunmaktadır. Yan kanatlar ise çember ve kartuş benzeri geometrik desenlerle süslenmiştir. Kanatların hemen üzerinde, altı adet kartuş dizisi vardır. Her iki yandaki küçük ölçütlü kanatların üzerine denk gelen kartuş desenlerinin boyutları diğer dördüne göre daha büyüktür. Kartuş dizisinin üzerindeki silme yivlerle hareketlendirilmiştir. Silmenin üzerindeki camlı kısım altı bölüme ayrılmış, ana kapıların üstüne gelen kısım Bursa Kemerine, yan kanatların üstüne gelen kısım trefoil kemere benzeyen şekilde çevrelenmiştir. (R.3.67)

Giriş kapısının üzerinde yer alan gül pencerenin çerçevesi metaldir. Pencerenin tam ortasında iç içe geçmiş farklı boyutlarda iki çember bulunmaktadır. İç kısımda yer alan ve vitray çiçek motifini çevreleyen çemberden çerçeveye, birbirlerinden eşit mesafede uzanan ince demir uzantılar pencereyi on iki parçaya bölmektedir. Her bölüm, üçlü dilimlerle sonlandırılmıştır. Demir uzantıların dışta yer alan çemberle kesiştikleri noktalarda çiçek motifleri, bitiş noktalarında ise palmet desenleri yer almaktadır.(R.3.42)

Gar binasında, köşk mekanlarının kuzey cephesi hariç yer alan tüm gül pencerelerin çerçeveleri aynı şekilde yapılmış ve vitraylarla uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir. Metal çerçevenin tam ortasında paralel kenar ve bir kare üst üste çakıştırılarak sekiz köşeli bir yıldız meydana getirilmiş ve her bir köşeden çevreye doğru ışınlar çıkarılmıştır. Yıldız şeklinin ortasında oluşan ve açılıp kapanma fonksiyonuna sahip olan sekizgenin tam ortasına içinde çiçek motifi olan bir daire yerleştirilmiştir. Bu daireden sekizgenin her bir kenarına ışınlar gönderilerek sekize bölünmüş ve her bir bölüm aynı gül pencerede olduğu gibi üçlü dilimle sonlandırılmıştır. Bu şekilde çerçevenin ortasında oluşturulan yıldız şeklinin içinde küçük bir gül pencere oluşturulmuştur. (R.3.65)

Köşk yapılarındaki metal süsleme öğeleri de yine pencerelerde yer almaktadır. Kuzey cephede yer alan üçlü pencere grubunun önündeki parmaklıklarında üç¹⁹⁹ ve dört²⁰⁰ yapraklı yonca desenleri görülmektedir. Daire

¹⁹⁹

Trefoil.

²⁰⁰

Quatrefoil

kemerli pencerelerin parmaklıklarının en üst bölümünde uç kısımları mızrağı andıran metal uzantılarla sekize bölünmüş bir daire ve yine o dairenin orta kısmında sekiz yaprağı çevreleyen bir metal çember bulunmaktadır. (R.3.68)

Köşk mekanlarının kuzey cephesinin alt kısmında yer alan gül pencerelerin çerçevesi daha önce de değinildiği gibi kare birimlere ayrılmış, her bir karenin içine bitki motifli bir vitray yerleştirilmiştir. Pencerenin tam ortasında ise (yaklaşık dokuz kareyi kapsayan) stilize bitki motifli metal bir süsleme ögesi yerleştirilmiştir. (R.3.69)

Batıda yer alan köşk bölümünün kuzey cephesindeki kapının önünde ise binanın ilk yapıldığı yıllardaki fotoğraflarında görülmeyen ve daha sonraki yıllarda eklendiği belli olan demir sundurma vardır. Sundurma Roma tarzı bir sütunla taşınmaktadır. Sütün başlığının üzerinde bitkisel motiflerin ve rozetlerin süslediği ikinci bir başlık (yastık) yerleştirilmiştir. Sundurmanın saçağını palmet desenli bir friz çevrelemektedir. (R.3.70)

Garın peronlarının üstünü kaplayan saçakları iki sıra halinde dizilmiş sütunlar taşımaktadır. Dökme demir sütunlar sekizgen bir ayak üzerinde yerleştirilmiştir. Demir sütunların gövdesi zencirek desenli bir sütun bileziğiyle iki bölüme ayrılmıştır. Sekizgen olarak yükselen sütun bilezikten itibaren silindirik olarak devam etmektedir. Gövdenin sekizgen bölümünde geometrik desenler ve stilize bitki motifleri görülmektedir. Sütün bileziğinin hemen üzerinde lotus dizisi bulunmaktadır. (R.3.71, R.3.72)

Sütün başlıklarında istiridye kabukları, lotuslar ve stilize bitki motifleri yer almaktadır. Sütün başlıklarının hemen üzerinde 'T' biçiminde yerleştirilmiş yastıklar yer almaktadır. Yastıklarda iki yandan dilimlendirilmiş, köşelerinin içlerinde sekiz kollu yıldızların çevrelediği daireler yerleştirilmiştir. (R.3.73)

3.3.3.4 Ahşap Malzeme

Yapıdaki ahşap süslemeler, dış mekanlarda konsol ve kapılar üzerinde yer alan süsleme öğeleri ile sınırlı kalmıştır. Garın kanat bölümlerinin kuzey cephesinde yer alan saçakları taşıyan ahşap konsolların bitiş ve başlangıç noktaları, palmet

benzeri, bitkisel motiflerle hareketlendirilmiştir. (R.3.74) Kanatların iç mekanlarında yer alan ahşap konsollarda da süslemeler bulunmaktadır. Kanatların çökme tavanını taşıyan ahşap konsolların oluşturduğu üçgenin ortasında üç yaprak motifi yer almaktadır. Yaprakların birleşme noktasında mızrak ucu şeklini anımsatan kıvrımlı motifler mevcuttur. (R.3.75)

Garın cephelere açılan tüm ahşap kapılarında aynen tekrar eden süsleme motifleri yer almaktadır. Cephelerde yer alan kapılarda her iki kanadın alt bölümü iki adet dikdörtgen bölüme ayrılmış ve üzerine palmetlerle sonlanan dikey kartuşlar yerleştirilmiştir. Büyük Holde ise farklı şekilde tasarlanmış kapılar görülmektedir. (R.3.76)

3.3.3.5. İç Mekanlardaki Süsleme Programı

İç mekanların süsleme programına baktığımızda ana mekan, kanatlar ve doğudaki köşk mekanının ilk katında süsleme unsurlarına rastlanmaktadır.

Ana mekanın Büyük Hol ya da vestibul olarak adlandırdığımız süsleme programının en yoğun olduğu bölümdür. (R.3.77) Ana mekanın üstünü örten aynalı tonozun çökertme tavan göbeğinde sekiz kollu uçları palmetli yıldız süsleme yer alır. (R.3.78) Yıldız süslemenin dört köşesi üçgenlerle çevrelenmiştir. Süslemenin etrafında ise kademeli olarak dizilmiş kare çerçeveler yer almaktadır. Buradan ince çitalarla tavan göbeğinin, mukarnaslı konsolların taşıdığı eteklerine inilmektedir. Tekrar kare çerçeveye alınan birim araları boşluk bırakılarak iki bölümlü olarak düzenlenmiştir. Üste içleri boş bırakılan soğan kemer dizilerinin çevrelediği bölüm, alta ise ahşap çitalarla yanlara doğru düzenleme yapılmıştır. (R.3.79) İki kademeli kare çerçeveler içine alınan tavan sekiz yönden kaburgalara oturtulmuş konsollarla taşınmaktadır. Kartuşlarla süslenen kaburgaların arasında ince çitalarla oluşturulan altı kısma ayrılmış dörtgen bölümler yer almaktadır. Tonoz eteğini ters palmetlerle süslenmiş bir friz çevrelemektedir. (R.3.80)

Bu frizin hemen altında, duvarların sonlandığı kısımda yer alan mukarnaslı frizin altında ise kör nişler yer almaktadır. Holün kuzey, güney, doğu ve batı yönündeki duvarlarının üst bölümünde ve güney yönündeki üçlü açıklığın üstünde

yer alan duvarda, dikey silmelerle üç kısma ayrılmış vitraylarla süslenmiş soğan kemerli üçlü pencere grupları vardır. (R.3.81, R 3.82)

Hol bölümüne güneyden üçlü bir açıklıkla girilmektedir. (R.3.77) Üçlü açıklığı oluşturan Bursa kemeri benzeri kemerlerin, sütunlarının gövdesi üç bölüme ayrılmıştır. (R.3.83) Sekizgen bir sütun ayağı üzerinde yükselen gövdenin ilk bölümü aynı şekilde sekizgen olarak devam etmektedir. Her kenarın üzeri soğan kubbeli kemerleri andıran oymalarla süslenmiştir. (R.3.84) Silindirik olarak devam eden gövdenin ikinci bölümünde kabartmalı zencirek motifleri yer almaktadır. Bitkisel motifler ve zikzaklı geometrik şekillerin bir hat şeklinde süslediği sütun çemberinin üstünde gövde yivli olarak devam etmektedir. (R.3.86)

Sütun başlıklarında eklektik bir kompozisyon görülmektedir. Kıvrık palmet yapraklarının üzerinde mukarnaslı kubik bir blok yer almaktadır. Kübik bloğun her köşesine mukarnaslarda yer alan ve püskül²⁰¹ olarak tabir edilen sarkıtlar yerleştirilmiştir. (R.3.85)

Üçlü açıklığı oluşturan bu dörtlü sütun dizisinin üzerinde yer alan Bursa kemeri benzeri kemerlerin kütleştirilerek yükseltelen kısımlarının her iki tarafında, yan yana dizilmiş stilize palmet motifleri yer almaktadır.(R.3.87)

Dış cephelerin süsleme programlarında ayrıntılı olarak değindiğimiz bitkisel ve geometrik desenli vitraylar, holün kuzey ve güney yönünde ışığın geliş durumuna bağlı olarak iç mekanlardan daha ayrıntılı algılanmaktadır.(R.3.62, R.3.63)

Büyük Holde her bir kanada açılan beşer adet kapı bulunmaktadır. Bu kapılardan orta da yer alan iki kapı büyük ölçekli, yanlarındaki kapılar ise daha küçük boyuttadır. Büyük kapılar kemer içine yerleştirilmiş ahşap bir çerçeve içine alınmıştır. Alınlık kısmı üç bölüme ayrılmıştır. Çerçevenin yan bordürlerinde beyaza boyanmış mızrak uçlu kartuşlar yer almaktadır. (R.3.88)

Büyük kapının yanlarında yer alan kapıların ortasında ve köşelerinde palmet desenleri olan üçgen bir alınlık yerleştirilmiştir. Kapı pervazı ve alınlık arasında kalan bölümde her iki ucunda palmetlerin yer aldığı ince uzun bir kartuş oyulmuş ve beyaza boyanmıştır. Kapı alınlığının üst kısmında ise ortasından bir çıtayla ikiye

²⁰¹ Hasol,s.362.

bölünmüş dikdörtgen bir çerçeve yer almaktadır. Çerçevenin üst kısmındaki ahşap panel dışlarla sonlandırılmış ve ortasında bir yine beyaza boyanmış bir kartuş yer almaktadır. (R.3.89)

Kanatların iç mekanlarındaki süslemeler ayrıntı düzeyindedir. Hem doğu hem batı kanadı içeriden iki bölüme ayrılmıştır. Batı kanadının bugün müze olarak kullanılan kısmında yapının diğer bölümdeki pencere ve kapı süslemeleri aynen tekrar etmektedir. Çökertme tavanın yer aldığı bu bölümde ana holdeki tavandan farklı olarak süsleme unsuruna fazla yer verilmemiştir. (R.3.90) Çökertme tavanı taşıyan ahşap konsolların oluşturduğu üçgenin ortasında üç yaprak motifi yer almaktadır. Yaprakların birleşme noktasında mızrak ucu şeklini anımsatan kıvrımlı motifler mevcuttur. Konsolların bitiş noktasında da palmetli kartuşlar vardır.(R.3.91)

Kanadın bugün de orijinal yapıda tasarlandığı gibi bekleme salonu olarak kullanılan kısmı da aynı süsleme öğelerine sahiptir. Yalnızca çökme tavanının her köşesinde daire içine alınmış, antikite etkili düğümlü geçmeli bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir. (R.3.92, R.3.93)

Kanatların duvarlarında yer hizasından başlayarak belli bir kademeye kadar devam eden ve dikey silmelerle bölümlenmiş ahşap paneller yer almaktadır.

Günümüzde restoran olarak kullanılan doğu kanadı da bazı küçük farklar dışında batı kanadıyla aynı süsleme programına sahiptir. Çerçevelerle dokuz kısma ayrılan doğu kanadının çökertme tavanları, batı kanatlarında tekrardan kademeli çerçeveler içine alınarak dekorasyon zenginleştirilmiştir. (R.3.94)

Duvarдан tavana geçiş bölümlerinde aralıklarla iç bükey elemanlar yerleştirilmiştir. Duvarların tavanla birleştiği bölüm oymalı ve sarkıt palmetli ahşap bir bantla çevrelenmiştir. (R.3.75)

Doğu kanadındaki köşk benzeri bölümün zemin katında kalem işi süslemeler yer almaktadır. Günümüzde bu kısım gar müdürünün odası olarak kullanılmaktadır. Kuzey-güney doğrultusunda uzanan üç odaya sahip olan yapının, güney yönündeki girişine açılan ilk oda yoğun renk ve bezemelerin kullanıldığı bir süsleme programına sahiptir. Tavan göbeğinde salbekli şemse süslemesi yer almaktadır. İşlerinin ucu palmetlerle süslenen şemsenin, uçlarında salbekler yer almaktadır.

Göbeğin etrafı açık tonda bırakılarak, dışarıdan koyu renkli, iki ucunda rumi palmetli salbeklerin yer aldığı uçları yine palmetli, dilimli bir şemsenin içine alınmıştır. Bunun etrafındaki kahverengi tonlardaki kare kaset dilimlerinin içine de palmetler yerleştirilmiştir. Köşe boşluklarına kırmızı zemin üzerine palmet süslemeleri yapılmıştır. Tavanın etrafında lacivert zemin üzerinde kahverengili rumi dizileri ve stilize bitki motifleri yer almaktadır. Bordürlerin arasında sarkıt alçı süslemeler vardır. (R.3.95, R.3.96)

Duvardan tavana iki kademeli bir geçiş sağlanmaktadır. Üst bölüm içinde bitkisel bezemelerin olduğu palmetli kontur dizisi ters dönmüş rumi palmetlerle süslenmiştir. Bu bölümün altında mukarnaslı bir friz yer almaktadır. Mukarnaslı frizin alt kısmında ise yıldız motifleri yer almaktadır

Duvarlarda, içlerine rumi palmetler yerleştirilmiş dilimli kemer dizisi motifleri bulunmaktadır. Kemer motiflerinin arasına Mühr-i Süleyman yerleştirilmiştir. (R.3.97, R.3.98)

Bu kısımda yer alan diğer odaların tavanlarında ise yapının geneliyle çok farklılık gösteren ve geç dönemde yapıldığı düşünülen Barok alçı bitkisel süslemeler yer almaktadır. (R.3.99) Duvarlar ise dikdörtgen panolara ayrılmış, göbek ve köşe kısımları altın yaldızlı bitkisel bezemelerle süslenmiştir. (R.3.100, R.3.101). Panoların göbek kısımlarında uçları palmetli, içleri rumi palmetlerle doldurulmuş salbekli şemseler yer alırken, kapıların üst kısmındaki panolarda ise madalyon benzeri süslemeler görülmektedir. Girişe açılan oda, dönemin diğer Oryantalist yapılarının iç mekanları ile karşılaştırıldığında duvar süslemelerinin daha geç bir döneme ait olduğu düşünülmektedir. (R.3.102)

DEĞERLENDİRME

Sirkeci Garı, doğu batı doğrultusunda konumlandırılan aksiyal-simetrik plan şemasına sahiptir. Aksiyal-simetrik plan şeması on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında Fransız Barok saraylarından esinlenerek tasarlanan istasyon binalarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Wunstorf (1848), Bielitz (1854), Hannover Merkez (1879) ve Eski Düsseldorf İstasyon binaları plan şeması açısından Sirkeci Garı'na benzemektedirler.²⁰² Yukarıda zikrettiğimiz istasyonların plan şemasında, aynı Sirkeci Gar'ında olduğu gibi, ortada yer alan ana mekandan simetrik uzanan kanatlar ve her iki kanadın ucuna dik olarak konumlandırılmış yapılar görülmektedir. (R.4.1-R.4.4)

Gar'ın manastır tonozuyla örtülen ve her iki yanındaki kuleleriyle vurgulanan ana mekanının tasarımı ise Dresden ve Eski Bükreş İstasyonları'nın tasarımını hatırlatmaktadır.²⁰³ (R.4.5)

Sirkeci Garı daha önceki bölümde de değindiğimiz gibi bir uç istasyon olmasına rağmen, uç istasyonlarında genellikle kullanılan U-tipi plan şeması yerine sundurmayla birleştirilmiş tek taraflı plan şeması uygulanmıştır.²⁰⁴

Sirkeci Garı plan itibariyle tamamen Avrupa'da inşa edilen istasyonlara benzemektedir. Oryantalist üslupla inşa edilmiş olmasına rağmen plan şeması ve kütesellik açısından Oryantalist üslupla inşa edilen istasyonlardan oldukça farklıdır. İngiltere özellikle kolonilerinde, Oryantalist üslupta abidevi tren istasyonları inşa ettirmiştir. Her ne kadar bu istasyonların en önemlileri Sirkeci Garı'ndan daha sonra inşa edilmiş olsalar da Victorya İstasyonu²⁰⁵(Bombay-1897), Kuala Lumpur İstasyonu (Malezya-1907), Charbagh İstasyonu (1914 Lucknow-Hindistan) gibi Oryantalist üslupla inşa edilen yapılar gerek tasarım, gerek ölçek açısından Sirkeci Garı ile karşılaştırıldığında oldukça büyük ve gösterişli oldukları gözlemlenmektedir.²⁰⁶ (R.4.6-R.4.8)

²⁰² Mehmed Yavuz, "August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri", s.196-197.

²⁰³ Melda Araz, **a.g.e.** 83,314-(Appendix a)

²⁰⁴ **A.e.** 314

²⁰⁵ Bu günkü adıyla Chatrapati Shivaji İstasyonu

²⁰⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture çevirim içi 06.04.2010

Sirkeci Garı'nın plan şeması, Çırağan Sarayı ve Bahriye Nezareti gibi Oryantalist yapıların plan şemalarından farklı da olsa aynı bu iki yapı gibi Avrupa kaynaklıdır. Bu yapılar da Sirkeci garında olduğu gibi cephe ve iç mekan düzenlemeleriyle Oryantalist bir özellik kazanmışlardır. (R.2.17, R.2.18.)

Sirkeci Garı'na da Oryantalist kimliğini veren özellikle, yapının ana mekanının kuzey cephe düzenlemesidir. Cephe tasarımında Fatimi, Memluk, Magrip ve Hint kökenli unsurlar kullanılmıştır Yapıda her ne kadar oryantalist elemanlar baskın olsa da Osmanlı Revivalizmi ile dengeleme çabaları görülmektedir.²⁰⁷

Ana mekanın üç kademeli olarak düzenlenen kuzey cephesinin, giriş aksı ise iki kademelidir. Basık kemerli giriş kapısı ve gül pencerenin yer aldığı giriş aksı dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Ortada yer alan ve dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılan bu bölümün her iki yanında, her katta farklı tip kemerlerin kullanıldığı pencere grupları vardır. Giriş bölümü, basık kemerli kapısı, gül pencereyi çevreleyen yuvarlak kemeri, kartuşların bezediği çerçevesi ve tuğranın yer aldığı alınlığı ile mimarın Osmanlı ve Selçuklu taç kapılarını hatırlatmak istediği düşünülebilir. Turgut Saner, giriş bölümünün Eminönü Yeni Cami'nin taç kapısına benzediğine değinmektedir.(R.4.9, R.4.10)

Giriş bölümü Oryantalist unsurlardan çok Osmanlı ve Selçuklu Revivalizmini yansıtsa da, mimari ve süsleme elemanları tek tek ele alındığında bir seçmecilik de söz konusudur. Basık kemerli kapının üzerindeki gül pencere Gotik mimariye bir gönderme yapmaktadır. Pencerenin iç mekanlardan algısı ise oldukça kuvvetli bir Gotik etki uyandırmaktadır. Sirkeci Garı'nda olduğu gibi büyük ölçekli gül pencere örneğine İstanbul'daki Oryantalist yapılarda rastlanmakla birlikte Avrupa'daki Oryantalist yapılarda da sıkça karşılaşılan bir uygulama değildir.

Gül pencereyi çerçeveleyen yuvarlak kemerin üzengi bölümündeki mukarnas benzeri süslemeler, kartuşlu bezemeler Osmanlı kaynaklıdır. Palmet ve üzerinde lotus çiçeğinin yer aldığı alınlık süsleme ve şekli itibariyle Antik Yunan mimarisinden

²⁰⁷

Saner, İstanbul 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım",s.88

esinlendiği görülmektedir. Alınlıklardaki bu uygulamalara birçok neo-klasik yapıda rastlanmaktadır.²⁰⁸

Oryantalist üslubun gardaki en önemli göstergelerinden biri kuzey cephesindeki kulelerdir. Kule ya da kule görünümlü mimari elemanlar daha önce de belirtildiği gibi oryantalist mimari unsurların başında gelmektedir. Oryantalist yapıların kuleli anıtsal girişleri, kaynağını Hint-İslam mimarisinden almaktadır. Hint-İslam mimarisinin oluşumunda en önemli rolü Selçuklu Mimarisi'nin oynadığı göz önüne alındığında ise Selçuklu cami ve medreselerinin minarelerle vurgulanan anıtsal girişlerinin Hint-İslam mimarisini etkilediği açıktır. Fakat Oryantalizmin Avrupa kökenli bir akım olduğunu düşündüğümüzde özellikle soğan kubbeli kulelerin vurguladığı bu anıtsal girişler Selçuklu Mimarisi'nden ziyade Hint-İslam mimarisine bir atıf olarak düşünülmelidir.

Sirkeci Gar'ının kulelerle vurgulanan anıtsal girişi, dönemin anıtsal girişi ve avlulu kışlalarını çağrıştırmaktadır. Oryantalist tutumun niteliği açısından Taksim Topçu Kışlası'nın anıtsal girişiyle benzerlikler göstermektedir. Gar binasının ana girişindeki kuleler, Topçu Kışlası ve Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye'nin anıtsal giriş kapısının iki yanındaki soğan kubbeli kulelerinden farklılık arz etmektedir. Bu iki yapının giriş bölümündeki kuleler kitlesel olarak yapıya daha hakimdir. Sirkeci Garı'nda yer alan saat kuleleri ise cephe süslemelerindeki sadelik ve kütleleriyle, Mekteb-i Tıbbiye'nin deniz cephesine bakan saat kuleleri gibi minareleri andırmaktadır. Garın eski fotoğraflarında kulelerin bitiş noktasında görülen ay yıldız alemli sivri tepelikleri bu minaresel etkiyi daha da güçlendirmektedir.²⁰⁹ (R.4.12-R.4.14)

Kulelere baktığımızda özellikle çokgen yapısı ve son katındaki baldakeniyle Memluk tarzı minareleri hatırlatmaktadır. Fakat Memluk tarzı minareler yükseldikçe oldukça incelirken, garın kulelerinde ise hafif bir incelme söz konusudur. Bu yüzden bir açıdan Hint camilerindeki minarelere de benzemektedir. (R.4.15)

²⁰⁸ Owen Jones, **The Grammar of Ornament**,s.58. (çevirimiçi) <http://digicoll.library.wisc.edu>
01.08.2010

²⁰⁹ Saner, İstanbul 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist Akım”, s.25-26

Üç katlı kulelerin ilk katında yer alan soğan kemerlerin, kilit noktası kütleştirilmiştir. Kilit noktası kütleştirilmiş kemer kullanımı oldukça değişik bir kullanımdır ve örneklerine rastlanmamaktadır. İkinci katta yer alan at nalı kemerler Magrip-Endülüs mimarisinin en belirgin özelliğidir. Üçüncü kattaki baldakenli kısımdaki açıklıktaki kemerlerse soğan kemerlerdir. Osmanlı mimarisinin en önemli Oryantalist örneklerinden bir olan ve 1901 yılında inşa edilen İzmir Saat Kulesi'nin bitiminde de soğan kemerlerin oluşturduğu bir baldaken bulunmaktadır. (R.4.16)

Kuleler bitkisel motiflerin yer aldığı bir frizle sonlanmıştır. Oryantalist bir yapı olan Hamidiye Saat Kulesi'nin üçüncü katında da benzer bitkisel motiflerin olduğu bir friz yer almaktadır. (R.4.17-R.4.18)

Yapıda çok çeşitli kemer tipleri kullanılmıştır. Yapıdaki Oryantalist üslubu vurgulayan en önemli mimari elemanlardan bir diğeri de kemerlerdir. Öncelikle ana mekanın kuzey cephesini değerlendirecek olursak, giriş aksının her iki yanında simetrik olarak yer alan pencere gruplarındaki kemer tiplerine baktığımızda da ilginç bir eklektizm görülmektedir. Alt kısımda, daire kemerli ikiz pencereler bulunmaktadır. Bu ikiz pencereler El Hamra Sarayı'nın Aslanlı Avlu olarak adlandırılan avludaki revak kemerlerini ve sarayın Aslanlı Avlu'ya bakan cephesinin birinci katındaki üçlü açıklık grubunu hatırlatmaktadır. (R.4.19-R.4.20)

Orta kısımdaki üçlü pencere grubunda ise Bursa Kemerleri görülmektedir. Bursa kemerleri oryantalist vurgudan ziyade Osmanlı Revivalizmini yansıtsa da cephelerdeki hakim öge oryantalist mimari elemanlardır.

Üst kısımda soğan kemerli pencere grubu bulunmaktadır. Sivri kemerlerin İslam mimarisindeki yaygın kullanımına rağmen, daha önce de değinildiği gibi soğan kemerlerin İslam ve Doğu mimarisinde yaygın olmadığı incelenen örneklerde görülmüştür. Fakat bu kemer tipi Avrupalılar tarafından İslam'la özdeşleştirilmiş Sirkeci Garı'nda da egzotik bir çağrışım yapmak için özellikle üst katlardaki bölümlerde kullanılarak vurgulanmıştır. (R.4.23)

Ana hol ise çepeçevre soğan kemerli üçlü pencere gruplarıyla çevrelenmiştir. Asma katların Büyük Hole bakan duvarlarında, güneydeki üçlü açıklığın üzerindeki duvarda soğan kemerli üçer adet, üçlü pencere grupları yer almaktadır. Büyük gül

pencerenin iç mekana verdiği Gotik etkiyi soğan kemerli pencerelerin verdiği oryantalist etki dengelemektedir. (R.4.24)

Avrupa'daki Oryantalist örneklerde sıkça rastlanan bu kemer tipi İstanbul'daki Oryantalist yapılarda pek rağbet görmemiştir. Vallaury'nin mimarı olduğu Hidayet Cami'nin pencerelerinde de Sirkeci Garında kullanılan bu tarz kemerler görülmektedir.

Kanatların hem kuzey, hem de güney cephesine baktığımızda ise üstte gül pencere ve altındaki ikiz pencere ya da kapıları içine alan renkli taş geçmeli at nalı kemerler yer almaktadır. Kemer dizilerinin arasına rozetler ve antik Yunan tarzı palmetler yerleştirilerek oryantalist mimari elemanlar arasına klasik öğeler serpiştirilmiştir.

İkiz pencereler üzerinde yer alan gül pencere ve bunu saran kemer tipi Mısır ve Magrip mimarisinde sıkça kullanılmış, Venedik ve Floransa'yı da etkilemiştir. 19. yüzyıl Oryantalist yapılarında görmeye alışkın olduğumuz bu düzen Sirkeci Gar'ında oldukça farkı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kapı ve ikiz pencereler üzerindeki gül pencereler oldukça büyük ölçeklidir ve at nalı şeklinde bir kemerle çevrelenmiştir. Büyük ölçekli gül pencereleri içine alan at nalı kemerlerin kullanımı yaygın değildir. Wilhelma Sarayı'nda buna benzer bir uygulama görülmektedir. Sirkeci Gar'ındaki bu uygulamayı andıran bir örnek de 1854 yılında Mimar Francis de Lee 'nin inşa ettiği Güney Caroline Charleston'daki (A.B.D) Farmers and Exchange Bank binasıdır. Banka binasının Floransa "Palozza" tipinde tasarlanan cephesindeki Oryantalist elemanların yoğunluğu dikkat çekicidir. Birinci katta aynı Sirkeci Gar'ında olduğu gibi kapıların üzerinde büyük ölçekli yuvarlak pencereler ve bunları çevreleyen iki renkli taşlardan örülmüş at nalı kemerler bulunmaktadır. Yapılış tarihi itibarıyla Sirkeci Garı'ndan otuz altı yıl öncesine dayansa da, yapının ve mimarının çok ünlü olmadığı göz önüne alındığında Gar'ın mimarı Jasmund'un Amerika'daki bu yapıdan etkilenmesi mümkün görünmemektedir. Fakat at nalı kemerlerin ve yuvarlak pencerelerin bu iki yapıdaki benzer kullanımı ilginçtir. (R.4.25-R.4.28)

Sirkeci Garı'ndan yaklaşık on sekiz yıl sonra inşa edilen Medine Tren Garı'nda da buna benzer bir uygulama görülmektedir. Buradaki gül pencereler Fatimi ve Memluk mimarisindeki orijinal kullanımlarında olduğu gibi küçük ölçekli tutulmuştur. Gül pencere ve ikiz pencereleri içine alan renkli taş geçmeli kemerlerde ise at nalı kemer yerine cephenin orta aksında yuvarlak, diğer kısımlarda ise sivri kemer kullanımı tercih edilmiştir. (R.4.29-R.4.30)

At nalı kemerlerin İstanbul'daki Oryantalist yapılarda kullanımı ise oldukça yaygındır. Harbiye Nezareti'nin ana giriş bölümünde büyük ölçekli at nalı kemerlere yer verilmiştir. (R.2.13) Bunun dışında Bahriye Nezareti ve Taksim Topçu Kışlası gibi abidevi yapılarda da at nalı kemerlerin sıkça kullanıldığı gözlenmektedir. Beylerbeyi Sarayı Deniz ve Ahır Köşkleri'nde, Köprülü Medresesi ve Türbesinin 1871'de yapılan yeni düzenlemesindeki ve 19. yüzyıl sonlarında yapılan ahşap konutlar gibi küçük ölçekli yapılarda da at nalı kemerler yer almaktadır. (R.2.18, R.2.31, R.2.34, R.2.35, R.4.11)

Kulelerle ana mekanı birbirine bağlayan ara mekanda ise, iki yanında rozetlerin yer aldığı sivri kemerli pencereler de Selçuklu ve Mısır başta olmak üzere İslam coğrafyasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Avrupa ve kolonilerdeki Oryantalist üsluplu yapılarda da sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Garda karşımıza çıkan Oryantalist mimari unsurlardan biri de sütun başlıklarıdır. Sundurmaları taşıyan dökme demir sütunlar ise oryantalist bir eklektizmi yansıtmaktadır. Endüstri devrimiyle beraber önemli bir inşaat malzemesi haline gelen dökme demirin kullanımı Sirkeci garında bu sütunlarla sınırlı kalmıştır. Çokgen bir taban üzerinde yükselen sütunların üzerinde bitkisel motifler yer almaktadır. Sütun başlıkları ise El Hamra Sarayı'nda yer alan istiridye ve bitkisel motiflerin yer aldığı sütun başlığı örneklerinin adeta sadeleştirilmiş bir uygulamasıdır. Sütun başlıklarının üzerindeki T biçimli yastıklarda ise sekiz köşeli yıldız motifleri yer almaktadır. (R.4.31, R.4.32)

İkiz pencereleri birbirinden ayıran sütunların başlıklarındaki mukarnas benzeri süslemelerde doğulu bir etkiyi yansıtmaktadır.

Ana mekandaki holün güneyindeki üçlü açıklığı oluşturan sütunlar ise Moresk sütun başlıklarını hatırlatan mukarnaslı kübik başlıklarla sonlandırılmıştır. Beylerbeyi Mavi Salon, Şale Köşkü Sedefli Salon gibi İstanbul'daki Oryantalist örneklerde rastladığımız sütunların başlıkları El Hamra'daki sütun başlıklarının birebir taklidi ya da oldukça benzeriyken burada farklı bir uygulama göze çarpmaktadır. Kıvrımlı palmet yapraklarının üzerinde yer alan kubik başlık mukarnası andırmaktadır. Kubik bloğun her köşesinde püskül olarak tabir edilen sarkıtlar yerleştirilmiştir. İçinde hem Osmanlı hem de Mağribi-Endülüs mimarisine has unsurlar barındıran bu sütun başlığı büyük ihtimalle Sirkeci Garı'na mahsus bir tasarımdır. (R.4.33, R.4.34)

Endülüs-Magrip kökenli mimari bir unsur olan ve İstanbul'daki Bahriye Nezareti, Mekteb-i Tıbbiyye ve Çırağan Sarayı'nda gördüğümüz çiftli sütun grupları ise Sirkeci Gar'ında yer almamaktadır.

Garın ana mekânını ve köşk mekânlarını sonlandıran ve köşeleri küçük kulelerle vurgulanan lotusların oluşturduğu bitkisel motifli frizler de, gardaki oryantalist vurguyu güçlendirmektedir. Kayıtbay Camii(1474), Sultan Hasan Cami (1363),Darb'el Ahmar Cami(1479-1481) ve Tolunoğlu Cami (879) gibi Mısırda yer alan camilerde özellikle bu tip bantlar görülmektedir. (R.4.35-R.4.37) Sirkeci Garı'ndaki lotus dizili frizi vurgulayan küçük köşe kuleleri Tolunoğlu Cami'ndeki köşe kulelerine benzemektedir.(R.4.39,R.4.40)

Oryantalist yapılarda sıkça karşımıza çıkan bu frizler, İstanbul'daki Oryantalist örneklere baktığımızda, büyük ölçekli tek yapı Sirkeci Garı'dır. Fuat Paşa Türbesi, Harbiye Nezareti Seraskeri Köşkleri ve Süheyl Bey Camii gibi daha küçük ölçekli yapılar bitkisel motifli silmelerle sonlandırılmıştır. (R.4.41,R.4.42) Klasik Osmanlı mimarisinde bu tip silmelere sık rastlanmazken, bir Osmanlı yapısı olan Kahire'deki Sinan Paşa Camii ve Mimar Sinan'ın inşa ettiği İstanbul Şehzadebaşı Cami, Kanuni Sultan Süleyman türbesinde palmetli frizlere rastlanması ilginç bir ayrıntıdır. (R.4.43-R.4.46)

Kökeni antikiteye dayanan ve İslam mimarisinde de sıkça kullanılan palmet motifi Oryantalist mimaride önemli bir süsleme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Palmet motifinin Sirkeci Garı'ndaki kullanımını ise özellikle İstanbul'daki diğer Oryantalist yapılarla karşılaştırıldığında oldukça fazla olduğu görülmektedir. Cephe ve iç mekanlarda pencere kemerleri, çerçeveler, kapılar, tavan süslemeleri ve konsollarda farklı şekillerde stilize edilmiş palmet motifleri sıkça kullanılmıştır.

Gar'ın üst örtü sistemi olan manastır tonozu, Avrupa'nın önemli tren istasyonları olan Dresden ve Dorsay Garı'nda da görülmektedir. Sirkeci Garı'nın anıtsal niteliğini vurgulayan manastır tonozu, Oryantalist yapılarda tercih edilen bir uygulama değildir. Tamamen Avrupa kaynaklı bir mimari öğenin Oryantalist vurguların en yoğun olarak yer aldığı ana mekanda örtü sistemi olarak seçilmesi ilginçtir. İstanbul'daki Oryantalist üsluplu diğer yapılarda bu tip bir üst örtü sistemi kullanılmamıştır.

Mimar Jasmund Oryantal bir eklektizmle tasarladığı yapıyı aynı plan şemasında olduğu gibi, üst örtüsüyle de yapının genel tasarımını Avrupa'daki istasyon binalarına benzetmek istemiş olabilir. Kütleli organizasyonu açısından batı tarzında olan yapı, cephe ve iç mekan düzenlemesiyle doğulu bir kimliğe kavuşmuştur. Avrupa ve kolonilerdeki örnekler baktığımızda, istasyonlar başta olmak üzere Oryantalist yapıların hemen hepsinde İslam mimarisinin en önemli unsuru olan kubbe sıkça yer alırken, Sirkeci Gar'ında ve İstanbul'daki oryantalist yapılarda (cami ve türbeler hariç) kubbe kullanımı yok denecek kadar azdır. Manastır tonozunun kubbeye en çok benzeyen üst örtü sistemi olduğu düşünüldüğünde mimarın batılı biçimlere sadık kalınarak, doğuyla uyum yakalama çabası içinde olduğu da söylenebilir.

Ana mekanın kuzey cephesini renk ve malzeme açısından değerlendirdiğimizde beyaz rengin, taş ve mermerin hakimiyetini görmekteyiz. Bu tip malzeme ve renk kullanımı El Hamra'dan sonra Oryantalist mimari üslubun en önemli kaynaklarından biri olan Taç Mahal'i hatırlatmaktadır. Beyaz renk ve taşın hakim olduğu diğer bir yapıda Harbiye Nezareti'nin Ana Girişi ve Seraskeri

Köşkleridir. Taksim Kışlası'nın eski fotoğrafları da, kışlanın cephesinin tasarımında beyaz rengin hakim olduğu izlenimini vermektedir.

Kanatlarda ise almaşık tuğla örgülü duvarlar, renkli geçmeli taşlardan örülen at nalı kemerler Suriye-Mısır mimarisine has renkleri yansıtmaktadır.

Oryantalist yapıların iç mekanlarında genel olarak canlı renklerin ve girift bezemelerin kullanıldığı yoğun süsleme programları görülmektedir. Genelde saray, köşk, malikane gibi yapılarda yer alan yoğun süsleme programı bir istasyon binası olan Sirkeci Gar'ında rastlanmamaktadır. Ana mekandaki holde yer alan ahşap tavan süsleri, palmet dizilerinin oluşturduğu ahşap frizler, ahşap konsollarda yer alan süslemeler Endülüs-Magrip sanatına ait öğeler barındırmaktadır. Yapıda sadece doğudaki köşk benzeri bölümün zemin katının duvar ve tavanında kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Tavan göbeğinde yer alan salbekli şemseler, palmet ve rumilerle oluşturulan desenler, yıldız motifleri ve renk kullanımı hem Osmanlı, hem de arabesk olarak adlandırılan süsleme programı birlikte sentezlenerek kullanılmıştır. Bu bölümde yer alan kalem işleri de Bahriye Nezareti, Seraskeri köşkları gibi yapılardaki örneklerle karşılaştırıldığında sade bir süsleme programına sahip olduğu görülmektedir.

İstanbul'da Oryantalist üslupla inşa edilen yapılar göz önüne alındığında, Sirkeci Garı'nın tasarımındaki Oryantalist mimari elemanların yoğunluğu Taksim Topçu Kışlası ve Harbiye Nezareti'nin Ana Giriş Kapısı gibi büyük ölçekli yapılarda görülmektedir. Hidayet Camii, Fuat Paşa Türbesi, Beylerbeyi Sarayı Ahır ve Deniz köşkları gibi küçük ölçekli yapılarda da Sirkeci Garı gibi Oryantalist mimari elemanların yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Bahriye Nezareti, Çırağan Sarayı, Fuat Paşa Camii ve Bala Süleyman Ağa Camii gibi klasisist çizgiler taşıyan yapıların dış cephe düzenlemelerinde, kütleli tasarımlarının önüne geçecek Oryantalist elemanlara yer verilmemiştir²¹⁰. Bu bağlamda Sirkeci Garı İstanbul'da inşa edilen bir çok yapıya nazaran Oryantalist üslubun güçlü hissedildiği yapılardan biri, hatta İstanbul'da günümüze ulaşan en önemli örneklerinden biridir.

²¹⁰ A.e, s.93,

Yapıdaki, Oryantalist mimari elemanların hakimiyetine rağmen, ayrıntılara inildiğinde Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait öğelerin kullanılarak farklı bir sentez yakalama isteği de görülmektedir. Özellikle giriş aksının elevasyonu, dikdörtgen bir silme içine alınarak ve alınlıkla vurgulanan düzenlemesiyle mimarın Osmanlı ve Selçuklu Taç kapılarından esinlendiği düşünülmektedir. Giriş aksının süsleme programında kullanılan kartuşlar, kartuşların uçlarındaki bitkisel bezemeler ve yuvarlak kemerin üzengi noktasından aşağıya doğru inen mukarnas benzeri süslemeler Selçuk ve Osmanlı mimarisine ait unsurlardır.

Hem ana mekanda, hem de köşk benzeri mekanlarda Bursa kemerli pencereler sıkça kullanılmıştır. Osmanlı mimari geleneğine ait bu kemer tipinin sıkça kullanılması Osmanlı revivalizminin bir göstergesidir.

Kemerlerin dışında Osmanlı mimarisine ait diğer bir öğe de Köşk mekanlarını sınırlandıran ve kum saatini andıran yivli silindirik silmelerdir. Özellikle dini yapılarda karşımıza çıkan bu öğelerin kullanıldığı diğer bir Oryantalist yapıda Hamidiye Saat kulesidir. (R.4.47-R.4.49)

Yapıyı güney (raylara bakan cephesi) cephesinden incelediğimizde ise Oryantalist etkilerin azaldığı gözlenmektedir. Ana mekanın köşelerinde yer alan kapıların ve köşk mekanlarının kapıların alınlıklarında sekiz köşeli yıldız pencereler yer almaktadır. Selçuklu sanatının en belirgin motiflerinden biri olan sekiz köşeli yıldızlar Sirkeci Garı'nda pencerelerde karşımıza çıkmaktadır. Ulusal Mimarlık dönemi yapıtlarından Vedat Tek'in mimarı olduğu, günümüzde Büyük Postahane olarak anılan yapının cephesinde de yıldız pencereler kullanılmıştır. (R.4.50-R.4.51)

Yerel mimari unsurların kullanımı açısından Sirkeci Garı ile Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane birbirine benzemektedir. Her iki yapının özellikle cephe düzenlemelerindeki Oryantalist ağırlığa rağmen, Osmanlı Revivalizmi olarak değerlendirdiğimiz klasik Osmanlı hatta Selçuklu mimarisine has elemanlar sıkça kullanılmıştır. Yerel mimariye uyum çabası mimar Jasmund'un kendi beğenisi olarak düşünülebileceği gibi zamanın mimari ruhunu yakalama çabası olarak da değerlendirilebilir.

Sirkeci Garı'ndaki eklektizm çok sayıdaki mimari kaynaktan beslenmektedir. Bu açıdan 1900 Paris Evrensel Sergisi'ndeki Osmanlı Pavilyonuna benzemektedir. Magrip, Hint, Memluk, Selçuk, Osmanlı mimarisinden, Klasik ve Gotik mimariye kadar etkiler taşıyan yapı, bu yönüyle İstanbul'daki diğer Oryantalist yapılardan farklılık arz etmektedir. Bu sebeple mimarlık tarihçileri ve akademisyenler tarafından Sirkeci Garı'nın mimarisi için farklı yorumlar getirilmiştir.

Oktay Aslanapa, Jasmund'un "Türk mimarisinden ilham alarak yaptığı egzotik yapının başarısız olduğunu" söylemiştir²¹¹. Metin Sözen de bir değerlendirmesinde Sirkeci Garı'nın, "Türk toprakları üzerinde sadece Grek Revivali canlandırmanın yeterli olmayıp, doğunun ve İslamiyetin simgelediği biçim ve kabullerini de mimari ürünlere yansıtmanın gerekli olduğunu" düşünen mimari zihniyetin bir ürünü olduğunu, "gardaki cephe elemanlarında bölgesel-ulusal mimari biçim kalıplarını kullanarak İslam ruhu verme kaygısının ağır bastığının"²¹² üzerinde durmuştur.

Barillari ve Godoli İstanbul 1900 adlı kitapta "Batı kökenli bina tipolojisi ve oryantalist beğeniye uygun süsleme öğeleri ile garın üslup-strüktür ikilemini yansıttığını" savunmuştur.²¹³

Mimar Necmeddin Emre ise Sirkeci Garı da dahil olmak üzere Avrupalı mimarların tasarladıkları oryantalist yapıları 1942'de Arkitekt dergisinde yayınan bir makalesinde ağır bir şekilde eleştirmektedir.

"Abdülhamid'in son senelerine kadar devam eden bu Rönesans başlangıcında milli ruha yabancı olan ecnebi mimarlar Arap ve Endülüs mimarisinden aldıkları motiflerle tıpkı Avrupa'luların müstemlekelerinde yaptıkları gibi acibeler meydana getirdiler" diyen Emre dönemin basınına da bu yapıları övdükleri için cehaletle suçlamıştır.²¹⁴

Çelik ve Saner ise yapının Oryantalist kimliği üzerinde durmuşlar, Orient Express'in son durağına uygun, şehrin mimarisine yabancı ama doğuya gelen

²¹¹ Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul, İnkılap, 2004, s.546.

²¹² Metin Sözen, **50 Yıllık Türk Mimarisi**, İstanbul, 1973, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.55.

²¹³ Barillari, Godoli, **İstanbul 1900**, s.45.

²¹⁴ Ayşe Nasır, **a.g.e.** s.115.

Avrupalı misafirlerin beklentilerini karşılayacak simgesel bir yapı olarak değerlendirmişlerdir. Fakat Çelik bu egzotik tasarımın, mimarın İslam mimarisinin farklı coğrafyaları ve tarihsel dönemleri arasındaki farktan habersiz olduğu için gerçekleştirdiğini savunurken, Saner ise, mimar Jasmund'un Osmanlı mimarlığını iyi tanımadığı için değil, bilinçli olarak egzotik bir doğu imajı vermek istemiş olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmaktadır.²¹⁵

Yıldırım Yavuz ve Süha Özkan yapıyı Oryantalist eklektizmin "Alman elinde biçimlendiği garip bir yapı olarak" addetmektedirler. "At nalı kemerleri, geniş yuvarlak gül pencereleri, minareleri anımsatan kuleleri ve aşırı saçak kuşaklarıyla nev-i şahsına münhasır bir yapı" olarak tarif ettikleri gar binasının oryantal stiller arasında, dönemin İstanbul'unda başlamış olan yeni mimari dışavurumun öncül hatta betimleyici bir örneği olarak oldukça önemli bir yapı olduğunu belirtmişlerdir. Buna ek olarak garın tüm yaklaşım ve ayrıntılarıyla "geçiş döneminin şizofrenisini yansıttığını ve Jasmund'un tüm iyi niyetiyle Batı-Osmanlı karışımı bir mimari arama çabasında olduğunu" da vurgulamışlardır.²¹⁶

Sirkeci Garı tasarımıyla, kendinden sonra inşa edilen bir çok yapıyı da etkilemiştir. Halep İstasyonu (R.4.52) ve Hicaz Demiryolu Projesinin iki önemli istasyon binası olan Şam ve Medine Garları, kütleli organizasyonları ve Oryantalist mimari öğeleri kullanım yönüyle Sirkeci Garı'na benzemektedirler. Özellikle Medine Garı'nın cephe tasarımı, Sirkeci Garı ile büyük benzerlikler göstermektedir. (R.4.53, R.4.30)

Sirkeci Garı Oryantalist bir yapı olmasına rağmen, Selçuklu ve Osmanlı mimarisine ait öğelerin kullanıldığı abidevi bir yapıdır. Sirkeci Garı'nın Ulusal Mimariye geçiş döneminde, önemli bir konumda yer aldığı görülmektedir. Yapının mimarı Jasmund'un Ulusal Mimari akımının öncülerinden Mimar Kemaleddin'in hocası olması da önemli bir noktadır.

Garın Ulusal Mimari Akımına etkileri ise en yoğun şekilde Mimar Kemaleddin'in çalışmalarında kendini göstermektedir. Sirkeci Garı'nın inşası

²¹⁵ Çelik, **Değişen İstanbul**, s.83,118 ; Saner ,s.84

²¹⁶ Yıldırım Yavuz,Süha Özkan, " Osmanlı Mimarlığının Son Yılları", **Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**,İstanbul, s.1079-1080.

sırasında Jasmund'un asistanı olarak görev yapan Kemaleddin Bey'in mimarlığını üstlendiği Edirne Garı ve Evkaf Nezareti için hazırladığı proje Sirkeci Gar'ından izler taşımaktadır. (R.4.54, R.4.55)

SONUÇ

İstanbul'un Batıdan gelen mimari akımlarla şekillenen yeni çehresine 19. yüzyılın ortasından itibaren Oryantalist mimari üslup da dahil olmuştur. Abdülaziz ve II. Abdülhamid döneminde bu üslupla çeşitli kamu binaları inşa edilmiştir. Bu dönemde hızlı bir demiryolu hamlesine giren Osmanlı'nın, Doğu ile Batının buluşma noktası ve ünlü Orient Express'in son durağı olan başkentinde de bu üslupla bir istasyon inşa edilmiştir.

Yapıdaki en dikkate değer Oryantalist unsur giriş aksını vurgulayan ve minareyi andıran kulelerdir. Ana mekanın cephe düzenlemesindeki diğer elemanlar ise bu kulelerin yaptığı Oryantalist vurguyu tamamlamaktadır.

Ana mekanın cephesinde yer alan at nalı ve soğan kemerler Mağribi ve Hint-İslam mimarisine göndermeler yaparken, giriş bölümünün formu Türk mimarisine özgü taç kapılara benzemektedir. Giriş bölümündeki Gotik çağrışımlar yapan gül pencerenin, İstanbul'daki Oryantalist üslupla inşa edilen diğer yapılarla karşılaştırıldığında ilginç bir deneme olduğu görülmektedir.

Sirkeci Garı'nın cephelerinde ve iç mekanlarında farklı boyut ve tiplerde kemerler kullanılmasına rağmen en çok tercih edilen kemer tipi soğan ve at nalı kemerlerdir. Soğan kemerler, ana mekanın cephelerinde, asma katların hole bakan kısımlarında ve kulelerde kullanılmıştır.

Endülüs-Mağrip tarzı mimarinin en belirgin unsuru olan at nalı kemerlere hem cephelerde hem de kulelerde yer verilmiştir. Kanatların tüm cephelerinde gül pencereleri çevreleyecek şekilde renkli taşlardan örülmüş büyük ölçekli at nalı kemerler ana mekandaki doğu vurgusunu kanatlara taşımıştır.

Ana mekan ve köşk benzeri bölümleri sonlandıran lotus-palmet dizisinden oluşan frizler, yapıdaki Oryantalist üslubun belirleyici öğelerinden biridir ve Sirkeci Garı İstanbul'da bitkisel motifli bu frizin kullanıldığı büyük ölçekli tek yapıdır.

Peronlardaki sundurmaları taşıyan sütunların istiridye kabuğu ve bitkisel motiflerle bezenen başlıkları Endülüs-Mağrip mimarisine göndermeler yaparken, Büyük holde yer alan mukarnaslı sütun başlıkları ise yapıya özgün bir tasarım olmakla beraber El Hamra Sarayı'ndaki mukarnaslı sütun başlıklarından esinler taşımaktadır.

Sirkeci Garı'nın süsleme programı ana mekanda giriş bölümünün yer aldığı cephede yoğunlaşmış, bir istasyon yapısı olması sebebiyle iç mekanların süslemeleri sade ve sınırlı kalmıştır. Süsleme programında ağır basan Oryantalist unsurların yanında Türk sanatına has uygulamalar da yer bulmuştur.

Yapının süslemelerinde ise ilgi çekici derecede palmet motiflerine yer verilmiştir. Suriye, Mısır ve Magrip mimarisinde kullanımı oldukça yaygın olan palmet motifinin Oryantalist yapılarda kullanımı da alışlageldik bir uygulama olmasına rağmen farklı boyut ve tasarımlardaki palmetlerin Sirkeci Garı'ndaki yoğun kullanımı değerlendirilmesi gereken bir noktadır.

Garın Ana mekan olarak tabir ettiğimiz kısmının üst örtü sistemi olan Manastır tonozunun, Oryantalist yapılarda tercih edilmeyen fakat o dönem Avrupa'da inşa edilen bir çok istasyonda kullanılan bir sistem olduğu gözlenmektedir. İstanbul'daki Oryantalist yapılarda böyle bir örneğe rastlanılmamaktadır.

Tasarımındaki Oryantalist ağırlığa rağmen giriş bölümünün düzeni, Bursa kemerlerinin sık kullanımı, yıldız pencereler ve süslemelerdeki detaylar Osmanlı ve Selçuklu revivalizmine işaret etmektedir.

Gar'ın dikkatlice tahlil edildiğinde barındırdığı mimari unsurlarının karmaşıklığı araştırmacıların yapı hakkında, çok farklı hatta kimi zaman birbirinden kesin çizgilerle ayrılan görüşler bildirmesine sebep olmuştur.

Sirkeci Garı Oryantalist bir tasarım olmakla beraber yapıdaki Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait detaylar özellikle değerlendirilmelidir. Her ne kadar Osmanlı mimarisi Oryantalist üsluba kendi mimari mirasına ait unsurları da ekleyerek farklı bir dil geliştirmiş ve birçok Oryantalist yapıda Selçuklu ve Osmanlı sanatına mahsus unsurlara yer vermişse de Sirkeci Garı'nda karşımıza çıkan revivalizm, Ulusal Mimarlık akımındaki revivalist uygulamalara benzerlik göstermektedir. Yapının mimarı Jasmund'un başta Mimar Kemaleddin olmak üzere Ulusal Mimarlık akımını başlatan mimarların hocası olması da göz ardı edilmemesi gereken bir husustur. Gar'dan yaklaşık on yıl sonra inşa edilen ve Oryantalist bir yapı olarak değerlendirdiğimiz Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye'de ise Türk mimarisine ait

uygulamalar daha da çoğalmıştır. Hatta bazı araştırmacılar yapıyı Neo-Osmanlı olarak nitelendirilmektedir.

Bu noktada Sirkeci Garı Avrupa kaynaklı bir eklektisizmden Ulusal mimariye geçişteki mihenk taşlarından biri olarak düşünüle bilinir

Sirkeci Garı'ndaki Türk mimarisine has uygulamaların kendisinden sonra inşa edilen yapılara bir örnek mi oluşturduğu, yoksa İstanbul'un kendi kültürel mirasına yabancılaşan mimari ortamına gittikçe artan bir tepkinin ve milli bir mimari oluşturma fikrinin küçük çapta da olsa mimaride somutlaşmasının bir örneği mi olduğu sorusuna kesin bir cevap vermek mümkün değildir.

Sirkeci Garı, gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük bir istekle gerçekleştirmek istediği demiryolu projesindeki konumu, gerekse İstanbul'un silüetindeki yeriyle tarihi ve mimari önemini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Akpolat ,Mustafa : Tanzimat Sonrası Osmanlı Mimarlığı”, **Türkler , Cilt XV**, Ed. Hasan Celal, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara, 2002, s.350-359
- Aktemur.Ali M.: “Karaköyde Batı Üslubunda Yapıtırılmış Mimari Örnekleri” Yayınlanmamış Doktora Tezi,Erzurum, Atatürk Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006
- Araz, Melda : “Impact of Political Decissions in the Formation of Railroads Architecture in Turkey Between 1856 and 1950”,.Yayınlanmamış Doktora Tezi , Ankara, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü,1995.
- Arıkan, Zeynep : “II Meşrutiyet Döneminde İzmir”, **Üç İzmir**, Ed. Şahin Beygu, İstanbul,YKY,1992
- Aslanapa, Oktay: **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul,İnkılap, 2004
- Batur, Afife : “Batılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı”, **Tanzimattan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt IV, İstanbul, İletişim, 1986, s.1038-1075
- Batur, Afife : “Oryantalist Mimari”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul,Tarih Vakfı 1993.s.148-149

- Batur, Afife : “Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Binası”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi** , Cilt V, 1993,Tarih Vakfı 1993, s.377-379
- Batur, Afife : “Jasmund,A”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt IV, Tarih Vakfı,1993, s.317-318
- Batur, Afife : “Mimaride Oryantalist Eğilimler”, **Mimari Akımlar**,İstanbul,YEM Yayınları,1996 s.22-35,
- Bari llari, Diana;
Godoli, Ezio **İstanbul 1900: “Art Nouveau”Mimarisi ve İç Mekanları**, Çev. Aslı Ataöv,İstanbul,YEM Yayınları,1997
- Bendiner, Kenneth : Orientalism”, **Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, New York, Oxford University Press,1996, s.502-505
- Crinson, Mark : **Empire Building:Orientalism and Victorian Architecture**, London,Routledge, 1995
- Çelik, Zeynep : **Değişen İstanbul:19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti**, İstanbul,Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,1998
- Çelik, Zeynep : **Şark'ın sergilenişi : 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, Çev.Nurettin El Hüseyini,İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları,2005

- Ersoy, İnci K: Orientalist Building in İzmir, The Case of The Kemeraltı, Çorakkapı, Keçeciler and Kemer Police Stations”, **Proceeding of 11th International Turkish Art, Utrecht-1999**, EJOS, IV, No:29
- Eyice, Semavi : “Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Ed Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca Ankara s.284-308
- Findling, John.E : **Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988** , New York , Greenwood Press, 1990
- Fındıklıgil, Meryem,M: “19. yüzyıl İstanbul'unda Alman Mimari Etkinliği”, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü,2002.
- Germaner, Semra; İnankur, Zeynep : **Oryantalizm Ve Türkiye**, İstanbul, Türk Kültürüne . Hizmet Vakfı, 1988,
- Goodwin, Godfrey: **A History of Ottoman Architecture**, Great Britain,Thames&Hudson,1997
- Göğüş, Ceren : “19 YY Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006
- Gombrich, Ernst,H : **Sanatın Öyküsü**, Çev.Bedrettin Cömert,

- İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986.
- ,
- Hamadeh, Shrine : “Ottoman Expressions of Early Modernity and the Inevitable Question of Westernization, **JSAH**, Cilt 63, No:1
- Hasol, Doğan : **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul, YEM Yayınları, 1975
- İnankur, Zeynep: “Oryantalizm”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, YEM Yayınları, 1997, s.1390-1391.
- İnce, Kasım : “Osmanlı Sanatının 1739-1839 Dönemine Bir Bakış”, **Türkler**, Ed Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara 2002, s.310-319.
- Irwing, Robert : **Oryantalistler ve Düşmanları**, Çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul, Y.K.Y, 2008
- Karpat, Kemal : “The Transformation of The Ottoman State”, **International Journal of Middle East**, Cilt III, No:3 1972, s.243-275
- MacKenzie, John.M: **Orientalism: History, Theory and the Arts**, Manchester, Manchester University Press, 1995
- Maksidi, Usame: “Osmanlı Oryantalizmi”, Çev. Aytaç Yıldız **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Ed. Aytaç Yıldız İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2008, s.271-311

- Nangia, Ashish.: “British Colonial Architecture II A Search for an Imperial Style”, (Çevirimiçi) www.boloji.com/writers/ashishnangia.htm
15-03-2005
- Nasır, Ayşe : “Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar”,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul ,İTÜ
Fen Bilimleri Enstitüsü, 1991
- Okay, Orhan : Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme”,
Osmanlı Medeniyeti Tarihi, Ed.Ekmeleddin
İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 1999, s.195-219
- Ortaylı, İlber : **İmparatorlu’ğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, Alkım
Yayınevi, 2006
- Pevsner, Niclolaus : **An outline of European Architecture**,
Harmondsworth, Penguin Books, 1957
- Renda, Günsel : “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”,
Türkler , Cilt XV, Ed. Hasan Celal, Kemal Çiçek,
Salim Koca,Ankara,2002, s.265-279
- Renda, Günsel : “The Otoman Empire and Europe :
Cultural Encounters,” Aralık 2006, s.12-24
(Çevirimiçi) www.muslimheritage.com/topics,
20 .02. 2010
- Saner , Turgut : “İstanbul 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Orientalist

- Akım” ,Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,
İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü,1988
- Saner, Turgut : “19.Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde El Hamra'nın Payı” **Osman Hamdi Bey ve Dönemi: Sempozyum 17-18 Aralık**, ,Ed..Zeynep Rona, İstanbul Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,1993 s.133-143
- Saner, Turgut : **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"** İstanbul, [Pera Turizm ve Ticaret Yayınları](#), 1998
- Sarı, Osman: Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2008
- Sherif, Lobna : “Architecture As A System of Appropriation:Colonization in Egypt”, (Çevirimiçi) www.sea1917.org/heritage , 15-03.2010
- Suman, Fatma,S. : Questioning an Icon Of Change: The Nuruosmaniye The Nuruosmaniye Complex and The Writing of Otoman Architectural History”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul , 2007.
- Sweetman, John : **Oriental Obsession**, Cambridge,Cambridge University Press, 1987

- Sevin, Necla,A. : XX Yüzyıl Polis Osmanlı Başkentinde Polis Teşkilatı Ve Karakol Binaları”, **Türkler** , Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Ankara,2002, s.395-399.
- Yavuz, Mehmet : “August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri”, (çevirimiçi) <http://e-dergi.atauni.edu.tr>, s.187-209
- Yavuz, Mehmed : “Osmanlı’da Alman Mimarlar ve Eserleri”, **Türkler** , Cilt XV, Ed. Hasan Celal Güzel, Salim Koca, Ankara,2002, s.400-411.
- Yazıcı, Nurcan, : “Osmanlılar’da Mimarlık Kurumunun Evrimi Ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı”, Yayınlanmış Doktora Tezi İstanbul, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- Yerasimos, Stefan: “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”, **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, Ed.Paul Dumont, François Georgeon, Çev.Ali Berktaş, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1999
- Yıldıran, Neşe : “II.Abdülhamid Dönemi Mimarlığı”, **Türkler** , Cilt XV Ed. Hasan Celal Güzel, Salim Koca,Ankara, 2002, s.367-374
- Yıldırım , Yavuz ; Özkan, Süha : “Osmanlı Mimarlığının Son Yılları”, **Tanzimattan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt IV, İstanbul, İletişim 1986, s,1078-1085

Yıldırım Yavuz : “Son Dönem Osmanlı Mimarlığında Orientalist Yaklaşımlar” (çevirimiçi) <http://turkoloji.cu.edu.tr> (01 .09. 2009)

Yıldız, Aytaç “Sunuş”, **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Ed. Aytaç Yıldız, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları 2008,s.ii-iv.

İnternet Kaynakları

(Çevirimiçi) . http://en.wikipedia.org/wiki/Indo-Saracenic_Revival_architecture

Arşiv Belgeleri ve Gazeteler

Le Moniteur Oriental , İstanbul , 4 Kasım 1890 –21 Rebiül Evvel 1308

Sabah Gazetesi , 21 Rebiül Evvel 1308, (23 Teşrin-i Evvel 1306), 1426.sayı

BOA, MKT.MHM 454 /18 Nolu Belge

BOA, MKT.MHM 455/87 Nolu Belge

BOA, MKT MHM 456/38 (1) Nolu Belge

BOA, MKT MHM 456/38 (2) Nolu Belge

BOA, MKT MHM 456/38 (3) Nolu Belge

