

T.C.

MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

13682

İSTANBUL'DA II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ (1876-1908) MİMARİSİ

T. C.

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

13682

DOKTORA TEZİ

8551 NEŞE YILDIRAN

DANIŞMAN: PROF. MUSTAFA CEZAR

İSTANBUL - OCAK 1989

Sultan II. Abdülhamid döneminin gerek kültür, gerekse sanat tarihçileri için çekiciliğini koruyan bir dönem olduğu görülür. Çeşitli araştırmacılar bu dönemi siyasal, ekonomik ve toplumsal açılarından işleyen kapsamlı çalışmalar ortaya koymuşlar; dönemin ayrıntılı değerlendirmelerini içeren bu çalışmalar, hem bu dönem üzerine genel bir fikir edinmek isteyenler, hem de uzmanlar için aydınlatıcı ve çözümlenici bir bilgi birikimi sağlama yönünde birer kaynak meydana getirmişlerdir. Siyasal tarih açısından Eher Ziya Karal'ın Osmanlı Tarihi VIII. Cildi, Bernard Lewis'in Modern Türkiye'nin Doğusu, Stanford Shaw-Ezel Kural Shaw'ın Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye II. Cilt gibi yayınları ilk akla gelen ana kaynaklar arasında sayılabilirken, ekonomik tarih konusunda Donald C. Blaisdell'in Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Denetimi ve Düyunuümmüye adlı kitabı ile Çağlar Keyder'in "Osmanlı Devleti ve Dünya Ekonomik Sistemi" ve Şevket Pamuk'un "19. Yüzyılda Osmanlı Dış Ticareti" adlı makaleleri aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Dönemi toplumsal ve kültürel açılarından işleyen kaynaklar arasında ise Mustafa Cezar'ın Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Şerif Mardin'in Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908, Niyazi Berkes'in Türkiye'de Çağdaslaşma adlı eserleri temel kaynak kitaplar arasında yer alır. Sultan II. Abdülhamid dönemini doğrudan doğruya sanat ve mimarlık açısından işleyen bilgileri içeren yayınlara rastlamakta mümkündür. Metin Sözen'in Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı ve Pars Tuğlacı'nın Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi adlı kitapları, Afife Batur'un "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi", Semavi Eyice'nin "İstanbul", Aptullah Kuran'ın "20. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma", Yıldırım Yavuz-Süha Özkan'ın "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları" gibi makaleleri ile Yıldırım Yavuz'un Mimar Kemaladdin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Semra Ciner (Germaner)'in

Son Osmanlı Dönemi İstanbul Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri adlı doktora tezleri bu tür yayınlara örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte dönemin mimarlığını bütün olarak ele alan kapsamlı bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir.

Bu çalışma temel olarak Sultan II. Abdülhamid döneminin İstanbul'da yer alan yapılarını incelemeyi amaçlamıştır. Ancak bu inceleme gerçekleştirilirken bütünü oluşturan farklı parçaların seçilmesi özellikle gözetilmiş, böylelikle dönemin mimarlık alanında sergilediği karmaşayı vurgulanmak istenmiştir. Ele alınan örneklerin kaba bir tasnifinin söz konusu olmasına karşın, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış tipolojik bir sınıflama hedeflenmiş değildir. Bu anlamda sonuç bir katalog çalışması olmaktan öte, varolan kültür ortamı içine oturtulmaya çalışılan yapıların genel başlıklar altında ele alındığı bir değerlendirme olmaktadır; çalışmanın hedefi budur. Bu nedenle çalışma kültür ortamını belirlediği öne sürülen "Osmanlılık" ideolojisi ve aydınların tutumu, Düyun-u Umumiye İdaresi'nin kuruluşu ve Osmanlı-Alman ilişkileri gibi dinamikleri ele alarak başlatılmıştır. Dönemi biçimlendiren bir başka unsuru oluşturan Sultan II. Abdülhamid üzerinde ayrıca durma gereği duyulmuş, mimarlık ürünlerini oluşturan mimarlar ve bu mimarların etkilendiği akımlar da dönemi biçimlendiren öğeler arasında değerlendirildiklerinden işlenmişlerdir. Yapıların işlenmesi sırasında ise kullanılan kaynaklara bağlı olarak, kimi yapıların bir kaç sayfa içinde ele alındığı, kimi yapılarınsa daha fazla bilgi içerecek şekilde çok sayıda sayfa içinde işlendiği görülecektir. Bununla birlikte ele alınan tüm yapılar eşdeğer olarak değerlendirilmekte; ele alıştaki uzunluk ya da kısalık yapının önemiyle değil, yapı özelindeki kaynak sayısı ve yapının yoruma açık olup olmamasıyla ilgilidir.

İ Ç İ N D E K İ L E R

	SAYFA
ÖZET	IV
SUMMARY	VI
KISALTMALAR	VIII
1. GİRİŞ	1
2. 1876-1908 DÖNEMİNDE MİMARİYİ BİÇİMLENDİREN KÜLTÜR ORTAMINI ETKİLEYEN UNSURLAR	9
2.1 "Osmanlılık" ideolojisi ve aydınların tutumu	10
2.2 Düyun-u Umumiye İdaresi'nin kuruluşu	16
2.3 Osmanlı-Alman ilişkilerinin sonuçları	21
2.3.1 Berlin-Bağdad demiryolunun oluşumu	24
3. 1876-1909 II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ	28
3.1 Siyasi düşünceleri	33
3.2 Tarikatlarla olan ilişkileri	37
3.3 Ekonomik konulara yaklaşımı	39
3.4 Sanat ve sanatçılara karşı tutumu	41
4. II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE ETKİNLİK GÖSTEREN GAYRİMÜSLİM YA DA YABANCI MİMARLAR VE ETKİNLİKLERİ	46
4.1 Mimarların etkilendikleri Avrupa kaynaklı mimari akımlar	48
4.1.1 Neo-Grek	49
4.1.2 Neo-Gotik	51
4.1.3 Neo-Rönesans	52
4.1.4 Neo-Barok	53
4.1.5 Art-Nouveau	54
4.1.6 Mimaride eklektik tutumlar	58
4.2 Sarkis Balyan	60
4.3 Alexandre Vallaury	63
4.4 Raimondo d'Aronco	68
4.5 Jachmund	70

5. II. ARDÜLHAMİD DÖNEMİNİN TIPLERİNE GÖRE BELLİ BAŞLI YAPILARI

5.1 Yıldız Sarayı kompleksi	72
5.1.1 Küçük Mabeyn Köşkü	81
5.1.2 Limonluk Köşkü ve Küçük Pavyon	90
5.1.3 Tiyatro	94
5.1.4 Yaveran Köşkü	99
5.1.5 Silâhane	104
5.1.6 Cihannüma Köşkü	108
5.1.7 Seyir/Set Köşkü	110
5.1.8 Şale Köşkü	114
5.1.9 Çini Fabrikası	125
5.2 Hükümet yapıları	129
5.2.1 Arkeoloji Müzesi	130
5.2.2 Sanayi-i Nefise Mektebi/Eski Şark Eserleri Müzesi	137
5.2.3 Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası/Osmanlı Bankası	144
5.2.4 Düyun-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi	150
5.3 Hastaneler	160
5.3.1 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane/Haydarpaşa Lisesi/ Marmara Üniversitesi	164
5.4 Demiryolları yapıları	180
5.4.1 Sirkeci Garı	181
5.4.2 Sirkeci-Halkalı hattı banliyöleri	191
5.4.3 Haydarpaşa Garı	196
5.4.4 Haydarpaşa-Pendik hattı banliyöleri	216
5.5 Dini yapılar	225
5.5.1 İbadet yapıları	226
5.5.1.1 Hamidiye/Yıldız Camii	226
5.5.1.2 Ertuğrul Camii	235
5.5.2 Türbeler	244
5.5.2.1 Şeyh Zafir Türbesi	244
5.5.2.2 Mahmud Nedim Paşa Türbesi	258

5.6 Sivil yapılar	261
5.6.1 Çeşmeler	261
5.6.1.1 Maçka II. Abdülhamid Çeşmesi	262
5.6.1.2 Alman Çeşmesi	269
5.6.2 Konut ve misafirhaneler	276
5.6.2.1 Union Française	278
5.6.2.2 Botter Apartmanı	283
5.6.2.3 Cemil Topuzlu Köşkü	289
6. DEĞERLENDİRME	294
7. SONUÇ	299
PLAN VE ÇİZİMLERİN ALINDIĞI KAYNAKLAR	303
KAYNAKÇA	304



ÖZET

1876-1908 II. Abdülhamid dönemi mimarlığı, "Osmanlılık" ideolojisi, Düyun-u Umumiye İdaresinin kuruluşu ve Osmanlı-Alman ilişkileri ile biçimlenen bir kültür ortamında gelişmiştir. Bu olgular gayrimüslim ve Avrupa asıllı mimarların Osmanlı İmparatorluğu başkentinde özgürce çalışabilmelerini sağladığı gibi, doğan yeni gereksinimleri cevaplayacak mimarlık ürünlerine duyulan talebin sahibi toplum kesimlerinin ortaya çıkmalarına neden olmuştur. Bu gelişmelere ivme kazandıracak bir tutum izleyen Sultan II. Abdülhamid'in, kişisel değerlendirmelere dayalı yönetimi de dönem mimarlığının gelişiminde etkili bir rol oynamıştır. Bu dönemde İstanbul'da ürün vermiş gayrimüslim ve Avrupa asıllı mimarlar arasında önde gelen Sarkis Balyan, Alexandre Vallaury, Raimondo d'Aronco ve Jachmund gibi mimarların, Neo-Grek, Neo-Rönesans, Neo-Gotik, Neo-Barok ve Art-Nouveau gibi Avrupa kaynaklı mimari akımlar başta olmak üzere, doğu kaynaklı üslupların da varlık gösterdiği bir eklektisizmin etkisi altında buldukları görülmektedir. Yine Avrupa kaynaklı bir yorumlama ve bu dönemde Avrupa'da moda olan Orientalizm akımı doğrultusunda biçimlenen eklektik anlayış, Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilmiş yapıların tümünde etkisini göstermiştir.

Sivil yapıların çoğunlukta olduğu II. Abdülhamid döneminde, mimarlık etkinliğinin hemen tamamının çeşitli yapı gruplarının inşasını aralarında paylaşmış Avrupa asıllı mimarlar tarafından gerçekleştirildiği görülür. Kır köşkü espirisini taşıyan Yıldız Sarayı yapıları İtalyan asıllı Raimondo d'Aronco; başlangıçta neo-klasik anlayışta öğelerin ağırlıklı bulunduğu bir eklektisizm sergilemelerine karşın giderek Düyun-u Umumiye binasında somutlanan bir tür islam eklektisizmini yansıtan resmi yapılar Fransız asıllı Alexandre Vallaury; Alman mimarlarca Berlin-Bağdad demiryolunun yapımı ile paralel olarak gerçekleştirilen ve Avrupa kaynaklı prototip örneklerden oluşan banliyö binaları

ve Haydarpaşa Garının dışında, yine islam eklektisizmine ulaşmayı amaçlayan Sirkeci Garı ise Alman asıllı Jachmund tarafından inşa edilmişlerdir. Bu dönemde gerçekleştirilen ibadet yapıları, türbe ve çeşmelerde, Şeyh Zafir türbesinde olduğu gibi, gerek malzeme, gerek biçim ve strüktür açısından geleneksel ile çağdaş arasındaki çizgide gidip gelen bir anlayışın görülmesinin yanında, misafirhane, işhanı ve konut gibi sivil yapı örneklerinin hem malzeme, hem de üslup açısından dönemin çok çeşitliliğini sergileyen en belirgin ürünleri oluşturdukları görülür. Tüm bu çeşitlilik İstanbul dokusunun zenginleşmesine katkıda bulunan, sınırları geniş bir renk yelpazesinin gerçekleşmesini sağlamıştır.

Sultan II. Abdülhamid döneminde Sarkis Balyan'ın İstanbul'u terketmesiyle yapıları gerçekleştirme görevini devralan mimarların, Avrupa kaynaklı çeşitli akımların etkisinde kalarak ürün vermiş ve ya uzun yıllar İstanbul'da bizzat yaşamış ya da Levanten ailelerin çocukları olmalarına karşın çeşitli milliyetlerden geliyor oluşları, eklektik bir atmosferin meydana gelmesini sağlayan etkenlerden birini oluştururken, yapıları ısmarlayan gerek Osmanlı saray çevresi ve bürokrasisinin, gerekse Levanten kesimin bu atmosferin oluşumundaki payı, sahip oldukları dünya görüşü ve anlayışları nedeniyle büyük olmuştur. Bu nedenle Avrupa asıllı mimarlar ve gerçekleştirdikleri yapıların meydana getirdiği karmaşık tablonun, dönemin Osmanlı toplumu ile uyum içinde, bu toplumu yansıtan bir nitelik taşıdığı kolaylıkla söylenebilmektedir.

SUMMARY

The architecture during Abdülhamid II's reign (1876-1908) has been developed in a cultural environment which can be defined in terms of three factors: the ideology of "Ottomanism", the establishment of the organization of Foreign Debts (Diyun-u Umumiye) and the relationship between Ottoman Empire and Prussia. Those facts have not only provided non-muslim and European origin architects in the capital of the Ottoman Empire to work freely, but also caused the formation of some social groups having demand for a new architecture to fulfill the new necessities. Sultan Abdülhamid II, whose policy was aiming at fastening this development and whose government depended upon personal appreciations, has taken an effective role in developing the architecture of the period. The leading ones among the non-muslim and European origin architects who have worked in İstanbul in this period, Sarkis Balyan, Alexandre Vallaury, Raimondo d'Aronco and Jachmund were influenced by mainly European architectural styles like Neo-Greek, Neo-Renaissance, Neo-Gothic, Neo-Baroque and Art-Nouveau, and an eclecticism which also have the elements of the Oriental styles. And yet another school, eclecticism, which have roots in Europe and gained some aspects in line with Orientalism when it was popular in Europe, have been influential on every single building constructed during Abdülhamid II's reign.

At that period when the majority of the constructions were profane buildings, it goes without saying that architectural activities have been performed by foreign architects who shared the market among themselves. The buildings of Yıldız Palace complex which have the overtone of provincial willa, have been designed by Raimondo d'Aronco who was Italian in origin; whereas the official buildings have been built by Alexandre Vallaury -French in origin-, which have exposed an eclecticism stamped by neo-classical understanding at the beginning but reflected a kind of islamic eclecticism later, which came out at Diyun-u

Umumiye building. Sirkeci Station which again exposed the purpose to reach the islamic eclecticism has been constructed by Jachmund who was German in origin. In this context, Haydarpaşa Station and the other suburb stations, which have been built parallel to the construction of Berlin-Bagdad railway by German architects as European origin prototypes, form exceptions. It is obvious that the prayer buildings, tombs and fountains reveal an understanding somewhere in between the traditional and modern in terms of material, form and structure just like Şeyh Zafir tomb; besides, the profane patterns like guest houses, commercial buildings and houses form the most specific examples which symbolize the colorful atmosphere of the period in terms of material and style. All these variations broadened the range of architectural forms and overtones, thus achieved the enrichment of architectural panorama of İstanbul.

During the period of Abdülhamid II, the architects who took over the responsibility of constructing the buildings after Sarkis Balyan left İstanbul, can be deemed as one of the reasons for the eclectic atmosphere, because of their designs which showed the impact of the various European origin architectural styles, and their different national identities although they have been in İstanbul for years or they were the children of Levantine families who were living in İstanbul through several generations. On the other hand, the role of that Levantine community, and Ottoman palace and bureaucracy which ordered buildings, is very determinant in creating the atmosphere because of their outlooks and mentalities. Therefore it is possible to claim that the complexity provided by European origin architects and the buildings they have designed, have characteristics reflecting the Ottoman society's taste, and this complexity is in harmony with the social formation during that period.

KISALTMALAR

a.g.b	adı geçen bildiri
a.g.e	adı geçen eser
a.g.m	adı geçen makale
a.g.t	adı geçen tez
ASA	Anadolu Sanatı Araştırmaları
İA	İslam Ansiklopedisi
MSSB	Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri
NTMÜSB	Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri Bildirileri
TCTA	Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi
TİÇSB	Tarihi İstanbul Çeşmeleri Semineri Bildirileri
TSTAI	Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri



1. GİRİŞ

Tarihimizde 1876-1908 yılları arasında yer alan dönem, sosyal bilimlerin hemen tüm dallarında oldukça yoğun tartışmalara konu olmuştur. Çeşitli araştırmacılarca, toplum üzerindeki baskının arttığı ve siyasal bir çöküşün izlendiği dönem olarak nitelenen bu uzun dönem, aslında toplumsal değişimin en yoğun yaşandığı dönemlerden biridir. Bu dönemde nüfusun, ekonomik hareketliliğin, toplumsal örgütlenme ve siyasal bilinçlenmenin hızla artmış olduğu gözlemlenebilir. Birinci Meşrutiyet'in kaldırılması ve parlamentonun feshedilerek Sultan II. Abdülhamid'in yönetimle ilgili geniş yetkiler üstlenmesi ile başlayıp, İkinci Meşrutiyet'in kurulması ve Sultanın tahttan indirilmesine değin süren bu yaklaşık otuzüç yıllık dönem, genel olarak, Tanzimatla oluşturulmağa çabalanan merkezi devlet olgusunun yeniden kişisel ilişkiler bağlamına indirildiği bir dönem olmuştur⁽¹⁾. Ancak bu durum Tanzimatın öngördüğü kurallara tam bir yapısal değişiklik getirmediğinden, 1908 de benzer bir toplumsalcılık söz konusu olabilmıştır. Kısacası bu dönemde sekteye uğrayan toplumsallaşma sürecinin gereksindiği politik kurumlar olmuştur, bu sürecin kendisi değil. Bu anlamda Osmanlı toplumunda çağdaşlaşmanın bu dönem özelinde de sürdüğünü kabul etmek gerekir.

1876- 1908 yılları arasında birbirini izleyen pek çok önemli siyasal gelişme göze çarpar. 1876 yılı ortalarında bağımsızlık isteyen Sırbistan ve Karadağ ile savaşa girilmiş, bunu izleyen İstanbul Konferansı sonuçsuz kalmıştır. Bu konferansın sonuçsuz kalmasının nedenlerinin başında, Avrupalı güçlerin istedikleri reformların artık bir gündem konusu sayılmaması gerektiği inancı, bunların 1839 Tanzimat Fermanı ile oluşturulan yeni düzenlemeler kapsamında ilkeler olduğu gerçeği gelmektedir. Bu durum Osmanlı siyasetinde en temel çıkmazı oluşturmuştur; tüm karşılıklıların Tanzimat düzenlemelerinin öne sürülmesiyle giderilmeye çalışılmasına karşın, itirazların sonu gelmemektedir⁽²⁾.

(1) Dr. Faruk Birtek'in 1981-1982 öğretim yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde verdiği "Social Transformations in Late Ottoman History" dersinin yayınlanmamış notlarından.

(2) S.Shaw-E.K.Shaw, Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye, Cilt 2, s.29f

Osmanlı siyaseti ise yeni düzenlemelerinin yoksayıldığı türde anlaşma maddelerini reddetmek zorunda kalmaktadır. Aynı gerekçelerle Londra Protokolü'nün reddedilmesiyle siyasal ortam iyiden iyiye gerginleşmiş ve batıda Romanya'nın bağımsızlığı ile doğuda Ermeni sorununun gündeme gelmesi bir Osmanlı-Rus savaşına neden olmuştur. İşte parlamentonun Sultan II. Abdülhamid'çe feshedilmesi bu savaş dönemine rastlar. Gayrimüslim milletvekilleri kendi topluluklarından olanları savaşa gitmeye teşvik ederken, liberal milletvekilleri de saray erkânı ve bakanlar hakkında güvensizlik beyanında bulunmaktadırlar⁽¹⁾. Bu karışık dönem parlamentonun kapatılmasıyla sonuçlanmış, Sadrazam Mithat Paşa ortadan kaldırılmış, parlamentonun gücü yalnızca değişik etnik gruplardan gelen organizesiz bir güç olduğundan onu yaşatacak yeterli kitle desteği söz konusu bile olamamıştır. Ancak iç politikaya egemen olması, Sultan II. Abdülhamid'in savaştan başarıyla çıkmasını sağlayamaz. 1878 de Yeşilköy'e değin ilerleyen Rusya ile yapılan Ayastefanos Antlaşması'nda imparatorluğun bu dönemdeki ilk toprak kaybı onaylanır; doğuda bir kısım topraklar Rusya'ya terkedildiği gibi, batıda Sırbistan ve Karadağ ile Romanya'nın bağımsızlığı tanınır⁽²⁾. Aynı yıl Kıbrıs İngiltere'ye bırakılacak, Berlin'de yapılan bir antlaşma ise batıda toprak kaybının yinelenmesiyle sonuçlanacaktır: Osmanlı hakimiyetindeki bir prenslik konumuna sahip olan Bulgaristan parçalanarak yalnız Doğu Rumeli Osmanlı elinde kalmış, Bosna-Hersek Avusturya'ya bırakılmış ve Yunanistan sınırı yenilenmiştir⁽³⁾. Rumeli'deki bu yoğun toprak kayıplarını sonraki yıllarda Kuzey Afrika'daki toprakların kimi Avrupa devletlerince işgale uğraması izler. Önce 1881 de Tunus Fransız egemenliğine girmiş, ardından 1882 de Mısır İngiliz egemenliğinde kalmıştır. İngiltere'nin Mısır'ı işgalindeki temel nedenin, Manchester tekstil fabrikalarına ucuz ve bol pamuk sağlamak olduğu bilinmektedir⁽⁴⁾. 1885 te gerçekleştirilen ikinci bir İstanbul Konferansı yeni toprak kayıp-

(1) Ibid., s.234

(2) E.Z.Karal, Osmanlı Tarihi, Cilt 8, s. 65-66

(3) Ibid., s. 76-77

(4) S.Shaw-E.K.Shaw, a.g.e , s. 243

larını beraberinde getirir ve Doğu Rumeli eyaleti Bulgaristan'a katılır⁽¹⁾. Sonraki yıllar ise yeni savaflara ve yeni potansiyel sorunlara zemin oluşturmuştur. 1897 de patlak veren Osmanlı-Yunan savaşı, bunu izleyen yıllarda Girit'in Yunanistan'a bırakılması, Ermenilerin yol ağtığı olaylar, Arnavutluk'ta sorunlar ve Makedonya olayları bu karmaşık siyasi tabloyu tamamlarlar. İmparatorluğun içinde bulunduğu siyasi çalkantı yakın komşuların çakar çatışmalarıyla körüklenmektedir. Bu dönemde aralarında Osmanlı İmparatorluğu ile siyasal çakar çekişmeleri bulunan çeşitli Avrupa ülkelerinin beklentileri kısaca şöyle özetlenebilir:

- 1- İngiltere'nin Osmanlı İmparatorluğu'na olan ilgisi, Osmanlı topraklarının hammadde zenginliği ile birlikte Hindistan yolu üzerinde bulunmasına dayanır⁽²⁾. Ticaret, sanayi ve deniz ulaşımında Osmanlı başkentinde ayrıcalık sahibi olmaları, İngilizlerin en büyük avantajını oluşturmaktadır⁽³⁾.
- 2- Rusya'nın en büyük amacının Balkanlar yoluyla denize açılan bir kapı daha elde etmek olduğu söylenebilir. Bu nedenle Balkanlardaki tüm bağımsızlık hareketlerini destekler görümmüştür.
- 3- Aynı şekilde Avusturya da Balkan yarımadasının peşindedir.
- 4- Fransa, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ayrıcalıklı konumunu kaybetmeğe çalışmaktadır. Ayrıca Kuzey Afrika sömürgeci emelleri için parlak bir hedef görümmünedir.
- 5- İtalya'nın, Trablus ve Arnavutluk'u elde etmeye çalıştığı bilinmektedir⁽⁴⁾.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dört bir yanından tüm bu beklentilerle kuşatılmış olması, hiç kuşkusuz, Sultan II. Abdülhamid'in yürüttüğu dış siyaseti bütünüyle etkileyecektir. Dundan kuracağı siyasi ittifakların da payını alacağı açıktır.

(1) E.Z.Karal, a.g.e , s. 109-110

(2) P.Imbert, Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketleri, s.154

(3) Ibid., s.161

(4) Ibid., s.162

1876- 1908 döneminde Sultan II. Abdülhamid'in tek kişi otoritesine dayalı yönetiminin 1839 Tanzimat Fermanı ile ortaya çıkan yeni hukuksal düzenlemelere yapısal bir değişiklik getirmediği bilinmektedir. Bu düzenlemelerin yarattığı sonuçlar bu dönemde de etkilerini göstermişlerdir. Önemli toplumsal dönüşümlere yol açan bu düzenlemelerin başında toprak sistemindeki değişiklik gelmektedir. Tanzimat Fermanı ile tımar sistemine yönelik herhangi bir yeni düzenlemenin tanımlanmamasından doğan boşluk, 7 ramazan 1274/ 1858 tarihinde yürürlüğü konan 132 maddelik Arazi Kanunnamesi ile doldurulmuştur⁽¹⁾. İlk yedi maddesinde imparatorluğun sınırları içinde bulunan çeşitli toprakların tanımlandığı bu kanunname, yepyeni bir toprak sisteminin gelişmesine yol açmıştır; artık önceleri miri toprak sayılan yerler alınıp satılabilmektedir, ya da özel mülk olarak elde tutulabilmektedir. Bu durum miri toprak sistemi ile vakıf kurumu arasındaki karşılıklı dengeyi bozmuş; hem kimi miri toprakların bağlandığı vakıf gelirleri düşmüş, hem de imar etkinliğini yürütecek olan sultan ve vezirler gerekli finans birikiminden yoksun kalmışlardır⁽²⁾. Böylelikle kamu binalarını yaptırma işini doğrudan doğruya devlet devralır. Bireyci imar sistemi çöker ve imarı sürdüreceği devletin etkinliğini gerçekleştirebileceği yeni bir örgütlenme biçimi gelişir. Önceleri saray örgütlenmesinin içinde yer alan Şehreminliği'ne bağlı Hassa Mimarları Ocağı tarafından yürütülen imar etkinliğinin⁽³⁾ denetimi, ilk önce 1831 Ebniye-i Hassa Müdürlüğü tarafından üstlenilmişken, daha sonra 1868 yılında yapılan düzenlemelerle doğrudan belediyenin görev kapsamına alınmıştır⁽⁴⁾. Bu durum, hiç kuşkusuz, çağdaş şehirleşmeye doğru bir adımdır. Kamuya hizmet götürücü yapıları padişah iradesiyle de olsa devlet yaptıracak, inşaatın denetimini yine devlet sağlayacaktır. Plan ve projeler, kullanılacak malzeme ve işgücü, inşaatın gereksindiği altyapı çalışması hep devletin

(1) O.Çeker, Arazi Kanunnamesi, s. 9-17

(2) M.Cezar, Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi, s. 390-391/400-401

(3) Ibid., s. 373-375

(4) İ.Ortaylı, Tanzimattan Cumhuriyete Yerel Yönetim Geleneği, s.179

gözetiminde bulunacaktır; kısaca devlet şehir dokusuna egemen olma şansını elde etmiştir.

1839 Tanzimat Fermanı ile hukuka geçirilen diğer bir önemli düzenleme, müslüman ve gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının eşitliği ilkesidir. Bunu izleyen 1856 Islahat Fermanı ile ise cizyenin kaldırılarak gayrimüslimlerin askere bile alınacakları vaadedilmiştir⁽¹⁾. Böylelikle azınlıklar ticaret, endüstri ve maliye alanında kaydettikleri gelişmelerin yanısıra, devlet bürokrasisi içinde de yer almalarını sağlayacak gerekli hukuksal desteğe kavuşmuşlardır. İlk kez 1876- 1908 yılları arasındaki dönemde oluşturulan, devlet görevlilerinin kişisel kayıtlarının tutulduğu bir tür sicil dosyası durumundaki Sicill-i Ahval arşivlerindeki bilgiler, bu gelişmenin somut verilerini açıkça sergilemektedir. Bu arşivlerde yer alan Hariciye Nazırlığı kayıtlarına göre, bakanlığa bağlı 366 resmi görevlinin 107 tanesi gayrimüslimlerden dir⁽²⁾. Gayrimüslim görevlilerin sayısı 1850 de 7 iken bu rakam 1892 de 93 e çıkmıştır, ve özellikle 1856 dan sonra ani bir sıçramanın varlığından söz etmek gerekmektedir. 107 gayrimüslim görevlinin 30 u Rum, 52 si Ermeni, 12 si Yahudi, 7 si Arap kökenli hıristiyan, 6 tanesi de Avrupa kökenli gayrimüslim topluluklarına mensuptur. Bu son gruptaki görevlilerin bir bölümünü doğrudan doğruya yabancılar oluşturmaktayken, bir bölümü Latin Katolik Levantenlerdir. Avrupa kökenli görevlilerin dışında, gayrimüslim görevlilerin tümünün İstanbul'da yaşayan azınlık topluluklarının temsilcileri olduğu söylenilebilir. Bu görevlilerin hemen hemen dörtte üçü İstanbul doğumludur; bu oran Ermeniler arasında yüzde doksana ulaşmaktayken, Arap hıristiyanlar arasında yarı yarıyadır. Böylelikle gayrimüslimlerin devlet bürokrasisi içinde önemli görevler almaya başladıkları, elçi, hatta nazır olabildikleri yeni bir süreç kendisini göstermiştir. Doğal olarak, devlet işleyişinde yüklenedikleri sorumluluk arttıkça, gayrimüslimlerin karar mekanizmasındaki

(1) C.Küçük, "Osmanlılarda Millet Sistemi ve Tanzimat",TCTA, Cilt 4, s. 1018

(2) C.V.Findley, The Acid Test of Ottomanism: The Acceptance of Non-muslims in the Late Ottoman Bureaucracy, s. 8-10

etkinlikleri de artmış, sistem içindeki belirleyicilikleri yoğunluk kazanmıştır. Dönemin kültür yaşamını sürükleyen elitin oluşmasında rolleri büyüktür.

1876- 1908 yıllarını kapsayan dönemde Osmanlı İmparatorluğu nüfusunda önemli bir artışın olduğu görülür. Bu artışın nedenlerinden biri hiç kuşkusuz, toprak kayıplarının ardından ortaya çıkan kitlesel göçlerdir. Ancak burada giderek artan ekonomik canlılığın hem genelde nüfus artışı, hem de belli merkezlerdeki yoğunlaşma özelinde önemli bir nedeni oluşturduğu gözardı edilmemelidir. 1877 Devlet Salnamesine göre 13.663.046 kişi olan Osmanlı İmparatorluğu nüfusu, 1893 sayımında 17.388.662, 1907 sayımında ise 20.884.630 kişiye yükselmiştir⁽¹⁾. Nüfus artışının en yoğun gözlemlendiği vilâyetler; Adana, Ankara, Aydın, Edirne, Hüdavendigâr (Bursa), İzmit Sancağı, Kastamonu, Konya, Sivas, Trabzon vilâyetleridir. Bu vilâyetler aynı zamanda ekonomik hareketliliğin en yoğun olduğu vilâyetlerdir ve pazara yönelik üretimin buralarda gerçekleştirildiği görülür. Osmanlı İmparatorluğu'nda 1820 lere değin tüketim bazında odaklanmış olan ekonomik yaşamda belli bir devlet müdahaleciliği izlenir. Ancak bu bir iktisadi politika olarak temellenirilmiş değildir. Arazi Kanunnamesinin kabulünden sonra toprakta özel mülkiyet hakkının gelişip yaygınlık kazanması, çok geniş toprakların uluslararası pazar ekonomisine açılışını mümkün kılmıştır. Buna bir de demiryolları inşaatı sırasında dolaşıma katılan yabancı sermaye eklenince, dış talebin yönlendirdiği bir üretim artışı kaçınılmaz hale gelir. 1899 da tarımsal üretimde ihraç ürünlerinin oranı % 18.4 ü bulmaktadır⁽²⁾, kısacası sanayisi geri sayılan Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya ekonomisi ile eklenmesi ancak hammadde satışıyla mümkün olabilmiştir. Dışarı satılan en önemli sekiz tarımsal ürünün (tütün, buğday, arpa, üzüm, incir, ipek, yün, afyon) 1878- 1880 döneminde toplam ihraç ürünlerine oranı % 51 dir⁽³⁾. Bunlara daha sonra meyan kökü

(1) N.Akbayar, "Tanzimattan Sonra Osmanlı Devleti Nüfusu", TCTA, Cilt 5, s. 1241-1243

(2) Ş.Pamuk, Commodity Production for Export and Changing Relations of Production in Ottoman Agriculture 1840-1913, s.4

(3) Ibid., s. 10

eklenir, Amerikan iç savaşı sırasında ise pamuk en önemli ihraç maddesi haline gelir. Giderek artan dışsatımların Osmanlı ekonomisine canlılık getirdiği kuşkusuzdur. Bu canlılık yeni örgütlenmeleri gerekli kılmış, bunlardan biri olan taşımacılık kurulmakta olan demiryolları ile birlikte gelişme yoluna girmiştir. Böylelikle daha önceleri Romanya, Bulgaristan ya da Rusya'dan gelen tahıla ve Fransa'dan ithal edilen una muhtaç olan İstanbul, ihraç için hazırlanan buğday ve arpadan payını alabilmiştir.

1876- 1908 yılları arasında Osmanlı ordusunun pek parlak bir durumda olduğu söylenemez. Peşpeşe gelen ayaklanmalar yeterince eğitilmemiş bir ordunun imparatorluğun dört bir yanında değişik iklimlerdeki topraklara yollanmasını gerektirmiştir. Kimi taburların üç aylık bir eğitimden geçirilmiş acemi askerlerden oluşturulduğu, kimi taburların ise yıllarca önce terhis edilmeleri gereken yorgun askerlerden ibaret bulunduğu bilinmektedir⁽¹⁾. Ayrıca salgın hastalıklar da orduları kırıp geçirmiştir. Bu durumda ayaklanmaları bastırmak bir yana, ordu içindeki isyanları engellemek bile oldukça güç olmuştur. Öte yandan durum ücretli çalışanlar açısından da pek içaçıcı değildir. 1879 da ülkenin dört bir yanında grev olaylarının arttığı görülür; devletin içine düştüğü mali bunalım sonucu ücretlerin ödendiği kaime-kağıt para giderek değerini yitirmiştir⁽²⁾. Bu nedenle ücret ödemelerinin mecdidiye (altın ya da gümüş para) ile yapılması istenmektedir. Devletin kendisine bağlı işyerlerinde çalışanların ücretlerini ödeyememesi, 1876- 1908 döneminde İstanbul'da en büyük ve en çok sayıda işçi grevinin devlet sektörü kapsamındaki işyerlerinde ve özellikle Tersane'de patlak vermesine yol açmıştır.

Bu dönemde toplumsal yaşamda yankı uyandıran felâketlere gelince, bunların en önemlileri, pek çok resmi belgenin yok olmasına neden olan 1878 Bâbüâli yangını⁽³⁾ ile 1893 veba ve kolera salgınıdır⁽⁴⁾.

(1) A.Hazerfen, "Bir Çavuşun Yemen Anıları", Tarih ve Toplum, sayı 19, s. 53-55

(2) "İstanbul" maddesi, Yurt Ansiklopedisi, s. 3846

(3) M.Cezar, Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler, s. 52

(4) P.Tuğlacı, Osmanlı Şehirleri, s. 163

Bunlara 1894 Büyük İstanbul depremi de eklenebilir⁽¹⁾.

1876- 1908 döneminde toplumsal muhalefetin öncülüğünü, 21 Mayıs 1889 da gizli bir dernek olarak faaliyete geçen İttihad ve Terakki Cemiyeti yürütmüştür. Kuruluş amacı Sultan II. Abdülhamid tarafından yürürlükten kaldırılan anayasayı yeniden yürürlüğe koymak ve parlamentonun toplanmasını sağlamak olarak özetlenebilen cemiyet, başlangıçta iktidar olmaktan çok, iktidarı denetlemeyi hedeflemektedir. İlk kurucuları askeri tıbbiye öğrencileri olan Ohri'li İbrahim Ethem (Temo), Arapkir'li Abdullah Cevdet, Diyarbakır'lı İshak Sukûti ve Kafkasya'lı Mehmet Reşit'tir⁽²⁾. Yeni bir tür Osmanlı efendisinin simgesi olan cemiyetin üyeleri çok iyi bildikleri Fransızca yardımıyla 1789 Fransız Devrimi ile geliştirdiği düşün akımları, Rousseau ve çağdaşları üzerinde geniş bilgi sahibidirlere. Bu durum cemiyetin derin entellektüel birikime sahip olmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda da çoğunlukla pozitivizmi benimseyen yeni bir entellektüel elitin oluştuğu görülür. Giderek Sultan II. Abdülhamid'i tahttan indirmek biçiminde somutlanabilen bir hedefe yönelen bu muhalefet hareketi, toplumun başka kesimlerine de sıçramıştır. Hareketin askeri tıbbiye öğrencilerinden sonra, Harbiye Mektebi, Baytariye, Mülkiye, Bahriye, Topçu ve Mühendishane gibi İstanbul'un diğer devlet yüksek okulu öğrencileri arasında da taraftar topladığı izlenir⁽³⁾. Ancak cemiyeti yalnız askeri öğrenciler arasında gelişen gizli bir örgüt olmaktan öteye götüren, cemiyetin özellikle çalışmalarının yoğunlaştığı yerlerdeki değişen konumu olmuştur. Ohri, Manastır ve Selânik gibi hem ekonomik ve ticari, hem de entellektüel niteliği önemli olan yerlerde yaygın bir orta sınıf desteği sağlamak mümkün olmuş, kişilerden çok geniş kesimlerin etkin olduğu bir kitle tabanı oluşturulmuştur. İşte bu kitlesel destek, 1896 Ağustos'u içinde tasarlanan başarısız bir darbe komplosunun ardından⁽⁴⁾, cemiyetin kendisini 1908 de iktidar alternatifi olarak sunmasını sağlayacaktır. Böylelikle bir dönem kapanırken, sorunların da devralındığı yeni bir dönem başlamaktadır.

(1) Siyasal ve Toplumsal Olaylar Kronolojisi, TCTA, Cilt 6, s. 1459

(2) Y.Z.İnan, Jöntürklerden İttihad ve Terakki Cemiyetine, s. 116.

(3) E.E.Romsaur, Jön Türkler ve 1908 İhtilâli, s. 33

2. 1876 - 1908 DÖNEMİNDE MİMARİYİ BİÇİMLENDİREN KÜLTÜR ORTAMINI ETKİLEYEN UNSURLAR

1876- 1908 döneminde kültürel yaşamın, bu dönemde yazılan romanlar ve birbirinin peşisıra çıkartılan gazetelerle oldukça hareketli görünmesine karşın, özellikle düşün yaşamının Sultan II. Abdülhamid'in baskısı altında olduğu, bu nedenle aydınların mümkün olduğunca yeraltında yaşamaya çalıştıkları bilinmektedir. Sultanın düşünceler üzerindeki denetim ve sansürü tarih ve siyasetle ilgili her türlü entellektüel akımın "ihtiyatla" ele alınmasını doğurmuş, bu akımların savunulması zorunlu olarak göze batacak heyecanlardan uzak tutulmuştur. Bu durum dönemin kültür yaşamında coşkuyla savunulan fikirlere pek rastlanılmamasının nedenidir. Ancak kültür yaşamında görünürdeki bu durağanlığın ardında, içten içe kaynayan ve çok çeşitli renklere sahip bir kültür anlayışı biçimlenmiştir. Denilebilir ki, kültür yaşamının monotonluğuna tepki olarak, sanat ve mimaride çok renklilik, özellikle de eklektisist tutumlar gelişme ortamı bulmuşlardır.

Genel olarak kültür ortamında göze çarpan bu çok renkliliğin, başlıca üç büyük dinamiği bulunmaktadır: çeşitliliği bünyesinde barındıran "Osmanlılık" ideolojisi ve aydınların bu doğrultudaki tutumları, Dişun-u Umumiye'nin kurulması sonucu Batı dünyası ile iyice sıkılaşan alışveriş, ve, siyasi bir ittifak biçiminde başlayarak kültür yaşamında derin izler bırakan Osmanlı-Alman ilişkileri. Bu dinamiklerin her biri siyasi ve ekonomik yaşama katkıda buldukları gibi, doğrudan doğruya sanat ve mimari alanında belirleyicilik sahibi olmuşlardır. Buna bağılı olarak, Osmanlı başkentinde yeni yapıların gerçekleştirilmesindeki paylarını göz önünde tutmak gerekmektedir.

2.1 "Osmanlılık" ideolojisi ve aydınların tutumu

1839 Tanzimat Fermanı ile uygulamaya konan müslüman-gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının eşitliği ilkesi, 1876- 1908 döneminde aydın kesim arasında yaygın biçimde benimsenmişti. Bu ilke aynı zamanda devlet ile toplum arasında yeni bir vatandaşlık ilişkisi tanımlıyordu ve daha önceleri kişisel bir baza dayanan birey-devlet ilişkisini, sınırları belirli çağdaş bir vatandaş-devlet ilişkisine dönüştürüyordu. Bu yeni ilişkide vatandaşın devlete karşı yükümlülüklerinin yanısıra, devletten bazı beklentileri sözkonusuydu. Parlamento yoluyla karar mekanizmasına katılmak ta bunlardan biriydi. Ancak parlamentonun kapatılmış oluşu, bu beklenti içindeki aydınların doğal olarak yeni sisteme karşı muhalefet yaratmalarını sağladı. Bu muhalefeti oluşturanlar arasında dört ana grup aydın sözkonusuydu: 1) Hürriyetçi fikirleri yayan bir grup (Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler), 2) Bâb-ı Ali erkânından bir grup (bürokratlar), 3) askeri kuvvetlerden oluşan bir grup (ordu), 4) din adamlarından oluşan bir grup (ulema)⁽¹⁾. Bu durum muhalefetin yapısının çok renkli olmasına yol açmaktaydı. Gerçekte Tanzimat'ın öncü kadrosundan başlayarak tüm ondokuzuncu yüzyıl boyunca rastlanılan aydın tipleri, meslek, dünya görüşü ve toplumsal kökenleri açısından birbirlerinden oldukça farklıydılar⁽²⁾. Sultan II. Abdülhamid'in mutlakîyet rejimine karşı olmakta birleşmelerine karşın, asla birlik içinde değillerdi. Ayrıca otonom aydınların olmaması, sayıca çokluğuna karşın muhalefeti güçsüz kılıyordu; muhalefeti oluşturan aydınların çok büyük bir çoğunluğu ya devlete maaşla bağlı kapıkulu aydını durumundaydı, ya da, dolaylı yollardan eline geçse bile Sultanca yollandığı bilinen paralarla geçimini sağlıyordu. Sultan II. Abdülhamid, yurtdışında bulunan Jön Türklerin yabancı mason localarından para almalarını engellemek amacıyla, kendilerine düzenli olarak para yolladığını öne sürmektedir⁽³⁾. Bundan başka Sultan, muhalefet oluşturabilecek

(1) Ş.Mardin, Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895- 1908, s. 56

(2) İ.Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, s. 170

(3) İ.Bozdağ, Sultan Abdülhamid'in Hatıra Defteri, s. 62- 64

unsurları kendisine bağlamak amacını güdererek, başka yöntemler de geliştirmişti. Gerçekte Sultanın tüm stratejisi, ulema-bürokrat-asker güçlerinin birleşmesini önleyerek kendisine sadık bir çember oluşturmaktı; bunu bu grupların her birini kendi denetimindeki siyasetten uzak tutarak ve onları yüksek rütbe, maaş ve atiyelerle tatmin ederek sağlıyordu⁽¹⁾. Devlet yönetiminde özellikle önem verdiği mülki erkânı kendi yanına çekmek için ise, mülkiyeden birincilik ve ikincilikle mezun olanları mabeynde kendi hizmetine almaktaydı⁽²⁾. Ancak öte yandan Osmanlı başkentinde yüksek öğretimin yeni ve çağdaş merkezleri arasında bütünüyle sivil ilk kurum olan bu okul, tüm baskılara karşın önemli bir entellektüel merkez ve yeni fikirlerin yeşerdiği yer olarak kaldı⁽³⁾.

Bu dönemin aydınları, genel olarak, şüphe edilen, korkutulan, bunalmış içinde gelişen bir tip oluşturmaktaydılar. O denli sindirilmişlerdi ki, yönetimin gücüne ve etkililiğine aşırı derecede inanmaları, bu gücü kafalarında devletçirmelerine yol açmıştı⁽⁴⁾. Çoğu yalnız devletten değil, birbirlerinden de korkuyorlardı. İçlerinden biri hafiye ya da jurnalci olabilirdi; nitekim çoğunun böyle olduğu zamanla ortaya çıktı. Bu karamsarlık ve umutsuzluk yerini giderek isyankârlığa bıraktı. Sultanın dinden, şeriattan, gelenekten, maneviyattan sıkça dem vuran politikası, aydınlar arasında inkâfçı ve materyalist eğilimlerin güç kazanmasına yol açtı ve din aklın eleştiri hedefi oldu⁽⁵⁾. Sultanın şarklılığı idealleştirmesine karşı Batı düşüncesi, hiç bir dönemde olmadığı kadar idealleştirildi. Batı dünyası özgürlüğün, kişi onurunun, aklın, dürüstlüğün, konforun, güzelliğin ve sanatın ana yurdu kabul edildi. Yaşanılan çevreye bütünüyle yabancılaşıldı ve bu çevre çok ağır sıfatlarla dile getirilen sert ve yoğun eleştirilerin hedefi oldu. Ancak, bu isyancılığın siyasal bir renginin bulunduğunu öne sürmek güçtür. Öte yandan bu kendine özgü aydın tipini batı kaynaklı herhangi bir ideolojinin adıyla tanımlamaya çalışmak ta mümkün değildir. Bu

(1) N.Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, s. 337

(2) Ş.Mardin, a.g.e , s. 58

(3) B.Lewis, Modern Türkiye'nin Doğuşu, s. 179

(4) N.Berkes, a.g.e , s. 358-359

(5) Ibid., s. 370-373

dönemin aydınları, Avrupa düşüncesinde ün kazanan yazarların eserlerindeki doğalcı, maddeci, ateist, sosyalist ya da anarşist nüanslardan kendi kafalarına uygun bir düşünce sentezi oluşturmuşlardır. Bu sentezin en ayırtedici özelliği geçmişi reddetmek ve çağa ayak uydurma isteğidir.

Eleştirilerini doğrudan doğruya padişaha yöneltmek zorunda olan dönem aydınları, büyük kitlelerin padişah ve halife olması nedeniyle Sultan II. Abdülhamid'e duydukları kolay kolay yokolmayacak saygının bilincindeydiler. Bu nedenle halka seslenmek yerine imparatorluk içinde istenen hareketi meydana getirebileceklerine inandıkları yegâne unsur, subaylara yöneldiler⁽¹⁾. Genelde halka karşı büyük bir güvensizlik besliyorlardı ve belli bir "elit"in yaratılması gerektiği inancındaydılar. Yönetim işini ele alacak olan bu elit, halka görevlerini öğretecekti. Halka karşı duyulan güvensizliğin temelinde, toplum ve ahlak değerleri konusunda sonuna kadar eleştiriye açık olmayan islâm toplumlarının muhafazakârlığı yatmaktaydı⁽²⁾. Batı kültürlerindeki bu açıklık, islâm topluluklarında çarpıklık olarak algılanıyor ve halk tartışmanın getirdiği belirsizlikten doğan rahatlığı yeğliyordu. Bu nedenle halkın değişikliklere önder olamayacak yapısının, "elit"lerin varlığını gerekli kıldığına inanılmaktaydı.

Sultan II. Abdülhamid'in parlamentoyu kapattıktan sonra siyasal, dinsel ve askeri sorunlarda kendisine danışmanlık yapmak üzere bir dizi özel danışma komitesi oluşturması, tüm bu güçlerin merkezileşmeleri nedeniyle geniş bir bürokrasi örgütünün gelişmesine neden oldu. Gerçekte, muhalefet safında yer almayan sivil bürokratların çoğu ya Abdülhamid rejiminin kesin denetimi altına girmişler, ya da Levanten gruplarla işbirliği yaparak kendi çıkarlarının peşinde olmuşlardı⁽³⁾. Sultanın bürokrasi üzerinde sağladığı kesin denetim bu sektörde dikkat çekici bir büyümeyle sonuçlandı; bu dönemde oluşturulan Sicill-i Ahval arşivlerinde yaklaşık 100.000 personel kaydı bulunmaktadır⁽⁴⁾. Ancak

(1) Ş.Mardin, a.g.e , s. 219-220

(2) Ş.Mardin, "Tanzimat ve Aydınlar", TCTA, Cilt 1, s. 52

(3) M.Heper, "19. Yüzyılda Osmanlı Bürokrasisi", TCTA, Cilt 1, s. 253

(4) C.V.Findley, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Bürokratik Gelişmeler", TCTA, Cilt 1, s. 222

bu memurların çoğunun ciddi bir resmi kariyerinin bulunmadığı, ünvan ve gelir elde etmek üzere memuriyete atıldıkları görülmektedir. Sultan II. Abdülhamid olabildiğince çok insanı kendisine bağlı kılmak ve geniş bir kesim üzerinde denetimini sağlamlaştırmak amacını gütmüştür. Böylelikle bürokrasinin gelişmesiyle birlikte, memurları ve amirlerinin devlete bağlılıklarını denetleyecek kişilerden oluşan geniş bir jurnalci ve hafiye örgütü gelişir. Gizli ve resmi olmayan bir örgüt olan bu örgüt, haber toplama ve verme işinde sınırsız bir özgürlük sahibidir. Örgütün İstanbul'da Baş Hafiye adı altında resmi bir makamı, dairesi ve ödeneği olmakla birlikte, hafiye ve jurnalci kadrolarının temelde geniş bir gönüllüler ordusu olduğu bilinmektedir⁽¹⁾.

Öte yandan sansür altında olmasına karşın basın gelişmesini sürdürür, giderek daha fazla sayıda insana düzenli okuma alışkanlığı kazandıracak gazete ve dergilerin sayıları hızla artar. II. Abdülhamid tahta çıktığında bir kaç tane olan basımevi sayısı, 1883 te resmi Osmanlı yıllığına göre 54'e, 1908 de ise 99'a çıkmıştır⁽²⁾. Kitap basımı da durmaksızın artmaktadır; 1890 da Jön Türk liderlerinden Mizancı Murat'ın hazırladığı bir kaynakçada, Abdülhamid yönetiminin ilk onbeş yılı süresince Türkçe olarak basılan 4000 kitabın kaydedilmiş olduğu görülür. Bunların 200 kadarınının din ile ilgili; 500 kadarınının yabancı dil öğrenimi için sözlük ya da okuma ve gramer kitabı; 1000 kadarınının bilim ve fen konularıyla ilgili; yine 1000 kadarınının roman, şiir, tiyatro eseri; 1200 den fazlasınının da çeşitli kanun, tüzük ve yönetmelikleri içeren türde olduğu bilinmektedir. Tüm bu kitapların önemli bir bölümünü edebi eserlerle popülerleştirilmiş bilim ve fen kitapları oluşturur. Siyaset ve siyasi düşüncenin yasaklanmış olması, aydınların yalnız edebiyat ve bilimle ilgilenmelerini getirmiştir. Ansiklopedist eğilimlerin de artış gösterdiği görülür. Bu gelişmelere bağlı olarak çeviricilik gelişmiş ve çeviri eserlerin basımı hızlanmıştır. Çeviri eserlerin büyük bir çoğunluğunu macera romanları, popüler seyahat ve fen kitapları ile cinayet ve polis romanlarınının - bizzat Sul-

(1) N.Berkes, a.g.e , s. 335

(2) B.Lewis, a.g.e , s. 186

tan'ın bu tür romanlara meraklı olduğu söylenmektedir- oluşturmalarına karşın, aralarında Haeckel, Schopenhauer, Büchner, Darwin, Draper, Renan, Taine, Spencer, Le Bon, Poincarè, Ribot, Richet, Flammarion, S. Stuart Mill, Flaubert, Balzac, Zola gibi ünlü düşünür ve yazarların eserlerinin de bulunduğu pek çok yayın Türkçeye çevrilerek okuyucuya sunulur⁽¹⁾. Macera ve cinayet romanları dahil olmak üzere tüm bu yayınlar, yepyeni dünyaları okuyucuların ayakları altına sermişler, kafaları cennet-cehennem, cin-peri masallarıyla dolu olan okurları her eserinin bir çözümü, her gizli bir nedeni olduğuna ve akıl yoluyla bu nedenlerin bulunabileceğine inandırmışlardır.

Bu dönemde aydınlar arasında muhalefet safında yer alan bir diğer grubu üst sınıf mensubu kadınlar oluşturmaktadır. Tanzimat'la birlikte toplum yaşamına girmeye başlayan kadınlar, gezinti yerlerinde görülmekten öte, kimi tekkelere bile devam ediyorlardı⁽²⁾, aralarında kadın hareketini yaymak üzere gazete çıkartanlar vardı. Gerçekte aydınlar arasında kadın-erkek eşitliği fikri oldukça taraftar toplamıştı. Bu durum başlangıçta tek kadınla evlilik düşüncesinde somutlanmışken, giderek kadınların özgürlüğünden söz edilir oldu. Jön Türk liderlerinden Tunalı Hilmi'nin 1902 de Cenevre'de Fransızca olarak yayımladığı "Halk Hâkimiyeti Risalesi ve Anayasa Tasarısı"nın 42. maddesi, kadının erkeğe eşit ve özgür olduğunu vurgulamaktadır⁽³⁾. Sultan II. Abdülhamid'e karşı muhalefet safında yer alan üst sınıf kadınlarından biri, Tunuslu Mahmud Ben Ayad Paşa'nın kızı olan Prenses Hayriye Hanımdır. Avrupa'da Türk kadını, sosyal konumu ve haremdeki hayatı konulu konferanslar veren Hayriye Hanımın kocası İsveç asıllı, eski konsoloslardan Ali Nuri Beyin de ateşli bir Abdülhamid muhalifi olduğu bilinmektedir⁽⁴⁾. Ali Nuri Abdülhamid ile ilgili görüşlerini, 1903 te Stockholm'da basılan "Abdülhamid'in Karikatürü: Resim ve Yazılarla Yıldız Sarayı'nın İcyüzü" başlıklı kitabında son derece alaylı bir dille aktarmıştır.

(1) N.Berkes, a.g.e , s. 361-363,372

(2) İ.Ortaylı, a.g.e , s. 179-183

(3) Tunalı Hilmi, "Halk Hâkimiyeti Risalesi ve Anayasa Tasarısı", Tarih ve Toplum, sayı 3, s. 31

(4) Ş.Alpay, "Bir Osmanlı Vikingi", Tarih ve Toplum, sayı 3, s. 72

Özetlemek gerekirse, Sultan II. Abdülhamid'e karşı geniş bir muhalefet oluşturan aydınlar, çok çeşitli eğilimleriyle aynı zamanda Osmanlı toplumunun kültür yaşamını sürükleyecek potansiyeli taşımaktadırlar. Temel olarak İslâm toplumlarına karşı Batı dünyasının üstünlüğüne, elitlerin gerekliliğine ve geçmişini bir yana bırakarak çağın ayak uydurmanın önemine inanan Osmanlı aydınları, dönemin kültür yaşamını inançları doğrultusunda etkilemişlerdir. Ancak yine inançlar ve anlayışlar bazında homojen bir bütün oluşturamamaları, kültür yaşamının çok renkli, belirli edebi, siyasi ya da felsefi akımlarla nitelenemeyen, karmaşık ve eklektik bir biçimde gelişmesine yol açmıştır. Bu durum, hiç kuşkusuz sanata da yansımacaktır.

Öte yandan "Osmanlılık" ideolojisi ve 1839 Tanzimat Fermanı'nın getirdiği hukuksal düzenlemelerin yardımıyla ondokuzuncu yüzyıl boyunca toplum içinde giderek güç kazanan gayrimüslimler ve Osmanlı başkentine yerleşmiş bulunan yabancıların oluşturduğu Levanten kesim, kültür ve sanat yaşamında belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle şehrin Galata ve Beyoğlu-Pera bölgesinde yoğunlaşan Levantenlerin, ticaret ve sanayi ile edindikleri sermaye birikimlerinden şehrin bu yöresinde yer alan konut ve iş hanlarının yapımı için yararlandıkları görülmektedir. Yabancı mimarların önde gelen müşterileri durumundaki Levantenler bu yolla beğenilerinin şehrin Osmanlı vatandaşlarının gözünde adeta Avrupa ile özdeş tutulan kesiminde ağırlık kazanmasını sağlamışlardır. Bu olgunun zaman içinde doğrudan bir etki biçimine dönüştüğü ve şehrin Nişantaşı, Maçka ve Şişli gibi diğer bazı kesimlerinde de varlık gösterdiği izlenir. Levantenlerin ısmarladıkları yapıları gerçekleştiren mimarların ise yabancı asıllı olmakla birlikte, uzun yıllar İstanbul'da bizzat yaşamış, ya da İstanbul'da yerleşmiş kimi Levanten ailelerin çocukları olarak, doğrudan doğruya Levanten kesimin içinde yer alıyor olmaları, işin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Böylelikle mimarlarla içinde yer aldıkları kesim arasında birebir bir etkileşimin varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır.

2.2 Düyün-u Umumiye İdaresi'nin Kuruluşu

Sultan II. Abdülhamid 1876 da tahta çıktığında Osmanlı hazinesi, Kırım savaşı, Lübnan, Suriye, Girit ve Yemen isyanlarını bastırmak, donanmasını geliştirmek gibi gerekçelerle aldığı borçlar nedeniyle Avrupa'ya yaklaşık 132 milyon lira borçlu olduğu gibi, hemen hemen boş durumdaydı ⁽¹⁾. Yıllık gelirlerin % 80 i ise borçların ödenmesine gidiyordu. Ekonomiyi daha da zayıflatacağı düşünülerek vergilerin arttırılmasından kaçınılmış, ancak zaten dört, beş ay gecikmeyle ödenebilen memur ve emekli aylıklarından kesinti yapılmak zorunda kalınmıştı ⁽²⁾. Sultan bununla da yetinmeyerek, kendi ailesinden şehzadeler ve diğer üyeler dahil olmak üzere bütün önemli bakanların aylıklarını indirtmişti. Ne var ki imparatorluğun savaş içinde bulunması olağanüstü savaş giderlerine neden olduğu gibi, bazı vilâyetlerin düşman eline geçmesi ve çalışan köylülerin askere alınması gelirlerin azalması ile sonuçlanmaktaydı. Ayrıca Osmanlı-Rus savaşının kaybedilmesiyle dış borçların üzerine bir de savaş tazminatı eklenmişti. Öte yandan bu dönemde dışsatım gelirlerinin ve dış ticaret hacminin önceki dönemlere oranla düştüğü görülüyordu. 1840- 1873 yılları arasında yılda ortalama % 5 dolayında bir hızla büyüyen Osmanlı dış ticareti, 1879- 1898 arasında yılda ancak ortalama % 1 in altında bir hızla genişleyebilmişti ⁽³⁾. Bu durgunluğun ardında dünya ekonomisinin 1873- 1896 Büyük Buhranı yaşamaktaydı ve 1897 Osmanlı-Yunan savaşı nedeniyle Osmanlı ticaretindeki durgunluk 1898 e değin sürmüştü. Bu durum, Osmanlı ihraç mallarının fiyatlarını düşürmüştü, dolayısıyla dış ticaret hadleri Osmanlı ekonomisinin aleyhine dönmüştü. Hazinesinin uzun süre boş kalmasında bu gelişmelerin de payı büyüktü.

İmparatorluğun içinde bulunduğu mali sıkıntı, uyarılara karşın, Sultan II. Abdülhamid'i dışarıdan borç almaya itecekti. Önce Vakıf gazete-

(1) E.Z.Karal, a.g.e, s. 424

(2) S.Shaw-E.K.Shaw, a.g.e, s. 273-275

(3) Ş.Pamuk, "19. Yüzyılda Osmanlı Dış Ticareti", TCTA, Cilt 3, s.663-664

tesinin 5 Şubat 1877 tarihli 457. sayısında, daha sonra da 2 Ağustos 1879 tarihli 1358. sayısında yayınlanan mektuplarda, Sultan, dışarıdan alacağı borcun muhtemel sonuçları konusunda uyarılıyor ve bu karardan vazgeçmesi isteniyordu⁽¹⁾. Ancak hazinenin yakasını bırakmayan nakit krizi II. Abdülhamid'i biri içeride olmak üzere, tam yirmi iki kez dış borçlanma için girişimde bulunmak zorunda bırakmıştı. Ordu giderleri ve Osmanlı-Rus savaşı tazminatının yanısıra, hazine, Osmanlı Bankası tahvillerine sahip Avrupalılara faiz ödemek zorundaydı; bu ödemeler, nakit çıktılarda ilk kalemi oluşturmaktaydılar. Ödemelerin dondurulması istemiyle Avrupa'ya başvuran Sultan, Avrupalıların Osmanlı gelirlerinin denetimi konusunda istedikleri yetkiyi vermek zorunda kaldı. Böylelikle gelir kaynaklarını idare edecek, gelirleri toplayarak tümünü borçların ödenmesinde kullanacak bir örgütün temeli atılmış oluyordu.

Fransız, İngiliz, Avusturyalı, İtalyan ve Alman temsilcilerden oluşan bir heyet ile 20 Aralık 1881 de sarayın iradesiyle varılan anlaşma, iç ve dış borçların azaltılması, dönüştürülmesi ve dondurulması; dondurulan borçların ve gelirlerin denetiminin bir yönetim organına bırakılması, ve bu yönetim organının kuruluşuyla ilgili kararları hükme bağlamıştır⁽²⁾. Muharrem Kararnamesi olarak bilinen bu anlaşma ile kurulmuş olan Düyun-u Umumiye İdaresi'nin borçların ödenmesi için topladığı gelirler şunlardır;

- 1- İmparatorluğun belirli yerlerinden elde edilen tuz tekeli gelirleri,
- 2- Yine belirli yerlerden elde edilen tütün gelirleri,
- 3- Damga resmi gelirleri,
- 4- Gümrük resmi hariç her türlü alkollü içkiden alınan vergi geliri,
- 5- İstanbul ve çevresi balık resmi gelirleri,
- 6- Belirli bölgelerden sağlanan İpek Öşürü geliri,

(1) N.Kurdakul, "Osmanlı İstikrazları ve Abdülhamid'e iki uyarı mektubu", Tarih ve Toplum, sayı 22, s. 55-56

(2) D.C.Blaisdell, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Denetimi Düyun-u Umumiye, s. 87-88

- 7- Ticaret anlaşmalarının yeniden düzenlenmesi sonucu gümrük resmi oranlarında oluşacak artışın getireceği ek gümrük geliri,
- 8- Patent vergisinin genelleştirilmesi sonucu yürürlükte olan vergiye kıyasla oluşacak ek gelir,
- 9- Bulgaristan vergisi,
- 10- Kıbrıs adası vergisinde ortaya çıkacak gelir fazlası,
- 11- Doğu Rumeli vergisi,
- 12- Belli bir oranı aşmayacak şekilde tömbeki (dargile tütünü) resmi geliri.

Ayrıca Osmanlı hükümeti, tuz ve tütün gelirlerinin Reji olarak yönetimini kabul etmiş, bunun üzerine Düyun-u Umumiye İdaresi kendisine ait bölgelerde yetiştirilen tütün için bir Reji idaresi kurmuştur ⁽¹⁾. Mısır vergisinin teminat olarak gösterilerek azaltılması sağlanan dış borçların ödenmesini izleyen yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun ılımlı bir borç politikası izlediği, ancak 1904 ten sonra borçlanmanın yeniden ivme kazandığı görülür ⁽²⁾. Dolayısıyla Düyun-u Umumiye İdaresi dış borç ödemelerini düzenlemiş, ancak gelirlerin önemli bir bölümünü denetim altında bulundurması yeni borçların alınmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bununla birlikte, borçların ödenmesi gerekçesiyle dışarı çıkan net sermayenin, alınan yeni borçlar da dahil olmak üzere hazine girdilerinin aleyhine gelişmesi, imparatorluğun sürekli bir nakit sıkıntısı içinde bulunmasını getirmiştir.

Öte yandan örgütün etkinliğinin, Maliye Nazırlığı'na rakip olacak kadar genişlediği görülür. Bu durum her türlü mali reformun örgütçe engellenmesine yol açmıştır. Ayrıca örgüt, geleneksel devlet sistemini tehdit eden yeni bir örgütlenme anlayışı içerisindedir; yenilikçi bürokrasi bir yanda gelenekçi toplum düzeni, diğer yanda Düyun-u Umumiye'nin ekonomik akılçılığı ve pazar kurallarını savunan ideolojisi arasında sıkışıp kalmıştır. Böylelikle bürokrasi içinde gelenekçi ve yeni-

(1) H.Kazgan, "Düyun-u Umumiye", TCTA, Cilt 3, s. 707

(2) S.Gürsel, "Osmanlı Dış Borçları", TCTA, Cilt 3, s. 683-687

likçi eğilimler arasında bir ikilem başgösterir. Düyun-u Umumiye çalışanlarının yalnızca % 2 den azının gayrimüslimlerden oluşması nedeniyle, pazara yönelik anlayışların doğrudan doğruya müslüman bürokratlar tarafından benimsendiği görülür⁽¹⁾. Gerçekte pazarın pek az ticarileşmiş kesimlere kadar genişlemiş oluşu, ekonomik bir kafa yapısına doğru kaymayı giderek hızlandırmıştır. Bunun sonucunda piyasa mantığına dönük, liberal bir toplum düzenini özleyen yenilikçi kesimin, devletçi bürokratlarla çelişkiye düştüğü izlenir. Böylece geleneksel toplum düzeni ve varolan dengeler değişir. Öte yandan Düyun-u Umumiye ile imparatorluğa girmesi hız kazanan yabancı sermaye, sahip olduğu gücün ekonomik temelli olup pazar üzerinde etkin olması nedeniyle, toprak ilişkilerini dönüştürecek politik güce sahip değildir. Bu nedenle bürokrasideki değişimin aksine, Avrupa denetimi ve sermayesi, Osmanlı topraklarındaki tarihi ve geleneksel ilişkilerin dönüştürülmesinde yetersiz kalmıştır. Yabancı sermaye özellikle Ege'de toprak alımı üzerinde yoğunudur, ancak bu bölgede küçük köylülerin topraksız olmaması yatırım çabalarının gelişmesini engellediği gibi büyük plantasyonların oluşmasını önlemiştir. Bununla birlikte üretim yatırımlarının başarısızlığı ticaret sermayesinin işine yaramış, demiryolu ve liman yapımları buna bağlı olarak hızla artmıştır.

Düyun-u Umumiye'nin etkinliği Osmanlı maliyesi, toplum düzeni ve bürokrasisi üzerinde giderek yoğunluk kazanırken, Sultan II. Abdülhamid'in sürekli sıkıntıda bulunan Osmanlı maliyesinin güvenliğini Düyun-u Umumiye'ye bağlı gördüğü izlenmektedir. Sultanın 1902 de konu ile ilgili kaleme aldıkları değerlendirmelerinde, tüm mali sistemi Düyun-u Umumiye'nin yardımıyla baştan kurmaya çalışmanın, güçlü bir denetim sistemi oluşturmada en uygun yol olduğu biçiminde düşündüğü görülür⁽²⁾. Bunda Düyun-u Umumiye'nin yardımı ile dış borçların düzenli ödenebiliyor oluşunun payı kuşkusuz büyüktür.

(1) Ç.Keyder, "Osmanlı Devleti ve Dünya Ekonomik Sistemi", TCTA, Cilt 3, s. 649-651

(2) Sultan Abdülhamid, Siyasi Hatıratım, s. 114

Düyun-u Umumiye'nin kültür yaşamı üzerindeki etkinliğine gelince, bu etkinliğin özellikle şehir dokusuna kazandırdığı yapılarda somutlandığı söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kaynak sıkıntısı için de olduğu bu dönemde devletçe yaptırılan kamu binası oldukça azdır. Belli başlı kamu binaları arasında en dikkat çekici iki tanesinin Düyun-u Umumiye binası ile Düyun-u Umumiye'nin kurulmasıyla iyice gelişen Osmanlı Bankası ve yine bir Düyun-u Umumiye kuruluşu olan Tütün Rejisi ikiz binası olduğu göze çarpmaktadır. Dolayısıyla Düyun-u Umumiye'nin dönemin mimarlık faaliyetlerinde de pay sahibi olduğu açıktır. Ancak bu kuruluşun kültür yaşamına olan etkisi, hiç kuşkusuz, en yoğun biçimde Avrupa ile ilişkilerin sıklaşması bağlamında kendisini göstermiştir. Olumlu ve olumsuz yönde gelişmelere neden olan bu sıkı ilişkilerin olumlu sonuçları arasında, gerçekleştirilen mimarlık ürünleriyle birlikte, örgütün batıya ve çağdaşlaşmaya açık yeni bir bürokrat tipinin gelişimine yol açmasını saymak mümkündür. Olumsuz sonuçlar arasında ise en önde gelen hiç kuşkusuz örgütün dışa bağımlılığı giderek arttırıcı bir sistemi sürekli olarak üretiyor oluşudur.

2.3 Osmanlı-Alman ilişkilerinin sonuçları

1876- 1908 döneminde siyasi ve ekonomik yaşamı etkilediği kadar, kültür yaşamı ve aydınlar özelinde de etkinliğini gösteren bir başka dinamik, Osmanlı-Alman ilişkileri olmuştur. Oldukça sıkı bir ittifakın kurulmasıyla sonuçlanan bu ilişkilerin kısa bir süre içinde geliştiği söylenilebilir; öte yandan bu ilişkilere verilen önem öylesine büyük olmuştur ki, bizzat Sultan II. Abdülhamid, Osmanlılara yakıştıran "Şarklı Almanlar" nitelemesini memnuniyetle uygun bulduğunu belirtmiş, dahası iki ulusun karakter özellikleri ve tarihleri arasında benzerliğin büyük olduğunu öne sürmüştür⁽¹⁾. II. Abdülhamid her ne kadar Almanlara yakınlık duymasının nedenini Kaiser II. Wilhelm'e duyduğu kişisel sevgi, güven ve hayranlığa bağlıyorsa da, Berlin Kongresi'nde Osmanlılar lehine davranan Bismarck'ın 80. doğum gününü kutlamak üzere Sadrazam Ahmet Tefik Paşa ile bir İmtiyaz nişanı yollaması⁽²⁾, bu yakınlığın doğrudan doğruya politik bir temele dayandığını göstermektedir. Bununla birlikte Kaiser ile olan birebir ilişkisi -işin içinde başka amaçlar sözkonusu olsa bile- II. Wilhelm'in biri 1889, öteki 1908 tarihinde olmak üzere iki kez Osmanlı başkentine gelmesiyle sonuçlanmış, Sultan bu önemli konuğuna Çırağan Sarayı'nın tahta oyma kapılarından bir kaçını hediye ederek ilgisini belirtmiştir⁽³⁾.

Gerçekte, Prusya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki yakınlaşmanın Osmanlılar açısından nedenini, Osmanlı İmparatorluğu'nun, 1878 Berlin Kongresi'nden sonra uğradığı büyük toprak kaybı ve yine bu kongrenin getirdiği siyasi yalnızlık oluşturmaktadır. Bu kongrenin sonucunda II. Abdülhamid gerek resmi devlet ideolojisinin, gerekse Osmanlı ordusunun köklü değişikliklere gereksinimi olduğunu görmüştür. İngiltere'nin Girit ile Mısır'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopmasındaki rolü ve meşrutiyeti destekler görünümde olması, Fransa'nın ise Tunus'u almış

(1) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 136-137

(2) A.İngin, "Son Sadrazam Tefik Paşa ve Oğulları", Tarih ve Toplum, sayı 5, s. 56

(3) P.Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma ve Balyan Ailesi, s.178

oluşu ve cumhuriyet rejimi ile idare ediliyor olması, ayrıca bu iki devletin Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşayan hıristiyan azınlıkları kışkırtıyor olmaları, onu, bu iki gücün dışında bir güçle ittifaka zorlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu için daha az tehlikeli görülen bu ittifakın, aynı zamanda, müslüman ülkelerde kolonileri bulunmaması nedeniyle yeni devlet ideolojisi panislâmizm ile çelişki içinde olmayan Prusya ile oluşturulması, en optimal çözüm olarak görünmektedir⁽¹⁾.

Öte yandan Alman emperyalizminin Anadolu'daki yayılma amacını, Anadolu'nun askeri strateji açısından olağanüstü uygun bir durumunun bulunması, Batı Avrupa'nın sanayi merkezlerine olan bölgesel yakınlığı, el atılmamış hammadde zenginliği ve kapitalist sanayi ürünleri için büyük bir iç pazar sağlayan kalabalık nüfusu kamçılıyordu. Özellikle hammadde zenginliği başlı başına ilgiyi imparatorluk topraklarına çekmekteydi. Marmara Denizi'nin güneyi ve Adana bölgesindeki krom; Bursa ve İzmir illerindeki çok zengin antimuan; yine Bursa, İzmit ve Konya yöresindeki kurşun ve çinko yatakları silâh sanayii için ilginin odağını oluştururken, Diyarbakır'daki zengin bakır yatakları, Güney Anadolu'nun zampara kaynakları, Eskişehir'in dünya tekeline sahip olan lületaşını ayrıca dikkat çekiyordu⁽²⁾. Ek olarak, Anadolu'da bol miktarlarda bulunan boraks, cıva, nikel, demir, manganez, kükürt gibi madenlerle, Ereğli'deki endüstri için değerli bir yakıt olan kömür yatakları, ve en önemlisi, Suriye ve Mezopotamya'da bol miktarda bulunan petrol kaynakları oldukça göz kamaştırıcıydı. Sanayileşmesini İngiltere ve Fransa'ya oranla daha geç tamamlamış olan Prusya, Avrupa'nın en güçlü ordularından birini bulunduruyor olmasına karşın, sömürge edinme yarışında gerilerde kalmıştı. Burjuva-Junker askeri despotizmi, 1880lerde sömürge edinme yarışına katıldığında, paylaşım çoktan gerçekleşmiş, Afrika ve Doğu'nun büyük pazarları İngiltere ve Fransa'nın denetimi altına girmişti. Bu nedenle Alman sermayesi Yakın Doğu'nun en

(1) İ.Ortaylı, Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu, s. 53

(2) E.H.Farle, Bağdad Demiryolu Savaşı, s. 26-27

büyük pazarını oluşturan Osmanlı İmparatorluğu'na dolaylı sömürge yöntemlerinin uygulandığı, planlı bir politika ile yaklaşmaktaydı⁽¹⁾.

"Bağdad demiryolu stratejisi" adıyla bilinen bu yöntemle imparatorluğun bütün önemli noktaları elde edilecekti. Ayrıca, Avrupa'nın öteki emperyalistleri ve Rusya ile mücadelede bir müttefik daha kazanılmış olacaktı. Bizzat Alman mali sermayesi ve hükümet şansölyesi Bismarck tarafından yönlendirilen Yakın Doğu politikasının Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki kazanımları, üç aşamada gerçekleşmişti:

- 1- Osmanlı ordusunun eğitilmesi amacıyla bir Prusya subay heyetinin Osmanlı başkentine yollanması
- 2- Alman silâh sanayiinin Osmanlı İmparatorluğu ile kârlı bir silâh ticaretine girişmesi
- 3- Demiryolları yapımı için imtiyaz sağlanması.

Alman emperyalizminin Osmanlı İmparatorluğu'na girme girişimleri, Osmanlı ordusunun eğitilmesi amacıyla bir grup Prusya'lı subayın İstanbul'a gelmesiyle başlamıştı. Önce Albay von Goetze, onun ardından Helmut von Moltke ve Albay von Kuczkonski eğitmen olarak Osmanlı ordusunda bulunmuşlar, en son Binbaşı von der Goltz, özellikle genç subaylarla ilişki kurarak onlara Prusya militarizmini aşılammıştı. Bu askeri heyetin bir diğer işlevi de Krupp firmasının topları ile Mauser ve Loewe firmalarının tüfeklerini pazarlamak olmuştur⁽²⁾. Krupp firmasının hissedarlarından olan Kaiser II. Wilhelm, Osmanlı başkentini ziyaret ettiği sırada, satış anlaşmasının uygun koşullarda gerçekleşebilmesine katkıda bulunmuştu. Alınan silâhların bedelini ödeyebilmek için, ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu, daha sonra demiryollarının yapımı işini üzerine alan Deutsche Bank'a borçlanıyordu. Demiryolları imtiyazı kendilerine verilinceye değin Alman emperyalizmi, Osmanlı İmparatorluğu'na iyice sızmıştı.

(1) L.Rathmann, Berlin-Bağdad Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi, s. 19-25

(2) Ibid., s. 26-34

2.3.1 Berlin-Bağdad demiryolunun oluşumu

Osmanlı İmparatorluğu'nda 1850 li yıllardan başlayarak kurulan demiryollarının imtiyazı genellikle İngiliz sermayesine ait bulunmaktaydı; İzmir-Aydın ve Haydarpaşa-İzmit hatlarının mülkiyetini elinde bulunduran İngilizlerin yanısıra, Fransızların da Marmara bölgesinde demiryolu yatırımları vardı. Disraeli'nin başkanı olduğu İngiliz hükümeti yeni imtiyazlar kazanmağa çalışırken, demiryolu ihalesi paravan bir Osmanlı şirketi olan Osmanlı Anadolu Demiryolu Şirketi'ne verildi. Deutsche Bank tarafından yönetilen şirket, Haydarpaşa-İzmit hattının mülkiyetini İngilizlerden aldığı gibi, 1892 de İzmit-Eskişehir, 1893 te de Eskişehir-Konya demiryolu hattını inşa etme ruhsatına sahip oluyordu. Sultan II. Abdülhamid'in 5 ramazan 1321 (M: 1903- 1904) tarihini taşıyan bir tayin beratında, Konya valiliğine atanan Faik Beyin demiryolu yapımı nedeniyle önem kazanan bu vilâyetin idaresi ve güvenliğinden sorumlu bulunduğu belirtilmiştir⁽¹⁾. Sultan II. Abdülhamid demiryollarını halkın zenginliğini arttıracak yeni yollar olarak değerlendirdiği gibi, orduların çabucak hareket etmesini sağlayacak, stratejik önemi büyük bir ulaşım yolu olarak görüyordu, ve, bu yolun inşaatı konusunda işin yalnız ekonomik ve mali yönüne önem verdiğini düşündüğü Almanya'ya güveni tamdı⁽²⁾. İhale Deutsche Bank'a verildiği gibi, kilometre başına toplam maliyet açığının ödenmesi teminat altına alınmış, ayrıca İzmit, Bilecik, Kütâhya sancakları ile Ankara vilâyetinin aşâr gelirleri garanti olarak gösterilmişti⁽³⁾. Ancak Almanlar Osmanlı hükümetinin etkinliğine güvenmedikleri için, Düyun-u Umumiye komisyonunun denetiminde bulunmayan bu gelir kaynakları da hükümet adına komisyon tarafından işletilmeye başlandı, her demiryolundan edilen zarar karşılandıktan sonra kalan miktar Hazine'ye verildi⁽⁴⁾. Kısaca komis-

(1) O.Ş.Gökyay, "II. Abdülhamid'in bir tayin beratı", Tarih ve Toplum, sayı 7, s. 71-72

(2) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 139

(3) İ.Ortaylı, a.g.e , s. 95

(4) S.Shaw-E.K.Shaw, a.g.e , s. 279

yonun burada da asıl amacı tahvil sahibi Avrupalıların çıkarlarını gözetmek oluyordu⁽¹⁾. Tahvil sahiplerinin net kazançlarının yanısıra, Deutsche Bank'a ayrıca Haydarpaşa-Ankara hattı boyunca 20 kilometre enindeki bir şerit içinde kalan toprak altı zenginliklerinin çıkarılması ve ağaç kesme hakkı da verilmişti⁽²⁾.

Sultan II. Abdülhamid kilometre başına Osmanlı hükümeti tarafından taahhüt edilen miktarın çok yüksek olduğunu kabul etmekle birlikte, borçların giderek gelirlerle dengelendiğini öne sürmektedir⁽³⁾. Ona göre, Almanların bazı riskleri göze almış olmaları nedeniyle kazançtan yararlanmaları doğaldır; buna karşın yine de arslan payı Osmanlı hükümetine kalmaktadır. Gerçekte Sultanın demiryolu yapımında gördüğü yararların büyük bir çoğunluğu politiktir. İstanbul, İç Anadolu ve Arap eyaletlerini birbirine bağlayan bir ana demiryolu hattı, hilâfet merkezi ile islâm eyaletleri arasındaki mesafeyi kısaltarak hem panislâmizm ideolojisine hizmet edecek⁽⁴⁾, hem de Jön Türkler veya herhangi bir dış düşmana karşı ya da bir isyan durumunda çok sayıda asker ve cephaneyi kolayca sevketmeye yarayacaktır⁽⁵⁾. Arabistan'ı kaybetme olasılığı uzun süredir Sultanı tedirgin etmektedir; bu bölge müslümanlık için kutsal olduğu gibi, tarımın ileri olduğu, zengin bir insan ve enerji potansiyelinin bulunduğu bir bölgedir. Bu nedenle II. Abdülhamid bir yanda Berlin-Bağdad demiryolu inşa edilirken, diğer yanda tamamen kendi finans gücüne dayanarak Mekke ile Medine'yi birbirine, daha sonra da Şam'a bağlatmak üzere girişimde bulunmuştur⁽⁶⁾. Sultan II. Abdülhamid'in imtiyazını Georg Siemens'in başında bulunduğu Deutsche Bank'a bıraktığı demiryolu inşasının, Sultanın politikasına hizmet edici diğer kazanımları, devlet tekelindeki bir posta örgütünün kurulması ile Harbiye Nezareti gözetiminde, savaş ya da isyan durumunda askeri birliklerin en çabuk sevkedilebileceği uygunlukta istasyonların hat üzer-

(1) D.C.Blaisdell, a.g.e , s. 119

(2) L.Rathmann, a.g.e , s. 41

(3) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 105

(4) E.Z.Karal, a.g.e , s. 548

(5) Ibid., s. 469

(6) P.Imbert, a.g.e , s. 74-77

rine yerleştirilmesi olmuştur⁽¹⁾. Ayrıca Eskişehir, Konya ve Ankara'yı İstanbul'a bağlayan Anadolu demiryolu, dışsatıma yönelik meta üretiminde ortaya çıkan ani gelişmenin nedenidir⁽²⁾.

Öte yandan Alman sermayesi 1898 de, Osmanlı Bankası'nın girişimiyle 1870 te İstanbul içinde ulaşım hizmeti vermek üzere kurulan, Paris'li ve İstanbul'lu bankerlerin yönetimindeki İstanbul Tramvay Şirketi'ni de denetimi altına alır⁽³⁾. Bu denetim, şirketi çokuluslu bir komisyon tarafından yönetilen elektrikli tramvaya geçilinceye değin Almanlarda kalmıştır. Çeşitli yönetim görevleriyle Osmanlı başkentinde bulunan Avrupalı yabancıların, toplumsal yaşama kendi alışkanlıklarıyla beraber farklı bir renk getirdikleri görülür. S.N. Duhani, Anadolu Demiryolu Şirketi Genel Müdürü Edouard Huguenin ile ilgili gözlemlerini şöyle aktarmaktadır⁽⁴⁾:

"... esaslı bir içki uzmanı olan İsviçreli Mösyö Huguenin'e eşlik etmek büyük bir zevkti. Anadolu Demiryolları Şirketi Umum Müdürü olan bu zat her öğleden sonra saat üçten itibaren Lebon'da olur ve dostlarıyla şampanya yuvarlardı. (...) Mösyö Edouard Huguenin İstanbul'da işe Doğu Demiryolları Marşandizler Dairesi Şefi olarak başlamıştı. Almanlar Anadolu Demiryollarının ilk bölümleri için taviz kopardıklarında (Haydarpaşa-Eskişehir-Ankara ve Eskişehir-Kütahya-Konya) genel müdür Mösyö Chanders'in muavinliğine atandı. Ünlü Bağdad Demiryolunun yapımı esnasında da kumpanyanın genel müdürlüğüne yükseldi. O yıllarda İsviçre'nin İstanbul'da diplomatik temsilciliği bulunmamasına rağmen, tarafsız bir İsviçrelinin Alman demiryollarının başında olması daha az sakıncalı bulunmuştu. (...) Mösyö Huguenin İstanbul'da, Hint racaları gibi son derece lüks bir yaşam sürmüştür. Buharlı bir teknesi, tayfaları, yazlık köşkü ve bir çok önemli nişanı vardı. İki de

(1) İ.Ortaylı, a.g.e , s. 103

(2) Ş.Pamuk, a.g.e , s. 46

(3) J.Thobie, "Osmanlı Devleti'nde Yabancı Sermaye", TCTA, Cilt 3, s. 734

(4) S.N.Duhani, Eski İnsanlar Eski Evler, s. 48

damadı: Türkiye hizmetinde çalışan Alman subayı Groos ve Tramvay-Tünel-Elektrik İdaresi Müdürü Friis. (...) Mösyö Huguenin, ardında bir sürü kederli insan ve kıymetli şaraplarla dolu bir mahzen bırakarak 1926 da Bostancı'daki köşkünde öldü."

Berlin-Bağdad Demiryolu, Osmanlı İmparatorluğu'nun dış ve iç politikasına, ekonomisine, toplumsal yaşamına getirdiği yeniliklerin yanı sıra, mimari dokuya kendisine özgü yeni yapı birimleri kazandırmıştır. Demiryolu taşımacılığı ile belirlenen yeni işlevleri üstlenen bu mimari birimlerin, kısa süre içinde demiryolunun geçtiği tüm hatları kapladıkları görülür.

3. 1876- 1909 II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ

1842 yılının Eylül ayında⁽¹⁾ Çırağan Sarayı'nda dünyaya gelen Sultan II. Abdülhamid, Sultan Abdülmecid'in Tirimüjgân Kadınefendi'den doğan ikinci oğludur. Yedi yaşındayken annesini kaybetmiş ve yetiştirilmek üzere babası tarafından sarayın en nüfuzlu kadınlarından Perestû Kadın'a emanet edilmiştir. Şehzadeligi süresince özel öğretmenler tarafından yürütülen geleneksel bir eğitim görmüş, Fransızca öğrenmiş, babasının ölümünden sonra da saraydan ayrılarak Maslak'taki köşkü, Tarabya'daki yazlığı ve Kağıthane'deki çiftliği arasında mütevazı bir yaşam sürmeğe başlamıştır. Gelirlerinin bir bölümünü biriktirerek işlettiği bilinmektedir. Edebiyata karşı özel bir ilgisinin bulunmamasına karşın, tarih, siyaset ve hukuk konularıyla yakından ilgilenmiştir. 31 Ağustos 1876 da tahta çıktığında, çevresinde genelde olumlu izlenim bırakan bir kişilik sergilediği söylenilabilir. Uzunca boylu ve hafif kamburumsu olan Sultan, zayıf ve atletik bir yapıya sahiptir. Özellikle jimnastik, eskrim ve atıcılık ilgi alanına girer. Hatta nişan taktasına arap harfleriyle adını yazacak kadar iyi bir atıcı olduğu söylenmektedir⁽²⁾. Sesi kalındır, çok dinleyip az konuştuğu ve belleğinin güçlü olduğu bilinir. Oldukça dindardır. Kıyafet ve yaşayışında ise sadelik yanlısıdır, şatafatlı üniformalardan ve büyük törenlerden hep uzak durmuştur. Çok sigara içmesine karşın, sağlığı konusunda titiz ve dikkatli davranmıştır.

Tahtta bulunduğu yıllarda ise özellikle kararsızlığı ve kuşkuculuğunun kişiliğinin en temel yönlerini oluşturduğu öne sürülmektedir. Bu yönleri öylesine abartılmıştır ki, önemli kararlar arifesinde Müneccimbaşı Ebülhüda'ya danıştığı⁽³⁾, ya da birlikte bir akşam yemeğinde

(1) Sultan II. Abdülhamid'in kesin doğum tarihine ilişkin verilen bilgiler çelişkilidir. M.Cezar, Özlü Osmanlı Tarihi ve Padişah Resimleri Albümü, s.92 de bu tarihi 11 Eylül olarak belirtirken, E.Akarlı "II. Abdülhamid (1876- 1909)" adlı makalesinde (TCTA, Cilt 5, s.1292 21 Eylül olarak vermiş, Sultan Abdülhamid, Siyasi Hatıratım, s.31 de ise bu doğum tarihi 23 Eylül olarak kaydedilmiştir.

(2) S.N.Duhani, a.g.e , s. 28

(3) E.E.Ramsaur, a.g.e , s. 28

bulunduğu sırada yelpazesini imzaladığı Amerikan elçisinin karısından aynı yelpazeyi geri almak üzere ertesi gün yaverini yolladığı bile iddia edilmiştir⁽¹⁾. Macar bilgini Arminius Vambéry tarafından karşılaştığı en çelişkili kişilik olarak nitelenen Sultan, ona göre, bir dolu karşıt özelliği bünyesinde barındırmaktadır⁽²⁾; iyilik ve kötülük, cömertlik ve cimrilik, korkaklık ve cüret, zekâ ve cehalet, ıımlılık ve aşırılık gibi karşıtlıklar onun davranışlarını belirler. 31 Mart 1901 de bir kurban bayramı töreninde Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda, büyük avizeden 700 kğ.lık bir parçanın düştüğü deprem sırasında kendisini yere atmayanın yalnız Sultan Abdülhamid olduğu anlatılmaktadır⁽³⁾. Hamidiye Camii önünde Cuma selâmlığından çıkarken Ermeni komitacılar tarafından uğradığı bombalı suikast girişimi sırasında da soğukkanlılığını koruduğu, arabasına atlayıp atları sürerek yalnız başına saraya döndüğü bizzat kendi ağzından nakledilir⁽⁴⁾. Yine kendisinin belirttiğine göre Selânik'te sürgünde bulunduğu sırada Topçu Yüzbaşı Salim tarafından tabancayla öldürülmek istendiğinde paniğe kapılmaksızın bulunduğu yerde kalmıştır⁽⁵⁾. Öte yandan vehimliliği öylesine boyutlara ulaşmıştır ki, "denizde toplanıyorlar" şeklinde yapılan bir jurnal, Boğaz'da çıkılan mehtap sefalarını yasaklamasıyla sonuçlanır⁽⁶⁾. Hiç kimseye, doktorlara bile güveni yoktur. Doktor Yanış'un tavsiye ettiği maden suyunun midesini bozduğunu düşünmekte⁽⁷⁾, başgözdesinin sırtında şarbon mikrobu bulunması sonucu harem hamamında üç gün üç gece boyunca kükürt yaktırmaktadır⁽⁸⁾. Ayrıca doğrudan doğruya doktorları jurnal toplamak üzere kullanmıştır⁽⁹⁾. Bizzat Abdülhamid'in özel doktoru Mavroyani Paşa tarafından Osmanlı Gizli Polis Örgütü'nün ku-

(1) S.Birsel, "Summer Palace Hotel", Sanat Olayı, sayı 9, s. 19

(2) E.E.Ramsaur, a.g.e , s. 29

(3) "Dolmabahçe Saray gibi Saray", Cumhuriyet, 16 Kasım 1986, s. 17

(4) İ.Bozdağ, a.g.e , s. 125

(5) Ibid., s. 123

(6) L.Saz, Haremın İçyüzü, s. 29

(7) İ.M.K.İnan, "Sultan Abdülhamid'e dair", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 6, s. 19

(8) C.Topuzlu, 80 Yıllık Hatıralarım, s. 49- 51

(9) Ibid., s. 55-56

ruluşuna ilişkin bir kitap yazıldığı bilinmektedir⁽¹⁾. Sultan'ın zehirlenmekten duyduğu korku yalnızca kendi önünde pişirttiği kahveyi içmesini getirmiş, saray bahçesinde kahvecibaşının seyyar takımları ile kendisini izlediği gezintiler yapmasına yol açmıştır. Geceleri ise dairesinin tüm elektriklerini yaktırarak hangi odada uyuduğunun bilinmesini önlemeye çalıştığı öne sürülür⁽²⁾. Yine fitne-fesat için kullanılan düşüncesiyle telefonun, suikasta yeltenen cani ve komitacılar çabucak kaçabilirler inancıyla ise otomobilin ülkeye girmesini yasakladığı da ayrıca öne sürülmektedir⁽³⁾.

Sultan II. Abdülhamid döneminde doğrudan doğruya Sultan'ın istemi sonucu ortaya çıkan en önemli iki toplumsal olgu, basın üzerindeki sansür ve rejim muhaliflerinin sürgüne gönderilmesi olmuştur. Bu iki olgu da Sultan'a karşı toplumsal muhalefetin güçlenmesine neden olmuş, iktidarının yıkılmasını kolaylaştırmıştır. Basın üzerindeki sansürün en tipik örneğini, birader, burun, boya, hasta, sakal, tepe gibi sözcüklerin siyasi amaçlı bulunarak yasaklanmasıyla, bir aritmetik kitabında yer alan (+) işaretinin Sultan'ın yaşadığı Yıldız Sarayı'nı anımsatacak şekilde yıldıza benzediğinin öne sürülmesi sonucu çizilmesi oluşturmaktadır⁽⁴⁾. Basın üzerindeki sansür yazılı kurallara dayanmadığından giderek denetimden çıkmış, Sultan'ı öven kitaplar bile yasaklanır olmuştur⁽⁵⁾. Yıldız Başkatipliği'nden çıktığı ileri sürülen uydurma bir genelgenin ise bir sayıda bitmeyecek edebi ve bilimsel yazıların yayınlanmaması zorunluluğu ve "devamı var" ibaresinin kullanılmasının yasaklanmasına yol açtığı görülür⁽⁶⁾. Bu dönemde gazeteci satın alma olaylarına da rastlanılmaktadır. Doğal olarak yalnızca kendi satışı ile yaşayamayan gazeteler, doğrudan doğruya Bâbıâli ve Sultan'

(1) T.Timur, "Osmanlı Gizli Polis Örgütü Nasıl Kuruldu?", Tarih ve Toplum, sayı 6, s. 32

(2) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 56

(3) İ.M.K.İnan, a.g.ım , s. 21

(4) C.Kudret, "Eski Dergiler Arasında", Tarih ve Toplum, sayı 9, s. 20

(5) O.Koloğlu, "II. Abdülhamid Sansürü", Tarih ve Toplum, sayı 38, s. 16-17

(6) Ibid., s. 18

dan para yardımı almışlardır⁽¹⁾. Devletten yardım almayan herhangi bir basın organının bulunmaması, basın sansürünün etkili bir biçimde uygulanmasını getirmiştir.

Bu dönemdeki ikinci önemli toplumsal olgu, rejim muhaliflerinin uzak eyaletlere sürgüne yollanmalarıdır. Özellikle genç Jön Türklerin tutuklanıp hapsedilmeleri, işkence görmeleri ve sürülmeleri, geniş ve sürekli bir tepki yaratmıştır. Yüreklarının vatan sevgisiyle dolu olduğuna inanan bu gençler, vatan haini muamelesi görmeyi ve katillerle eşdeğer tutulmayı bir türlü kendilerine yedirememektedirler⁽²⁾. Yıldız Sarayı'na yapılması planlanan bir saldırıya ilişkin hazırlanan bir talimatnamede, sarayın ayrıntılı planı açıklandıktan başka, içinde işkence yapıldığı öne sürülen mekânlar özellikle belirtilir⁽³⁾. Tüm bunlar genç aydınlar arasında büyüyen muhalefetin tavrını giderek sertleştirmesine yol açmıştır. 1900 lü yıllara gelindiğinde eskinin baskı altında tutulan askeri öğrencilerinin, komutaları altında asker ve silâh bulunan yüzbaşı ve binbaşılar konumuna geldikleri görülür⁽⁴⁾. Eğitimle kumanda ve idare etmek için hazırlanmış bir idareci elitin üyeleri olan bu genç subaylar, Rumeli'ye yayılan ordu ayaklanmalarının ardından, 23 Temmuz 1908 de meşrutiyetin yeniden ilân edilmesini sağlamışlardır. Böylelikle Sultan II. Abdülhamid etkinliğini çok büyük ölçüde yitirmiş olur.

31 Mart olayını izleyen günlerde tahttan indirilen Sultan II. Abdülhamid, Selânik'e sürülmüştür. Balkan Savaşı patlak verene değin Selânik'te Alâtini Köşkü'nde oturmaya zorlanan Sultan, Selânik'in düşmesi tehlikesine karşı Beylerbeyi Sarayı'na nakledilir ve ölümüne değin burada kalır. 10 Şubat 1918 de sarayın 9 nolu odasında zaatürreden ölür⁽⁵⁾,

(1) O.Koloğlu, "II. Abdülhamid'in Basın Karşısındaki Açmazı", TCTA, Cilt 1, s. 84

(2) Bekir Fahri, Jönler, s. 24

(3) M.Ş.Hanıoğlu, Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889- 1902), s. 543

(4) B.Lewis, a.g.e , s. 203

(5) E.Sevgin, "Beylerbeyi Sarayı", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 4, s. 43

Topkapı Sarayı'nda yapılan sade bir törenden sonra II. Mahmud türbesine gömülür⁽¹⁾. Yaşamının son yıllarında siyasetten yasaklı bulunmasına karşın, devletin içinde bulunduğu duruma ilgisini kaybetmemiştir. Hatıralarında Harbiye Nazırı Ender Paşa'nın akıl danışmak üzere kendisine geldiğini öne sürerken⁽²⁾, kendisiyle mülakat yapan Lozan Gazetesi muhabiri Jean Felixe'e bu konuda herhangi bir açıklama yapmaktan kaçındığı görülür⁽³⁾. Anlaşılan devrik padişah, yaşadığı günlerde politika ile ilgisinin bilinmesini istememiştir.

(1) İ.H.Konyalı, Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi, Cilt II, s. 177

(2) İ.Bozdağ, a.g.e , s. 161-163

(3) Ibid., s. 227

3.1 Siyasi düşünceleri

II. Abdülhamid döneminde Tanzimat'ın öngördüğü "Osmanlılık" politikası, hem dış güçlerin etkisiyle, hem de Balkanlardaki dinsel ve milliyetçi ideolojilerin etkinliği sonucu başarısızlığa uğrayınca, Sultan II. Abdülhamid'in politikasını özellikle Arap vilâyetlerini kazanıcı bir biçime dönüştürdüğü gözlenir. İngiltere'nin Tanzimat politikasına karşıtlığının temeli Lord Salisbury'nin kişisel tutumuyla bağlantılıyken, Rusya çarlık için tehlikeli bulunduğundan ötürü kurumsal monarşi eğilimine karşıdır; ve bu iki güç te Balkanlardaki ayrımçı milliyetçiliği desteklemektedirler. Bu durumun yanısıra imparatorlukta müslüman-hıristiyan ilişkilerinin kötüleşmesi, savaşlarda müslüman tebaanın katledilmesi, ayrıca Avrupalılarca islâm ülkelerinin işgale uğraması ve panislâmizm doğrultusundaki fikir akımları, Sultan'ın panislâmist bir politika geliştirmesinde rol oynamışlardır⁽¹⁾. Bu politikası sonucu padişah, islâmlığı gerek kendi ülkesindeki tebaasını birleştirmek için bir "bayrak" olarak, gerek ülke dışındaki müslümanlar için emperyalizme bir karşı koyma aracı olarak düşünmeye başlamıştır⁽²⁾. Bu dönemde halk arasında müslümanlık şuurunun bir çeşit misyoner örgütlenmesiyle yayılmaya çalışıldığı görülür. Bu amaçla Java'ya siyasi temsilci tayin edilmiş, Kuzey Afrika, İran, Türkistan ve Hindistan'a ajanlar yollanarak kapsamlı bir din propagandasına girişilmiştir⁽³⁾. Propaganda çabalarının Uzak Doğu'ya değin ulaştığı, bizzat Sultan tarafından belirlenmiş bir heyetin 1901 yılında bu amaçla Çin'e gönderildiği, ertesi yıl aynı amaçla yollanan Muhammed Ali adlı bir ajanın Çin müslümanlarıyla doğrudan ilişkiye geçtiği bilinmektedir⁽⁴⁾. Çin'de başlatılan siyasi faaliyetlerin kimi kültürel sonuçlara da yol açtığı bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmeğe de, bu durumu kanıtlayacak somut veriler yoktur. Ama yine aynı politika sonucu Japonya

(1) E.Z.Karal, a.g.e , s. 540-542

(2) Ş.Mardin, "İslâmcılık", TCTA, Cilt 5, s. 1402

(3) E.Z.Karal, a.g.e , s. 546-547

(4) İ.S.Sırma, II. Abdülhamid'in İslâm Birliği Siyaseti, s. 70-93

ile ilişki kurulmaya çalışılmış, ancak bu amaçla Japonya'ya yollanan heyet 1889 da Ertuğrul gemisiyle okyanus sularında kaybolup gidince bu girişim sonuçsuz kalmıştır.

Sultan II. Abdülhamid politikası gereği Suriye, Irak, Arabistan ve Libya'yı içeren vilâyetlere öncelik vermiştir⁽¹⁾. Bu dönemde en deneyimli yöneticilerin buralara gönderildiği, altyapı ve eğitim yatırımlarının öncelikle bu vilâyetlere yöneltildiği izlenir. Arap eyaletlerinin ulema ve memurları, en yüksek rütbelere terfi ettirilmişlerdir. Ayrıca bu eyaletlerdeki bir çok tekke ve zaviyeye vergi ve askerlik muafiyeti tanındığı gibi, para yardımı da yapılmaktadır⁽²⁾. Sultan müslümanlarca kutsal kabul edilen Mekke ve Medine topraklarına demiryolu ile ulaşabilmek için özellikle çaba göstermiştir⁽³⁾. Öte yandan Rumeli politikasının değişmediği, buralarda siyaset temelinden çok, kişisel temelli, hediye ve payelere dayanan geleneksel politika anlayışını sürdürdüğü görülür.

II. Abdülhamid'in panislâmist politikasının 1890 dan önce varlığından söz etmek oldukça güçtür. Sultan'ın başlangıçtaki politikası "Osmanlılık" ilkesinin egemen kılınması biçimindeki Tanzimat idealinin devamını sağlamak ve hiç bir milleti gücendirmemek temeline dayanmaktadır⁽⁴⁾. Öyle ki, Osmanlı İmparatorluğu'nda panislâmizm yönündeki ilk hareketin, Ernest Renan'ın islâmlığın bilim ve felsefenin düşmanı olduğu tezine karşı çıkarak, geçmişin büyük islâm imparatorluklarında uygarlık ve kültür alanlarında yapılan büyük ilerlemeleri kaydeden yazılarıyla Namık Kemâl tarafından başlatıldığı bilinmektedir⁽⁵⁾. Sonraki yılların getirdiği koşullar, Sultan'ın bu politikayı bütünüyle benimsemesini getirmiştir. Öte yandan II. Abdülhamid'in panislâmist politikasının Almanya tarafından desteklendiği izlenir⁽⁶⁾. Bu politika Almanya'nın diğer Avrupa devletleriyle arasındaki rekabette çıkarına görün-

(1) E.Akarlı, a.g.m , s. 1293

(2) S.Deringil, "II. Abdülhamid'in Dış Politikası", TCTA, Cilt 2, s. 306-307

(3) P.Imbert, a.g.e , s. 75

(4) Ş.Mardin, Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895- 1908, s. 59-60

(5) S.Shaw-E.K.Shaw, a.g.e , s. 315

(6) E.M.Darle, a.g.e , s. 77-78

müştür. Bu nedenle imparatorluğu ikinci kez ziyaretinde Kaiser II. Wilhelm'in Kudüs'e kadar giderek kendisini "300 milyon müslümanın dostu" ilân ettiği görülür⁽¹⁾.

Bu arada belirtmek gerekir ki, Sultan II. Abdülhamid'in panislâmizm anlayışı, bu dönemde yaygın olan anlayışlardan farklıdır. Bu anlayışın temelinde hilâfetin yalnız ruhani bir egemenlik değil, aynı zamanda siyasi bir egemenlik ve bir devlet biçimi olduğu inancı yatmaktadır⁽²⁾. Bütün müslümanlar bir "millet"tir, yani siyasal bir bütündür. Bu birliğin simgesi de hilâfettir. II. Abdülhamid'in bu yorumu kendisini Cemaladdin Afgani'den ayırmış ve onu kendi denetimi altında tutmasına neden olmuştur. İslâm toplumlarının en kötü yanlarının tembellik ve kaderciliğe ödün vermeleri olduğunu düşünen Sultan, yeni doğu uygarlığının batıdan alınan bünyeye uygun yeniliklerin şeriata eklenmesiyle oluşacağına, yani bir tür doğu-batı sentezine inanmaktadır. Diğer taraftan panislâmist politikanın toplum kesimine yansımaları aşırılıklara yol açacak biçimde olmuş, halk arasındaki dindarlık havasını bozacak eylemlere kalkışanlar polisçe cezalandırılmış, devlet katında görevli bulunanlar aşırı dindar gözükme zorunda kalmışlardır. Bazılarının namaz seccadelerini resmi makamlara bile taşıttıkları belirtilmektedir⁽³⁾. Toprak bütünlüğünün korunmasında ordudan çok panislâmist politikasına güvenen II. Abdülhamid, herşeye karşın imparatorluğun çağdaşlaşmakta olan görünümünü değiştirecek girişimlerden kaçınmıştır. 1893 yılında Amerikan Ulusal Kütüphanesi'ne bağışladığı 1819 fotoğraf ve 51 albümden oluşan koleksiyonda, harem kadınları, sokak satıcıları gibi oriental görüntülerin özellikle bulunmaması, tam tersine fotoğraflarda çağdaşlaşma görüntülerinin yer alması bu çabasının ürünüdür⁽⁴⁾.

(1) H.Ülman, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Dış Politika ve Doğu Sorunu", TCTA, Cilt 1, s. 284-285

(2) N.Berkes, a.g.e, s. 353

(3) Ibid., s. 338

(4) W.Allen, "Abdülhamid II Koleksiyonu", Tarih ve Toplum, sayı 25, s. 16-17

Sonuç olarak Sultan II. Abdülhamid'in panislâmist politikasının temelinde siyasi bir söylem biçiminde ortaya çıktığı, toplum yaşamında kimi kısıtlama ve zorlamalara yol açmasına karşın çağdaşlaşmanın önüne geçmediği söylenebilir. Buna bağlı olarak kültür yaşamında ve sanatta değişim sürmüştür, yeni akımlar izlenebilir olmuştur. Sultan'ın politikasının ne sosyal yaşamda, ne de sanatta derin izler bırakmadığı görülür. Bu durum, bu politikanın yalnız siyasi temelli olduğu savını güçlendirmektedir.

3.2 Tarikatlarla olan ilişkileri

Sultan II. Abdülhamid panislâmist politikasını yaygınlaştırmak ve müslüman unsurların desteğini pekiştirmek üzere, merkezden yolladığı mnaşlı görevlilerin yanısıra tarikatları da kullanmıştır. İslâm topluluklarında toplumsal örgütlenmenin temel birimlerinden olan tarikatların, 1880- 1908 yılları arasında büyük bir canlanma gösterdikleri, bunların başlıca önderlerinin İstanbul'da toplandıkları ve kendilerine geniş olanaklar sağlandığı bilinmektedir. Böylece yaygınlık kazanan tarikatlar, II. Abdülhamid döneminin en etkin iletişim ve propaganda örgütü haline gelmişlerdir. Sultan'ın tarikatlarla bizzat yakınlık kurduğu bilinen bir gerçektir. Tahta çıkmadan önce Teşkilât-ı Esasiye'yi ilân edeceğini vaadettiği zaman yanında bulunan iki kişiden birinin Midhat Paşa, diğerinin ise Şeyh Osman Salahaddin Efendi olduğu⁽¹⁾, Midhat Paşa'nın huzura bu Mevlevi Şeyhi tarafından götürüldüğü öne sürülmektedir. Öte yandan Sultan'ın halife olmasına, yani kendisini bütün islâmların imamı kabul etmesine karşın, Hazreti Ahmed el-Kadiri'nin kurmuş olduğu Kadiri tarikatının müridi olduğu bilinir⁽²⁾. Bu dönemde özellikle yaygın olan tarikatlar Nakşibendi, Mevlevi, Rûfai, Şazeli gibi eskilerin yanısıra, Cezayir'den Sudan yoluyla gelen Ticaniye tarikatıdır. Ticani, Şazeli ve Nakşibendi şeyhlerinin Sultan ve saray tarafından en çok tutulanları oluşturduğu, ayrıca Arap şeyh ve emirlerinin de oldukça gözde olduğu bilinmektedir⁽³⁾. Bunlar sarayın yakınında kurulan özel misafirhanelerde barındırılmışlardır. Aralarında en nüfuzlu olanları Halepli Ebülhüda el Sayyadi ile Şazeli tarikatının öndegelenlerinden Kuzey Afrikalı Şeyh Muhammed Zafir'dir. Şeyh Zafir'in saray yakınında açtığı dergâh, daha sonra adına yaptırılan bir türbe-kitaplık-çeşme külliyesine dönüşmüştür. II. Abdülhamid'in, henüz

(1) M.Kara, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tasavvuf ve Tarikatlar", TCTA, Cilt 4, s. 989

(2) E.Z.Karal, a.g.e , s. 249

(3) N.Derkes, a.g.e , s. 338

şehzadeyken 1873 te tarafından İstanbul'a çağırılan Şeyh Zafir'e tahta çıkar çıkmaz bağışladığı, Yıldız sırtlarındaki araziye yapılan bu dergâhı padişahın sık sık ziyaret ettiği kolaylıkla akla gelmektedir⁽¹⁾. İşin ilginç yönü Sultan'ın türbe, kitaplık ve çeşmenin yapımı için saray mimarlarından birini görevlendirmiş oluşudur.

Tarikatlarla oldukça içli dışlı olduğu görülen Sultan II. Abdülhamid, devletin resmi görevlileri durumunda bulunan şeyhülislâmlara karşı aynı yakınlık içinde değildir. Bunda padişahların şeyhülislâmca verilen bir fetva ile kolayca düşürülebilir oluşlarının payı büyüktür. Bu nedenle şeyhülislâmlar denetim altında bulundurulmuşlar, siyasete karışmaları engellenmiştir. Sultan'ın son şeyhülislâmı Cemaleddin Efendi'nin onsekiz yıllık görev süresi boyunca Süleymaniye'deki Şeyhülislâm Kapısı'ndan padişahın istemi dışında çıkmadığı, yalnız Cuma günleri Hamidiye Camii'nde yapılan Cuma selâmlığına katılma görevi bulunduğu ve sürekli gözetim altında tutulduğu belirtilmektedir⁽²⁾. Öte yandan ulema da, muhalefet hareketleri içinde yer aldığı ölçüde, sürgüne gönderilmeye değin varan cezalara çarptırılmıştır⁽³⁾.

-
- (1) A.Datur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi", ASA I, s. 107-108
(2) C.Topuzlu, a.g.e , s. 41
(3) Ş.Hanioğlu, a.g.e , s. 112

3.3 Ekonomik konulara yaklaşımı

Elinin sıkılığı ile tanınan Sultan II. Abdülhamid'in henüz şehzade olduğu dönemde, Osmanlı Bankası müdürü tarafından tavsiye edilen Ermeni bankeri Agop Zarifi Paşa, kendisine ekonomik ve mali politika konularında yol göstermekte olduğu gibi, özel servetini yönetmekte de yardımcı olmaktadır⁽¹⁾. 1902 yılında kaydettirdiği açıklamasına göre Sultan, servetini orman ve arazi gelirleri sayesinde topladığını belirtir. Hazine nazırları Agop ve Michael Paşa'lar ile Kuzey Afrika'daki altın madenine yaptığı yatırım ile padişaha önemli miktarda para kazandıran Mabeynci Ragıp Bey, bu serveti sekiz milyon liranın üzerine çıkartmayı başarmışlardır⁽²⁾. Ancak meşrutiyetin yeniden ilân edilmesinden sonra, sürgünde bulunan devrik padişaktan kişisel servetinin bütünüyle ikinci ve üçüncü orduya devretmesi istendiğinde, Sultan bu servetin çeşitli nedenlerle azalmış olduğunu, yalnız Deutsche Bank ve Kredi Liöne'de bulunan bir miktar nakit para ile Selânik Limanı ve Anadolu Demiryolu'na ait bir takım tahvil ve hisse senetlerinden ibaret bulunduğunu kaydeder⁽³⁾. Tahta çıkışını izleyen günlerde vezirlerine örnek olmak amacıyla kendisine ayrılan ödenekte indirim yaptıran II. Abdülhamid, devlet katında görevli bulunan yüksek memurların, küçük memurlar maaşlarını düzenli olarak bile alamazlarken, çok yüksek maaşlar almaları ve şatafatlı bir yaşam sürdürmelerini eleştirmektedir⁽⁴⁾. Sultan'ın eleştirdiği diğer bir durum, imparatorlukta yerleşmiş bulunan "bahşiş" kurumudur. 1896 da kaydettirdiği açıklamasında bahşişi memurların düzensiz aralıklarla aldıkları düşük maaşlar nedeniyle anlayışla karşıladığı bir alışkanlık olarak değerlendirirken⁽⁵⁾, 1901 de kaydettirdiği bir başka açıklamasında küçük memurlar özelinde anlayışla karşılayabileceği bu durumun yüksek memurlar için affedilemez

(1) S.Shaw-E.K.Shaw, a.g.e , s. 266

(2) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 116

(3) İ.Bozdağ, a.g.e, s. 126-141

(4) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 87

(5) Ibid., s. 78-79

olduğunu vurgulamaktadır⁽¹⁾. Gerçekte bahşış kurumunun açıkça rüşvet olduğu herkesçe bilinmektedir ve bunu engellemenin yolu bulunamamıştır. Bizzat Sultan'ın siyasi egemenliğini sürdürmek uğruna yakın çevresine dağıttığı paralar da, bu konudaki savaşımı etkisiz kılıcı niteliktedir.

Ticaret ve sanayinin kalkındırılması gerektiğine inanmasına karşın Sultan II. Abdülhamid, devletin gerçek kurtuluşunu ülkenin tarımsal üretim potansiyelinin arttırılmasında görmektedir. Bu amaçla 1878 de kendisinin hazırladığı çalışma programını, 1880 de Nafia Nezareti'nin hazırlayarak yürürlüğe koyduğu iktisadi gelişme planı izlemiş⁽²⁾, 1888 de de tüm tarımsal kredi düzenini yoluna sokmak üzere Ziraat Bankası kurulmuştur. Birbiri ardına tarıma açılan topraklarda büyük çiftliklerin oluşturulduğu görülür. Bu çiftliklerde işletme, bölgeye yeni gelmiş ya da daha önce yerleşmiş göçmen emeği ile sağlanmaktadır⁽³⁾. Anadolu Demiryolu çevresinde tarıma açılan toprakların devletçe binlerce göçmene eşit olarak dağıtılması, bu konudaki devlet politikasının somut bir göstergesidir.

Osmanlı başkentinin imarı üzerinde de duran Sultan II. Abdülhamid, Paris Büyükelçisi Salih Münir Bey aracılığıyla Paris Belediyesi Başmühendisi Buvar ile anlaşmıştır. Kentin fotoğrafları üzerinde çalışan Buvar'ın Eminönü ve Karaköy'de sütun ve kemerlerle bezeli yollar ve süslü cepheleri olan dükkânlarla çevrelenmiş meydanların öngörüldüğü planlar hazırladığı bilinmektedir⁽⁴⁾. Ancak bu planları gözden geçiren Sultan, darboğaz içindeki devletin istimlaklar ve yüksek maliyet nedeniyle çok sarsılacağını, bunun ekonomik huzursuzluklara neden olacağını düşünerek vazgeçmiştir⁽⁵⁾. Padişahlığı sırasında mali sıkıntıların hiç bir konuda Sultan'ın yakasını bırakmadığı açıktır.

(1) Ibid., s. 112-113

(2) E.Akarlı, a.g.m , s. 1293

(3) D.Quataert, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Tarımsal Gelişme", TCTA, Cilt 6, s. 1560

(4) "İstanbul" maddesi, Yurt Ansiklopedisi, s. 3836

(5) S.Ayverdi, Boğaziçi'nde Tarih, s. 133

3.4 Sanat ve sanatçılara karşı tutumu

Sultan II. Abdülhamid sanatla oldukça yakından ilgilenmiştir. Kendisinin çok iyi bir marangoz ve tahta oyma ustası olduğu bilinir. Yıldız Sarayı'na taşındıktan sonra burada Tamirhane-i Hümayunu kurduran Sultan, Avrupa'dan getirttiği en son marangoz aletleriyle herkesin hayranlığını kazanan usta işi mobilyalar üretmekteydi. Bu mobilyaların çoğunu sedef ve fildişi kakmalarla nakışlardı⁽¹⁾. Marangozluk merakının kendisine babası I. Abdülmecid'ten geçtiği öne sürülen II, Abdülhamid'in ilk ustasının Sultan Abdülmecid ile birlikte çalışan Halil Efendi olduğu kaydedilir. Öte yandan Sultan'ın, ustası olduğunu söylediği bir Almandan da övgüyle söz ettiği bilinmektedir⁽²⁾. Yıldız'daki atölyesinde çirak olarak Mihal Raftakis ve Stamatis Vulgaris adlı iki Rumun çalıştığı II. Abdülhamid'in, Saint İrene Askeri Müzesine, mobilyaların kafes ve aksesuarlarında çeşitli silâh motiflerinin göze çarptığı, bir kanep, bir kaç koltuk, sehpa ve tek ayaklı yuvarlak bir masadan oluşan bir salon takımı hediye ettiği söylenir. Aletleri konusunda da titiz olan Sultan Japonya'dan "Japonez" adlı bir el testeresi getirtmiş, Almanya'da pek çok örneğini yaptırttığı bu aleti ilk kez kendisi kullanmıştır⁽³⁾. Kullandığı oyma marangoz takımları bugün Topkapı Sarayı Silâhtar Hazinesi'nde tahta bir sandık içinde korunmaktadır. Sandıkta üzeri ince sedef süslemeli bir Japon takımının yanısıra, muhtelif çapta 53 kalem, 2 demir, bir ağaç tokmak, bir adet örme zincir burgu ve bir bileği taşının bulunduğu görülür⁽⁴⁾.

Tamirhane-i Hümayunda üretilen eşyalar arasında karyola, masa, dolap, konsol, kerevet, hamam iskemlesi gibi mobilyaların yanısıra, korniş, paravana, raf, çerçeve, pervaz gibi eşyalar da bulunmaktadır⁽⁵⁾.

(1) F.İrez, "Tamirhane-i Hümayun ya da Abdülhamid'in Marangozluğu", Tarih ve Toplum, sayı 34, s. 10

(2) S.N.Duhani, a.g.e, s. 100

(3) Ibid., s. 100,102

(4) F.İrez, a.g.m, s. 11

(5) F.İrez, "Milli Saraylarımızın Mobilya Yönünden Tanıtılması", MESSB, s. 160

Ancak bu atölyede üretildiği bilinen mobilyalar arasında özellikle, Dolmabahçe Sarayı 63 numaralı odada II/ 1088 envanter numarasında kayıtlı ahşap üzerine fildişi ve sedef kakmalı, onbeş çekmeceli mücevher dolabı; Beylerbeyi Sarayı 16 numaralı odada 3/919 envanter numarasında kayıtlı neo-rönesans üslubundaki dolap ve 3/405 envanter numarasında kayıtlı yazıhane⁽¹⁾; ve yine Beylerbeyi Sarayı 12 numaralı Harem yemek odasında bulunan altın yıldızlı beyaz lake vitrinli büfeyle ceviz üzerine malakit ve sedef süslemeli, üzerleri maroken kaplı yemek sandalyeleri en ilgi çekici olanlarıdır. Öte yandan Sultan'ın bizzat Hamidiye Camii'nde bulunan hünkâr mahfilinin sedir ağacından yapılmış olan kafeslerini, mihrabın solunda yer alan kabartma yazı levhasını, Kur'an okuduğu rahleyi ve "Sakal-ı Şerif" muhafazası sedefli çekmeceyi yaptığı öne sürülmektedir⁽²⁾. Sultan tahttan indirildikten sonra da Beylerbeyi Sarayı'ndaki odasında marangozluk çalışmalarını sürdürmüştür. Yaşamının son yıllarını yalnız bu uğraşısının doldurduğu söylenilebilir.

Sultan II. Abdülhamid'in bir diğer merakı tiyatrodur. Klasik piyeslerden hoşlanmayan, bunları anlamakta güçlük çektiğini belirten Sultan, özellikle operetleri tercih etmiştir. Yıldız Sarayı içinde yaptırdığı küçük tiyatrodaki Cuma geceleri verilen temsillerde "Sevil Berberi", "Rigoletto", "La Traviata" gibi eserlerin sergilendiği, İtalyan, Fransız, Amerikalı gezgin oyuncuların sık sık Yıldız'a davet edildikleri bilinmektedir. Sultan'ın beğenisini kazanan oyuncular ise çeşitli şekillerde ödüllendirilmişlerdir. Ünlü Fransız aktristi Sarah Bernhard ile Coquelain Cadet'nin, ve İtalyan aktör Arturo Stravolo'nun saraya çağırılarak ödüllendirildikleri, Arturo Stravolo'nun padişahın isteği üzerine sarayda kalarak onbeş yıl boyunca Saray Tiyatrosu'nda oyunlar sergilediği kaydedilir⁽³⁾. Sarayda ayrıca Bertrand ve Jean adlarında iki Fransız sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan saraya ilk sinemayı getiren Bertrand hokkabazlık ve taklit yaparken, hayvan terbiyecisi olan

(1) Ibid., s. 161 .

(2) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 269

(3) "İlk Tiyatro Müzemiz Açılıyor", Cumhuriyet, 27 Mart 1987, s. 4

Jean çeşitli gösteriler sergilemiştir. Sultan'ın son dönemlerinde bir de Amerikalı bir step dansçısının tiyatro kadrosuna katıldığı bilinir (1)

Sultan II. Abdülhamid müzikle de ilgilidir. Piyano çalmasını bilen Sultan, gamlı ve hüzünlü bulduğu Türk müziğinden çok, Batı müziği, özellikle operet melodilerinden hoşlanmaktadır. Sultan'ın Saray Musikisi Topluluğu'nun şefi İspanyol gitarist d'Aranda (2), piyanisti Fransız asıllı Dussap Paşa'dır (3). Müzika-yı Hümayun'un komutanlığını ise Necip Paşa yapmaktadır. Donizetti'nin öğrencisi olan Necip Paşa, 1908 e değin resmi marş olarak kabul edilen ve ilk resmi marş sayılan "Hamidiye" marşının bestecisidir (4). "Ey velinimet-i âlem, şehinşah-ı cihan/ Taht-ı âli baht-ı Osmanîye verdin izz ü şan" sözleriyle başlayan marşı çok beğenen Sultan, Necip Paşa'ya bir konak bağışlamıştır (5). Sultan'ın müziğe olan ilgisini belirten bir diğer gösterge, 25. Cülûs hediyeleri arasında biri Jorj Nikola, diğeri Müzika-yı Hümayun mülazımlarından Tefik Efendi tarafından gönderilen iki askeri marş notasının bulunmasıdır (6).

II. Abdülhamid'in 25. Cülûsunda gelen hediyelerin arasında ayrıca, Sultan'ın kıymetli eşyalar koleksiyonunda yer alacak pek çok değerli parçanın bulunduğu görülür. Bu büyük koleksiyondaki kimi parçalar 1897 Yunan Savaşı şehitlerinin dul ve yetimleriyle malûl gazileri yararına düzenlenen bir kermeste satılmıştır (7). Sultan'ın aralarında Paris'in ünlü mücevhercisi Laoloche'un elinden çıkma iki broşun da bulunduğu ünlü mücevherlerinin ise, 1911 yılının Kasım ve Aralık aylarında Paris'te düzenlenen iki müzayedede, elde edilecek gelir "Donanma-yı Osmanî İane-yi Milliye Cemiyeti"ne verilmek üzere açık arttırmayla satılıkları bilinmektedir (8). Sultan'ın tahttan indirilmesinden sonra

(1) F.Ezgü, Yıldız Sarayı Tarihçesi, s. 20

(2) S.N.Duhani, a.g.e, s. 25

(3) Ibid., s. 28

(4) S.Umur, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Marşlar", Tarih ve Toplum, sayı 35, s. 8

(5) "Hamidiye Marşı", Tarih ve Toplum, sayı 32, s. 16-17.

(6) N.Bayraktar, "Sultan II. Abdülhamid'e Gelen 25. Cülûs Hediyeleri Defteri", Tarih ve Toplum, sayı 21, s. 19

(7) "II. Abdülhamid'in Kermesi", Tarih ve Toplum, sayı 5, s. 28

(8) C.Köseoğlu, "II. Abdülhamid'in Satılan Mücevherleri", Tarih ve Toplum, sayı 29, s. 32-33

Yıldız Sarayı'nın yağmalanması sonucu büyük bir bölümü kaybolan değerli eşyalar koleksiyonundan geriye kalan parçaların çoğu Çırağan Sarayı'na götürülmüş, ancak 1910 da Çırağan Sarayı'nın yanmasıyla tamamen ortadan yok olmuşlardır. Sultan'ın koleksiyon merakı yalnızca değerli eşyalar özelinde değildir. Yıldız Sarayı'nda ayrıca saray silâhlarının teşhir edildiği bir askeri müze durumundaki Silâhhane ile, böcek ve kuş müzeleri de bulunmaktadır⁽¹⁾.

Sultan II. Abdülhamid'in ilgi duyduğu bir başka alan resimdir. 25. Cülûs töreninde aldığı hediyelerin arasında bulunan Kaiser II. Wilhelm tarafından gönderilmiş yağlıboya resimlerin röprodüksüyonlarına içeren albümün, doğrudan doğruya özel dairesine yerleştirilmesi bu ilgiyi açıkça belirtir⁽²⁾. Manzara ve çiçek resimleriyle portre çalışan Sultan'ın Almanya'nın İstanbul Büyükelçisi Kont Hacfeld'e kendi eliyle yaptığı tablolardan birini hediye ettiği de bilinmektedir⁽³⁾. Ocak 1882 de açılması kararlaştırılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda Sultan'ın doğrudan doğruya bir girişimi bulunmamakla birlikte, bunun, izni ve bilgisi dahilinde gerçekleştiği kuşkusuzdur⁽⁴⁾. Bu okulun başına eğitimini Paris'te Boulanger ve Gérôme gibi hocalardan aldığı derslerle tamamlamış olan Osman Hamdi Beyin getirilmesi, birbiri ardına resim ve güzel sanatlar sergilerinin açıldığı bir ortamı geliştirmiştir. Bu dönemde fotoğraflardan yaptıkları çalışmalarla belgesel nitelikli ürünler veren kimi Türk pirimitiflerinin yanısıra, E. Della Suda, L. Gabuzzi gibi Levantenlerle, A. Preziosi, L. Mango, F. Zonaro, Acquarone gibi yabancıların resim etkinliğini sürdürdükleri görülür. Bunlardan Maltalı Kont Amadeo Preziosi İstanbul'un günlük panoramasını resimleyici ve tasfire yönelik suluboya çalışmalarıyla adeta bir

(1) İ. Akşit, İstanbul, s. 122

(2) N. Bayraktar, a.g.m, s. 18

(3) F. Ezgü, a.g.e, s. 7, 28

(4) M. Cezar, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, s. 443 te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda Ticaret Nazırı Raif Paşa ve kuruluşu ait tezkere-i şâmiyede imzası bulunan Sadrazam Sait Paşa'nın Osman Hamdi Bey ile beraber baş rolü oynadıklarını kaydetmiştir.

Osmanlı ressamı gibi kabul edilirken⁽¹⁾, II. Abdülhamid'in yakın çevresinde saray ressamı olarak Fausto Zonaro ve Acquarone bulunmaktadır⁽²⁾ F. Zonaro'nun 1892 de geldiği İstanbul'da "Ertuğrul Zırhlısı" tablosu ile Sultan'ın dikkatini çekince 1896 da saray ressamı olarak çalışmaya başladığı ve bu durumunun 1911 Osmanlı-İtalyan anlaşmazlığına değin sürdüğü bilinir⁽³⁾. Öte yandan Sultan'ın aralarında Rembrandt ve Ayvazovski gibi resamlara ait tabloların da bulunduğu geniş bir resim koleksiyonuna sahip olduğu, ancak Çırağan Sarayı yangınıyla Yıldız'dan taşınmış olan bu koleksiyonun bütünüyle ortadan kalktığı bir söylenti olarak kalmıştır⁽⁴⁾.

Sultan II. Abdülhamid'in arkeolojiye duyduğu ilgi ise iniş çıkışlarla doludur. 1877 de Bergama Tapınağı'nın, Almanya ile sürdürdüğü siyasi yakınlaşmanın kurbanı olarak Berlin'e nakledilmesine izin vermesinin ardından⁽⁵⁾, 21 Şubat 1884'te Osman Hamdi Beyin çıkartılması için önyak olduğu *Asâr-ı Atika Nizamnamesi*'ni onaylaması⁽⁶⁾, 1893 te Irak'ta yapılan Sipara kazısının masrafını kendi hazine-i hassasından karşılaması⁽⁷⁾, Bergama Tapınağı'nın naklinden duyduğu pişmanlığı onaylıyor gibi ise de, 1904 te Mısır Sarayı'nın yine Berlin'e nakli için izin vermesi⁽⁸⁾ bu çelişkili tutumunu anlaşılabilir kılmaktadır. Sultan'ın Almanya ile kurduğu siyasi ittifakın bu konuda kendisi için fazlasıyla bağlayıcı olduğu rahatlıkla söylenilebilir.

-
- (1) "Osmanlı İmparatorluğu'nu Resimleyen Maltalı Ressam", Cumhuriyet, 12 Nisan 1987, s. 16
 - (2) S.Öner, "Milli Saraylar Koleksiyonunun Resim Tarihimiz Açısından Önemi", TBMM Dergisi, sayı 2, s. 68
 - (3) K.Pamukciyan, "Fausto Zonaro'nun Bilinmeyen Bazı Tabloları", Tarih ve Toplum, sayı 44, s. 24-30
"Zonaro Türkiye'de", THY Magazin, Mayıs 1987, s. 13
 - (4) P.Tuğlacı, a.g.e, s. 179
 - (5) M.Cezar, a.g.e, s. 253
 - (6) *Ibid.*, s. 288, 297
 - (7) *Ibid.*, s. 283
 - (8) *Ibid.*, s. 249

4. II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE ETKİNLİK GÖSTEREN GAYRİMÜSLİM YA DA YABANCI MİMARLAR VE ETKİNLİKLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki her türlü yapım faaliyetlerinin 19. yüzyıla değin Hassa Mimarlar Ocağı'na bağlı mimarlar tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Saray teşkilâtı içinde Şhireminliği'ne bağlı olarak görev yapan bu ocak, geleneksel bir eğitim sürdürür. Bilgi ve birikimler usta-çırak ilişkisi içinde aktarılır. 19. yüzyıl başlarında çağdaşlaşma hareketi içinde devlet örgütlenmesini de içine alan yenilikler, mimarlık örgütüne önemli değişiklikler getirmiş, 1831 de Şehireminliği ile Mimarbaşılık birleştirilerek, Ticaret ve Nafia Nezareti'ne bağlı Ebniye-i Hassa Müdürlüğü kurulmuştur⁽¹⁾. Kuruluşun ilk müdürü olan Hassa Başmimarı Abdülhalim Efendi'nin çağdaş mimarlık eğitimine ilişkin bir dizi öneriyi Sultan II. Mahmud'a iletmesine karşın, bu çabasının sonuçsuz kaldığı görülür. Gelişen yeni yapım teknolojilerine ayak uyduramayan geleneksel eğitim almış mimarların yerini, dışarıda mimarlık eğitimi görmüş gayrimüslim ya da doğrudan doğruya dışarıdan gelen yabancı mimarlar almaya başlar. 1840 ta meslek loncalarının kapatılması⁽²⁾, alternatif örgütlenmeleri olanaksız kıldığından yeni gelenlerin bütünüyle rakipsiz kalmalarını sağlamıştır. Sultan II. Abdülhamid döneminde etkinlik gösteren gayrimüslim mimarlar arasında, 1730 lardan beri faal olan Balyan ailesinin tanınmış fertlerinden Sarkis Balyan'ın yanısıra, Mimar Vasilâki, Mimar Yanko, Mimar Ohannes, Amasyan Efendi, Dikran Kalfa, Başmühendis Bertier gibi isimlere rastlanılmaktadır⁽³⁾. Yabancı mimarlardan göze çarpanlar arasında ise, Alexandre Vallaury, Raimondo d'Aronco, Philippe Bello, Guilio Mongeri, M. Renè Ducas, Jachmund, Otto Ritter ve Helmuth Cuno gibi isimlerin yer aldığı görülür. Bu isimlerden bazılarını mimarlık eğitiminde de görev almışlardır.

(1) M.Cezar, a.g.e , s. 63

(2) Ü.Alsaç, "Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi", Mimarlık, sayı 121-122, s. 13

(3) M.Cezar, a.g.e , s. 120

Gerek Avrupa'daki eğitimleri sırasında aldıkları karışık etkiler, gerekse Osmanlı başkentinde dahil oldukları yeni kültürün sunduğu farklı biçim ve anlayışlar, bu mimarların karmaşık bir üslup içinde ürün vermeleri sonucunu doğurmuştur. Belirli kurallara bağlı olmayan bir üslupsuzluğun üslup olduğu bu dönemde, amaç, eldekilere yeni yorumlar getirme, ya da onlardan yola çıkarak yeni sentezlere ulaşma biçiminde kendisini göstermektedir. Öte yandan uygulamada belirli yapı türlerine göre belirli üslupların ağırlık kazanması, doğrudan bir dış etki olarak yorumlanabilir. Sonuçta ya işlevlerine göre belirli bir üslubun ağırlıklı olarak algılandığı türdeş yapılar, ya da herhangi bir üsluba bağlı olmayan, ancak değişik üslup ve kültürlerin çeşitli öğelerini bünyesinde barındırarak bir sentezi hedefleyen denemeler gerçekleştirme olanağı bulmuşlardır. Hedef ne olursa olsun, ortaya konan ürünlerin eklektik bir tutumu sergiledikleri görülür.

4.1 Mimarların etkilendikleri Avrupa kaynaklı mimari akımlar

Bu dönemde İstanbul'da faaliyet gösteren mimarlar, Avrupa'da onsekizinci yüzyılın sonundan başlayarak ondokuzuncu yüzyıl boyunca etkinliğini koruyan, yapı türlerine göre belirli üslupların tercih edilmesi eğilimini sürdürmüşlerdir. Böyle bir eğilimin oluşmasındaki temel neden, dönem mimarlığının ele almakla görevli bulunduğu, pek çok değişik işlevin gereksindiği tipte yapılar yapma zorunluluğudur. Bu yapıların tümünde ortak paydaya bağlı bir üslup birliği geliştirmenin olanaksızlığı, her yapı türünün kendine özgü bir üslupta ele alınmasını getirmiştir. Yine bu dönemde Avrupa'da, sanayileşmenin artışıyla birlikte estetik değerlerin daha ekonomik olma yolunda hızla değişime uğratıldığı bir ortamda, eski değerlere sahip çıkma anlayışının beslediği "güzeli geçmişte ara" eğilimi yaygındır. Bu nedenle yapı türlerine göre üslup seçilirken geçmişin biçimleri kaynak oluşturmuşlardır. Neogrek, neo-gotik, neo-rönesans ve neo-barok üsluplarının yanısıra, ondokuzuncu yüzyıl sonunda modern çağın getirdiği kesin ve düz çizgilere karşı doğanın kıvrak ve devingen çizgilerini öneren Art-Nouveau, çeşitli yapı türleri özelinde tercih edilirler. Ayrıca tüm bu üslupların birbirine karıştırılarak yeniden yorumlandığı, ya da bu üsluplarla doğu kaynaklı üsluplar biraraya getirilerek yaratılmaya çabalanan sentezler, dönem mimarlarının hedefi olmuştur. İstanbul'da bulunan mimarlar arasında da, aynı eğilim ve amacın varlığını gözlemek zor değildir. Mimarların verdikleri ürünler, Avrupa kaynaklı bu eğilim ve amacı açıkça yansıtırlar.

4.1.1 Neo-Grek

Kaynağını eski Yunan ve Roma uygarlıklarında bulan bu akım, onsekizinci yüzyılda Avrupa'da gelişen "historisizm-tarihçilik" anlayışının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu dönem araştırmacılığın, tarihin ve arkeolojinin altın çağıdır. Geçmişten kalan mimari örneklerin yeniden incelenmesini arkeolojik kazılar izlemekte, eldeki her veri ayrıntılı değerlendirmelere tabi tutulmaktadır. Alanında ün kazanmış tarihçi-arkeologların bu konudaki çalışmaları, antik uygarlıklara olan ilgiyi arttırmıştır. 1758 de Yunan Uygarlığının Kökleri adlı çalışmasını kaleme alan Fransız Le Roi ile 1763 te Yunan sanatının temel özelliklerini işleyen ilk kitap olarak kabul edilen Eski Sanatın Tarihi adlı yapıtı gerçekleştiren Alman tarihçi-arkeolog Johann Joachim Winckelmann bu ilgiye akademik bir boyut kazandırmışlardır⁽¹⁾. Bir yandan tarihçilik anlayışının etkisi, diğer yandan ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak fikir yaşamına ağırlığını koyan milliyetçilik hareketlerinin, kendi ulusal mimarlıklarını oluşturma çabasında olan ülkelerde neo-grek akımın temel taşlardan biri olmasına yol açtıkları görülür. Özellikle prestij yapısı durumunda olan devlet yapıları, belediye, banka, borsa, müze, tiyatro binaları ağırbaşlı ve saygın bir görünümü sağlayan neo-grek öğelerle bezenmişlerdir. Yapılar bu şekilde adeta bir Yunan tapınağını çağırıştıran cepheleriyle buldukları şehrin belli başlı mimarlık ürünleri olarak ortaya çıkarlar. Neo-grek akımın yaygınlaşmasını sağlayan mimarlar arasında İngiliz Robert Adam (1728-1792) başta gelir. Bezemede alçı işine ağırlık tanıyan Adam, ünlü yapıtı Syon House'da ilk kez bahçeyi çevreleyen parmaklıklar arasına Dor tarzı sütunlar yerleştirerek, girişi bir zafer takı biçiminde yorumlamıştır⁽²⁾. Kendisini Desançon Tiyatrosu'nu inşa eden Fransız Claude-Nicholas Ledoux (1736- 1806), Londra İngiltere Bankası'nı inşa eden

(1) N.Pevsner, An Outline of European Architecture, s. 356

(2) Ibid., s. 355

vatandaşı Sir John Soane (1788- 1808), Berlin Ulusal Tiyatrosu'nun mimarı Alman Friedrich Gilly (1772- 1800), Berlin Altes Müzesi'nin mimarı yine Alman Karl Friedrich Schinkel (1781- 1841), British Museum'u gerçekleştiren bir başka vatandaşı Sir Robert Smirke (1780- 1867) ve St. Petersburg Borsa Binası'nın mimarı Thomas de Thomon izlerler⁽¹⁾.

Osmanlı İmparatorluğu başkentinde neo-grek akım kendisini ilk kez, ondokuzuncu yüzyıl başında yine bir tür prestij yapısı durumunda olan kışla ve askeri okul mimarisinde göstermiştir. Ayrıca kimi elçilik yapılarında da bu üsluba yer verildiği göze çarpar. II. Abdülhamid döneminde ise kural bozulmamış, banka, müze ve okul binaları bu üslup ağırlıklı inşa edilmişlerdir. Bununla birlikte İstanbul'da gözlenen neo-grek üslup, yalın ve kurallı bir üslup olmayıp, daha çok neo-rönesans üslupla kaynaşmış bir görünüm sergilemektedir. Ancak bu üslubun denendiği yapılarda neo-klasik bir cephe anlayışının egemen olduğunu belirtmek gerekir.

(1) B.Özer, "19. Yüzyılın Genel Nitelikleri ve Batı Mimarisinde Seçmecilik", Mimarlık ve Sanat, sayı 3 , s. 108

4.1.2 Neo-Gotik

İngiltere kaynaklı olan bu üslup, ondokuzuncu yüzyıl romantizminin neo-klasik anlayışa tepkisi biçiminde gelişmiştir. N. Pevsner, Gotik üslubun gerçekte İngiltere'de hiç ölmediğini, onsekizinci yüzyıla gelinceye değin gerçekleştirilen yapıların çoğunda bilinçsiz bir gotik sürekliliğinin varolduğunu belirtir⁽¹⁾. Bu üslup püriten ahlâkın saflığının, dine ve hıristiyanlık felsefesine bağlılığın simgesi olarak yorumlanmıştır. Ayrıca romantik ortaçağ espirisinin yeniden üretilmesi de söz konusudur. 1717-1718 yıllarında Londra'da gerçekleştirdiği şato-evinden sonra Sir John Vanbrugh, bu akımın öndegelen savunucusu olmuştur. Kendisini 1750 de Strawberry Hill'de gerçekleştirdiği gotik iç dekorasyonla Horace Walpole izler. 1836 da Sir Charles Barry ve A.W.N. Pugin tarafından gerçekleştirilen neo-gotik bir biçimlendirmenin görüldüğü Londra Parlamento Binası ise, püriten değerlerin somutlandığı bir simge gibidir. Öte yandan neo-gotik anlayış dağarcığını konut ve okulların oluşturduğu sivil yapıların dışında, özellikle simgesel bir anlam yüklendiği dinsel mimaride etkisini göstermiştir. Bu etki en çarpıcı biçimde Antonio Gaudi'nin 1903- 1926 yılları arasında Barcelona'da inşa ettiği Sagrada Familia kilisesinde yansır.

Ondokuzuncu yüzyıldan başlayarak neo-gotik akımın örneklerine İstanbul'da da rastlanmıştır. II. Abdülhamid döneminde ise bu akımın varlığı simgesel anlamından uzakta, gerek dini mimari, gerek konut mimarisi özelinde izlenebilmektedir. Bu nedenle dönem mimarlarının -elbette salt biçimsel yönden- bu akıma karşı ilgisiz kalmadıklarını belirtmek gerekir. Dini mimari özelinde bizzat Selâtin camiinde ağırlıklı olarak kendisini gösteren neo-gotik üslup, konut alanında çoğunlukla diğer üsluplarla karışık olarak kullanılmasına karşın, ahşap köşkerlerin sivri ve yüksek kuleleri, eğimli çatıları ve mahya yelelerinde varlığını ortaya koymuştur⁽²⁾.

(1) N.Pevsner, a.g.e , s. 350-352, 358, 394-395

(2) S.Ciner, Son Osmanlı Dönemi İstanbul Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri, s. 33

4.1.3 Neo-Rönesans

Ondokuzuncu yüzyılda toplumun günlük yaşayışını doğrudan doğruya ilgilendiren yapılar ve saraylarda izlenebilen neo-rönesans üslup, hem kendi içinde bütünlük gösteren, hem de evrensellik kazanabilmiş bir üslup olarak ortaya çıkmaktadır. Yuvarlak kemerin mimariye geri dönüşü olarak tanımlanan bu üslubun, özellikle Almanya'da "rundbogenstil" adını alarak yaygınlaştığı bilinir⁽¹⁾. Alman mimar Gottfried Semper (1803- 1879) rönesans sanatının kaldığı yerden geliştirilerek sürdürülmesi amacıyla yaptığı çalışmalarla, bu akımı akademik bir tutuma dönüştürmüştür. 1837 de Dresden'de gerçekleştirdiği Opera binası en ilginç örneklerden birini oluşturur. Neo-rönesans üslubun İngiltere'de yer alan ilk örnekleri ise Sir Charles Barry tarafından inşa edilen Londra Gezginler Kulübü (1829) ve Reform Kulübü (1837)dür. Her iki yapı da erken dönem rönesans sarayı anlayışındadır.

Neo-rönesans üslup ondokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda severek uygulanan bir üslup olmuştur. Özellikle saray, köşk ve kasırlarda neo-rönesans bezeme öğelerinin neo-barok ve rokoko öğelerle birarada kullanıldığı görülür. Bu durum; II. Abdülhamid döneminde de değişmemiştir. Bu dönemde gerçekleştirilen köşk yapılarında neo-rönesans üslubun ağırlığı sezilmemekle birlikte, yapıların bezemelerinde mutlaka bir kaç öğe ile üslubun kendisini gösterdiği söylenebilir. Bu tür yapıların bahçe içinde konumlandırılışları da, rönesans geleneğini akla getirmektedir.

(1) N.Pevsner, a.g.e , s. 385-386

4.1.4 Neo-Barok

Avrupa'da yarı resmi yapılar, saray yapılarında iç mekân düzenlemeleri ve anıtlarda tercih edilen neo-barok üslup, özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmıştır. Charles Garnier'nin tanınmış yapıtlarından biri olan Paris Opera Binası (1861- 1874) bu üslubun en çarpıcı örneklerinden biridir⁽¹⁾. Roma'da gerçekleştirilen II. Viktor Emmanuel anıtı da bu üslubun ürünleri arasında sayılır.

Neo-barok Osmanlı başkentinde kendisini ilk kez cami mimarisinde göstermiştir. Daha çok Ampir üslupla birlikte yorumlanan bu üslup, daha sonra saray, köşk ve kasırların bezemesiyle cephe düzeninde ağırlığını koyar. Kimi zaman bahçe düzeninde de etkili olur. II. Abdülhamid döneminde daha çok neo-rönesans ve neo-grek üsluplarla birarada kullanılarak, yüksek profilli cephelere sahip örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İç mekân oluşumunda da ağırlık kazandığı söylenebilir. Özellikle üst katlara ulaşan ana merdivenin tasarımında temel oluşturur.

(1) Ibid., s. 387

4.1.5 Art-Nouveau

19. yüzyıl Avrupa'sında bir yandan işlevsel ve ekonomik olma zorunluluğundan yola çıkan modern anlayışta yeni bir mimari tutumun, diğer yandan revival-canlandırma anlayışına dayalı, gelenekçi ve eskiye yönelik bir estetik tavrın egemen olduğu Avrupa mimarlığı, yüzyıl sonunda üçüncü bir mimari anlayışla karşılaşır. Doğum yeri Belçika ve 1900 Paris Fuarı'nda topladığı ilgiyle tanındığı Fransa'da Art-Nouveau, Almanya'ya yayıldığında Jugendstil adını alan bu anlayış, hem uluslararası düzeyde yaygınlık kazanmayı başarmış, hem de bezeme anlayışı, malzeme, iç mekân tasarımı ve mobilyası ile birlikte belli bir üslup bütünlüğü sergilemiştir. Kalkış noktası "herkes için herşeyde sanat" olan bu üslubun düşünsel temelinde William Morris ile başlayan fonksiyonizm (işlevselcilik) tartışmaları, simgeciliğin felsefi özü ve izlenimciliğin getirdiği doğaya açılma düşüncesi yer almaktadır. Ayrıca üslup hem çağın gereksinimlerine cevap verebilecek işlevsellikte ve ekonomik, hem de estetik ve sanatsal olmayı başararak, sanat ile zenaat arasında giderek büyüyen uçurumu kapatmak, bir anlamda işlev-estetik arasında en doğru ilişkiyi kuracak alternatif bir mimari anlayışı oluşturmak çabasıdadır.

Art-Nouveau üslubun esin kaynağı doğrudan doğruya doğadır. Bu üslup genellikle bitki ve böcek biçimlerine dayanan ifadeci, dinamik, akıp giden çizgiler sanatıdır. Bezemede devingen çizginin ortak dili oluşturması, mimarinin adeta bir dekormuşçasına algılanmasını getirmiştir. Egzotizm, özellikle uzak doğu resim kültürünün üslup üzerinde etkili olduğu görülür. Bu etki 1867 de Londra'da açılan uluslararası sergide Japon pavyonunun yer almasıyla doruğa ulaşmıştır⁽¹⁾. Art-Nouveau üslubun ortaya çıkmasında pay sahibi olanlar arasında 1893 te Brüksel'de giriş holündeki soyut-çizgisel motiflerin oluşturduğu düzenlemeyle

(1) S.Ciner, a.g.e , s. 38

dikkat çeken Tassel evini gerçekleştirmiş olan Victor Horta (1861-1947) başta gelmektedir. Onu Fransa'da 1899-1904 yılları arasında gerçekleştirdiği Paris metrosu parmaklıklarıyla Hector Guimard (1867-1942) izler. İngiltere'de 1899 da Glasgow Sanat Okulu'nu tamamlayan Charles Rennie MacIntosh; Almanya'da üslubu tüm sanat dallarındaki yansıması ile bir bütün olarak gören Weimar Sanat Okulu müdürü Henry van de Velde (1863-1957); Avusturya'da Karlplatz Garı'nın mimarı Otto Wagner (1841-1918) önde gelen isimlerdir⁽¹⁾.

Uygulaması ülkelere göre farklılık gösterebilen Art-Nouveau, Fransa'da çiçek, yaprak ve dalların doğal görünüşleriyle asimetrik düzenlemeler içinde egemen oldukları bir biçim alır. Zambak, süsen, asma ve sarmaşık dallarının yanısıra, kadın figürü, özellikle dağınık, uzun saçlar esin kaynağını oluştururlar. Aynı üslup Viyana'da renkli seramik ve alçı kabartma ile birarada yorumlanmıştır. Üslubun kimi yapılarda neo-barok üslup ile karışık denendiği de görülür. Almanya'da ise başlı başına bir endüstriyi doğurduğu izlenmektedir. Önceleri yalnız bezeme programının geliştirilmesiyle ilgilenen Deutscher Werkbund adlı sanatçılar birliği, 1909 da Peter Behrens'in girişimi sonucu Berlin'de kurulan Turbo Fabrikası yoluyla giderek yaratıcılık-endüstri arasındaki ilişkinin en dolaysız biçimde sağlanması üzerine yoğunlaşmıştır⁽²⁾.

Alman sanatçıların modern endüstriyi reddetmek yerine, ona entegre olmak yolunu seçerek, biçim ve tekniğin tek hakimi olmayı yeğledikleri söylenebilir. Art-Nouveau üslubun malzeme açısından getirdiği en önemli yenilik, demir ve cam gibi çağdaş endüstri ürünlerinin geniş kullanım alanı bulmalarıdır.

II. Abdülhamid döneminde İstanbul'da örnekleri görülen Art-Nouveau üslubundaki yapıların, bezeme programlarında görülen özgür çeşitlilik ve diğer üsluplara açık eklektisist tutum nedeniyle, bir tür İstanbul Art-Nouveau'su yarattıkları bilinmektedir. Bu üslupta yapılmış kimi türbe ve kamu binalarının varlığına karşın İstanbul Art-Nouveau'su,

(1) Ibid., s. 39-41

(2) J.M.Richards-E.B.Mock, Modern Mimarlığa Giriş, s. 37

daha çok bir konut üslubu olarak yaygınlık kazanmıştır. Üslubun kök-
tenci anlayışını paylaşarak destekleyecek aydınlarla, üslubun uygula-
yıcısı durumundaki mimarlar arasındaki uçurum ve iletişimsizliğin, tıp-
kı İstanbul'daki diğer mimari akımlar gibi Art-Nouveau'nun da yalnız-
ca biçim olarak ele alınmasına neden olduğu görülür⁽¹⁾. İstanbul Art-
Nouveau'sunda İtalyan etkisinin sezildiği çiçek üslubunun yanısıra,
soyut eğrilerden oluşan çizgisel üslup ve barok ile Art-Nouveau'nun
birarada denendiği eklektik üslup örneklerine de rastlanılmaktadır⁽²⁾.
Çiçek üslubunun uygulandığı örneklerde, bu üslubun kaynağını oluştu-
ran İtalyan ve Fransız Art-Nouveau'sunda olduğu gibi, tüm cepheyi sa-
ran ve yayılan bir dekorasyonun bulunmadığı sezilir⁽³⁾. Ayrıca İstan-
bul Art-Nouveau'su genelde renksizdir. Renk yalnızca sofa, balkon, mer-
diven holü ve girişleri ayırmada kullanılan camlı bölmelerin vitrayla-
rında görülmektedir.

Kagir örneklerin görülmesine karşın malzemede doğrudan doğruya ah-
şaba bağlı kalan İstanbul Art-Nouveau'su, yapıların biçimlendirilmesin-
de çağdaş malzeme kabul edilen demir konstrüksiyon yerine tuğla beden
kullanılması nedeniyle de Avrupa Art-Nouveau'sundan ayrılır. Bu durum
iç ve dış bünye arasındaki ilişkiyi kopararak, bir ölçüde yüzey beze-
mesinin dinamizmini azaltmıştır. Ayrıca üslubun plan şemalarında önem-
li bir değişikliğe yol açtığı söylenemez. Ancak cephelerde gerek çık-
malar, gerekse balkon motifleri oldukça önem kazanmışlardır. Cepheye
montajlarında belli bir geometrik disiplin uygulanan ahşap bezeme mo-
tiflerinin ise belirli şablonların kullanılmasıyla elde edildikleri
anlaşılmaktadır⁽⁴⁾. Bezemede ahşabın egemen olmasına karşın, üslubun
maden işçiliği alanına uygulandığı da görülür. Bununla birlikte bu uy-
gulama salt bezeme anlayışıyla sınırlı kalmış, strüktürel bir işlev
üstlenmemiştir⁽⁵⁾.

(1) A.Batur, a.g.m , s. 133

(2) S.Ciner, a.g.e , s. 84

(3) A.Batur, "İstanbul Art-Nouveau'su", TCTA, Cilt 4, s. 1088

(4) Ibid.

(5) S.Ciner-Z.İnankur, "Son Dönem Osmanlı Mimarlığında Maden İşçiliği
Örnekleri", Akademi, sayı 10, s. 49

II. Abdülhamid döneminde çok yaygınlaşmasına karşın, İstanbul Art-Nouveau'sunun daha sonra giderek etkisini yitirdiği görülür. Bu durumun imparatorluğun peşpeşe karşı karşıya kaldığı savaşların doğal bir sonucu olduğu düşüncesinin yanısıra, farklı yorumlar da söz konusu olabilmektedir. G.Goodwin, bu üslubun mutlak, teokratik monarşinin güdümünde gelişmiş kabul edilmesi nedeniyle, taştan yapılmış örneklerinin Cumhuriyet döneminde yaşatılmadığını öne sürmektedir⁽¹⁾.

(1) G.Goodwin, A History of Ottoman Architecture, s. 427

4.1.6 Mimaride eklektik tutumlar

Öndokuzuncu yüzyılda Avrupa'da, yapı türlerine göre belirli üslupların ağırlıklı olarak yansıdığı örneklerin yanısıra, gerek Avrupa kaynaklı bu üslupların birarada kullanıldığı, gerekse bu üsluplarla Uzakdoğu-Hint-İslâm ve hatta Güney Amerika üsluplarının birlikte yorumlandıkları örneklere sıkça rastlanır. Burada amaç, hem geçmişin, hem de yaşayan farklı kültürlerin çarpıcı öğelerinden yola çıkarak, renkli ve özgün bir yaratıcılık ortaya koymaktır. Anıtsal yapılarla birlikte konut alanına da taşan bu eklektik anlayış, Avrupa'nın belli başlı kentlerinde ortak bir atmosferin yeşermesine yol açmıştır. Öte yandan süregelen canlı ticaret yaşamı sonucu ortaya çıkmış ulusal ve uluslararası fuarlar, cesur ve özgür yeniliklerin denendiği yapılar için bir fırsat oluşturmuşlardır. İngiliz mimar John Nash'in (1752- 1835) 1818'de Brighton'da gerçekleştirdiği Kraliyet Pavyonu, Binbirgece Masalları'nı anımsatan doğu kaynaklı eklektik biçimlenmesiyle bu anlayıştaki ilk örneklerden biridir⁽¹⁾. Modern mimari anlayışı kısır bulduğu bu tutumu reddedip, geçmişe herhangi bir borcu olmadığını düşünerek, tüm eski üslup ve malzemeleri bir yana bırakıncaya değin⁽²⁾, mimaride batıya da doğu kaynaklı eklektik tutumlar etkinliklerini sürdürmüşlerdir.

Öte yandan gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda çöküntü döneminin getirdiği toplumsal yabancılaşma⁽³⁾, gerekse 1851 Londra Sergisi'nden başlayarak katılınan uluslararası sanayi ve ticaret sergileri, İstanbul'da eklektik tutumun tıpkı bir üslupmuşçasına benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Devlet dışında yapıları ısmarlayan ikinci bir kesimi, özellikle 1850'lerden başlayarak bu faaliyetlerini hızlandıran sermaye sahibi gayrimüslimler oluşturmaktadır. Bu yıllara değin belli yerleşme kısıtlamaları içinde bulunan gayrimüslimler, Galata, Pera ve Boğaziçi'nin bazı kıyılarında yerleşmiş durumdadırlar⁽⁴⁾. Bu yıllardan sonra

(1) Y.Yavuz, Mimar Kemaleddin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi, s. 10

(2) A.Kuran, "20. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi" hususunda Mukayeseli Bir Çalışma", TSTA I, s. 415

(3) M.Cezar, a.g.e, s. 43

(4) S.Donel, Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri, s. 44-45

ise bu bölgelerle birlikte sur dışında Şişli, Nişantaşı, Maçka gibi konut ağırlıklı yeni yerleşim merkezleri oluşurken, sur içinde ticaret işlevlerinin yoğunlaştığı Eminönü, Sultanhamam, Dab-ı Ali ve Ayasofya yöreleri eklektik yüzlü yapılarla dolmuştur⁽¹⁾. Batı'ya açılma politikasının yönlendirdiği devletin resmi beğenisi ile gayrimüslim ve Levantenlerin bu konudaki tutumları çakıştığından, tıpkı diğer üsluplar gibi, eklektik anlayışın yaygınlaşması da güç olmamıştır. Tam tersine bu anlayış, Osmanlı yönetiminin ve ekonomik gücü elinde bulunduran toplum kesiminin estetik beğenisi, kültürü, toplumsal eğilimi, kısacası dünya görüşü ile o denli uyum içindedir ki, eklektisizmin neredeyse toplumsal bir destek bulduğu rahatlıkla öne sürülebilir. İstanbul mimarisinde eklektik tutumların resmi yapılardan konutlara değin, tür ayırdetmeksizin her çeşit yapıda görülebilmesinin nedeni budur.

Bu durum II. Abdülhamid döneminde de değişmemiştir. Hatta bu dönemin belirgin özelliğinin yapılardan yansıyan eklektik görünüm olduğu rahatlıkla söylenilebilir. Öte yandan Batı kaynaklı eklektisizmin uygulandığı yapıların yanısıra, Avrupa üsluplarının Doğu kaynaklı öğelerle birarada kullanıldığı fantastik denemeler de söz konusu olmuştur. 1900 Paris Sergisi'ndeki Resmi Osmanlı Pavyonu bu tür yapılardan biridir⁽²⁾. Fransız mimar M.René Ducas tarafından gerçekleştirilen yapı, neo-barok ile Osmanlı-Arap-İslâm üsluplarının ilginç bir sentezini oluşturmaktadır. Beyaz duvarlar renkli çinilerle bezeli, pencereler vitraylı, saçak altları ise yaldızlıdır. Yapı uzamış oranları, köşelerindeki kuleleri ve cephesindeki revaklı galeri ile oldukça hareketli bir tasarıma sahiptir. Bu tasarım sonucu, istenen egzotik imajın başarıyla gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Gerçekte bu tür fantastik yapılar doğrudan güçlü etkiler yaratmayı amaçlamışlardır.

(1) Y.Yavuz, a.g.e , s. 8

(2) "Resmi Osmanlı Pavyonu", L'illustration, 11 Ağustos 1900, Tarih ve Toplum, sayı 8, s. 5

4.2 Sarkis Balyan

II. Abdülhamid döneminde ürün veren gayrimüslim mimarlar arasında başta gelen Sarkis Balyan, 1831 de ünlü mimar aile Balyan'ların oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Garabed Amira Balyan'dır. Ağabeyi Nigoğos ve kardeşi Agop ile birlikte eğitimi için Paris'e yollanan Sarkis, Sainte-Barbe kolejinin mimarlık, Ecole Des Beaux Arts'ın mekanik ve tamamlayıcı dallar bölümünü bitirir; Ecole Centrale'da "Des Arts et Metiers" dalında uzmanlık derecesi alır⁽¹⁾. Mimarlığının yanısıra mühendisliği de oldukça başarılıdır, geliştirdiği bir buharlı makine ile patlamaz kazan, sanayinin beşiği İngiltere'de kendisine büyük ün kazandırmıştır. Sarkis Balyan aynı zamanda yatırımcıdır. Kurduğu inşaat şirketi Kastamonu iline bağlı Bartın ve Cide kazalarındaki kömür madenlerinin işletilmesi imtiyazını ele geçirmiştir. Ayrıca Beykoz'da satın aldığı geniş bir araziye buhar makinasıyla çalışan bir kereste fabrikası açmayı tasarladığı, şirketin çıkardığı hisse senetlerini satarak önemli bir sermaye topladığı, ve bunlardan başka Bağdad demiryolunun müteahhitlik işini üstlendiği bilinmektedir⁽²⁾.

Öte yandan Sultan II. Abdülhamid tarafından kendisine 31 Mart 1878 de "Ser Mimar-ı Devlet" ünvanı verilmesinin, hükümet içinde bazı rahatsızlıklara yol açtığı görülür. Hakkında yaptığı inşaatların masrafları karşılığında hazine-i hassadan fazla para almış olduğu şeklinde ciddi kuşkular bulunmaktadır. Bu suçlamalar sonucu 1880 yılında İstanbul'dan ayrılarak Paris'e gider. Yurt dışında ne kadar kaldığı sorusu da tartışmalıdır. 7 Kasım 1899 da, Devlet Başmimarı ünvanını aldığı sırada kendisine verilen, Kuruçeşme açıklarındaki adacıkta inşa ettiği köşkte öldüğü bilinmektedir⁽³⁾. Ancak C.V.Findley, dışişlerinde görevli memurların kayıtlı bulunduğu Sicill-i Ahval defterlerine 170 numara ile işlenmiş olan Sarkis Balyan'ın dosyasında, 1898-1899 yılların-

(1) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 237

(2) M.Cezar, a.g.e , s. 117

(3) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 240

da Montenegro (Karadağ) konsoloslüğunda görevli olduğu sıradaki hizmetiyle ilgili birtakım çelişkili raporların bulunduğundan söz etmektedir⁽¹⁾. Montenegro konsoloslüğunda görevli bulunduğuna ilişkin başka bir belgenin bulunmamasına karşın, bu bilginin doğruluğu koşulunda, Sarkis Balyan'ın süresi belli olmayan aralıklarla İstanbul'a gidip geldiğini kabul etmek gerekecektir.

1850 li yıllarda babası ve kardeşleri Agop, Nigoğos ve Simon ile çalışmalarını sürdüren Sarkis, historicizm etkisi altında eklektik bir tutumu yansıtan pek çok önemli yapının inşasını gerçekleştirmiştir. Bu yapılar arasında Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerine ait olmak üzere, kardeşi Agop ile birlikte çalıştığı Beylerbeyi Sarayı, ağabeyi Nigoğos ile gerçekleştirdiği Çırağan Sarayı ve Çırağan Karakolhanesi, Baltalimanı Sahil Sarayı, Kandilli Adile Sultan Sarayı, planları kardeşi Simon tarafından çizilen Maçka Silâhhanesi ve Karakolhanesi, Topkapı Sarayı'ndaki Mecidiye Kasrı, Alendağ ve Ayazağa Av Köşkleri, Yıldız Sarayı bünyesinde yer alan Büyük Mabeyn, Çadır ve Malta Köşkleriyle Çit Kasrı, Akaretler Sıraevleri ve büyük ölçüde onarımına katıldığı Harbiye Nezareti önde gelir⁽²⁾. Sultan II. Abdülhamid döneminin ilk yıllarında ise Yıldız Sarayı kompleksi içinde bulunan Seyir/Set Köşkü ile İç Harem Kapısı'nı, ve Sultan'ın kardeşi Yusuf İzzeddin Efendi için yaptırmış olduğu Zincirlikuyu Kasrı'nı tamamlamıştır. Eserleri arasında ayrıca bir fabrika ve antreponun bulunduğundan da söz edilmektedir⁽³⁾. Oldukça çabuk çalıştığı bilinen Sarkis Balyan'ın yapıtları arasında bu konuda en çarpıcı örneği, Kaiser II. Wilhelm'in ziyareti sırasında Hereke Fabrikası'nda bir günde tamamladığı küçük deniz köşkü oluşturur⁽⁴⁾. Hereke Fabrikası'nın rihtimında yer alan bu tek katlı köşkün parçalarının Yıldız Sarayı'nda hazırlandığı öne sürülür⁽⁵⁾. Öte yandan Beylerbeyi Sarayı'nın iki yılda, Büyük Mabeyn Köş-

(1) C.V.Findley, a.g.e , s. 40, 49

(2) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 241

(3) S.Batur, "Balyan Ailesi", TCTA, Cilt 4, s. 1090

(4) A.Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", TCTA, Cilt 4, s. 1060

(5) Ö.Küçükerman, ...Hereke Fabrikası..., s. 104-105



kü'nün altı ay içinde tamamlandığı bilinmektedir.

Mühendislik dallarına olan ilgisinin yanısıra, kimya ve sanat dallarına da ilgi duyan Sarkis Balyan, amatör bir ressam ve piyanisttir. Şarkı ve opera müziği bestelediği bilinir⁽¹⁾. Öte yandan mimar olarak, eklektisist tutumunu daha çok neo-Osmanlı öğelerle oluşturduğu bütün içinde sergileyen bir anlayış taşıdığı söylenebilir⁽²⁾. 1880 de İstanbul'u terkedişi ve sonraki yıllarda süresi belirsiz aralıklarla gidiş-gelişleri, mimar olarak etkinliğini büyük ölçüde yitirmesine yol açmıştır. Onun yerine etkinlik sahibi olan yabancı mimarlarla birlikte, gayrimüslim mimarlardan başmimarlık yaptığı bilinen ve 1891 de bir nişanla ödüllendirilen Yanke; 1878 de "Harbiye ve Tophane Mimarı", 1888 de "İnşaat-ı Askeriye Mimarı" ünvanları ile görev yapan Ohannes; 1884 te Halkalı Ziraat Okulu'nun inşaatı sırasında isminden söz edilen, daha sonra da Hamidiye Camii ve saat kulesinin yapımını gerçekleştiren Dikran Kalfa; ve yine Ziraat Okulu inşaatında adı geçen Amasyan Efendi, etkinlik gösteren mimarlar arasında yer almışlardır⁽³⁾. Bu isimlere mimar Vasilâki'yi de dahil etmek mümkündür. S.H. Eldem, Balyan ailesi tarafından gerçekleştirilen yapılarda neo-Osmanlı üslubunun ilk ilkelinin ortaya konduğunu ve Sarkis Balyan'ın İstanbul'dan ayrılmasıyla Osmanlı geleneğine bağlılığın zayıfladığını öne sürmektedir⁽⁴⁾.

Sarkis Balyan, gerek üç ayrı padişahın hükümdarlığı süresince meydana getirdiği ve yarısına yakını saray ve köşklere oluşmuş sayıları elliye yaklaşan yapı, gerekse Osmanlı geleneğinden kopmayarak ortaya koyduğu kendisine özgü eklektisist tutumuyla, Sultan II. Abdülhamid döneminin özellikle ilk yıllarında önde gelen mimarlardan biri olmuştur.

(1) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 240

(2) S.Batur, a.g.m , s. 1090

(3) M.Cezar, a.g.e , s. 120

(4) S.H.Eldem, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", Mimarlık, sayı 121-122, s. 5

4.3 Alexandre Vallauray

II. Abdülhamid döneminde yaptığı binalarla en tanınmış yabancı mimarlar arasında yer alan Alexandre Vallauray'nin, Fransa'nın Osmanlı başkentinde görev yapan onüçüncü büyükelçisi General Horace Sebastiani'nin maiyetinde görevli olarak Ağustos 1806 da İstanbul'a gelen Edouard Vallauray'nin oğlu olduğu sanılmaktadır⁽¹⁾. Edouard Vallauray büyükelçinin 1808 de Fransa'ya geri dönmesine karşın İstanbul'da kalmış, bir pastacı-şekerlemecinin kızıyla evlenerek Beyoğlu'ndaki ünlü Lebon pastanesini işletmiştir. Oğlunun mimarlık öğrenimini Fransa'da tamamlamış olduğu akla yakın gelmektedir. Alexandre Vallauray'nin Fransız sermayedarlarının adamı olduğu anlayışı yaygındır. Zamanın ileri gelenleri de kendisine yapı ısmarlamışlardır; maliyeti çok yüksek nazır ya da vezir konakları inşa ettiği ve genellikle pahalı inşaatların mimarı olduğu bilinmektedir⁽²⁾. S.N. Duhanı, Vallauray'nin hayatta hemen hemen istediği her şeye kavuşmuş biri olduğunu, yalnız çok istediği Fransız elçiliğinin resmi mimarı ünvanını elde edemediğini belirtir⁽³⁾.

Alexandre Vallauray İstanbul'da dönemin öndegelen yabancı mimarlarından biri olmasının yanısıra, mimarlık eğitiminde de görev almıştır. İnşaatını bizzat kendisinin gerçekleştirdiği binasında 2 Mart 1883 te öğretime açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mimarlık hocasıdır. Bu görevi 10 Ağustos 1908 de istifa ederek ayrılıncaya değin süren Vallauray, yirmi beş yıllık eğitimciliği boyunca geleneksel anlayışta bir eğitimin yürütülmesini sağlamıştır⁽⁴⁾. Bu geleneksel anlayışı akademik ve revivalist olarak nitelenek mümkündür⁽⁵⁾. Alexandre Vallauray'nin

- (1) Z.Sönmez, "19.yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallauray", 4. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu Bildirileri, s. 31
- (2) S.N.İleri, "Mimarlığımızda M.Vedat Zamanı", Yapı, sayı 15, s. 14 M.Sözen-M.Tapan, 50 Yılın Türk Mimarisi, s. 56, dipnot 9
- (3) S.N.Duhanı, a.g.e , s. 22
- (4) M.Cezar, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, s. 18,68
- (5) A.Batur, a.g.m , s. 1054

etkinliği salt Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki mimarlık eğitmenliği ile sınırlı kalmamıştır. 1901 yılında Le Stamboul gazetesinin m¼d¼r¼ ve eleştirmen Delbeuf ve Fransa'nın İstanbul b¼y¼kelđisi Contans ile bir araya gelerek, Beyoğlu'nda yeni bir sanatçı kul¼b¼n¼n kurulmasına ¼nayaak olduğu bilirmektedir⁽¹⁾. Aynı yıl İstanbul'un ilk Salonu adı verilen kul¼p ¼yeleri, Bourdon adlı bir Fransız t¼ccarın Beyoğlu'ndaki konağında bir sergi ağmışlar, bunu 1902 ve 1903 te açılan sergiler izlemiştir.

Resmi yapıların mimarı olarak tanınan Alexandre Vallaury'nin İstanbul'da geręekleřtirdiđi yapılar arasında Arkeoloji M¼zesi, Sanayi-i Nefise Mektebi/Eski şark Eserleri M¼zesi, T¼t¼n Rejisi-Osmanlı Bankası ikiz binası/Galata Osmanlı Bankası, D¼yun-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi binası, Emin¼n¼ Osmanlı Bankası ve Beyoğlu Union Franęaise binası başta gelmektedir⁽²⁾. İnşa ettiği konutlar arasında ise Bağlarbaşı İbrahim Paşa/Mecit Efendi K¼řk¼, Beyoğlu'nda M.D¼cugis evi ile Union Franęaise sırasında bug¼n yıkılmış olan 225 nolu kendi konutu ve iftchavuzlar Cemil Topuzlu K¼řk¼⁽³⁾ sayılabilir. Yeniden d¼zenlediđi Taksim Osmanlı Bankası⁽⁴⁾ bug¼n yıkılmıştır. Vallaury'nin en tanınmış yapılarından bir diğerisi de Raimondo d'Aronco ile birlikte projelendirdiği Mekteb-i Tıbbiye-i şahane/Haydarpaşa Lisesi binasıdır. Mimarlık kariyeri g¼n¼m¼zde de tartışılan Alexandre Vallaury, başlangıpta doğrudan doğruya Batı kaynaklı ¼đelerden yola çıkarak geręekleřen bir eklektisizm sergilerken, giderek doğulu unsurların eğemen olmaya başladıkları bir mimari anlayışa doğru y¼nelir. ¼zellikle geleneksel Osmanlı sivil mimarisinin biçimlerinden oldukça etkilenmiş g¼r¼nmektedir. Ayrıca yapıları inşa ettiği yerlerin dokusunu belirleyen b¼lgesel ¼zellikleri de g¼zardı etmediği açıktır. Bu nedenle Beyoğlu'

-
- (1) S.Germaner-Z.İnankur, "Milli Saraylarımızda Yer Alan Resim Sanatının ¼nc¼ ¼rneklerinden Bir Kesit", MESB, s. 179
M.Cezar, a.g.e , s. 420
- (2) M.S¼zen, Cumhuriyet D¼ncemi T¼rk Mimarlığı, s. 5
- (3) C.Topuzlu, a.g.e , s. 87, (Đk-20)
- (4) S.N.Duhani, a.g.e , s. 118

nda gerçekleştirdiği yapılarla, Osmanlı ilerigelenleri için yaptığı binaların nitelikleri birbirinden farklıdır. Bu farklılık hem üslup, hem de malzemedeki belirgindir. Öte yandan ortaya koyduğu kimi resmi yapılarda dönemin moda olan akademik anlayışlarını yansıtarak bu konudaki geleneği sürdürdüğü görülür. Resmi yapıların konumlandırılışında ise, çevre değerlerini gözetecek şekilde davrandığı söylenebilir⁽¹⁾. Ölçeğin büyük tutulduğu yapılarında Osmanlı kaynaklı öğelere yer vererek kent silüetine ters düşmemeye çalışmıştır. S.H. Eldem, kendi anlayışına göre modern bir Türk mimarisi yaratmaya çabalamış ve kemer ile kubbeyi klişe halinde kullanmamış olan Alexandre Vallaury'nin, malzeme kullanılışında daima aslına sadık olduğunu belirtir⁽²⁾.

II. Abdülhamid döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi çevresinde yer alan başka yabancı mimarlar da bulunmaktadır. Bunlardan 1902 de Vallaury'nin yardımcısı olarak proje atölyesine atanan 1831 Venedik doğumlu Philippe Bello ilk göze çarpan isimdir⁽³⁾. Bello'nun 1901, 1902 ve 1903 sergilerine katıldığı gibi⁽⁴⁾, Alexandre Vallaury'nin kimi yapılarında çalıştığı da bilinmektedir. Örneğin Arkeoloji Müzesi'nin genişletilmesi çalışmalarında adına rastlanılır⁽⁵⁾. M.Cezar, Philippe Bello'nun 1901 sergisinde 17, 1902 sergisinde 21 eseri, 1903 sergisinde ise 4 mimari proje teşhir ettiğini kaydetmiştir. Bello'nun 1903 sergisine katıldığı projelerden birinin İtalya'da Trento belediyesince tertiplenen ödüllü yarışmayı kazanan bir tiyatro binası, ikincisinin bir Venedik inşaat ve müteahhitlik firması tarafından uygulanan Napoli şehri için proje, üçüncüsünün yine Trento şehrinde inşa edilen bir bina, sonuncusunun ise bir vaziyet planı olduğu belirtilmektedir.

1903 sergisiyle adını duyuran iki yabancı mimar daha söz konusudur. Bunlardan Giulio Mongeri⁽⁶⁾, Alexandre Vallaury'den sonra 25 Aralık

(1) Y.Yavuz-S.Özkan, "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları", TCTA, Cilt 4, s. 1080-1081

(2) S.H.Eldem, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Regionalizm Araştırmaları", MTMÜSB, s. 56

(3) M.Cezar, a.g.m, s. 19, 68

(4) M.Cezar, a.g.e, s. 421-424

(5) M.Sözen-M.Tapan, a.g.e, s. 57, dipnot 9

(6) N.Yıldırım, Mimar Giulio Mongeri ve Türkiye'deki Çalışmaları (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), s. 17- 22

1909 da Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık bölümü atölye öğretmeni olarak atandığı görevini, Trablusgarp ve Birinci Dünya savaşlarının yarattığı görevden uzaklaştırılmalar dışında, 1930 da eğitimi yenileştirmesi amacıyla Türkiye'ye getirilen Ernst Egli'nin göreve başlamasına değin sürdürmüştür. Milano doğumlu olup Brera akademisini bitiren ve ilk kez 1900 yılında İstanbul'a gelen Guilio Mongeri'nin 1903 sergisinde, Lombardiya üslubunda bir kilise, neo-rönesans üslubunda bir konak, neo-grek üslubunda bir anıt ve Art-Nouveau üslubunda bir iş hanı ile konaktan oluşan toplam beş proje sergilediği bilinmektedir. Bu projelerden Lombardiya üslubunda olarak nitelenen İtalyan gotiği anlayışındaki kilise projesi, serginin ardından Beyoğlu'nda Saint Antoine kilisesi olarak hayata geçmiştir. Guilio Mongeri'nin, Sanayi-i Nefise'de Alexandre Vallaury'nin egemen kıldığı akademik eğitim düzenini sürdürdüğü gibi, kendisinden mimar olarak ta oldukça etkilendiği söylenebilir. O da tıpkı Vallaury gibi, Batı kaynaklı üsluplardan derlediği öğelerle oluşan eklektik tutumunu sergilediği yapılarla işe başlamıştır. Neo-rönesans ağırlıklı Maçka İtalyan Sefareti/Endüstri Meslek Lisesi, bezemesinde Bizans kaynaklı öğeler bulunmasına karşın Karaköy Palas ve floral bezemeli Maçka Palas bu gruba girerler. Cumhuriyet'in ilânından sonra ise neo-klasik Osmanlı üslubunu benimseyen Mongeri'nin gerçekleştirdiği Ulus Osmanlı Bankası, Tekel Başmüdürlüğü, Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü ve İş Bankası binalarında Alexandre Vallaury'nin sunduğu biçimde bir Osmanlı revivalini sezmemek imkânsızdır. Guilio Mongeri'nin en ilgi çekici yapılarından biri, Türkiye'deki mimarlık kariyerinin sonunda inşa etmiş olduğu Bursa Çelik Palas Otel ve Kaplıca binasıdır. Bu yapıda ilk kez taş yerine çağdaş malzemeyi deneyen Mongeri, geleneksel Osmanlı motiflerinden yola çıkarak yaptır-dığı soyutlamalarla modern anlayışta bir yapı ortaya koymuştur. Eğitim-liği sırasında yetiştirdiği öğrenciler arasında Behçet Ünsal, Arif Nikmet Koyunoğlu ve Sedat Hakkı Eldem gibi isimler sayılabilir.

1903 sergisiyle adını duyuran bir diğer yabancı mimar, Patrokıl

Campanaki'dir⁽¹⁾. Campanaki sergiye mimari projeler, perspektifler, maketler ve iç mimari düzenlemeleri içeren planların oluşturduğu toplam 45 parça eserle katılmıştır. Ayrıca kendisine İstanbul Şhremi Nıdvan Paşa tarafından Meşrutiyet Caddesi'nde Hotel Romans'ın tam karşısında bulunan Belediye amfiteatrının yaptırıldığı bilinmektedir⁽²⁾. S.N.Duhani, bu yapının tuhaf görünüşlü, ancak geniş bir salonu içine alacak kadar büyük olduğunu belirtir. Artistik buluşlarını açığa vurmaktan hoşlanan Campanaki, suflör deliğini açık bir kitap şeklinde yapmıştır. Yapının daha sonra Şehir Tiyatroları'nın Komedi Bölümü tarafından kullanıldığı görülür. 1903 sergisinde adına rastlanan son isim, bir çeşme projesi sunan mühendis Lorenzo Valeri'dir⁽³⁾.

Alexandre Vallaury'nin açılmasına önyak olduğu 1901, 1902 ve 1903 sergileri, mimarlık alanında olduğu kadar resim alanında da yeni sanatçuların kendilerini gösterebilmeleri için büyük bir fırsat oluşturmuştur.

(1) M.Cezar, a.g.e , s. 424

(2) S.N.Duhani, a.g.e , s. 37-38

(3) M.Cezar, a.g.e , s. 424

4.4 Raimondo d'Aronco

II. Abdülhamid döneminin yabancı mimarlarından olan Raimondo d'Aronco, 1857 de Udine bölgesinde Gemona'da doğmuş, 1932 de Napoli'de ölmüştür⁽¹⁾. "Stile Floreale" adını alan İtalyan Art-Nouveausu'nun önde gelen isimlerinden biridir. Bir kaç kuşak öteden inşaatçı bir aileye sahip olan d'Aronco, önce Avusturya'da Graz Baukunde' (İnşaat Meslek Okulu)ye devam etmiş, ardından geri döndüğü ülkesinde 1880 yılında Venedik Mimarlık Akademisi'nden mezun olmuştur⁽²⁾. Klasik bir eğitim almasına karşın, Avusturyalı ustalar Otto Wagner ve Olbrich'in etkisinde kaldığı bilinmektedir. 1881 de Carrara Akademisi'nde öğretim üyeliğine atanmış, 1887 Venedik ve 1890 Torino sergilerinin tasarımındaki başarıları, kendisinin Osmanlı Tarım Ürünleri ve Sanayi Mamülleri Sergisi'ni projelendirmek üzere İstanbul'a çağrılmasına yol açmıştır. Ancak 1894 depremi nedeniyle sergiden vazgeçilince, bazı onarım işleri için görevlendirildiği görülür. D'Aronco, Dolmabahçe ve kimi sahilsaraylar da dahil olmak üzere, sarayların, Mihrimah Sultan başta olmak üzere pek çok caminin, okul, hastane ve çeşmelerle Kapalıçarşı'nın onarımında çalışmıştır⁽³⁾. Başlangıçta Selim Melhame Paşa'nın adamı olduğu inancı yaygındır⁽⁴⁾. 1896 da ise Sultan II. Abdülhamid tarafından saray mimarı olarak görevlendirildiği bilinmektedir. 1908 e değin hem İstanbul, hem de İtalya'da çalıştığı görülen d'Aronco, 1902 Torino ve 1903 Udine sergilerine hazırladığı pavyonlarla ününü uluslararası düzeye çıkartmayı başarmıştır⁽⁵⁾.

Raimondo d'Aronco'nun İstanbul'daki yapıları arasında Alexandre Vallaury ile birlikte gerçekleştirdiği Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne/İlyadarpaşa Lisesi binası başta gelir. Saray mimarı sıfatıyla Yıldız Sara-

- (1) A.Batur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi", ASA I, s. 107
- (2) A.Batur, "Yıldız Sarayı'na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları", MSSB, s. 91
- (3) Ibid.
- (4) S.N.İlçeri, a.g.m , s. 14
- (5) M.Sözen, a.g.e , s. 5

ya bünyesinde inşa ettiği başlıca yapılar, saray tiyatrosu, Limonluk Köşkü ve bitişikindeki Küçük Pavyon, Yaveran Köşkü ve Bendegân Dairesi, Şale Köşkü'nün Merasim Köşkü olarak anılan kuzey bölümü, Sultan'ın özel dairesine bitişik olan hamam, Çini Fabrikası ve İstabl-ı Amire manej binası olarak sayılabilir⁽¹⁾. Ayrıca harem binalarından en az birinin kendisi tarafından inşa edildiği bilinmektedir. D'Aronco'nun İstanbul'da gerçekleştirdiği diğer yapıları arasında ise, Beşiktaş'ta Şeyh Zafir türbe, kitaplık ve çeşmesi, Beyoğlu'nda Botter apartmanı, Tarabya'da İtalyan Sefareti⁽²⁾, Kireçburnu Cemil Bey Yalısı, Şişli Etfal saat kulesi⁽³⁾ ile yıktırılan Kuruçeşme Nazime Sultan Yalısı ve Karaköy Camii önde gelenlerdir. G. Goodwin, bu listeye Bebek'teki Mısır Konsoloslugu'nu da dahil eder⁽⁴⁾. 1958 de yıktırılan Karaköy Camii iki katlı bir yapıdır. Tamamen mermer kaplı ve sekiz köşeli, şerefesi cumba biçimli bir minaresi vardır. Minare eteğinde mermer üzerine selvi rölyefi bulunmaktadır⁽⁵⁾. Ağırıklı olarak Art-Nouveau üslubun uygulandığı Kuruçeşme Nazime Sultan Yalısı'nın yerinde ise bugün kömür depoları yer alır.

Raimondo d'Aronco gerçekleştirdiği yapıların çoğunda Art-Nouveau bezemeyi tercih etmesine karşın, mimari ortamı etkisi altında tutan eklektisizmden bütünüyle bağımsız davranmamıştır. Ayrıca başka bir mimari geleneğe sahip, yabancı bir ülkede ürün veriyor oluşu da kendisini az çok bu geleneğe bağlı davranmak zorunda hissetmesine yol açmıştır. Bu durum en çarpıcı biçimde malzeme kullanımında ortaya çıkar⁽⁶⁾. Çelik strüktürel dekorasyon yerini ahşaba bırakır. Öte yandan çoğunluğunu köşk, yalı ve konutların oluşturduğu ürünlerinde ölçeğin genellikle büyük tutulmadığı söylenilebilir.

(1) A.Batur, a.g.b , s. 92-95

(2) M.Sözen, a.g.e , s. 6

(3) M.Nicobtti, L'architettura Liberty in Italia, Şekil 27

(4) G.Goodwin, a.g.e , s. 427

(5) S.Fyice, "İstanbul Minareleri", TSTA I, s. 80

(6) A.Batur, "İstanbul Art-Nouveau'su", TCTA, Cilt 4, s. 1088

4.5 Jachmund

II. Abdülhamid döneminin tanınmış yabancı mimarlarından bir diğeri Alman asıllı Jachmund'dur. Berlin-Bağdad demiryolu projesini gerçekleştirme imtiyazını alan Alman hükümeti tarafından Sirkeci'deki gar binasını inşa etmek üzere İstanbul'a yollanan Jachmund⁽¹⁾, Osmanlı hükümeti ilerigelenleriyle de iyi ilişkiler kurmuştur. Bunlardan Ragıp Paşa için Caddebostan'da gerçekleştirdiği iki köşk⁽²⁾, kendisinin 1890 yılında, 1884 te öğretime açılmış bulunan Hendese-i Mülkiye Mektebi' (Yüksek Mühendis Okulu)ne mimarlık hocası olarak atanmasını sağlamıştır⁽³⁾. Burada mimarlığının yanısıra öğretim üyeliğini de sürdüren Jachmund'un, 1891 de diplomasını aldıktan sonra kendisine muavin olarak atadığı öğrencisi Kemaleddin Beyin Almanya'ya gönderilmesini sağladığı bilinmektedir⁽⁴⁾.

Jachmund'un İstanbul'da inşa ettiği yapılar arasında Sirkeci Garı ile Bahçekapı'daki Deutsche Orient Bank/Germina Han başta gelirler⁽⁵⁾. Bilindiği gibi Bahçekapı'daki bu banka, demiryolları inşa ruhsatına sahip olan ortaklığın merkez binasını oluşturmaktadır. Jachmund'un tıpkı diğer yabancı mimarlar gibi, Osmanlı, Arap ve Hint mimarisinden oldukça etkilendiği söylenilebilir⁽⁶⁾. Ancak yapılarında Kuzey Avrupa anlayışından izlerin de bulunmasını, kendisine özgü bir eklektisizm yaratma çabası taşıdığı biçiminde yorumlamak mümkündür. Öte yandan Sirkeci Garı ve Deutsche Orient Bank'ta algılanan birbirinden çok farklı atmosferler, Jachmund'un, yine diğer yabancı mimarlar -örneğin Vallaury-gibi, ürünlerini içerdikleri işlev ve anlama göre projelendirdiğini

(1) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1079

(2) S.Fyice, Abideler, "İstanbul", No.203, İA, Cilt 5/2, s. 1214/129

(3) M.Sözen-M.Tapan, a.g.e , s. 58, dipnot 11

M.Sözen, a.g.e , s. 6

(4) S.Çetintaş, "Mimar Kemaleddin Mesleği ve Sanat Ülküsü", Güzel Sanatlar Dergisi, sayı 5, s. 161-163

B.Özer, Rejyonelizm, Üversalizm ve Çağdaş Mimarinin Üzerine Bir Deneme, s. 44

(5) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080

(6) Y.Yavuz, a.g.e , s. 10-11

açıkça ortaya koymaktadır. Bu anlamda yapıların sergileyecekleri simgesellik ve yansıtacakları eklektisist tutum açısından, Jachmund ve Vallaury'nin anlayışları birbirinden pek farklı değildir. Bu durumun gelişmesinde, iki mimarın da akademik çevre üyesi bulunuşu etkili olmalıdır.

II. Abdülhamid döneminde İstanbul'da faaliyet gösteren başka Alman mimarlar da bulunmaktadır. Otto Ritter ve Helmuth Cuno adlı bu iki mimar, Haydarpaşa Garı'nı gerçekleştirmişlerdir. Alman mimarların İstanbul'a gelmelerindeki temel nedeni Berlin-Bağdad demiryolu yapımının oluşturduğu kolaylıkla öne sürülebilir.

5. II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNİN TIPLERİNE GÖRE BELLİ BAŞLI YAPILARI

5.1 Yıldız Sarayı kompleksi

Yıldız Sarayı'nın yer aldığı Boğaz'ın Rumeli yakası, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca özellikle Beşiktaş-Ortaköy arasındaki bölgede yoğunlaşan, profan mimari ürünlerinin peşpeşe ortaya konduğu bir yapım faaliyetine sahne olmuştur. 19. yüzyıla değin Dolmabahçe Köşkleri de denilen Beşiktaş Sarayı, Ortaköy Neşatâbâd Sarayı, Çırağan Sarayı, Bebek Bahçesi gibi yapılaşmaların görüldüğü bölgede, 19. yüzyılın başlarında Beşiktaş Sarayı'nın yerini Dolmabahçe, Eski Çırağan Sarayı'nın yerini Yeni Çırağan Sarayı aldığı gibi, İhlamur deresine İhlamur Kasrı inşa edilir ve birbirinden bağımsız köşklere meydana getirdiği Yıldız Sarayı oluşmaya başlar⁽¹⁾.

Yıldız Sarayı'nın bulunduğu Beşiktaş tepelerinden kıyı boyunca Ortaköy'e değin uzanan bölgenin, geçmişte, hadaik-i hassaya ait koruluk bir av sahası olduğu bilinmektedir. Önceleri "Kazancıoğlu Bahçesi" adını taşıyan bu bölgenin, I. Ahmed (1603-1617) döneminde hassa topraklarına katıldığı, ve ilk kez bu sultan tarafından yaptırılmış olan bir köşkün daha sonra IV. Murad (1623-1640) eliyle kızı Kaya Sultan'a hediye edildiği belirtilir⁽²⁾. 1804- 1805 yıllarında annesi Mihrişah Valide Sultan için tepede "Yıldız" adı verilen kasrı yaptıran III. Selim'i, 1834 te yine tepede yaptırdığı küçük bir köşkte bir yandan askeri tatbikatları izleme, diğer yandan avlanma amacını güden II. Mahmud izlemiştir. Sultan Abdülmecid'in ise kendisinden önce yaptırılmış tüm köşklere yıktırarak annesi Bezmiâlem Valide Sultan adına Kasrı Dilküşa olarak anılan köşkü inşa ettirdiği bilinmektedir. Yıldız Sarayı'nın gelişmesi Sultan Abdülaziz'in tahta geçişinden sonra ivme kazanır. Özellikle Yıldız Parkı olarak bilinen Dışbahçe, kendisini Çırağan Sarayı'na bağlayan köprünün inşasıyla gelişmiş, bu bahçede inşa

(1) M.Cezar, "Sanatta Datı'ya Açılıştaki Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri", MSSB, s. 52

(2) A.Batur, "Yıldız Sarayı", TCTA, Cilt 4, s. 1048

ettirilen Malta ve Çadır köşkleri bölgeyi gözde bir mesire yeri haline getirmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde Yıldız Sarayı kompleksine katılan yapılar arasında Büyük Mabeyn Köşkü ve Çit Kasrı en başta gelenlerdir.

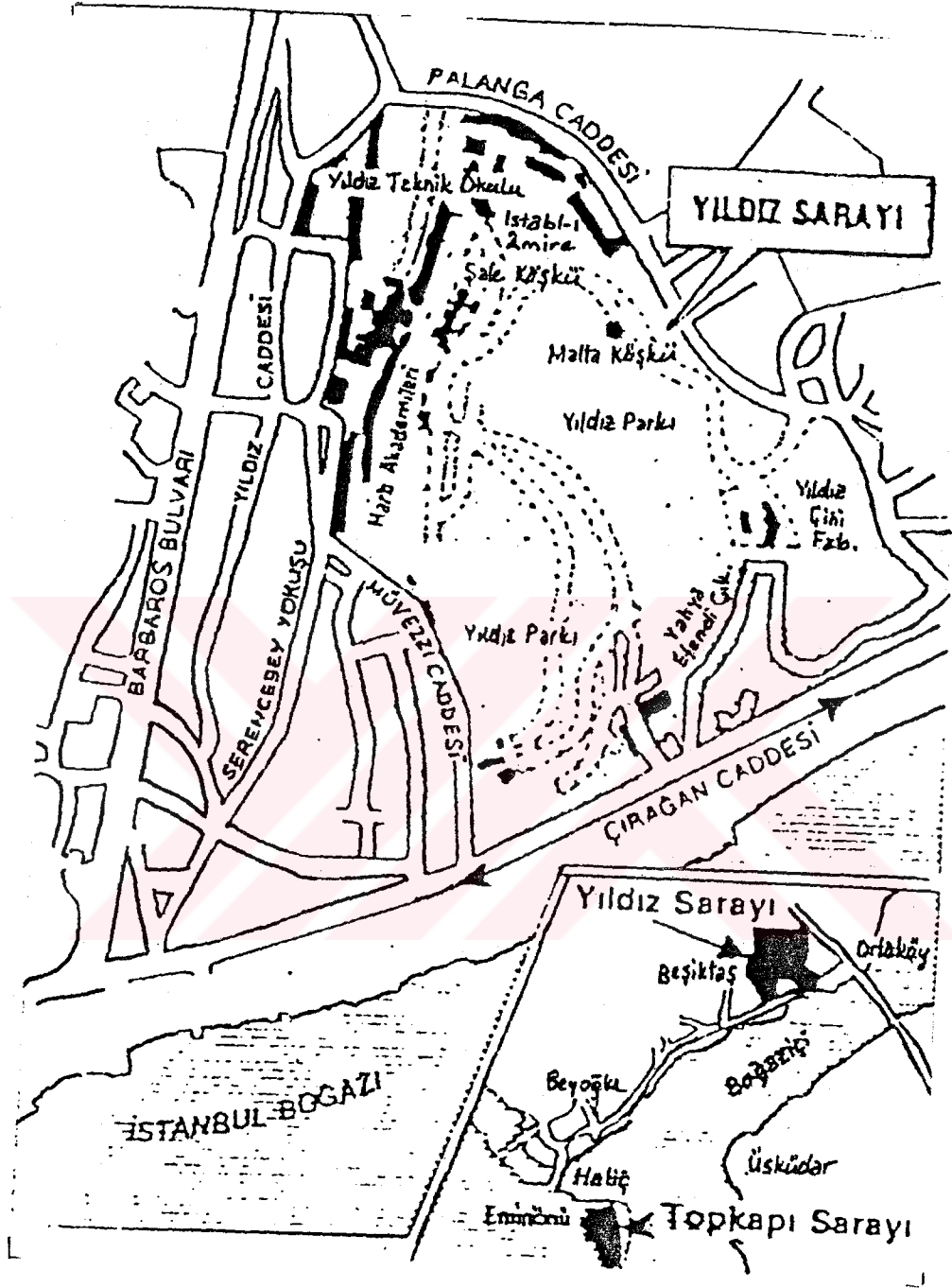
Bölge en büyük gelişmeyi Sultan II. Abdülhamid döneminde gösterir. II. Abdülhamid'in tahta çıktıktan kısa bir süre sonra daha güvenli bulunduğu Yıldız Sarayı'na taşınması, komplekste yıllarca süren bir inşaa faaliyetinin başlangıcını oluşturur. Sarayın etrafı yüksek duvarlarla çevrelendiği gibi, hem Dışbahçe, hem de Hasbahçe adıyla bilinen İçbahçe ayrı ayrı duvarlarla birbirinden ayrılmış, komplekse açılan beş büyük kapı sıkı denetim altına alınmıştır. Arazinin topografik özellikleri bahçelerin doğal bitki örtüsü bozulmaksızın düzenlenmesini sağladığı gibi, Topkapı Sarayı'nı anımsatacak bir dağınıklıkla yapıların yerleştirilişini mümkün kılmıştır (Şek.1-Şek.2). A. Batur, yapıların birbirleriyle ilişkilerinde geometri ve aksiyalite gözetilmediğini (1), konumlandırılmadaki çoklukla spontane ekleme ve bağlantılardan doğan özgür bir tür sokak dokusunun komplekse egemen olduğunu belirtmektedir. Böylelikle yapılar arasında küçük "piazzalar" oluşmuş, yapıları birbirine bağlayan galerilerin altındaki tonozlu geçitler ve yapılara eklenen pavyonların girinti-çıkıntılarıyla adeta "medieval" bir kent görünümü ortaya çıkmıştır. Değişik üslupta ve işlevde küçük ölçekli yapıların oluşturduğu saray dokusu, kompleksin neredeyse kendi kendine yeterli kentsel bir yerleşme olarak ele alındığını göstermektedir.

Bu dönemde Dışbahçe'de gerçekleştirilen yapılar, günümüzde varolmayan Yeni Köşk, Acem Köşkü ve Talimhane Köşkü ile, Şale Köşkü, Çini Fabrikası, İstabl-ı Amire denilen has ahırlar olarak belirtilmiştir (Şek.1). Bunların dışında yine günümüze ulaşamamış tavukluk ve limonluklarla bağ ve meyva bahçelerinden söz edilmektedir (2). Ayrıca burada bir dökümhanenin de bulunduğu bilinir (3). İçbahçe çevresinde ise

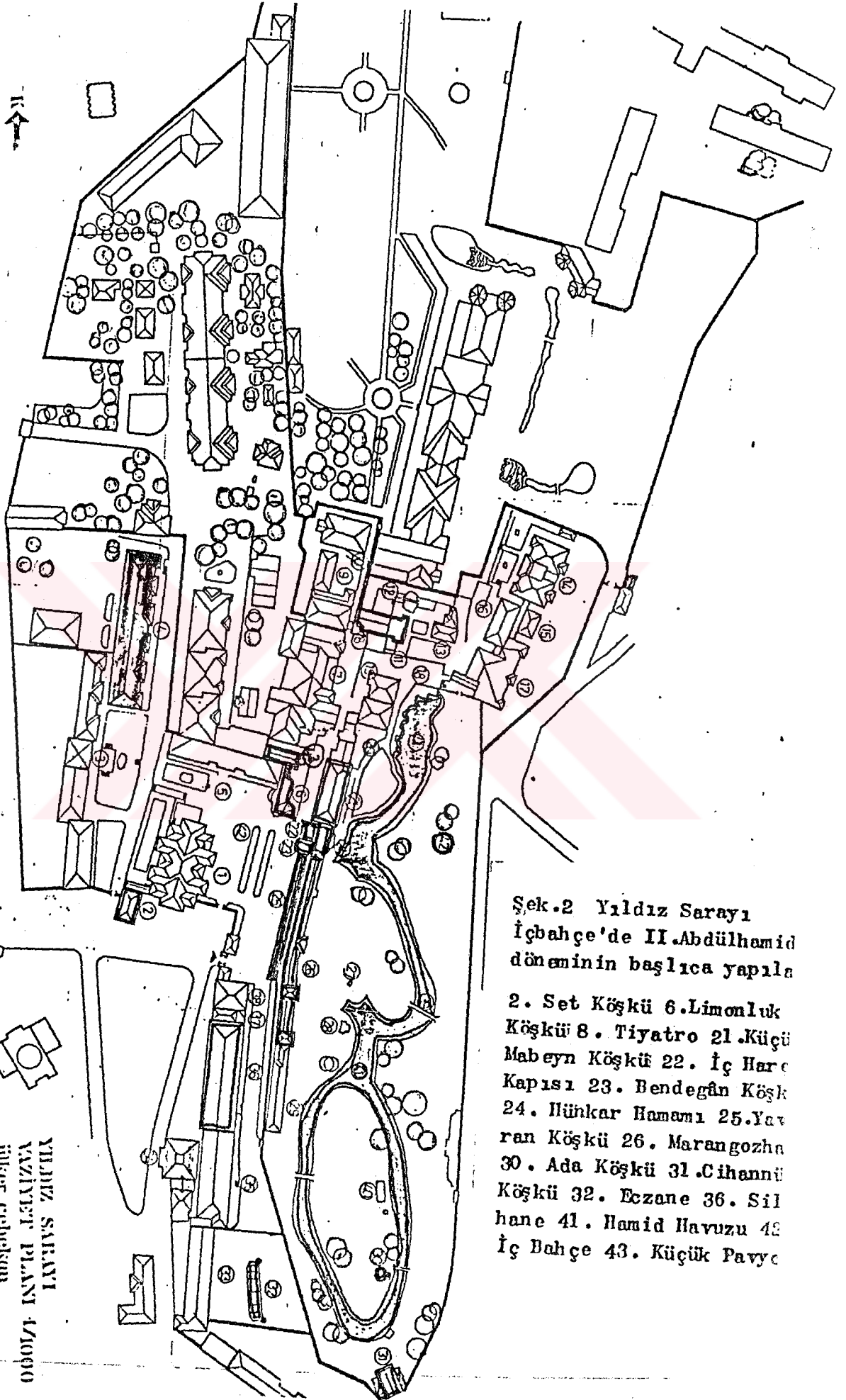
(1) Ibid., s. 1050

(2) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 290

(3) S.Ciner-Z.İnankur, a.g.m , s. 49



Şek.1 Yıldız Sarayı Yerleşim Planı



Şek.2 Yıldız Sarayı
İçbahçe'de II.Abdülhamid
döneminin başlıca yapıları

2. Set Köşkü 6.Limonluk
Köşkü 8. Tiyatro 21.Küçük
Mabeyn Köşkü 22. İç Hare
Kapısı 23. Bendegân Köşk
24. Hünkar Hamamı 25.Yav
ran Köşkü 26. Marangozha
30. Ada Köşkü 31.Cihannü
Köşkü 32. Eczane 36. Sil
hane 41. Hamid Havuzu 42
İç Bahçe 43. Küçük Pavye

YILDIZ SARAYI
VAZİYET PLANI 1/1000
Mikar cebekim

resmi dairelerle harem ve padişaha ait köşkler yer alır (Şek.2). Bu yapıların önemli bir bölümü günümüze ulaşabilmiştir. Burada Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen yapıların dökümü; Seyir/Set Köşkü, İç Harem Kapısı, Küçük Mabeyn Köşkü, Tiyatro, Yaveran Köşkü, Cihannüma Köşkü, Limonluk Köşkü, Küçük Pavyon, Silâhane, günümüzde yıkık durumda bulunan marangozhane, kütüphane ve hamam ile bir bölümü yanıp yokolan harem binaları ve bir süre saray eczanesi olarak kullanılan Güvercinlik Köşkü⁽¹⁾ olarak verilebilir. Bunlara Hamid Havuzu Adası'nda bulunan Kuşhane ve Ada Köşkü'nü de eklemek mümkündür⁽²⁾. İç Bahçe ya da bilinen adıyla Hasbahçe'de yer alan Hamid Havuzu, bu bahçenin aksını oluşturmaktadır ve eski yazı "Hamid" okunacak biçimde yapılmıştır. Etrafı su ile çevrili "Ha" harfi ortada bir adacık oluşturmaktadır. Hasbahçe'nin barındırdığı değişik tür bitkileri ve kuşlarıyla hayranlık uyandırdığı bilinir. Bahçe ilk kez 1850 de Alman uzman Stefel tarafından ele alınmış, hazırladığı proje üzerinde 1860 tan başlayarak Schlerf ve 1862 de Vienhild çalışmışlardır⁽³⁾. II. Abdülhamid döneminde ise bahçe düzenini Alman Koch kardeşler ve babaları Heinrich Koch, İtalyan Romeo Scanciani ve Fransız Derion ile Türk bahçıvanlardan Adil Ağa, Tatar Zeynel Ağa ve Necip Ağa'nın gerçekleştirdiği bilinmektedir. Romantik-pitoresk üslupta ele alınan bahçe, Küçük Mabeyn önünde düzenlenen kaskad ve dal taklidi korkuluklarla çevrili köprüleriyle oldukça doğal bir atmosfere sahiptir. Aynı düzenleme anlayışının Dış Bahçe'de de söz konusu olduğu görülür. Arazinin doğal eğimini izleyen patika ve su yolları, küçük göller ve ağaç zenginliği benzer bir romantizmin sınırlarını belirler. Arşiv fotoğraflarından bahçede iki tane çelik halatlı ahşap tabliyeli asma köprüünün varlığı saptandığı gibi, iç ve dış bahçeleri birkaç yerde viyadük kullanarak dolaşan bir gezinti treni projesinin bulunduğu görülmüştür.

(1) R.D.Bütün, "Yıldız Sarayı'nda Eczahane ve Hekim Odalarının Yerleri", MSSB, s. 151

Burada ayrıca saray eczacıbaşısının Corcahi (Giorgi) Yorgiyadis olduğu belirtilmektedir.

(2) F.Sırmalı-Ü.Altınoluk, "Yıldız Sarayı Hamid Havuzu'na Bir Yaklaşım", MSSB, s. 99

(3) A.Batur, a.g.m., s. 1049

Yıldız Sarayı'nın güvenliği, 1888-1889 yıllarında kompleks yakınına inşa edilen Orhaniye ve Muhabere kışlalarıyla sağlanmıştır⁽¹⁾. Bunlardan günümüze ulaşan Orhaniye kışlası, bugün İstabl-ı Amire ile birlikte Türk Silâhlı Kuvvetleri'nin elinde bulunmaktadır. Büyük Mabeyn Köşkü, Küçük Mabeyn Köşkü, Silâhhane, Cihannüma Köşkü, Ada Köşkü, Tiyatro ve harem binaları Kültür ve Turizm Bakanlığı; Seyir/Set Köşkü, Çit Kasrı, Yaveran Köşkü, Limonluk Köşkü İslâm Tarih Kültür ve Sanatı Araştırma Merkezi; Şale Köşkü Türkiye Büyük Millet Meclisi; Malta Köşkü ve Çadır Köşkü Türkiye Turing ve Otomobilcilik Kurumu; Arabalık Binası ve Güvercinlik Köşkü Başbakanlık; Çini Fabrikası Sümerbank; Şehzade Köşkleri, Çukur Saray, döküm ve kilithane binası Yıldız Üniversitesi; Saray Karakolu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı; Yıldız Parkı İstanbul Belediyesi kullanımıındadır⁽²⁾. Yıldız Sarayı'nın mobilyası ise günümüze dağılmış ve kaybolmuş olarak ulaşabilmektedir. Bir bölüm saray eşyasının Dolmabahçe Sarayı deposunda envanteri bulunmasına karşın, önemli bir bölümünün satıldığı, diğer bir bölümünün de kimi resmi dairelere dağıtıldığı bilinmektedir⁽³⁾.

Yıldız yönünden saray kompleksine açılan üç büyük giriş kapısının bulunduğu görülür⁽⁴⁾. Bu kapılardan Hamidiye Camii karşısında ve Seyir/Set Köşkü'nün alt tarafında yer alan kapı, Koltuk Kapı olarak anılmaktadır. Saraya her türlü giriş-çıkışın sağlandığı bu kapı, gündoğumundan batımına değin açık tutulur. Hamidiye Caminin bulunduğu rampanın başında Saltanat Kapısı yer alır. Bu kapı yalnızca sultan tarafından kullanılabilir. Hemen solunda yer alan kapı ise Harem Kapısı adını taşımaktadır ve saray kadınlarının giriş-çıkışlarına ayrılmıştır.

(1) S.Eyice, "İstanbul", İslâm Ansiklopedisi, Cilt 5/2, s. 1214/48

(2) Cumhuriyet, "Tarihi Yıldız Sarayı Kapanım Elinde Kalmış", 29 Aralık 1985

L.Ş.Meray, "Boğaziçi'ndeki Milli Saraylarımızın Strüktürel Koruma Problemleri", MSSB, s. 262

(3) S.Eyice, "Yokolan İstanbul Sarayları ve Sarayların Yaşatılmaları İçin Bazı Düşünceler", MSSB, s. 76

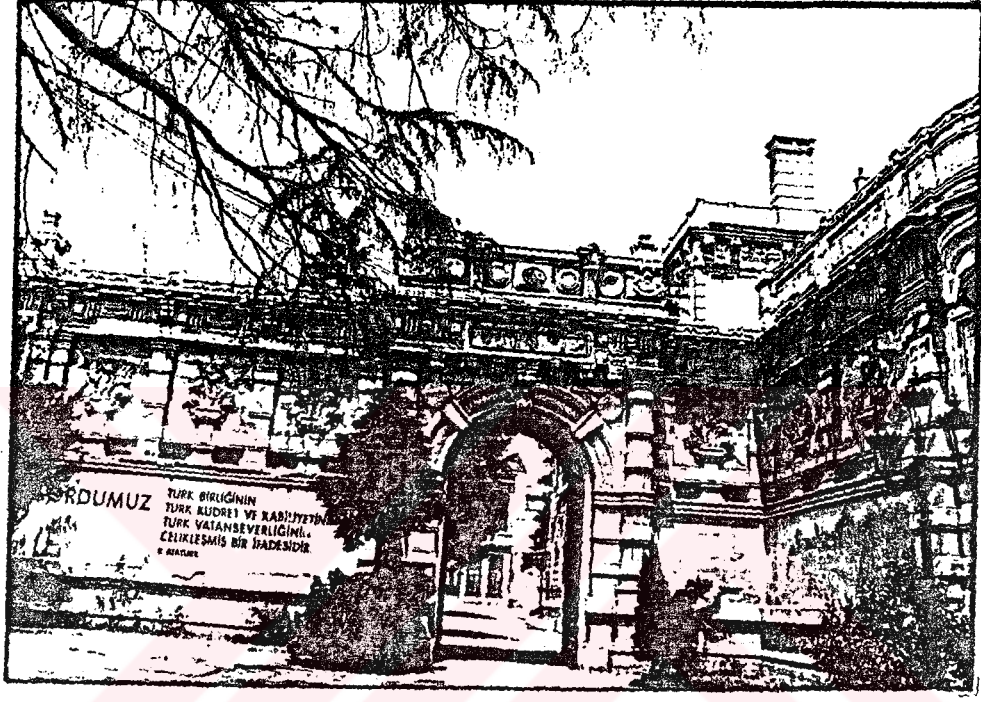
Cumhuriyet, a.g.m , s. 13

(4) Ç.Gülersoy, "Yıldız Sarayı", İstanbul'dan Göreme'ye Kültür Mirasımız, s. 51

P.Tuğlacı, a.g.e , s. 290

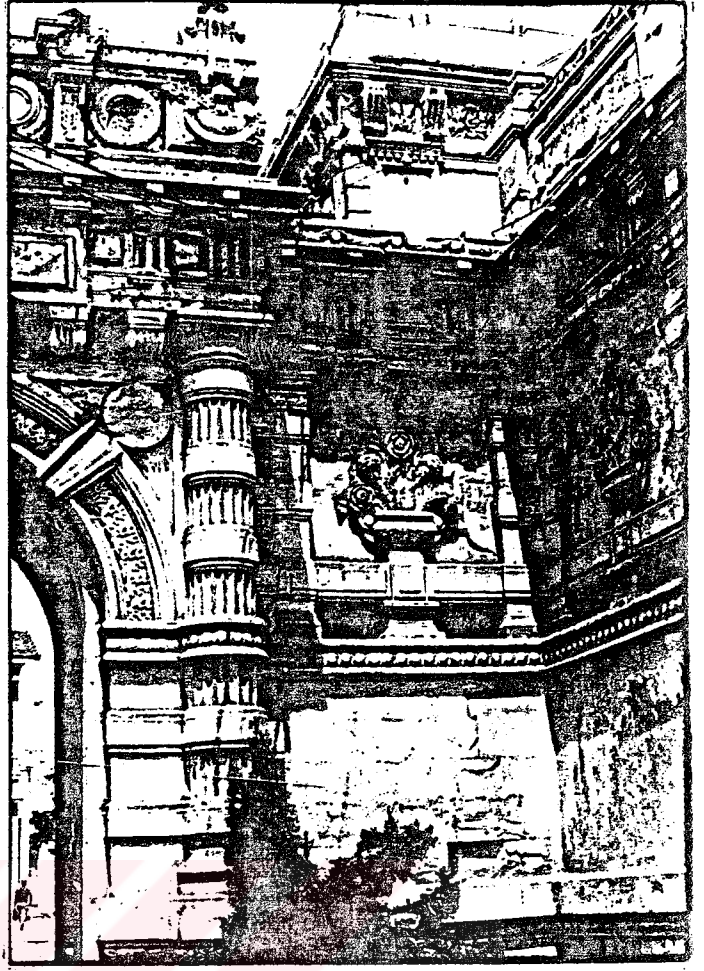
Bu kapıların önceki dönemlerde yapıldıklarının bilinmesine karşın, iç avluda yer alan ve Küçük Mabeyn ile harem binalarına açılan İç Harem Kapısı'nın Sultan II. Abdülhamid döneminde yapıldığı belirtilmektedir (1). Bu anıtsal taş kapının Sarkis Balyan'a ait olması oldukça büyük bir olasılıktır. Belirli bir üsluba dahil edilemeyen kapıda ağırlıklı olarak neo-grek öğeler, oldukça yoğun bir plastik oluşturacak biçimde kullanılmışlardır (Res.2). Boydan boya triglif ve metopların, yumurta dizileri, çelenk ve kornişlerin uzayıp gittiği yuvarlak kemerli asimetrik giriş, iki yanındaki geniş enine silmelerle bölüntülenmiş yivli sütunceleri, bir tür Dorik uyarlamasının yansıdığı başlıklı yarım payeleri, giriş alınlığında yer alan yuvarlak rozetleri ile ilginç bir görünüm sergiler. Ancak bu kapıdaki kuşkusuz en göze çarpan öğe, payelerle bölünmüş yan duvarlar üzerine oturtulan antik kupalar içindeki gül demetleridir (Res.3). Güllerin üst, yan ve alttan görünümünün birarada yansıtıldığı bu demetler, ister istemez barok-rokoko bezemeli meydan çeşmeleri motiflerini anımsatmaktadır. Bu nedenle geleneksel bir Osmanlı bezeme motifiyle neo-grek öğelerin sentezi biçiminde oluşturulan bu yüksek profilli ürünün, Sarkis Balyan'a ait olduğu savını öne sürmek mümkündür. Daha sonra İç Harem Kapısı'na bitişik olarak inşa edilen Küçük Mabeyn'in çatı frizi, bu kapının üzerinden algılandığı görüntüsü çerçevesinde kapıyla uyumsuzluk yaratmamaktadır.

(1) A.Batur, a.g.m , s. 1053



Res .1 İç Harem Kapısı

Res .2 İç Harem Kapısı
ayrıntısı



Res .3 İç Harem Kapısı
ayrıntısı

İNİN
RET VE KABİLİYETİNİN
NCEVERLİĞİNİN

5.1.1 Küçük Mabeyn Köşkü

İç Harem Kapısı'nın sol tarafına bitişik konumdaki Küçük Mabeyn Köşkü, 1900 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır (Res. 4,5). İki katlı ve cephe taş olmak üzere kagir olan yapının çatısında bir bölümün, üçüncü bir kat halinde kışlık bahçe olarak düzenlendiği bilinmektedir⁽¹⁾. Yapının planı altlı üstlü olmak üzere simetriktir. Her katta arka cephede birer büyük salon bulunur; alt katta bulunan salonda Sultan yabancı diplomatları kabul eder⁽²⁾. 31 Mart olayından sonra Meclis-i Mebusan'ın tahttan uzaklaştırma kararı Sultan'a zaman zaman ziyafetlerin de verildiği bu salonda bildirilmiştir. Alt katta, arka cephede en solda bahçedeki kaskada bakan oda, Sultan II. Abdülhamid'in çalışma odasıdır (Res.9). Biri koridora, diğeri büyük salona açılan iki kapısı bulunan bu odada Sultan, genellikle nazırları kabul etmektedir. Daha sonra V. Mehmed Reşat ve VI. Mehmed Vahdeddin tarafından aynı amaçla kullanılan bu odanın hemen karşısındaki oda ise, sadrazam ve nazırların huzura kabul edilmek için beklediği ve bazen de toplantı yaptıkları bir mekân olarak ayrılmıştır. Yapının üst katı her zaman kullanılmamaktadır. Bu katta Sultan'ın çalışma odasının üzerine denk düşen bir yatak odasının bulunmasına karşın, Sultan geclemek üzere, Küçük Mabeyn'e bitişik inşa ettirdiği Özel Daire'sini kullanmıştır. Üst kat daha çok büyük kabullerde, ya da mevlit veya kandil gibi özel durumlarda açılır. Yapı iki tarafından galerilerle Özel Daire ve hamam ile Tiyatro binası ve Şale Köşkü'ne bağlıdır. Biri ön cepheden, diğeri Özel Daire ve hamama bağlı galerilerin bulunduğu yan cepheden olmak üzere iki ayrı girişi vardır (Res.6,12).

Küçük Mabeyn Köşkü dıştan bakıldığında oldukça sade bir görünüme sahiptir. Ön cephede alt katın tam ortasında yer alan girişin iki yanında üçer pencerenin bulunduğu görülür. Cephede eş aralıklarla yer-

(1) H.Y.Şehsuvaroğlu, "Yıldız Sarayı'nda Küçük Mabeyn Dairesi", Resimli Tarih Mecmuası, sayı 3/27, s. 1326

(2) E.Sevgin, "Yıldız Sarayı", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 5, s. 44

leştirilmiş pencerelerin dışında başka bir hareket verici öge kullanılmamıştır. İki tarafından bir kaç basamakla ulaşılan giriş saçaklı ve cemekânlıdır. Cepheden yaptığı taşkınlık, cephedeki yegâne hareket olarak değerlendirilebilir. Alınlıksız olan alt kat pencereleri, geometrik tasarımlı döşeme demir şebekeleriyle oldukça ilgi çekicidir (Res.7). Bu şebekelerin tasarımı ile Şeyh Zafir türbe ve kitaplığı bahçe parmaklığı tasarımı arasındaki çizgi benzerliği, ister istemez d'Aronco ismini akla getirmektedir. Üst kat pencereleri, alınlıklarının hemen altında yer alan festonlar nedeniyle ışık-gölge etkisini daha belirgin yansıtırlar (Res.8). Festonların ahşap yerine demirden yapılmış olmaları işin bir başka şaşırtıcı yönünü oluşturur. Alınlıklar ise iki yanlarındaki birer çift yivli konsol ile sınırlandırılmışlardır. Her konsol çiftinin ortasında yaprak motifli birer rölyef yer alır; bu üçlü düzen altta bir dış dizisiyle sonlanır ve pencere aralarında oluşturulan tablaların üst sınırını belirler. Pencere alınlıkları karşılıklı iki düğme bezek ile bunların üzerini dolduran çiçek ve yaprak rölyefinden meydana gelmiştir. Böylelikle antik ve Art-Nouveau öğelerin kır köşkü espirisi içinde biraraya geldiği ilginç bir sentez kendisini ortaya koyar. Yapının arka cephesinin tasarımında da herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. Teras biçimindeki çatıya geniş bir kornişten sonra ulaşılır. Çatı yekpare mermer korkulukla çevrilidir. Korkuluğun üzerinde bu dönemde pek çok yapının bezemesinde göze çarpan altı köşeli yıldız motifi bulunmaktadır.

Eşyaları Sefir Münir Paşa aracılığıyla Paris'ten getirtilen köşkün⁽¹⁾ oldukça görkemli mobilyalarla döşenmiş olduğu, bugün bir söylenti niteliğindedir. Sultan'ın çalışma odasında kaskada bakan köşe penceresi önünde bronz tezyinatlı bir yazı masasının bulunduğu ve odanın lâke kenarlı, ipek kaplanmış bir takım ile döşendiği kaydedilir⁽²⁾. Bu odanın tam karşısındaki oda ise kenarları yaldızlı, kadife bir kanep

(1) Ibid.

(2) H.Y.Şehsuvaroğlu, a.g.m , s. 1327

takımı ile döşenmiştir. Alt kattaki büyük salon lâke bir yemek odası takımı ile döşelidir; giriş kapısının bir yanında büyük bir büfe, diğer yanında Japonez bir paravan bulunmaktadır. Salonun diğer eşyasını bir çini soba, bronzlu bir avize, sehpa üzerindeki vazolar, yemek masası üzerindeki şamdanlar ve duvarlardaki aplikler oluşturur. Üst kattaki salonun mobilyası ise hasır bir koltuk takımı, ayaklı büyük bir piyano, ortada dört köşe üstü mermer bir yaldızlı masa ve köşelerde vazolardan ibarettir. Öte yandan iç bezeme kendisine paralel gelişmeleri izlemiştir. Yalnızca duvarlar değil tavanlar da geometrik bölme veya madalyonlar içerisine yerleştirilmiş resimlerle donatılmıştır⁽¹⁾. Küçük Mabeyn Köşkü'nün manzaralı duvar resimleri açısından zengin olduğu görülür. Özellikle tüm ayrıntılarıyla Hamidiye Camii'ni gösteren resmin ilgi çekici olduğu belirtilmektedir.

Küçük Mabeyn Köşkü, Sultan II. Abdülhamid'in çalışma odasının açıldığı koridora bağlı ahşap bir galeriyle Özel Daire'ye bağlanır (Res.12). Parka nazır ve kafesli olarak tasarlanan bu yapının mimarı Vasilâki'dir⁽²⁾. Yeni Köşk adıyla bilinen yapının iç tezyinatı Yıldız marangozhanesi tarafından yapılmıştır ve olasılıkla bizzat Sultan bu işle ilgilenmiştir. Kapıların ve pencerelerin yekpare maun olduğu yapıda, duvarlar nakışlı ve Şeker Ahmet Paşa'nın tablolarıyla süslüdür. Burada iki yatak odası değiştiren Sultan, böbrek hastalığından sonra alt katta park cephesine bakan daha havadar geniş bir odayı yatak odası olarak kullanmıştır⁽³⁾. Daha sonra VI. Mehmed Vahdeddin tarafından kullanılan Özel Daire, bu dönemde bir elektrik kontağı sonucu yanmıştır. Sultan Vahdeddin'in yangından sonra, II. Abdülhamid'in çalışma odasının üzerinde bulunan yatak odasında gecelediği bilinmektedir.

1901-1907 yılları arasında gerçekleştirildiği bilinen⁽⁴⁾ ve yangından kurtulmuş olan Özel Daire'nin hamamı ise, bu daireden bağımsız bir

(1) G.Renda, "Milli Saraylarımızın Resim Sanatı Açısından Önemi", MSSB, s. 173-174

(2) E.Sevgin, a.g.m , s. 45

(3) H.Y.Şehsuvaroğlu, "Yıldız Sarayı", İstanbul Sarayları, s. 27 aynı yazar, "Yıldız Sarayı", Asırlar Boyunca İstanbul, s. 248

(4) M.Nicoletti, a.g.e , s. 24

pavyon gibi inşa edilmiştir (Res.9,11). Cepheden yarım eliptik bir çıkıntı oluşturan hamamın pencereleri dökme demir şebekelidir. Hamam tasarımının bazı ufak tefek değişiklikler dışında d'Aronco'nun Udine arşivlerinde rastlanan projesine uygun olduğu belirtilmektedir⁽¹⁾. Bu arşivlerde küçük ölçekli hamama ait çok sayıda eskizin bulunduğu kaydedilir. Harem ve Mabeyn hamamı olmak üzere iki ayrı bölmesi bulunan hamamda Harem hamamı duvarlarının 20x20 cm.lik beyaz, düz, sekizgen seramiklerle kaplı olduğu görülür⁽²⁾. Bu seramiklerin birleşen köşelerinde küçük, eşkenar dörtgen şeklinde mavi seramik parçalar yer alır. Oldukça sade olan düzenlemeyi kapının karşısındaki küvet ve soldaki kurna tamamlar. Bugün harap durumda olan hamamın seramik düzeni Mabeyn hamamında da yinelenmiştir. Burada duvara yakın seramiklerin kıvrımların izlendiği desenli bir bordür oluşturduğu görülür. Bu hamamda en ilgi çekici öğe barok tarzdaki çeşmedir. Süslü ayna taşı tavana değin yükselen mermer çeşme stilize çiçek motifleriyle bezelidir. Çift oluklu bir kurnası vardır. Hamamın ocağının, Yıldız Sarayı ocaklarında görülen türde⁽³⁾, üst kısmı tavana değin seramik kaplı, taban seviyesi döşemeden yüksek, ateşliği ızgaralıdır. İnce ve uzunca olan ocağın ağız açıklığı ufaktır. Ebadi çok büyük değildir.

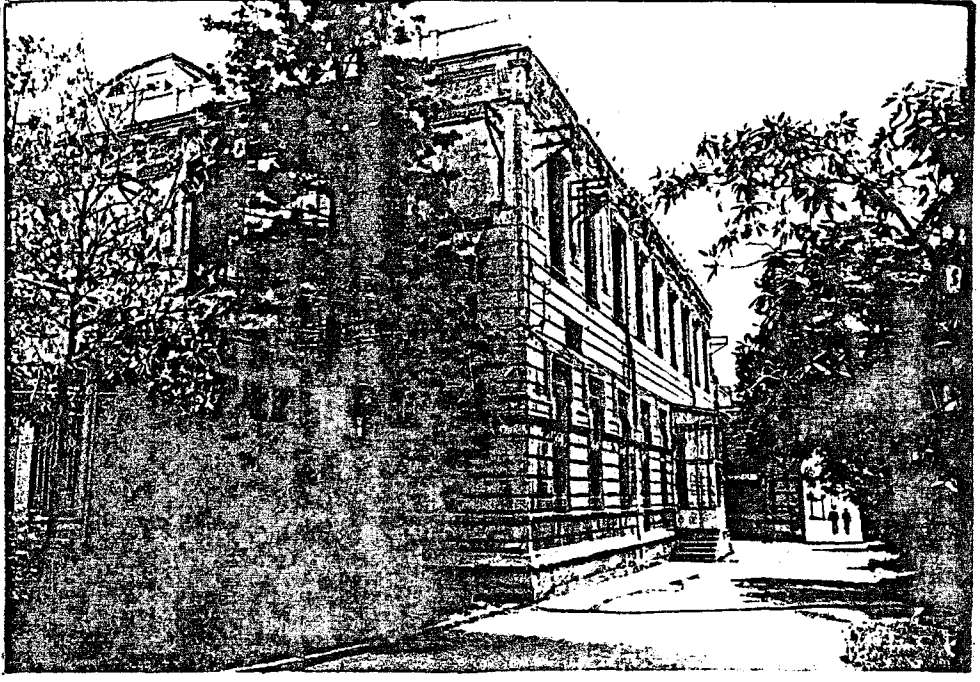
Hamam bölümü Özel Daire'ye çinili bir geçitle bağlıdır (Res.9,10). Galerinin ilk yapımında alttan kemerli bir geçiş vermek üzere köprü biçiminde yükseltildiği bilinmektedir⁽⁴⁾. D'Aronco tarafından tasarlanan geçit, demir strüktürlü olup üstü ve yanları camla kapatılmıştır. Dış cephesinde A. Batur'un deyimiyle "Daronchien" motifler taşıyan üç adet çini pano bulunmaktadır. Yeşil ve sarı renklerin egemen olduğu bu çini panoların arasında bir bordür biçiminde hamamda görülen mavi-beyaz seramik düzenleme yer alır. Her çini panonun üzerine yerleştirilmiş çift kanatlı pencerelerin aralarında ise yine benzer renklerde birer desenli bordür göze çarpar. Öte yandan galerinin çatısında bulunan demir bezemenin önemli bir bölümü yokolmuştur.

(1) A.Batur, a.g.b , s. 94

(2) Ş.Arifzade, "Saray Hamamları", MSSB, s.132

(3) S.Suar, "Saray Ocakları", MSSB, s. 144

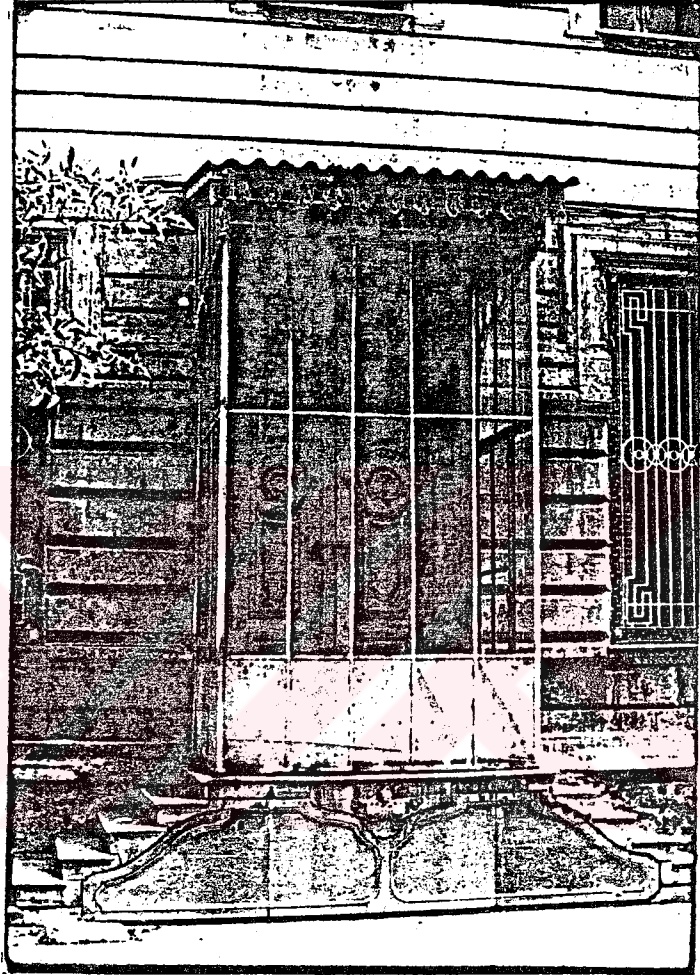
(4) A.Batur, a.g.b , s. 95



.Res.4 Küçük Mabeyn Köşkü sağdan ön cephe

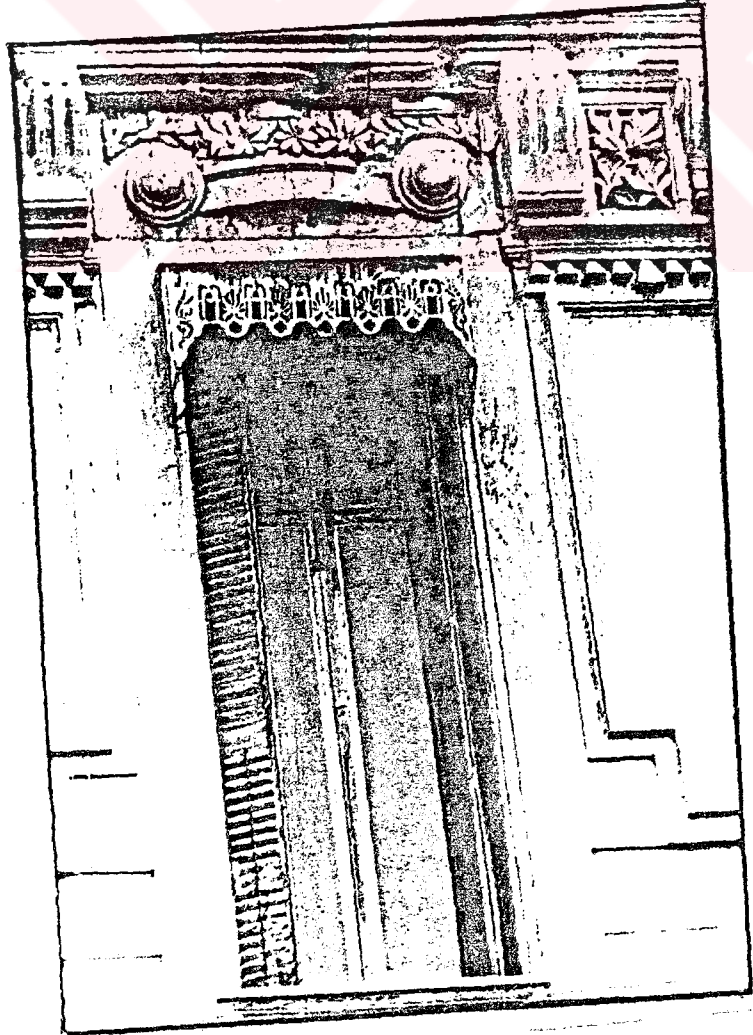
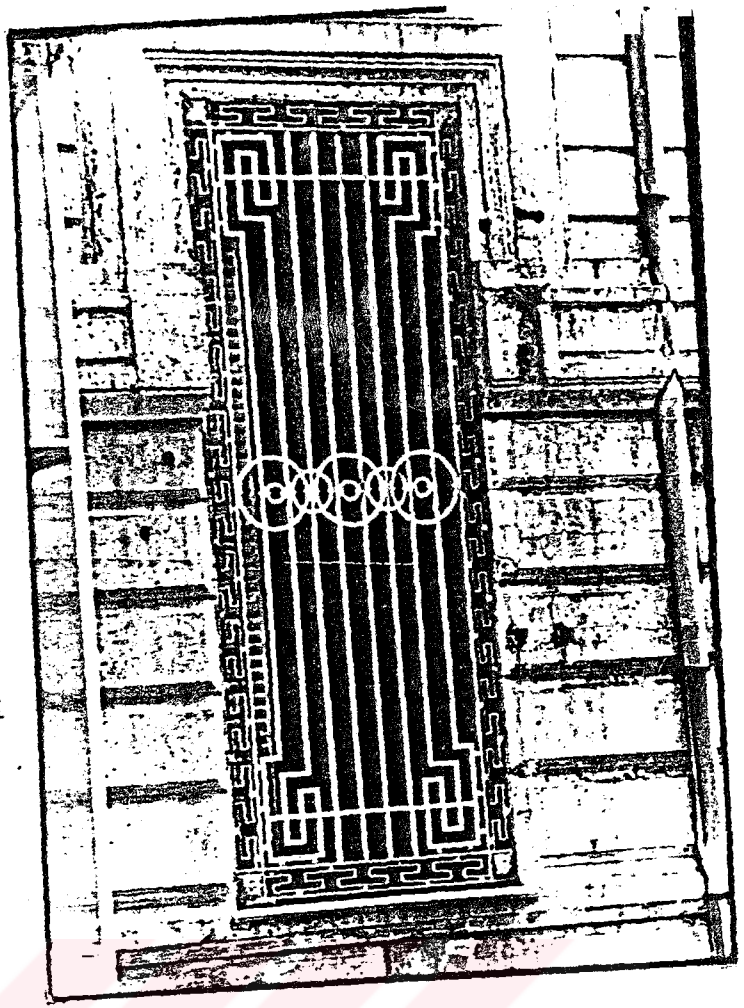


.Res.5 Küçük Mabeyn Köşkü soldan ön cephe



Bes .6 Küçük Mabeyn Köşkü giriş

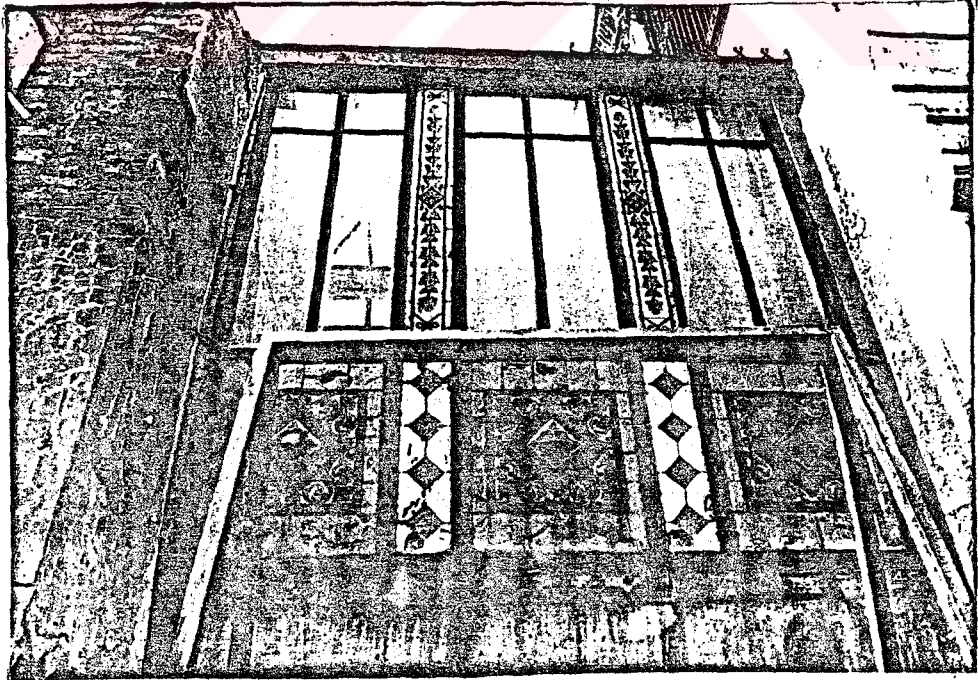
Res .7 Küçük Mabeyn
Köşkü giriş
katı penceresi



Res .8 Küçük Mabeyn
Köşkü üst
kat penceresi

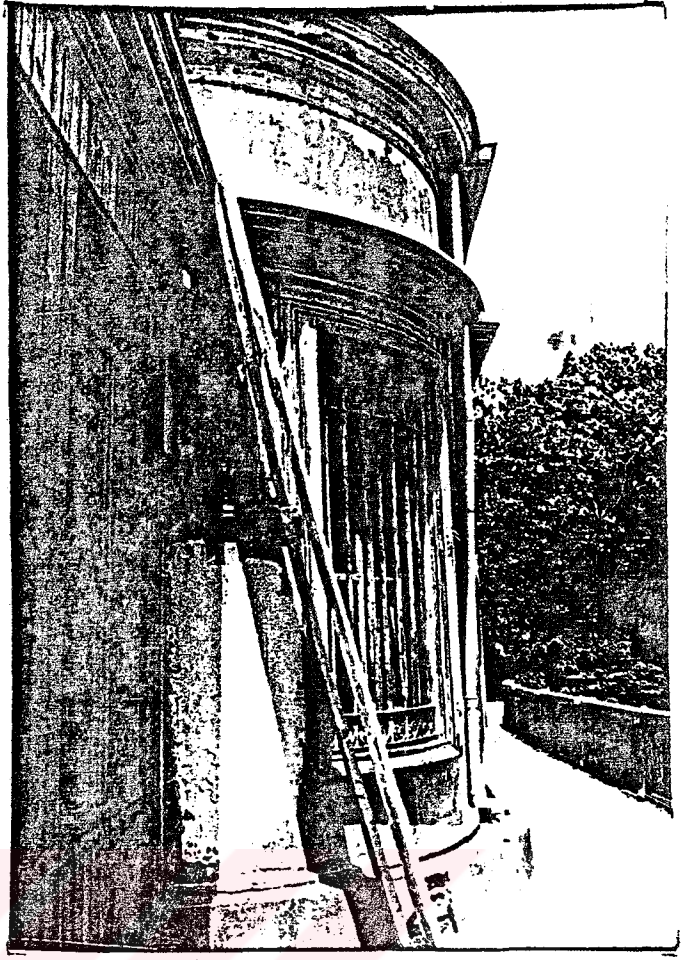


Res .9 Küçük Mabeyn Köşkü arka cephe ve hamam



Res .10 Küçük Mabeyn Köşkü'nü hamama bağlayan galeri

Res .11 Küçük Mabeyn
Köşkü hamamı



Res .12 Küçük Mabeyn
Köşkü'nü Özel
Daire'ye bağ-
layan galeri

5.1.2 Limonluk Köşkü ve Küçük Pavyon

Yıldız Sarayı kompleksinde d'Aronco tarafından gerçekleştirilen bir diğer cam ve demir konstrüksiyon, Küçük Mabeyn Köşkü'nün hemen karşısında İç Harem Kapısı'nın sağ tarafına ve İç Harem duvarına bitişik konumdaki Limonluk Köşkü'dür (Res.13). A. Batur, 1895 te tamamlanan bu küçük seranın Udine arşivindeki projesine uygun olarak inşa edildiğini, yalnız kuzey yönünde bir aks uzatıldığını belirtir⁽¹⁾. "L" planlı yapı, yaklaşık 2 m.lik bir aks sistemi içinde lama ve çift (NP) T kesitli putrellerle kurulmuş bir metal strüktüre sahiptir. Metal iskelet boydan boya camla kaplanmıştır. Girişi diyagonal eksen üzerinde Osmanlı baroğu çizgilerini taşıyan küçük bir yarım kubbecikle belirtilen yapının tonoz örtülü olduğu görülür. Uzatılan kuzey yönündeki aks beşik tonozla örtülmüşken, köşede ve doğu aksında örtünün kaburgalı tonoz biçimine dönüştüğü göze çarpar. Cephede bezeme altı birimde bir ritmiyle metal ayaklar üzerine, ve, tonoz eteklerine yerleştirilen, yine metalden yapılmış rokoko çizgili motiflerle sağlanmıştır (Res.14). "S" ve "C" kıvrımlarının izlendiği motiflerin oluşturduğu bezeme programı, altı birimde bir ritmiyle dekorlanmış metal ayakların üzerine gelen çiçek demetleri ve bunların arasında yer alan iki tarafı kafes oymalarla donatılmış asimetrik madalyonlardan meydana gelmektedir. İçeride girişin tam karşısında yer almak üzere köşede barok kıvrımlarla çevrili küçük bir havuz göze çarpar.

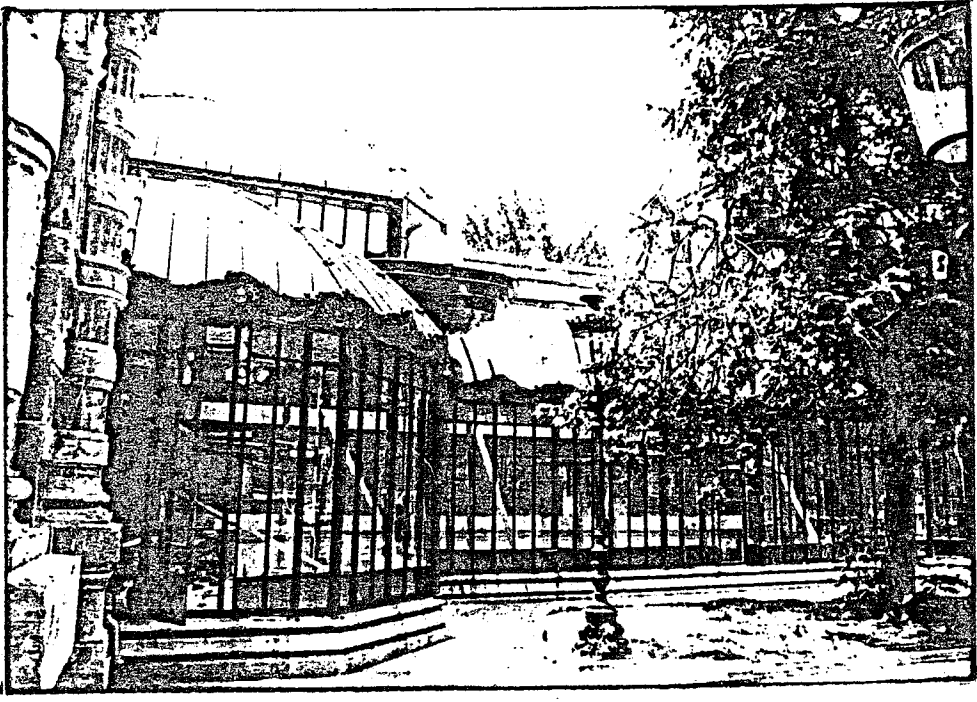
Kış Bahçesi adı da verilen bu küçük seranın gerek form, gerekse strüktür açısından taşıdığı yenilik, onu Dolmabahçe Sarayı serasından ayırır. Cam-demir birlikteliğinin Osmanlı baroğu ve Fransız rokoku arasında bir çizgide ortaya koyduğu biçimlenme, yeni malzeme ile eski formların oluşturabilecekleri en ilginç sentezlerden birini ortaya koymuştur. Limonluk Köşkü'nün romantik görünümü, adeta bir tür kamerya imişçesine algılanmasını mümkün kılmaktadır. Bu haliyle Küçük Mabeyn

(1) Ibid., s. 92

köşkü önündeki düzensiz ve yapılarla çevrili alana bir bahçe atmosferi kazandırdığı söylenilebilir. Böylelikle Küçük Mabeyn Köşkü'nün kır köşkü olması espirisi güç kazanmıştır.

Limonluk Köşkü'nün kuzey yönündeki aksının bitişiğinde, kendisine dikey bir aksta konumlandırılmış olan Küçük Pavyon'un olasılıkla aynı tarihte gerçekleştirildiği sanılmaktadır (Res.15). A. Batur bu konuda, Udine arşivindeki etütlerde Kış Bahçesi ile birlikte çizilen yapının desenlerine uygun olarak inşa edildiğini belirtmiştir⁽¹⁾. Tek katlı olan kagir yapı, batı yönünde İç Harem duvarına bitişiktir ve doğu cephesi altıgene dönüşmüştür. Girişin kuzey yönünden verildiği yapıda romantik kır köşkü espirisinin yinelendiği görülür. Bu açıdan yapı çevresindeki yapılarla birlikte ortak bir atmosferin oluşmasına katkıda bulunur. Yapının cephe dekorasyonu oldukça sadedir. Bununla birlikte geniş ve büyük pencerelerle ışık-gölge dengesi ve hareket sağlanmıştır. Panjurlu olan pencerelerin üzerindeki açık renkli profillendirmeler alınlık yerine geçmektedir ve ahşap giriş kapısının üzerindeki saçağın furuşlarıyla çizgi birlikteliği içindedir (Res.16). Giriş kapısının saçağı ayrıca bir dizi ahşap festonla bezelidir. Küçük Pavyon'un gerek saçaklı girişi, gerekse sahip olduğu kır evi atmosferiyle Küçük Mabeyn Köşkü ile uyum içinde bulunduğu söylenilebilir. Ancak boyutları dışında Limonluk Köşkü ile herhangi bir biçimsel bağlantısının kurulması oldukça zordur. Sultan II. Abdülhamid döneminde bir tür bekleme ya da dinlenme mekânı olarak kullanılmış olmalıdır.

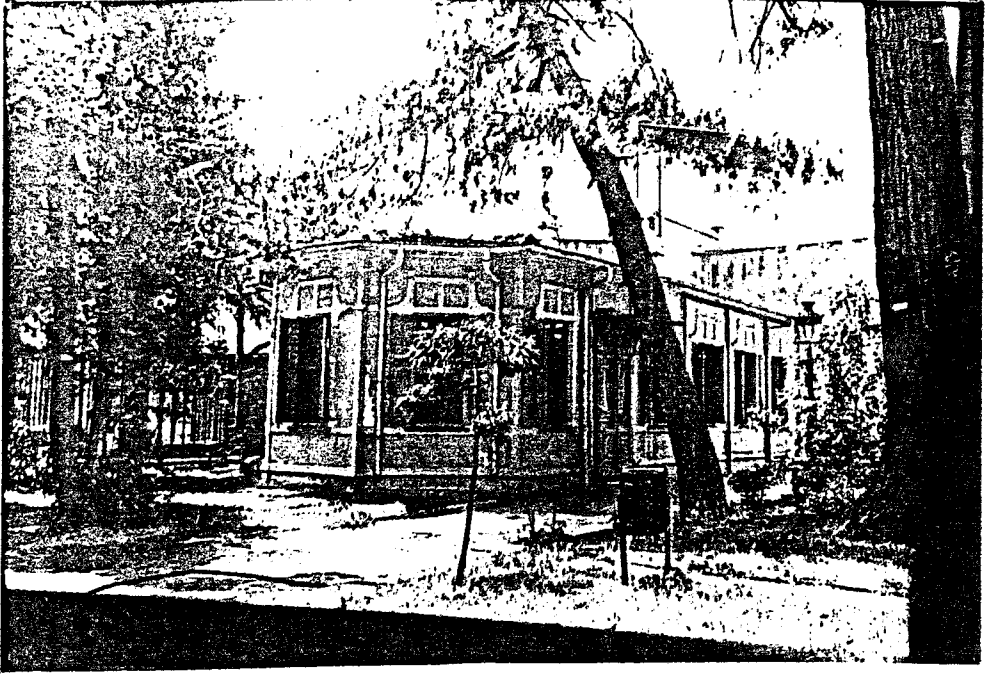
(1) Ibid.



Res .13 Limonluk Köşkü



Res .14 Limonluk Köşkü
giriş



Res .15 Küçük Pavyon



Res .16 Küçük Pavyon giriş cephesi

5.1.3 Tiyatro

İç Harem Kapısı'ndan girilip, Küçük Mabeyn ve Limonluk köşklerinin önünden geçilerek çıkılan küçük piazzanın karşısında göze çarpan galerinin altındaki yol tiyatronun girişine ulaşır (Res.19). Bu yolun hemen sağında bulunan mermer çeşmenin d'Aronco'ya ait olduğu sanılmaktadır⁽¹⁾. A. Batur, bu duruma gerekçe olarak çeşmenin "Daronchien" motifler taşınmasını gösterir. Çeşme, klasik Osmanlı çeşmesi anlayışından oldukça farklı bir yorumdadır (Res.17). İç bükey ve eliptik biçimli çeşme yalağı, bir boncuklu oluk - bir kenger yaprağı ritmiyle bezenerek, bir yumurta dizisiyle sonlandırılmıştır. Çeşme aynasının iki yanında bulunan volütlerin üzerinde birer çiçek vazosu yer alır. Ayna, alttan çiçekli bir askı ile çerçevelenmiş rokoko bir motifle tamamlanmıştır. Ortası kafesli olan motif, tepesindeki istiridye kabuğundan doğan bir çift bitki yaprağı ile sınırlarını belirler. Bu motifin üzerinde yer alan ve bu dönemde sıkça kullanılmış olan Osmanlı padişahlık arması çeşmeyi taçlandırmaktadır. Günümüzde küçük piazzanın sağ tarafında bir başka mermer çeşmenin daha bulunduğu görülür. Bu çeşmenin yanın harcm binalarından birine ait olması güçlü bir olasılıktır. Aynası yüksek profilli bitkisel motiflerle bezeli olan bu çeşmenin de d'Aronco'nun tasarımı olduğunu öne sürmek mümkündür (Res.18).

1889 da Küçük Mabeyn Köşkü'nün bitişiğindeki Özel Daire'nin mimarı Vasilâki'nin oğlu mimar Yanko'ya yaptırılan⁽²⁾ Tiyatro binası projesinin d'Aronco'ya ait olduğu öne sürülmektedir⁽³⁾. A. Batur bu konuda, Udine arşivindeki projesine tıpatıp uyan Tiyatro'nun d'Aronco'ya atfedilemeyecek üslup özellikleri taşıdığını; girişler, sahne, seyirci düzeni, Sultan locasının konumu ve büyüklüğünün aynı olmasına karşın, plan, dekorasyon motifleri ve mimari öğelerin biçimlenişinde "Daronchien" espirinin farkedilmediğini belirterek, projenin bilinmeyen nedenlerle

(1) Ibid., s. 95

(2) M.And, "Yıldız Tiyatrosu", Cumhuriyet Pazar Eki, 19 Nisan 1987, s.18

(3) A.Batur, a.g.b , s. 93

bir başkası tarafından uygulanmış olması olasılığına dikkat çeker. Dış cephesi oldukça sade olan iki katlı yapıda yalın bir neo-rönesans atmosferin yansıdığı söylenilebilir (Res.19,20). Yuvarlak kemerli giriş kapısının alınlığı arşitrav biçiminde tasarlanıp, kapının köşede olmasının getirdiği masif ön cephe görüntüsü, yine arşitrav biçimli alınlığa sahip kör bir pencere oyuntusu ile hareketlendirilmiştir. Dikdörtgen biçimli üst kat pencerelerinin kesin profillendirmelerle belirtildiği görülür. Yan cephe pencereleri ise yine kesin profillendirmelerle üst katta yuvarlak kemerli, alt katta dikdörtgen biçimli olmak üzere düzenlenmiştir (Res.20).

Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nun iç düzenine ilişkin bilgiler yabancı tanıkların kaleme aldıkları anılardan sağlanabilmektedir⁽¹⁾. Bunlardan bu dönemde Tiyatro'da gösteriler veren İtalyan sahne sanatçısı Ernesto Rossi'nin (1827-1896) belirttiğine göre, 16 metreye 10 metre boyutunda uzunlamasına yerleştirilmiş olan salonu iki metreden biraz yüksek on sütun süsler. Bu sütunlar sahnenin iki ucundan gelerek salonun ortasında birleşen üst kata destek oluştururlar. Balkon biçimindeki üst katta salonun mavi zemin üzerine sarı yıldızlarla süslü olan⁽²⁾ tavanını destekleyen pek çok sütun bulunur. Bu sütunlar balkonu localara ayırırlar. Sahnenin tam karşısındaki geniş loca Sultan'a aittir. Üst katta ayrıca şehzadeler ve harem mensupları için kadife kaplı bir korkulukla sınırlanan localar yer alır. Hareme ait localar boydan boya yaldızlı kafeslerle kaplanmıştır. 700-800 kişilik olan salonda kimse- nin Sultan'a sırtı dönük oturmasına izin verilmediğinden alt kat boş- tur; konuklar ve saray ilerigelenleri hep birlikte balkonda toplu ola- rak otururlar. Aynı nedenle orkestra, sahnenin ön altında değil, loca- lar bölümünde yer alır⁽³⁾. Salonun zemin rengi koyu kırmızıdır. Beze- me ise altın yaldız kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Elektrikle ay- dınlanan salonda aydınlatma görevini tam ortada yer alan zarif bir

(1) M.And, a.g.m , s. 19

(2) H.Y.Şehsuvaroğlu, a.g.m , s. 27
İ.Akşit, a.g.e , s. 122

(3) Ç.Gülersoy, a.g.m , s. 58

avize yerine getirir. Sahne de elektrikle çalışmaktadır. Sahnenin dekorasyonu salona bakan yüzeyindeki manzara resimleriyle sağlanmıştır⁽¹⁾.

Tiyatro'da çarşamba, cuma ve pazar akşamları konser ya da temsil veren⁽²⁾ sanatçıların tümü "Muzıka-i Hümayun ve Hademe-i Hassa-i Şâhâne Feriki" denilen ve çoğunlukla sanatla ilişkisi olmayan bir paşanın yönetimi altında bulundurulmuşlardır⁽³⁾. Bu dönemde saray tiyatrosunun yönetimiyle, Güllü Agop ve Ahmet Mithat Efendi gibi Osmanlı vatandaşlarıyla İtalyan Stravolo görevlendirilmiştir. Tiyatro'da gösteri veren ünlü oyuncular arasında ise Avrupalı sanatçıların dışında tuluatçı Abdürrezzak ile Naşit önde gelirler. Kadın rollerini Ali Bey oynar⁽⁴⁾. Rütbe taşıyan oyuncuların askeri üniforma giydikleri belirtilmektedir⁽⁵⁾. Donuk sarı ceket ve mavi pantaldan oluşan üniformanın süslü bir de kılıcı bulunur. Sanatçılara aylıkları dışında gündelik erzak kullanımlarını karşılamak üzere ayrıca aynı ödeme yapılır. Bu ödeme rütbelere göre artış gösterir. Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda sergilenen oyunların konuları çeşitlidir. Ancak opera ve operetler çoğunluktadır. Sultan'ın kimi zaman gazetede okuduğu ilginç bir olayın canlandırılmasını istediği bilinmektedir. Sergilenen temsiller arasında Sultan'ın favorisinin "Rigoletto" olduğu belirtilir. "Il Travatore", "Seville Berberi", "La Traviata" gibi opera klasikleri en çok sergilenen oyunlar arasındadır⁽⁶⁾. Ayrıca Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı "Çengi" türünde temsiller de beğeni kazanmıştır.

(1) G.Renda, a.g.b , s. 174

(2) Sultan Abdülhamid, a.g.e , s. 56

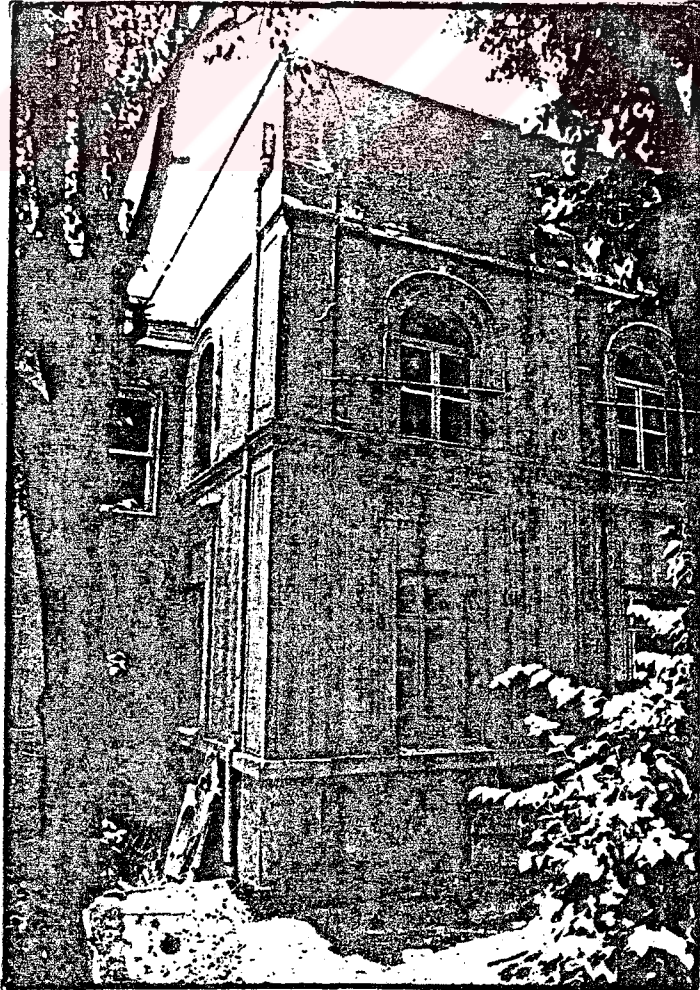
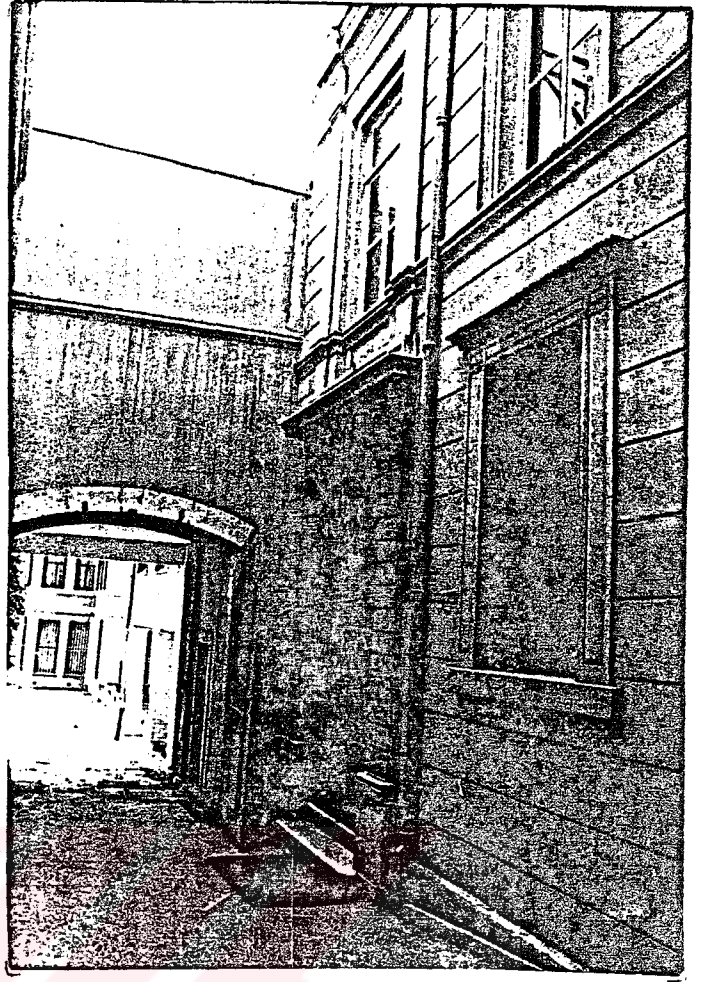
(3) R.A.Sevengil, İstanbul Nasıl Eğleniyordu, s. 176-177

(4) F.Ezgi, a.g.e , s. 19

(5) M.And, a.g.m , s. 19

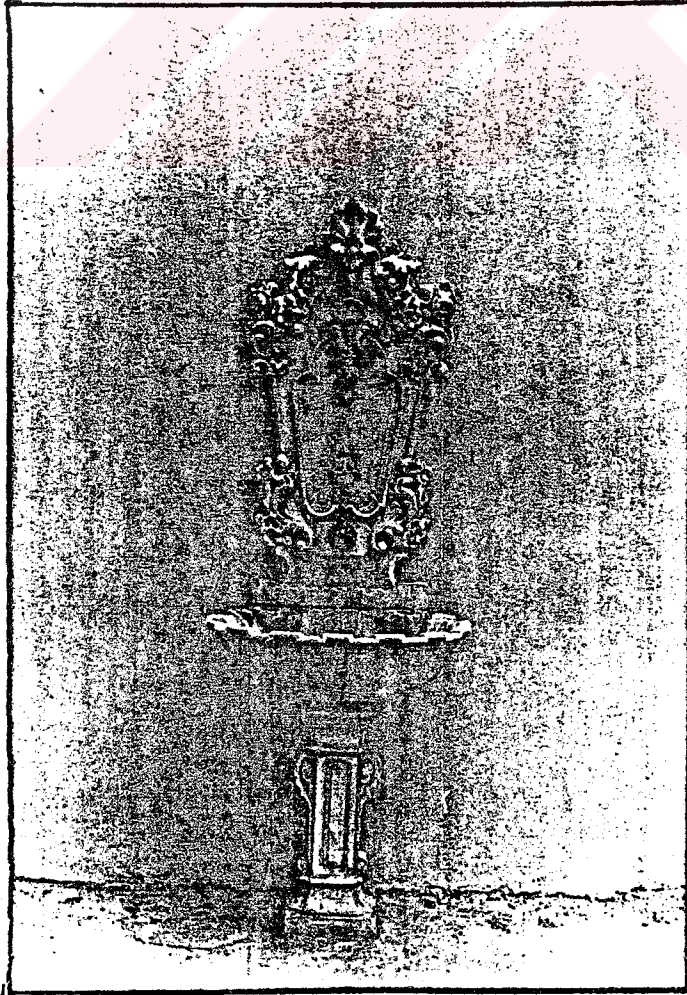
(6) Ibid.

Res.19 Tiyatro
giriş



Res.20 Tiyatro
yan cephe

Res.17 Tiyatro girişinde
yer alan çeşme



Res.18 Piazzada bulunan
diğer çeşme

5.1.4 Yaveran Köşkü

"Yaverler Dairesi", "Yaveran ve Bendegân Dairesi", "Yaveran Kasrı" olarak ta bilinen Yaveran Köşkü, İç Harem Kapısı'nın önündeki avlunun hemen sağında, Büyük Mabeyn Köşkü'nün karşısında yer alır (Res.21). İç Harem Kapısı yanındaki Nöbetçi Pavyonu'na bitişik konumda inşa edilen yapıyı geride çapraz bir aks üzerinde Silâhane binası izler (Res. 22). Gerek Yaveran Köşkü'nün, gerekse "Bendegân Dairesi" olarak anılan Nöbetçi Pavyonu'nun Raimondo d'Aronco tarafından inşa edildiği bilinmektedir ⁽¹⁾. Eskizler üzerinde tarih bulunmaması yapım tarihi konusunda kesin bilgilerin edinilememesine yol açmıştır. A. Batur yapıyı 1897-1900 yılları arasına tarihlerken, E. İhsanoğlu inşaatın 20. yüzyıl başlarında gerçekleştirildiğini belirtir ⁽²⁾. İki katlı olan ahşap bina içinde bağımsız girişleri bulunan beş ayrı daireyi barındırır ve dikdörtgen, ince, uzun bir plan şeması gösterir. Boydan boya çıkma biçiminde tasarlanan ikinci kat bir dizi zarif furuş ile desteklenir görünümündedir (Res.24). Her iki katta da panjurlu olan pencerelerin üst katta ahşap oyma festonlarla taçlandırıldığı ve süslü birer çerçeveye dönüştürüldüğü görülür. Ön cephedeki dört giriş kapısının üzerinde yer alan yine ahşap oyma çilona saçaklar yapının dış dekorasyonunu tamamlarlar. Yaveran Köşkü bu durumuyla saray içinde döneminde gerçekleştirilen diğer yapıların hemen tümünde gözlemlenebilen kır köşkü espirisini yeniden üretmektedir.

Sırtını dayadığı duvarla hemen arkasında İç Bahçe'de yer alan marangozhane ve kütüphaneden ayrılan Yaveran Köşkü'nün İç Harem Kapısı tarafına bitişik konumdaki Nöbetçi Pavyonu, geniş saçağı ve barok örtüsüyle bu köşkten oldukça farklı bir atmosferdedir. A. Batur'un belirgin biçimde "Daronchien" çizgiler taşıdığını belirttiği ⁽³⁾ Nöbetçi

(1) A.Batur, a.g.m , s. 1054

A.Batur, a.g.b , s. 93

(2) Ibid.

E.İhsanoğlu, "İslâm Konferansı Teşkilâtı, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'nin Çalışmaları", MSSD, s. 338

(3) A.Batur, a.g.b , s. 93

Pavyonu'nun, örtüsündeki kırık hatlar, saçak payandalarındaki değişik plastik, saçak eteğindeki parmaklık motifi ve alışılmışın dışında pencere alınlığıyla başlı başına ele alınmış olduğu söylenilebilir (Res. 23). Ancak bitişindeki yapıyla bu denli değişik üslupta yorumlanmış nedenlerini kestirmek güçtür. Bunula birlikte boyutlar açısından belli bir dengenin gözetildiğini öne sürmek mümkündür.

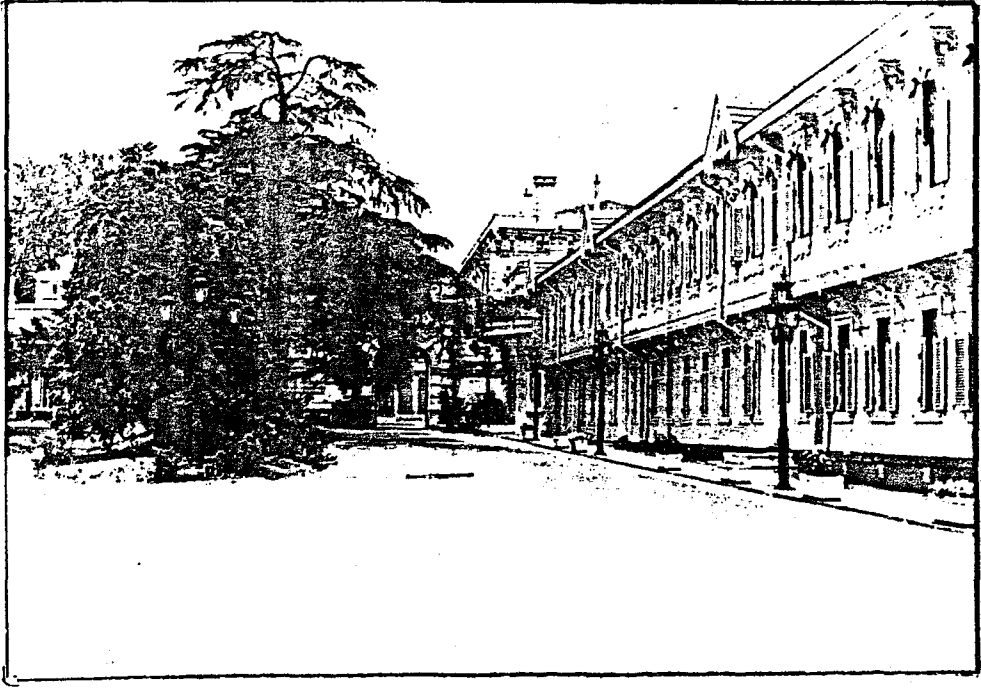
Sarayda bulunan ve görevleri rütbelere göre önemli evrakları getirip götürmekten, yabancı konuklara çevirmenlik ve mihmandarlık yapmaya ya da Sultan'ın bir armağanını yabancı bir devlet adamına ulaştır- maya dek çeşitlilik gösteren yüksek rütbeli yaverlerin kalmaları için yaptırılan Yaveran Köşkü'nde, ayrıca altlı üstlü iki odanın "şifre" ve "telgrafhane" odaları olmak üzere kullanıldığı bilinmektedir⁽¹⁾. Cumhuriyet döneminde Harp Akademileri istihbarat, personel, Levazım ve lojistik şubeleri tarafından kullanılan binanın, İslâm Tarih, Sanat ve Kültürü Araştırma Merkezi'ne verilmesinin ardından 1986 yılında restorasyonu tamamlanmıştır⁽²⁾.

Yaveran Köşkü'nün yanında Silâhane'nin karşısında yer alan Hamidiye Çeşmesi 1902 tarihlidir⁽³⁾. İç Harem'de bulunan çeşmelerden oldukça farklı yorumlanmış olan çeşmenin geleneksel Osmanlı motiflerini yinelediği görülür (Res.25). Hamidiye Camii ile biçimsel ilişki içinde olduğu izlenen çeşmede üç bölüme ayrılmış çeşme aynasının her bir bölümü, geleneksel motiflerle doldurulmuş kemer köşelikleri üzerinde yer alan kitabeler ile onları taçlandıran yine geleneksel motifli -ortadaki tuğralı olmak üzere- alınlıklardan ibarettir. Bir çift sütunçe ile belirtilen orta bölümün yalağının bulunmasına karşın, yan bölümler kurnalıdır. Yapılan restorasyon sonucu motiflerde yeşil renk ve altın yaldız egemen olmuştur.

(1) "Yaveran Kasrı Onarıldı", THY Magazin, 1986, s. 34

(2) "Yaveran Kasrı Açılıyor", Cumhuriyet, 26 Temmuz 1986

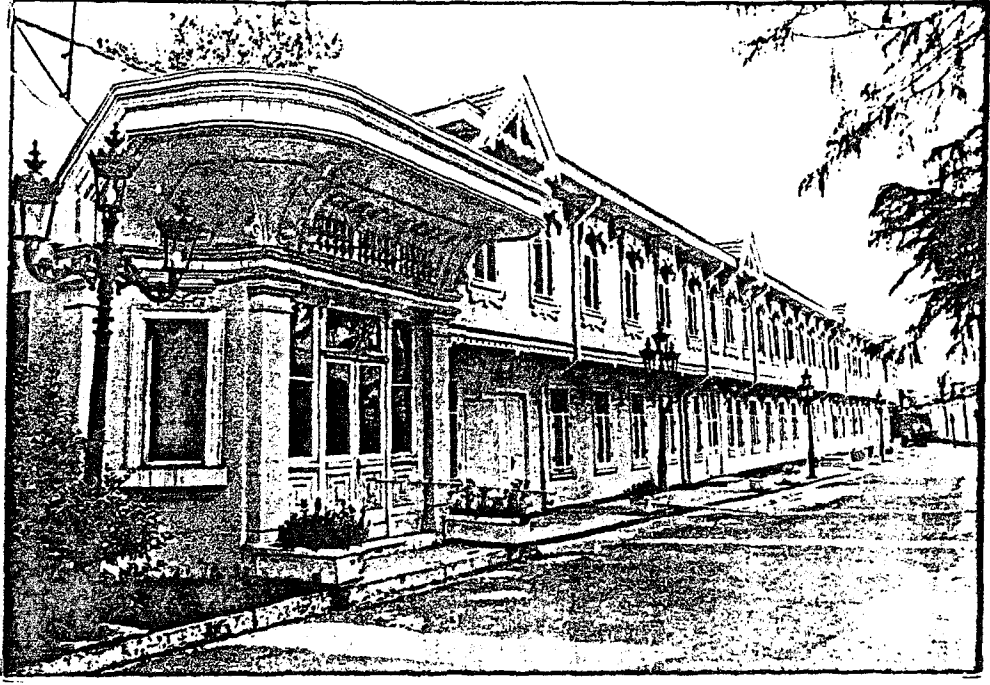
(3) Ibid.



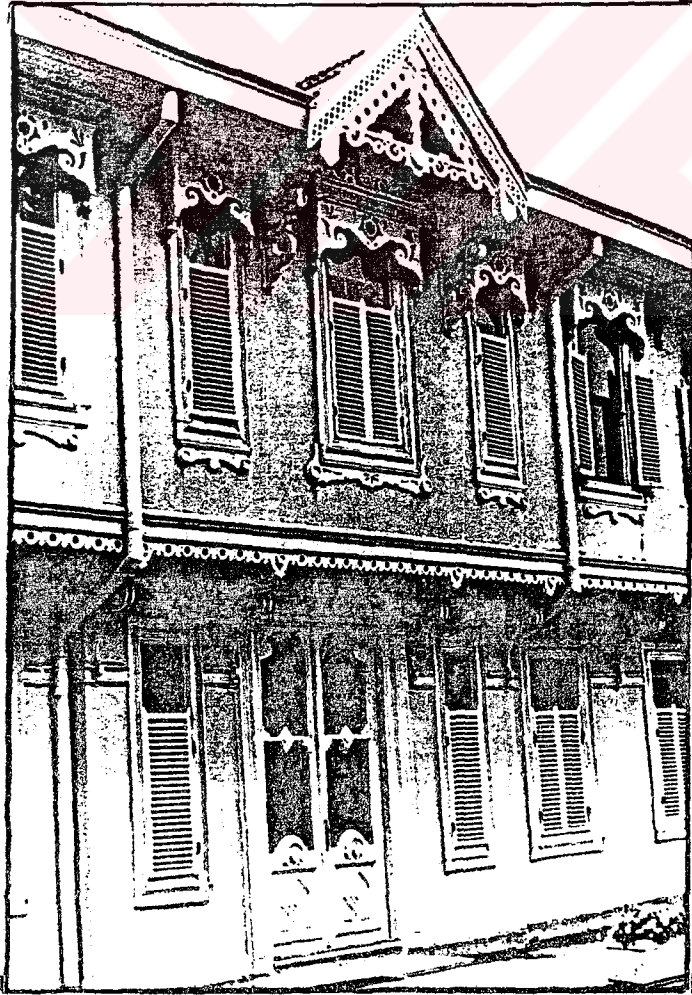
Res . 21 Yaveran Köşkü



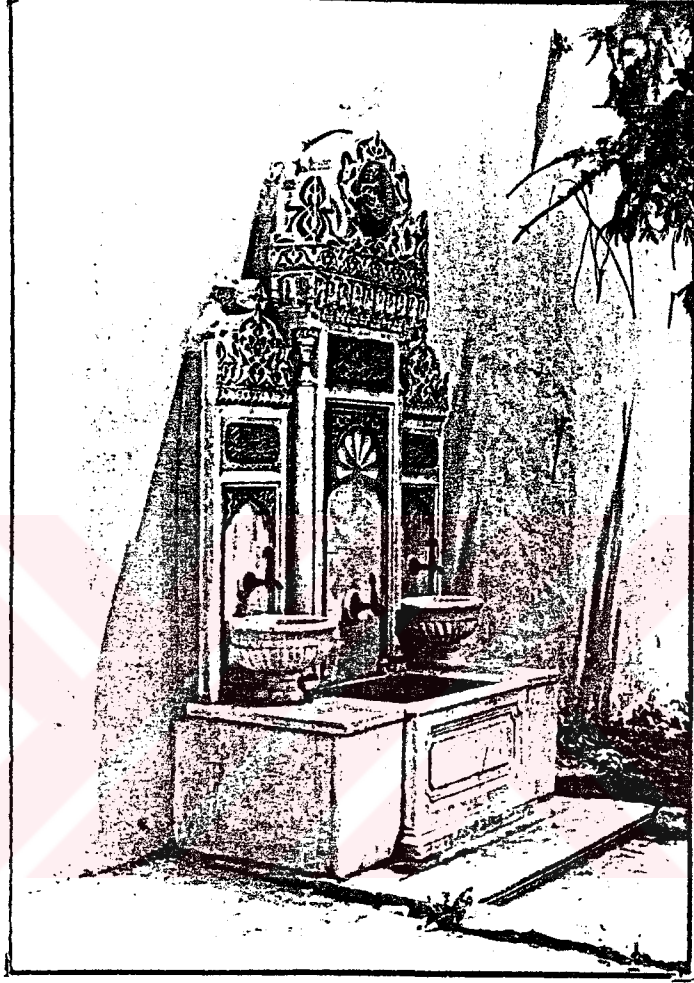
Res .22 Nöbetçi Pavyonu
ve Yaveran Köşkü



Res.23 Nöbetçi Pavyonu ve Yaveran Köşkü



Res.24 Yaveran Köşkü
ayrıntı



Res.25 Yaveran Köşkü bitişiğinde bulunan eŐme

5.1.5 Silâhhane

Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı bünyesinde gerçekleştirilen bir diğer yapı Silâhhane'dir (Res.26). Silâh müzesi olarak kullanılan bina aynı zamanda yeni silâhların bulunduğu bir depo görevini görmüştür. II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra, Harbiye Nazırı Mahmud Şevket Paşa'nın bu silâhların tümünü Askeri Müze'ye naklettirdiği bilinmektedir⁽¹⁾. Uzun ve tek katlı olarak başlayan yapı arazi eğimi nedeniyle güney yarısında iki katlı hale gelir ve tam burada küçük bir köprü girişi bahçeye bağlar. Yapının iki katlı olan güney bölümünün ilk katında sarayın erkek hizmetkârlarının, üst katında ise kadın hizmetkârların yemek yedikleri ve pencerelerin çepeçevre kafesli olduğu belirtilmektedir. Güneye doğru uzayıp giden bir dizi yapı arasında Silâhhane binasını saray arabacıları koğuşu ile Sultan'ın özel koruma birliği olan Arnavut tüfekçiler koğuşunun izlediği görülür⁽²⁾.

Silâhhane binası neo-klasik cephe düzeniyle sarayda bulunan diğer yapılardan ayrılır (Res.27). Yapının kolossal görünümü, ışık-gölge etkisinin oldukça yoğun algılanmasını sağlamaktadır. Tabla ve kornişleri çıkıntı yapacak biçimde ele alınan kompozit başlıklı yüksek kolonlardan oluşmuş dörtlü gruplar, cephede ritmik bir bölümlene yaratırlar. Bu dörtlü kolon grupları yuvarlak kemerli olmak üzere ortada bir giriş ve iki yanda birer pencere ile tamamlanarak yarattıkları ritm pekiştirilmiştir. Dörtlü kolon grupları arasında farklı bir cephe düzeni yer alır (Res.28). Pencere aralarında bulunan, yine cephedeki hareketliliği sağlayacak biçimde tabla ve kornişleri çıkıntılı korint başlıklı bölüntülü payeler, yüzeyi dikey olarak mafsallandırmışlardır. Pencerelerin iki yanında ayrıca bulunan akant motifli başlıklara sahip birer paye mafsallanmayı iyice belirginleştirir. Bu payeler pencere alınlığını taşıyormuş görünümündedirler. Bir dış dizisi üzerine arşitrav

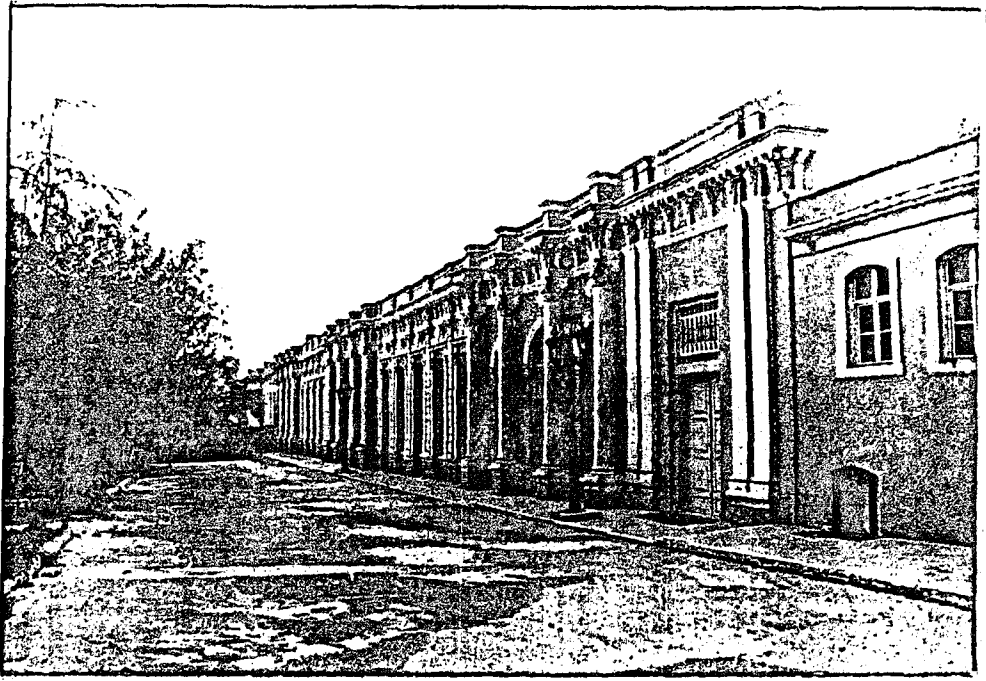
(1) E.Sevgin, a.g.m , s. 46-47

(2) A.Batur, a.g.m , s. 1054

biçiminde yorumlanan pencere alınlıkları ise arşitektonik birer motifle taçlandırılmışlardır. Oldukça geniş tutulan çatı frizinde konsol ve dış dizileriyle yükseltilmiş bir korniş göze çarpar. İç mekanı tek hacim olan yapı, iyice uzamış dikdörtgen planlıdır. Tek hacim ince ve yüksek kolonlarla üçe ayrılmıştır. Geniş tutulan orta kısım ahşap kaburgalı yüksek bir tonozla örtülüdür. Yan kanatların örtüsü ise düzdür. Örtüler aralarında silâh motifleri bulunan geometrik desenlerle bezenmişlerdir (1).

Silâhhane tasarım açısından Yıldız Sarayı'na egemen olan espirinin dışında kalmaktadır. Bunun nedeni hiç kuşkusuz yapının müze olarak inşa edilmiş oluşudur. Dönemin müzeler için öngördüğü neo-klasik üslup, biraz daha özgür yorumlanmış olmakla birlikte bu yapıda da uygulanmıştır. Bu nedenle türünün ilk örneklerinden biri olan yapı proje tasarımı açısından bir yenilik getirmez. Öte yandan boş-dolu dengesi yoğun ve hareketli cephe düzeniyle sarayın eklektik atmosferine katkıda bulunduğu rahatlıkla söylenilebilir. Boyut olarak çevresindeki yapılarla dengesizlik yaratmamaktadır.

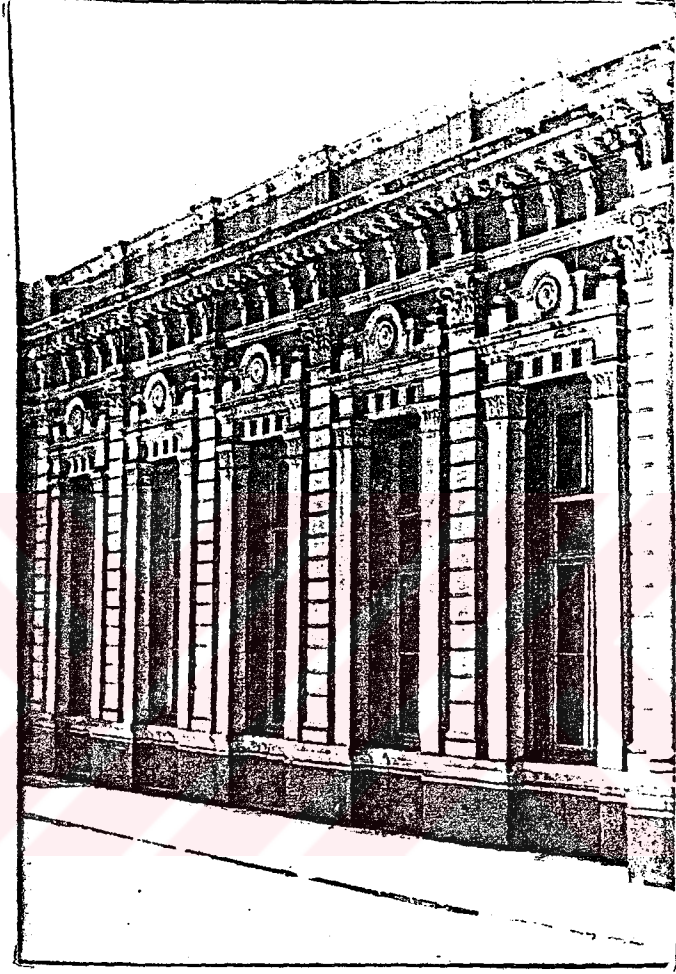
(1) Ibid.



Res .26 Silâhhane



Res .27 Silâhhane



Res.28 Silâhhane ayrıntı

5.1.6 Cihannüma Köşkü

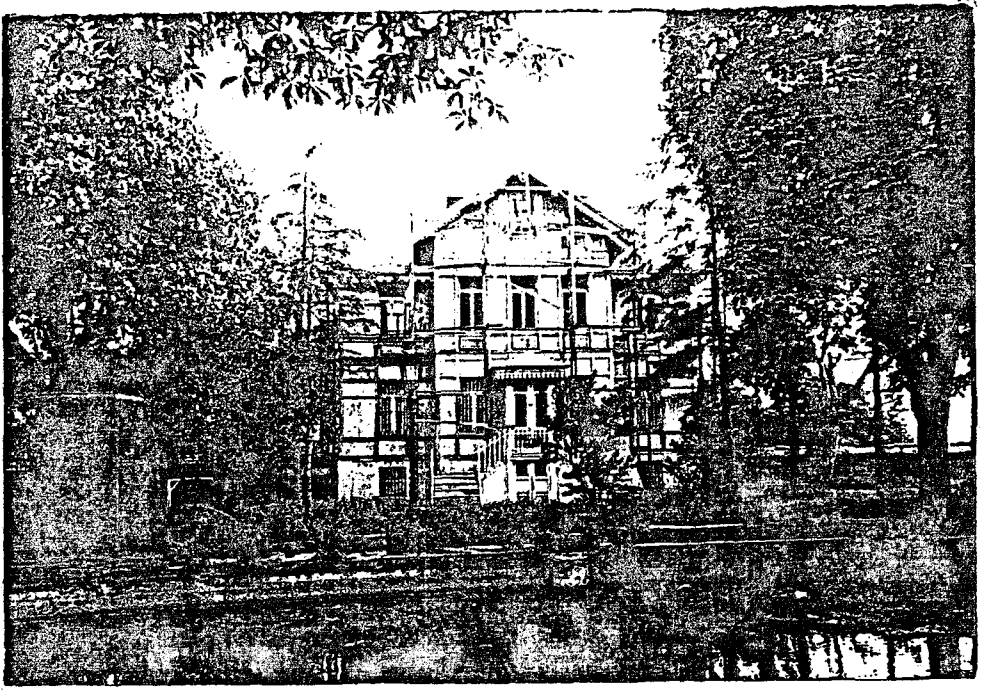
Yıldız Sarayı içinde İç Bahçe'de yer alan en dikkate değer yapı Cihannüma Köşkü'dür (Res.29). Göz alıcı bir manzaraya sahip bulunan yapının Sultan II. Abdülhamid tarafından dinlenme yeri olarak yaptırıldığı bilinmektedir. Sultan ve haremindeki kadınların yapının çatı katındaki Zeis markalı bir dürbünle Boğaz, Marmara ve Aradolu sahillerini seyrettikleri öne sürülür⁽¹⁾. Köşk Cumhuriyet döneminde Harp Akademileri komutanı konutu olarak kullanılmıştır⁽²⁾.

Üç katına ek olarak bir de çatı katı bulunan köşk, simetrik bir cephe tasarımına sahiptir. Öne doğru çıkma yapan orta bölüm, geride kalan yan kanatlardan geniş tutulduğu gibi, üzerine bir çatı katı eklenerek yükseltilmiştir. İki taraftan merdivenlerle ulaşılan giriş, Küçük Mabeyn Köşkü girişine benzer şekilde cepheden taşmaktadır. Girişin üzerini örten saçağın etekleri, yapının saçakları gibi festonludur (Res.30). Ancak festonlar her kat hizasında farklı tasarımlar sergilerler. Öte yandan ahşap bezeme motiflerinin cephede boydan boya kat eteklerine ve çatı katı yüzeyine applike edildikleri görülür. Aynı tarz cephe bezemesi Şale Köşkü'nde de uygulanmıştır. Kartuşlar içine yerleştirilen bezeme motiflerinin renkli oluşu, kıvrak olan cepheye ayrıca bir hareketlilik sağlar. Motiflerin arasında geometrik tasarımlıların yanısıra rokoko kıvrımdalların ve kafes oymanın yer aldığı izlenir. Yapının orijinalinde pencerelerin panjurlu oldukları bilinmektedir⁽³⁾. Sivri çatılı olan Cihannüma Köşkü, küçük bir dağ evi görünümüyle II. Abdülhamid döneminin Yıldız Sarayı'na egeyen kıldığı kır köşkü espirisinin dışında kalmaz. Gerek boyut, gerekse sahip olduğu atmosfer açısından bütüne uyumlu bir parça olduğu söylenilebilir. Şale köşküne olan benzerliği nedeniyle 1880 li yılların sonlarında yaptırılmış olduğunu öne sürmek mümkündür.

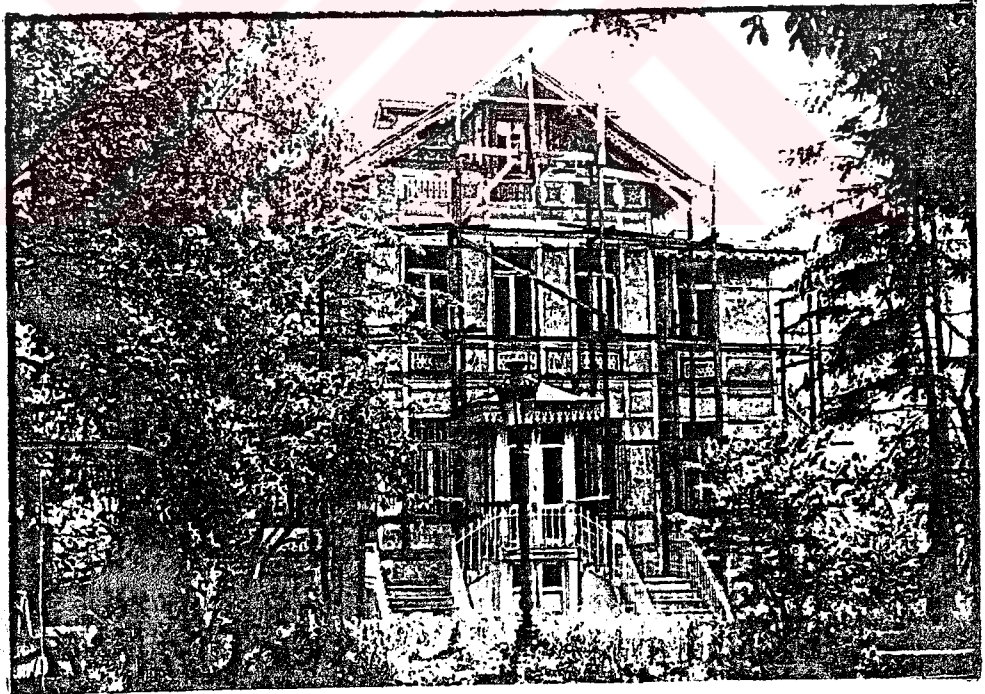
(1) E.Sevgin, a.g.m , s. 47

(2) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 290

(3) Ç.Gülersoy, a.g.m, s. 50



Res .29 Cihannüma Köşkü



Res .30 Cihannüma Köşkü

5.1.7 Seyir/Set Köşkü

Yıldız Sarayı kompleksi Saltanat Kapısı'nın solunda, Hamidiye Camii'nin karşısında Büyük Mabeyn Köşkü'ne bitişik olarak konumlandırılmış olan Seyir/Set Köşkü, 1889 yılında Kaiser II. Wilhelm'in İstanbul'u ilk ziyareti sırasında yaptırılmıştır⁽¹⁾. Mimarının Sarkis Palyan olduğu belirtilmektedir⁽²⁾. Yapının Büyük Mabeyn Köşkü ile gösterdiği üslup benzerliği bu görüşe güç kazandırır. Köşk ve üzerinde yer aldığı set, yabancı sefir ve konukların Hamidiye Camii'nde yapılan Cuma selâmlığı törenlerini seyretmeleri amacıyla kullanılmıştır⁽³⁾. Cumhuriyet döneminde Harp Akademileri misafir salonu görevi gören köşk, daha sonra bir süre Milli Güvenlik Akademisi dersanesi olarak hizmet verir. 1980 de restorasyonunun tamamlanmasından sonra idare binası olarak İslâm Tarih, Sanat ve Kültürü Araştırma Merkezi'ne devredilmiştir.

Tek katlı olan köşk bitişigindeki Büyük Mabeyn Köşkü ile üslup birlikteliği içindedir. Neo-klasik öğelerin sade bir neo-rönesans cephe düzeni içine yerleştirildiği eklektik atmosfer yapının tümüne egemendir (Res.31). Bahçe cephesi ritmik aralıklarla sıralanmış dört girişe sahiptir. Her iki giriş arasında yer alan kompozit başlıklı yivli payeler yapıyı dikey olarak mafsallandırırken, pencere alınlıklarını birleştiren arşitrav ve teras çatının eteğinde yer alan friz yatay bölümlenmeyi oluştururlar. Gerek bahçe cephesindeki girişlerin, gerekse cami cephesindeki pencerelerin aralarında yüzey, panolar meydana getirecek biçimde profillendirilmiştir (Res.32). Bu düzenleme cephe tasarımına hareketlilik kazandırır. Köşkün, dekoratif konsollarla çerçevelenmiş, altta bir dış dizisi, üstte kenarları kırık bir segmental alınlıkla sınırlı pencereleri, ve, gölgeli bir konsol dizisi üzerine yerleştirilen ince bir sıra dışın oluşturduğu çatı frizi özelinde, bitişiginde bulunduğu Büyük Mabeyn Köşkü ile doğrudan bir biçimsel ilişki

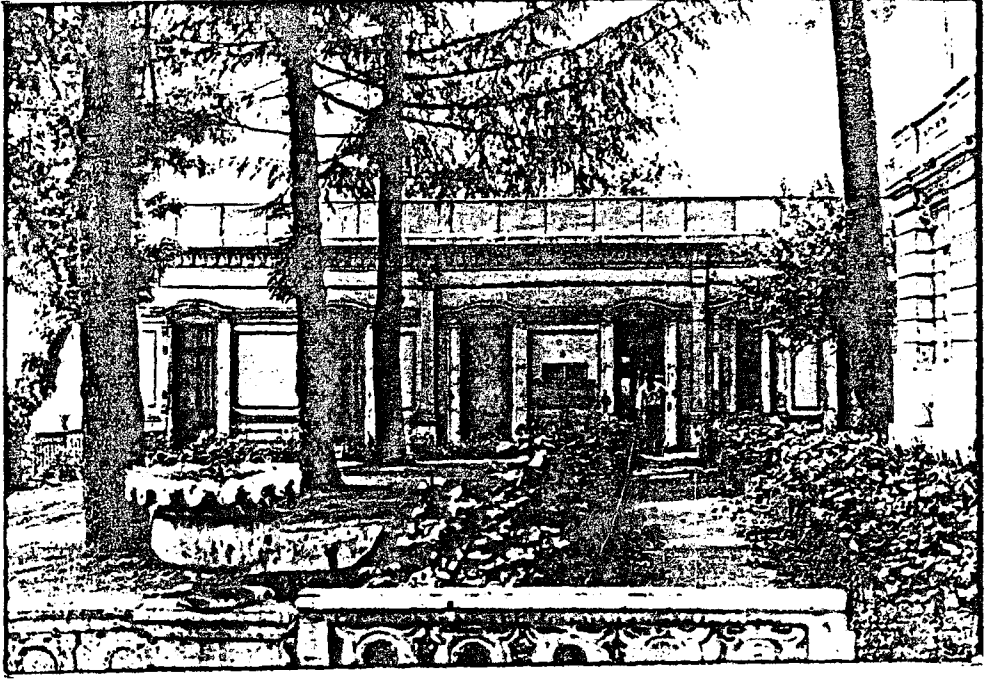
(1) E.İhsanoğlu, a.g.b , s. 336

(2) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 298

(3) Ç.Gülersoy, a.g.m , s.51

kurduğunu söylemek mümkündür (Res.33). Benzer öğelerin benzer yörelerde kullanılması, Seyir/Set Köşkü'nün bitişiğindeki görkemli yapıyla uyum içinde olmasını sağlamıştır. Böylelikle iki yapı bütünlük içinde algılanabilmektedir.

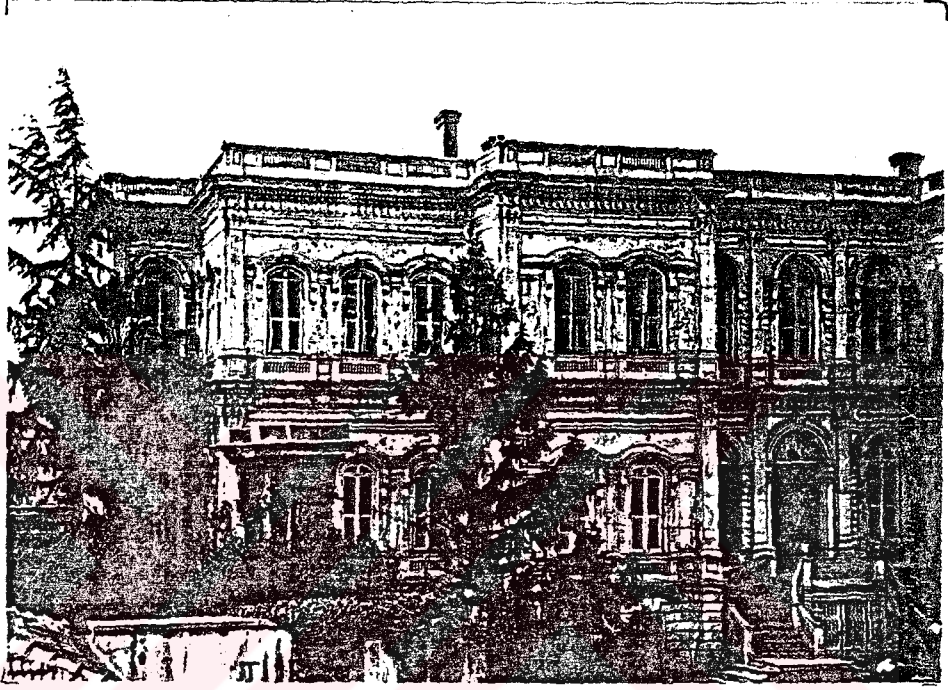




Res.31 Seyir/Set Kioskü giriş cephesi



Res.32 Seyir/Set Kioskü cadde cephesi



Res .33 Büyük Mabeyn Köşkü

5.1.8 Şale Köşkü

Yıldız Sarayı bünyesinde Dış Bahçe'de yer alan ve Merasim Köşkü ya da Merasim Dairesi olarak ta bilinen Şale Köşkü, Dış Bahçe'nin II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilmiş en önemli yapısıdır (Res.34). Kaiser II. Wilhelm'in konaklaması amacıyla yapılan köşkün inşaatı iki aşamada tamamlanmıştır. İlk inşaat 1889 da II. Wilhelm'in İstanbul'a ilk ziyareti sırasında gerçekleştirilmişken, ikinci inşaatın 1898 de imparatorun ikinci ziyareti nedeniyle söz konusu olduğu bilinmektedir⁽¹⁾. Kimi araştırmacılar köşkün 1898 de yapılan ikinci bölümüne Merasim Köşkü adını verirler⁽²⁾. Fransa -İsviçre dağ evi model alınarak yapılan köşkün ilk bölümünün mimarı konusunda kesin bilgiler mevcut değildir. Ancak ikinci bölümün inşaatı sırasında, saray mimarı olması nedeniyle d'Aronco'nun adına rastlanılmaktadır. Şale Köşkü, gerek II. Abdülhamid döneminde, gerekse bu dönemi izleyen yıllarda önemli olaylara sahne olmuştur. Bunlardan en başta geleni hiç kuşkusuz II. Wilhelm'in ziyaretidir. 1898 de ikinci ziyaretini imparatoriçe ile birlikte gerçekleştiren Kaiser, köşkte beş gece-altı gün süreyle misafir edilir⁽³⁾. Yemek ve kahvaltı düzeniyle bizzat hünkâr damadı Kemaleddin Paşa ile Selim Melhame Paşa ilgilenirler. Bu resmi ziyaretin ardından Şale Köşkü'nün sahne olduğu bir diğer önemli olay, ikinci meşrutiyetin ilânından sonra 31 Aralık 1908 de Sultan'ın milletvekilleri onuruna Muayede Salonu'nda verdiği tanışma ziyafetidir⁽⁴⁾. Ziyafet sırasında Sultan II. Abdülhamid'e gösterilen coşkun tezahürat meşrutiyet basınında tartışmalara yol açmıştır. Daha sonra yabancı konukları ağırlamak için kullanılan köşk, imparatorluk döneminde en son Sultan VI. Mehmed Vahdeddin'

(1) İ. Akşit, a.g.e , s. 122

(2) H. Şehsuvaroğlu, a.g.m , s. 27

(3) M. Sirer, "II. Wilhelm'in II. Abdülhamid'i Ziyaretine Dair Bir Belge", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 12, s. 68-70

İ. Ortaylı, a.g.e , s. 66

(4) N. Kurdakul, "İkinci Meşrutiyet'in İlânından Sonra Bir Ziyafet Olayı", Tarih ve Toplum, sayı 15, s. 41-43

in kızı Sabiha Sultan ile Veliâht Abdülmecid Efendi'nin oğlu Ömer Faruk Efendi'nin düğünlerine sahne olur⁽¹⁾. Cumhuriyetten sonra ise önce bir süre cumhurbaşkanının ikâmetine ayrılmış, 1926 yılında da kısa bir süre için kumarhane olarak kullanılmıştır.

Bodrumu ile üç katlı olan Şale Köşkü, yarı ahşap yarı kagir olarak inşa edilmiştir (Şek.3). "L" biçimli bir plana göre tasarlanan ilk bölüme (Res.35) eklenen ikinci bölüm, birbirine bitişik iki ayrı üniteden oluşur (Res.36,37,38,39). Bu bölümün planı yatay bir aksta gelişmiş bir ana koridora açılan salon ve odalar biçiminde düzenlenmiştir. Yapının, ön ve arka cephelerinde plandaki bölümlenmeye uygun karşılıklı üçer ve yan cephesinde bir olmak üzere toplam yedi girişi bulunmaktadır. Oda sayısı 64 tür. Birinci bölümün zemin katında ayrıca bir hamam yer alır. Plandaki bölümler cephe tasarımına da yansımıştır. Yapının dağ evi örneğinden yola çıkılarak gerçekleştirilen ilk bölümü, girişte demir parmaklıklı dörtgen pencerelerin bulunduğu birinci katın üzerine hafif bir çıkma ile yerleşen ikinci kat ve üçgen olarak sonlanan çatıdan oluşan kitleyle yana uzantısından ibarettir (Res.35). Yuvarlak kemerli panjurlu pencerelerin yer aldığı ikinci kat üzerindeki çatı katı pencereleri yine yuvarlak kemerlidir; Şale Köşkü'nün yalnızca bu bölümünde çatının dışarıya açılan pencerelerinin bulunduğu görülür. Cephe tasarımında Cihannüma Köşkü'nde rastlanılan bezeme anlayışı izlenmektedir. İkinci katın etekleriyle çatı katı yüzeyi applike geometrik ve kafes oyma motiflerle doldurulmuştur. Saçak etekleri festonludur, ayrıca birinci ve ikinci katı birbirinden ayıran çift korniş bir sıra festonla birleşerek tüm yüzeyleri dolaşır. Köşkün iki üniteden oluşan ikinci bölümünde, her iki ünitenin de girişleri birinci bölüm girişine uyum sağlayacak biçimde ele alınmıştır. Gerek cephe tasarımlarında, gerekse bezeme öğelerinde bir üslup birlikteliğinin sağlanmış olduğu görülür. İlk ünitenin giriş bölümü, köşkün ilk bölümünde yer alan girişle paylaştığı benzerliğe karşın, kimi tasarım farklılıklarını da

(1) İ.Akşit, a.g.e , s. 122

içermektedir. İkinci katın çıkma oluşturacak biçimde düzenlenmesi, çatı katında pencerelerin yerini bitkisel motiflerle doldurulmuş panolara bırakması ve saçak köşelerinde kafes oymanın yerini alan bitkisel bezemeler bu farklılıklar arasında sayılabilir (Res.36). Ancak çatının üçgenini dolduran kafes oyma ile tüm yapıyı dolaşan stilize kar tanesi motifli friz ve pencere düzeni varlıklarını korumuşlardır. Bu ünite cepheden dışarı taşan üç yüzlü bir salonla sonlanır (Res.37). Adeta bir köşe kulesi gibi biçimlendirilen bu bölüm, ikinci katta bir balkonla ayrıca hareketlendirilmiştir. İkinci bölümün ikinci ünitesinin girişi, daha küçük ölçekli tutulmasına karşın diğer girişlerden önemli bir farklılık göstermemektedir (Res.38). Tüm yapıyı gezinen kar tanesi motifli çatı frizinin üzerine bir başka geometrik friz eklenmiş, ancak saçak köşelerindeki bitkisel bezemelerle çatı üçgenini dolduran kafes oyma yerlerini korumuşlardır. Tek tasarım değişikliği taraçalı olarak ele alınan girişte göze çarpar. İkinci ünite sekizgen biçimli iki büyük köşe kulesiyle son bulur (Res.39). Kulelerin arasında yapının yan cephedeki tek girişi yer almaktadır. Köşe kuleleri cephe düzeni açısından önemli bir değişiklik yaratmazlar. Ancak bu bölümde ikinci kat pencereleri oranlarının yükselip kalınlaşan duvarlara bağlı olarak oldukça uzadığı ve saçak eteklerine bitkisel motifli büyük panoların yerleştirildiği görülür (Res.40). Şale Köşkü'nün birbiriyle bağlantılı farklı ünitelerden meydana gelmesine karşın, belli bir üslup bütünlüğünü koruduğu söylenilebilir. Her ne kadar sıcak iklimli Osmanlı başkentinde böyle bir tarz yadırganıyorsa da, genelde kır köşkleri espirisinin yaşatıldığı Yıldız Sarayı yapıları arasında Şale Köşkü'nün çok büyük bir gelişki yaratmadığını öne sürmek mümkündür.

Şale Köşkü'nün iç dekorasyonu ve mobilyasıyla ilgili bilgiler pek çok kaynaktan ayrıntılı olarak işlenmiştir. Köşkün yer döşemesinin parke olduğu, iç dekorasyonun rokoko ağırlıklı olarak gerçekleştirildiği ve mobilyaların Regence, xv. Louis, xvi. Louis, II. Empire, Chippendale, Sheraton, neo-gotik, Viyana-Thonet ve Türk tarzında ele alınmış olduğu (1)

(1) F.İrez, a.g.b , s. 162

belirtilir. Ancak yine belirtildiğine göre köşkün kimi mobilyaları diğer saraylara dağıtılmış durumdadır. Örneğin neo-gotik üsluptaki takımın sandalye ve koltuklarının Sedefli Salonda yer alıyor olmalarına karşın, Türk köşe sedirlerinden esinlenen kanepelerinin Dolmabahçe Sarayı'nda bulunduğu belirtilmektedir. Öte yandan ahşap süslmeler, kapı kolları gibi bir kısım ahşap işlerinin bizzat Sultan II. Abdülhamid tarafından marangozhanede yapıldığı kaydedilir⁽¹⁾. Köşkte bir diğer dikkat çeken mobilya grubunu, çeşitli odalarda yer almış, boyları 2-3m arasında değişen büyük bir bölümü Yıldız Çini Fabrikası ürünü 11 adet çini soba⁽²⁾ ile bir bölümü yine bu fabrikanın ürünü çok sayıda vazo oluşturur.

Şale Köşkü'nde hemen tüm odalar konukların kullanımına ayrılmış durumdadır. Bu odaların genelde dinlenme, çalışma, yatak ve yemek odası olarak düzenlendikleri görülür. Yapının harem bölümü olarak kullanılan ilk bölümünde düzenlemenin, bazıları içiçe geçmeli bir kaç odadan oluşan bölmeler halinde gerçekleştirilmesine karşın, ikinci bölüme yerleştirilen selâmlık düzeninin koridora açılan odalar biçiminde ele alındığı izlenmektedir. Köşkün kullanıma ayrılmış odaları arasında, Kaiser II. Wilhelm tarafından tören salonu olarak kullanılan 1 nolu oda gül ağacı malzemesiyle; çalışma odası olarak kullanılan 3 nolu oda rokoko tarzındaki altın yıldızlı oymalarıyla; Kaiser II. Wilhelm'in yatak odası olarak kullanılan 11 nolu oda sekizgen tavanına yerleştirilmiş madalyonlar içindeki manzaralı kompozisyonlarıyla; tavanı dikdörtgen bölümlere ayrılmış olan 16 nolu oda Fenerbahçe Burnu, Küçüksu Çeşmesi, Anadoluhisarı ve Kız Kulesi betimlemelerinin yer aldığı tavan düzenlemesiyle; tavanı doğa betimlemeleri, duvarları rokoko tarzı çiçek demetleriyle süslü yatak odası olarak kullanılan 20 ve 23 nolu odalar, üzerine muhabbet kuşları ve kadın figürleri oyulmuş komodin, konsol, dolap ve yataktan oluşan oyma takımlarıyla dikkat çekerler.

Köşkün salonları arasında ise yapının ilk bölümünde yer alan Sarı Salon ile ikinci bölümde bulunan Sedefli Salon ve Muayede Salonu göze

(1) Ç.Gülersoy, a.g.m , s. 59

(2) E.Sevgin, "Yıldız Parkı ve Şale Köşkü", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 6 s. 57

çarpmaktadır. Mobilyaların renginden adını alan Sarı Salon'un tavanı altın yıldız bordürlerle dikdörtgen panolara ayrılmış, bu panoların içine yerleştirilen oval, barok çerçeveli madalyonlara Kağıthane İmrahor Kasrı ile Çağlayan Kasrı betimlemelerinin de aralarında bulunduğu doğa görünümleri işlenmiştir. İç mekandaki bölüntülenme duvar ve aynalı dolap yüzeylerinde de sürmektedir. Mobilyalar arasında ayrıca saksılık görevi gören altın yaldızlı büyük bir ayna bulunur. 9 pencereden ışık alan salon, bir billur avize ile aydınlatılmaktadır⁽¹⁾.

İkinci bölümün ilk ünitesi içinde yer alan Sedefli Salon, adını kapılar ve dolap kapaklarının yapıldığı değerli ağaçların üzerine kakılan sedeflerden alır. Salonun koridora bitişik duvar yüzeyini oluşturan bu dolap ve kapılar dörder tane olmak üzere düzenlenmiştir. II. Abdülhamid döneminde yemek odası olarak⁽²⁾ kullanılan salon, ayrıca tavan eteğini oluşturan altın yaldızla süslü korniş ve duvar yüzeyinde yer alan sütunçelerle hareketlendirilmiştir. Yüksek kabartma ve dilimli olan korniş üzerinde lotus ve istiridye motifleri göze çarpmaktadır. Duvar yüzeylerini bölümlere ayıran sütunçelerin başlıklarında ise palmet motifinin yer aldığı görülür. Öte yandan sütunçelerin böldüğü duvar yüzeyleri, şablon ve kalemşi ile koyu mavi zemin üzerine altın yaldızla uygulanmış seyrek bir dekorasyon sergiler. Geleneksel bezeme motiflerinin arasına katılan istiridye motifi, koyu renk zemin ile altın yaldızın yarattığı ağırbaşlı etkiyi güçlendirmektedir. Sedefli Salon'da da tavan yüzeyi bezelidir. Merkezde birbirine geçmeli, köşelerde de sekiz köşeli yıldızlar ve onlarla bağlantılı kartuşlara bölünmüş olan tavanda, çiçekli küfi yazılar ile bitkisel süslemeler yüzeyi hareketlendirirler. Salonun mobilyası neo-gotik üsluptaki sandalye ve koltuklardan ibarettir. Aydınlanma dışarı açılan 9 pencere ve 3 avize ile sağlanmaktadır. Şale Köşkü'nün ikinci bölümü içinde kulelerin bulunduğu ikinci üniteye yer alan Muayede Salonu köşkün en büyük salonudur. Pek çok önemli törenin gerçekleştirildiği salon 29x14 m boyutlarında simetrik bir plan gösterir⁽³⁾. Tavanı altın yaldızla süslü, se-

(1) Ibid., s. 61

(2) Ibid., s. 60

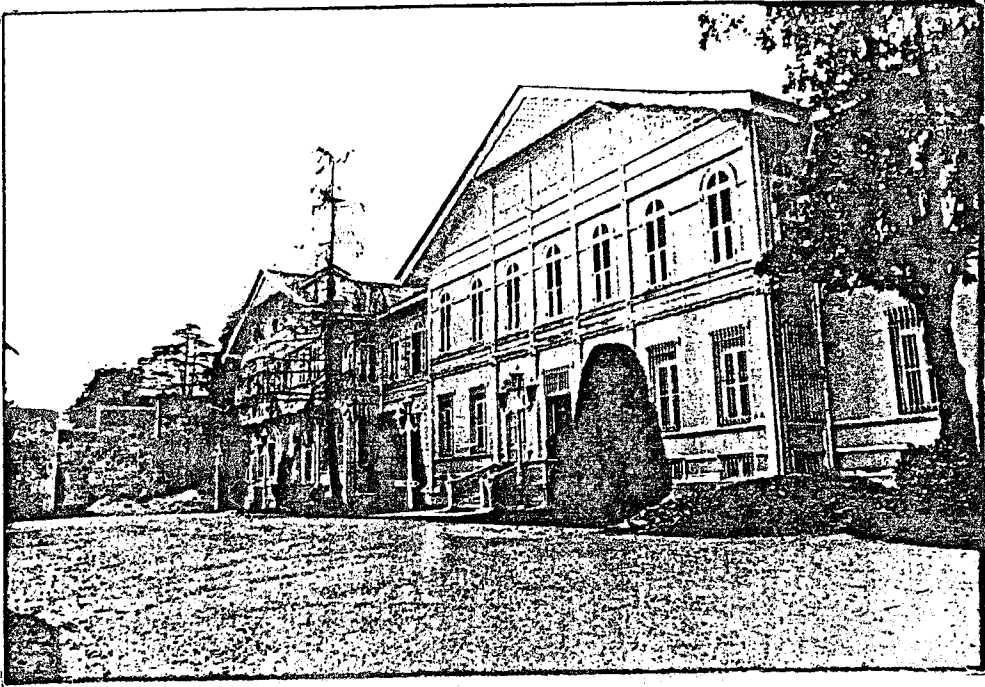
(3) Ibid., s. 58

kizgen parçalar halinde işlenmiş ağaç oymadır. Ayrıca çiçek motifleri ile donatılmıştır. Büyükçe bir çini soba, iki kare ayna, barometreli bir saat ve kırmızı atlas üzerine beyaz yıldızlı ya da kırmızı-beyaz çizgili koltuk ve kanepeler, salonun mobilyasını oluştururlar. Aydınlatma dışarı açılan 23 pencere, 3 büyük billur avize ve 6 büyük Bohemya şamdanla sağlanmaktadır. Zemini örten halının Hereke'de özel olarak dokunarak, bir eşinin Kaiser II. Wilhelm'e hediye edildiği bilinmektedir. 124 m² olan halı 7 tondur ve dünyanın en büyük halılarından biridir. Zemine egemen olan gri ve kırmızı renkler üzerine çiçek motifleriyle bezelidir. Ancak günümüzde halının sağ güney köşesinden 2 m² lik bir bölüm çalınmış durumdadır⁽¹⁾. Salonun iki giriş kapısından başka, simetriyi sağlama amacıyla yapılan iki yalancı kapısı daha bulunmaktadır. Bu dört kapıdan yalnız 1. ve 3. kapılar dışarı açılırlar.

Şale Köşkü'nün önündeki bahçe, resmi ziyaret protokolu için geniş bir alan bırakıldıktan sonra, geometri ve aksiyaliteden uzak bir bahçe oluşturacak şekilde, akarsu ve kaskadlarla zenginleştirilmiştir⁽²⁾. Bahçenin çıkış kapısına yakın köşesinde Nöbetçi Pavyonu yer almaktadır. İki yanında sekizgen iki köşe çıkmasıyla sonlanan tek katlı bir yapı konumundaki kagir pavyon, görünümüyle, bitişindeki Şale Köşkü'nün, Muayede Salonu'nun yer aldığı son ünitesiyle uyum sağlar (Res.41). Bu uyum gerek saçak eteklerindeki festonların, gerekse saçığın hemen altında yer alan frizin, Şale Köşkü dış bezemesinde kullanılan öğelerden oluşmasıyla pekişmektedir. Pencereerde yer alan festonların Küçük Mabeyn Köşkü pencerelerinde yer alan festonlarla aynı oluşu ise, bu tür bezeme öğelerinin şablonlar yardımıyla gerçekleştirildikleri gerçeğini güçlendirmektedir. Bu şablonlarla elde edilen parçalar, Yıldız Sarayı bünyesinde bulunan çeşitli yapılarda kullanılmış olmalıdırlar.

(1) K.Tüfekçioğlu, "Milli Saray-Köşk-Kasır Korunması-Bakımı, Turistik Gezi Yöntemi", MSSB, s. 292

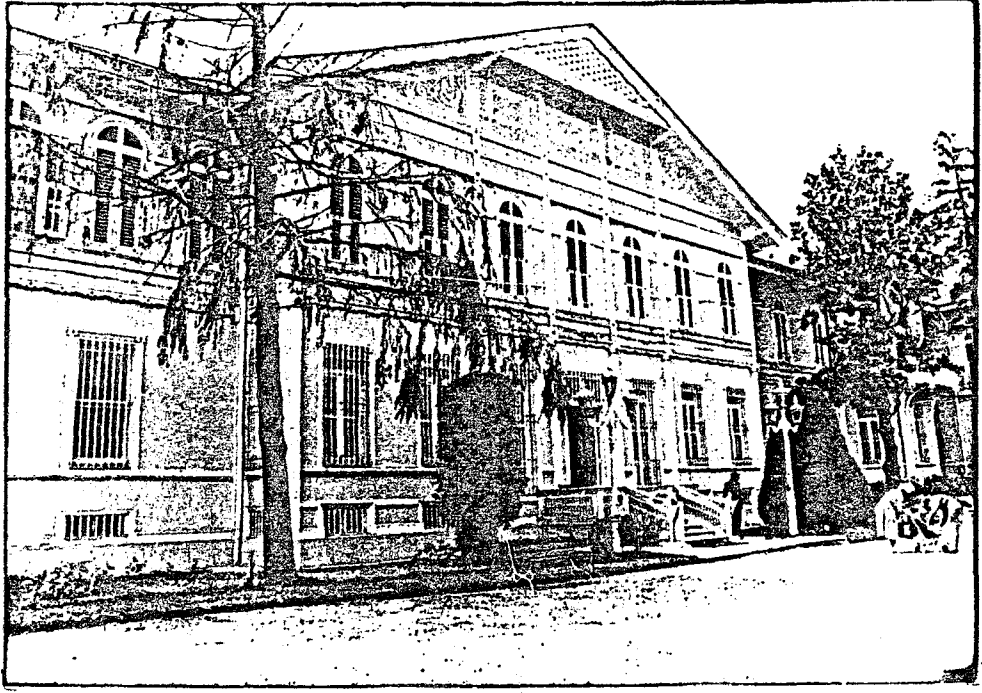
(2) A.Batur, a.g.m , s. 1050



Res.34 Şale Köşkü



Res.35 Şale Köşkü birinci bölüm giriş



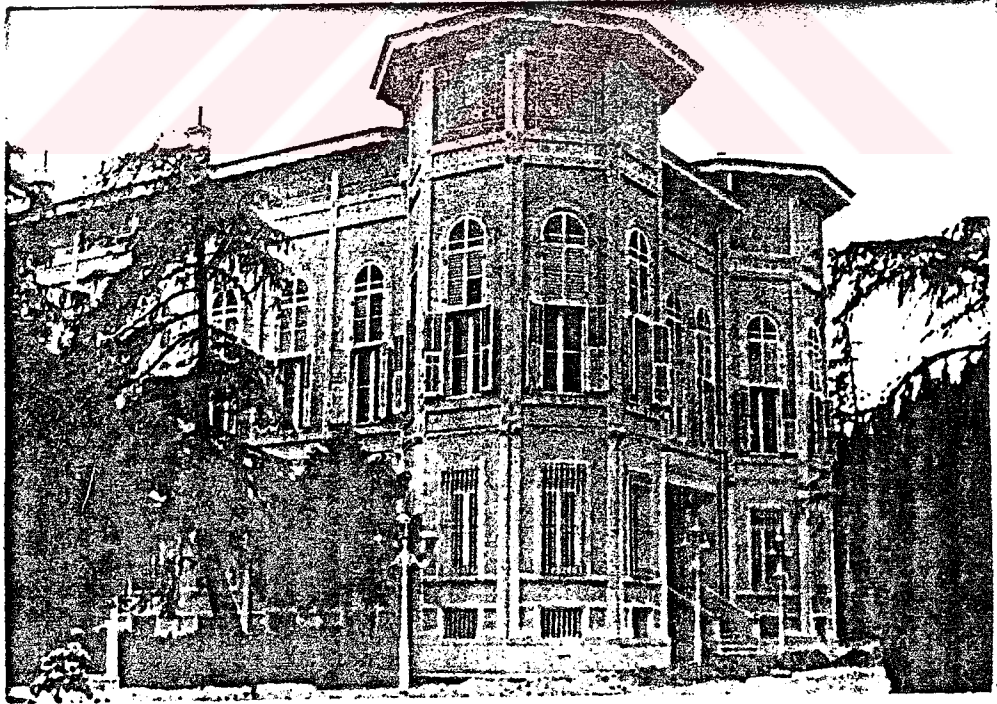
Res.36 Şale Köşkü ikinci bölüm birinci ünite giriş



Res.37 Şale Köşkü
ikinci bölüm
ikinci üniteye
bağlantı



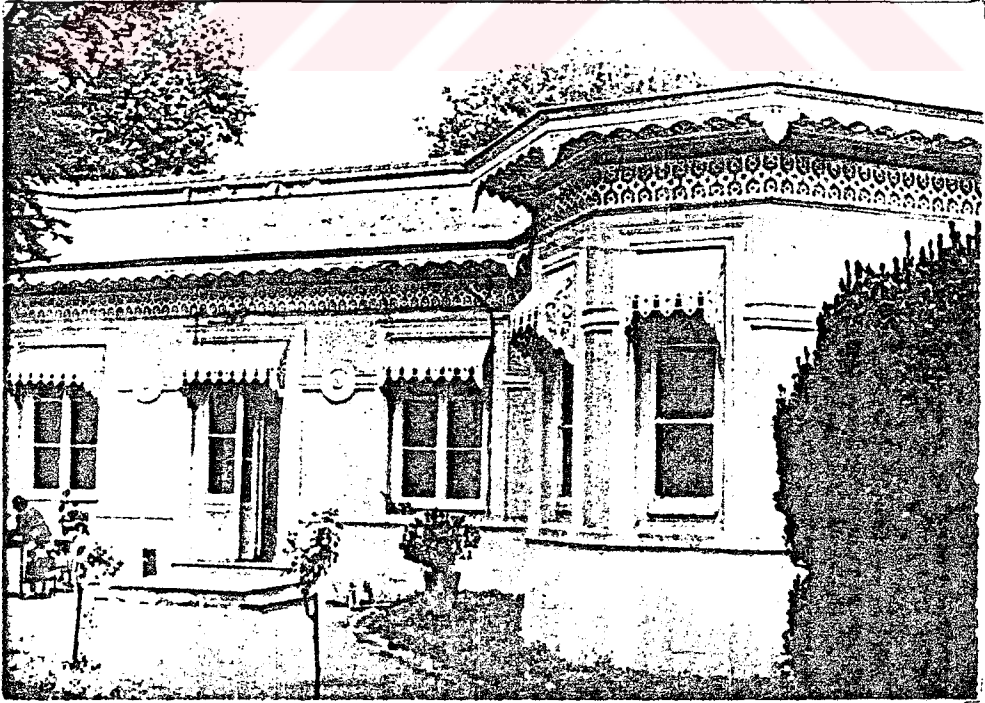
Res.38 Şale Köşkü ikinci bölüm ikinci ünite giriş



Res.39 Şale Köşkü ikinci bölüm ikinci ünite köşe kulçeri



Res .40 Şale Köşkü
köş e kules i



Res .41 Şale Köşkü Nöbetçi Pavyonu

5.1.9 Çini Fabrikası

Yıldız Sarayı Dış Bahçe'de bulunan Çini Fabrikası'nın, sarayın gereksinimini karşılamak üzere 1893-1897 yılları arasında tamamlandığı belirtilmektedir⁽¹⁾. Fransız "Sèvres" fabrikalarının tekniği ile çalışması amaçlanan fabrikanın, saray için ürettiği çini soba, vazo, porselen tabak ve kaselerin yanısıra, Hamidiye Etfal Hastanesi eczanesinin ilaç kaplarını da imal ettiği bilinir⁽²⁾. Kuruluşundan kısa bir süre sonra 1894 Haziranında olagelen büyük depremde hasar görmesi nedeniyle, ek değişikliklerle yeniden ele alınan fabrika, hammadde olarak kullanılan toprağın Fransa'dan getirtilmesinden doğan yüksek maliyetin altından ancak sanata önem veren Sultan II. Abdülhamid'in sağladığı devlet desteğiyle kalkabilmiştir⁽³⁾. Fabrikanın ilk müdürünün Fransız Dat olduğu kaydedilir. Çini ressamlığını ise Fransa'da staj gören Halit Naci Beyin yürüttüğü bilinmektedir⁽⁴⁾. II. Abdülhamid'in tahttan indirilişine değin kesintisiz çalışan fabrikanın üretimi, bu tarihten sonra maliyeti yüksek işletmelere karşı yükselen eleştirilerin doğal bir sonucu olarak durdurulmuştur. Fabrikanın yirmi kadar çalışanın, fabrikayı kendi kendilerine çalıştırma istemiyle resmi makamlara başvurmasından sonra, işletmenin Ticaret ve Nafia Nezaretleri kanalıyla Müze-i İlmüfyon Müdürlüğü'ne bağlanması uygun bulunur⁽⁵⁾. Osman Hamdi Beyin müdürlüğü sırasında başlayan işlemler, Halil Edhem Beyin müdürlüğü döneminde tamamlanır ve onarılıp yenilenen fabrika 1911 yılının Temmuz ayında yeniden çalışmaya başlar⁽⁶⁾. Ancak 1918 de bu kez de Birinci Dünya Savaşı nedeniyle üretim durur. 1957 de işletme Sümerbank'a devredilinceye değin kapalı kalan fabrika, üretime yeniden ancak 1962 yılında geçebilmiştir⁽⁷⁾.

(1) A.Batur, a.g.b , s. 92

(2) R.D.Bütün, a.g.b , s. 154

(3) M.Cezar, a.g.e , s. 212

(4) Ibid.

(5) Ibid., s. 213

(6) Ibid., s. 214

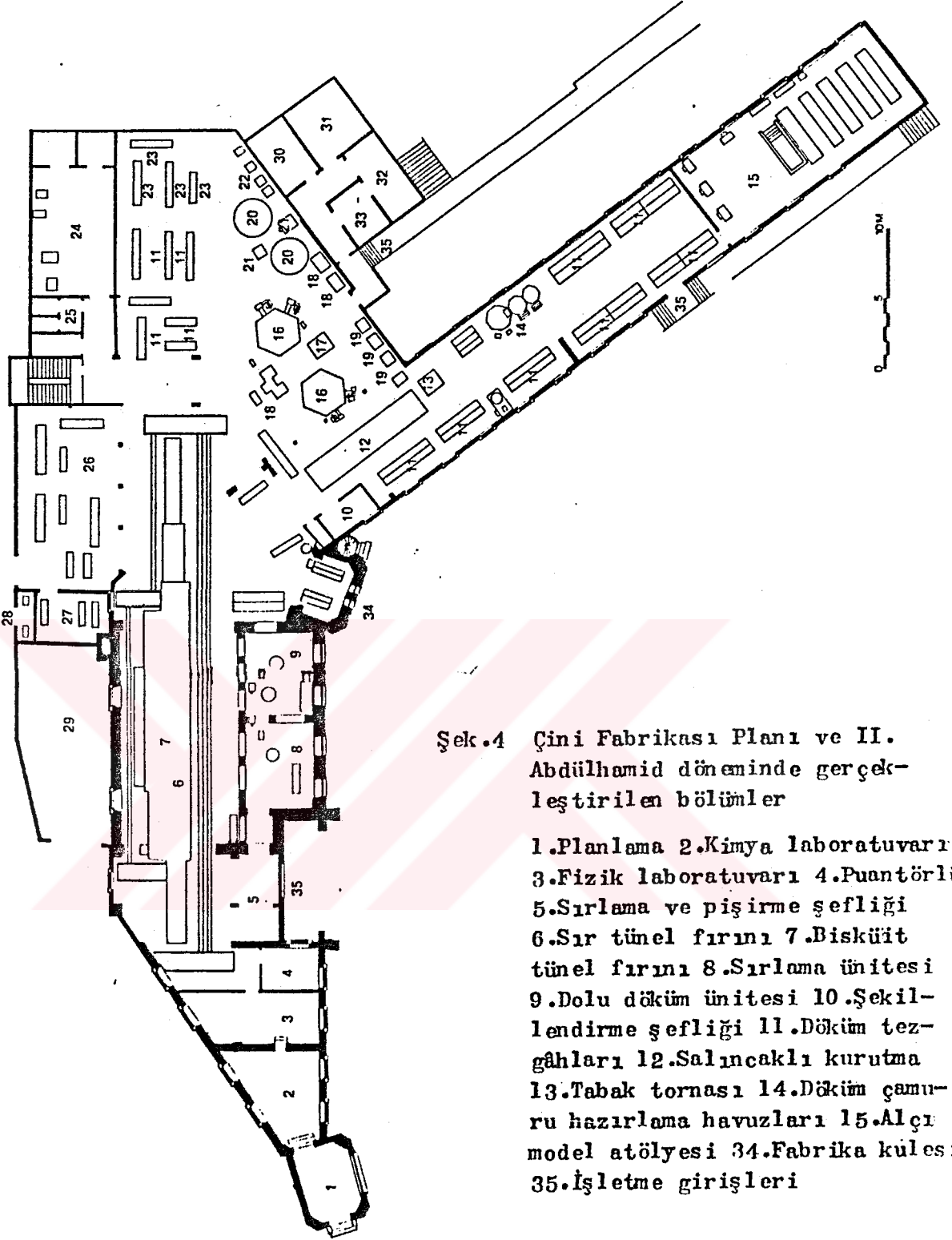
(7) E.Sevgin, a.g.m , s. 56

Çini Fabrikası binasının Raimondo d'Aronco tarafından inşa edildiği kaydedilmektedir. Tek katlı olan ve aksiyal bir plan gösteren yapı, sırlı kırmızı tuğla ile örülmüş köşe kulesi, yüksek portal ve yüksek bir baca görünümündeki kulesi ile dikkat çekicidir (Res.42,43). Yatay kırılmalarla konsoltaşmalar ve tam köşede dolgu motifi gibi kullanılan furuş, yapının köşe kulesini oluşturan bölüme farklı bir plastik kazan-dırmaktadır (Res.42). Köşeli ve yuvarlak biçimlerin karşıtlığını kulla-nan kompozisyon anlayışı⁽¹⁾, yapının tamamına egemendir. Yüksek portal ve kulenin plastik anlatımı da aynı yoldan sağlanmaktadır. Girişin derin bir niş içine alındığı portalde, yatay kırılmalarla düşey kırılmanın birarada özellikle portalin iki yanındaki pilasterlerde yer almasına karşın, kulenin cepheye bakan tüm yüzeyinde yatay-düşey kırıl-malarla konsoltaşma ve dolgu furuşun hep birarada kullanıldığı görü-lür (Res.43). Yapı, karşıtlıklarla elde edilen plastiğin yanısıra, cep-hesindeki iki renklilik yardımıyla da ayrıca hareket kazanmaktadır.

Yapının planının birbiriyle açı oluşturacak biçimde iki ayrı aks üzerine yerleştirilmiş hacimleri kapsadığı görülmektedir (Şek.4). Bu plana fabrikanın Sümerbank'a devredilmesinden sonra çeşitli bölümler eklenmiştir⁽²⁾. Çini Fabrikası, gerek kurulması Sultan tarafından sağ-lanan ilk seramik fabrikası oluşu, gerekse ilginç mimarisi nedeniyle Yıldız Sarayı yapılar topluluğu içinde ayrı bir konuma sahiptir. Bu durum yapının toplumsal önemini arttırmakta ve simgelediği kavramla-rın sınırlarını genişletmektedir.

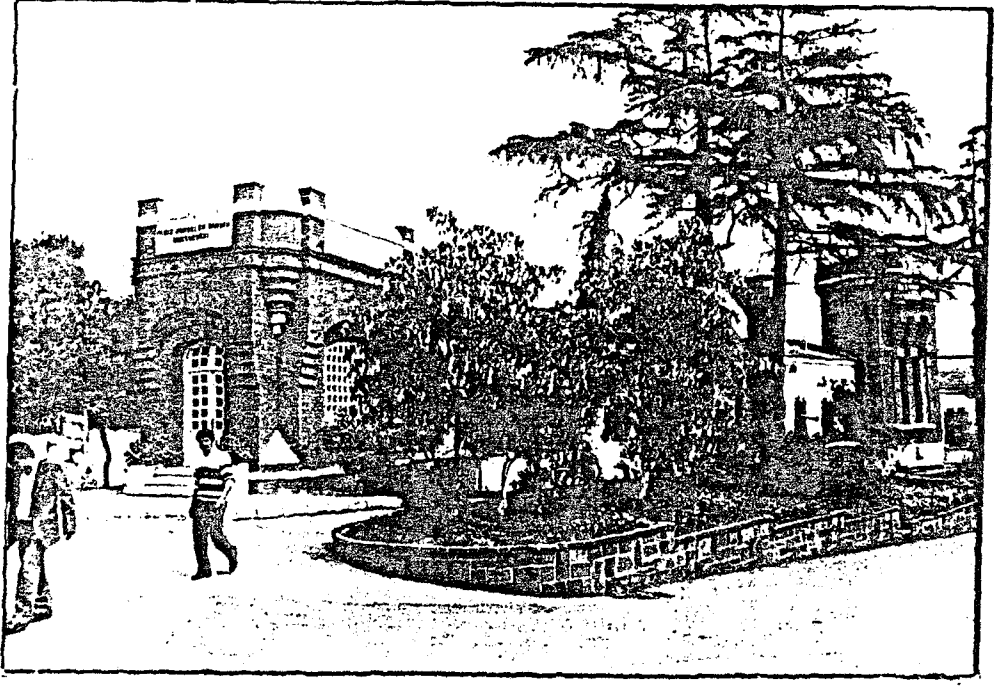
(1) A.Batur, a.g.b , s. 93

(2) Ö.Küçükerman, Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sa-natı ve Yıldız Çini Fabrikası, s. 174



Şek.4 Çini Fabrikası Planı ve II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen bölümler

- 1.Planlama 2.Kimya laboratuvarı
- 3.Fizik laboratuvarı 4.Puantörli
- 5.Sırlama ve pişirme şefliği
- 6.Sır tünel fırını 7.Bisküit tünel fırını 8.Sırlama ünitesi
- 9.Dolu döküm ünitesi 10.Şekillendirme şefliği 11.Döküm tezgâhları 12.Salıncaklı kurutma
- 13.Tabak tornası 14.Döküm çamuru hazırlama havuzları 15.Alçı model atölyesi 34.Fabrika külesi
- 35.İşletme girişleri



Res.42 Çini Fabrikası köş e kulesi



Res.43 Çini Fabrikası giriş ve kule

5.2 Hükümet yapıları

Sultan II. Abdülhamid dönemi yapıları içinde ikinci önemli grubu prestij yapısı durumundaki resmi yapılar ya da hükümet yapıları oluşturmaktadır. Bu yapılar içinde de Alexandre Vallaury tarafından gerçekleştirilen Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası ikiz binası ile Arkeoloji Müzesi, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Düyun-u Umumiye binaları önde gelirler. Raimondo d'Aronco'nun daha çok Yıldız Sarayı yapılarıyla ilgili görevlendirilmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Atölyesi öğretmeni ve akademik bir tutumun savunucusu olan Vallaury'nin, devletin gücüyle özdeşleştirilen büyük ölçekli devlet yapılarının inşasında adeta rakipsiz kalmasını sağlamıştır. Akademik tutumu, Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi binalarının, dönemin moda mimari tarzlarında ele alınışında yansımaktadır. Öte yandan, yapıların konumlandırılışında çevre değerlerini gözettiği söylenebilmektedir. Galata'da bulunan Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası ikiz binasıyla, Cağaloğlu'nda yer alan Düyun-u Umumiye binasının birbirinden çok farklı estetiklere sahip olmaları buna bağlı olarak açıklanabilir.

Bu dönemde gerçekleştirilen hükümet yapıları, II. Abdülhamid döneminin temel toplumsal gelişme odakları, gelişme ve çöküşün sembelleri gibidirler. Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi binalarını kültürel gelişmenin somut sembelleri gibi değerlendirmek mümkünken, tüm görkemlerine karşın Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası ve Düyun-u Umumiye binalarını ekonomik bağımlılığı gizleyen aldatıcı sembeller olarak görmek olasıdır. İniş çıkışların yön verdiği dönemin karmaşası yapıların simgesel anlamlar yüklenmelerini kaçınılmaz kılmaktadır.

5.2.1 Arkeoloji Müzesi

Avrupalıların doğu topraklarına ve kültürüne olan ilgilerinin çok gerilere değin gittiği bilinmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda bu ilgi siyasal ve ekonomik çıkarlarla bütünleşince Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu toprakları, misyoner ve mühendislerin yanısıra, arkeologların istilâsına uğramıştır⁽¹⁾. İstilânın, doğu topraklarında yer alan kimi değerli tarih hazinelerinin Avrupa'nın belli başlı müzelerine taşınmasıyla sonlandığı bilinmektedir. Bu yağmalama sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nun sayısız kayıpları arasında kuşkusuz en önemlisi, Almanlar tarafından Berlin Müzesi'ne götürülen Bergama Tapınağı Sunağı'dır. Sunağın 1877 de kazıyı gerçekleştiren Humann tarafından Berlin'e nakledilmesinin, o sıralarda kazı işleri ile resmi olarak ilgilenen Osman Hamdi Beyin üzüntüsünden kalp krizi geçirmesine yol açtığı⁽²⁾ söylenti olarak kalmıştır ama, bu olaydan sonra Osman Hamdi Beyin arkeolojik kazıları denetimi altına almak üzere çok yoğun bir uğraş verdiği anlaşılmaktadır. Nitekim 21 Şubat 1884 te Âsâr-ı Atıka Nizamnamesi'nin resmen onaylanmasının⁽³⁾ hemen ardından, 24 Nisan 1884 te kendisi tarafından müzeye teslim edilmek üzere İstanbul'a otuzbeş sandık eski eser yollandığı belirtilir⁽⁴⁾.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzecilik çalışmaları ilk kez Sultan Abdülmeccid döneminde Tophane Nazırı Fethi Ahmet Paşa tarafından Aya İrini kilisesinin silâh müzesi olarak düzenletilmesiyle başlamıştır⁽⁵⁾. İlerleyen yıllarda bu müzenin müdürlüğüne önce bir İrlandalı olan Edward Goold, daha sonra Alman Dr. Philipp Anton Dethier getirilir. Dethier'in müdürlüğü sırasında müzenin Müze-i Hümâyun adını alarak Çini Kiosk'e taşındığı bilinmektedir. 11 Eylül 1881 de müze müdürü olarak atanması tamamlanan Osman Hamdi Bey, 1887 baharında Sayda kazılar-

(1) E.M.Farle, a.g.e , s. 135

(2) İ.Ortaylı, İstanbul'dan Sayfalar, s. 177

(3) M.Cezar, a.g.e , s. 288, 297

(4) U.Kocabaşoğlu, "Yüzyıl önce bu ay- Tarık Gazetesinden", Tarih ve Toplum, sayı 4, s. 38

(5) M.Cezar, a.g.e , s. 166

S.Fyice, "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu", TCTA, Cilt 6, s. 1597

rında ortaya çıkartılan yirmi kadar lâhdin rahatlıkla sergilenebilmesi amacını öne sürerek yeni bir müze binasının yapılmasına önayak olur. Yeni müze binasının projesini hazırlayan Alexandre Vallaury'nin dış cephe tasarımı, Sayda'da bulunan "Ağlayan Kadınlar" lâhdinin biçiminden esinlendiği bilinen bir konudur (1).

Arkeoloji Müzesi'nin 1891 de tamamlanan ilk bölümü yapının yalnız orta kısmını kapsamaktadır (2). 1899-1903 yılları arasındaki ilk genişletme ile 1908 de tamamlanan ikinci genişletme (3), bu bölüme iki yan kanat eklenmesi biçiminde gerçekleştirilmiştir. Planın yine Vallaury'ye ait olduğu ilk genişletmenin mimar Philippe Bello gözetiminde (4), ikinci genişletmenin ise Osman Hamdi Beyin oğlu mimar Edhem Beyin gözetiminde uygulandığı (5) kaydedilir. Günümüze değin işlevini sürdüren müze binasının, Balkan Savaşı sırasında Ekim 1912 de bir süre hastane olarak kullanıldığı bilinmektedir (6). Müzenin ziyaretçileri arasındaki en ünlü konuk ise, hiç kuşkusuz, Kaiser II. Wilhelm'dir. 18 Ekim 1898 de başladığı ikinci İstanbul ziyaretinin ikinci günü müzeleri gezen Kaiser (7), İskender lâhdini beğenerek Berlin'e götürmek istemiş (8), ancak Osman Hamdi Bey buna engel olmayı başarmıştır.

İki kenarı kısa, tabanı uzun ve geniş bir "U" biçiminde olan Arkeoloji Müzesi iki katlı bir yapıdır. Binanın alt katında yaklaşık yirmi, üst katında onaltı kadar büyük salon yer almaktadır (9). Yapıda ayrıca bir fotoğraf atölyesi, bir kimya laboratuvarı, bir heykeltıraşlık atölyesi ve bir kütüphane bulur (10). Uzunluğu boydan boya yaklaşık 180m, kapladığı alan ise 1800 m²'yi bulan yapının ilk inşa edilen bölümü,

(1) İ.Tunay, "İstanbul Arkeoloji Müzesi", Arkitekt, sayı 347, s. 127
İ.Akşit, a.g.e, s. 142

(2) "Arkeoloji Müzesi", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 10, s. 65

(3) S.Eyice, Abideler, "İstanbul", İslâm Ansiklopedisi, No 203, Cilt 5/2, s. 1214/124

(4) M.Cezar, a.g.e, s. 206

(5) Ibid., s. 209

(6) Tarih ve Toplum, sayı 21, s. 7 (resim yazısı)

(7) İ.Ortaylı, Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu, s. 66

(8) İ.Tunay, a.g.m, s. 128

(9) İ.Akşit, a.g.e, s. 142

(10) M.Cezar, a.g.e, s. 202-203

Ş.O.Yüksel, "Arkeoloji Müzesi", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 11, s. 43-51

"Lâhitler Müzesi" olarak anılmıştır. Bu bölümde Sayda lâhitleriyle bazı mezar stelleri sergilenmektedir. Genişletmeler sırasında yapıya eklenen yan kanatlardan ilkinin uzunluğu 40m., ikincisinin biraz daha fazladır. Çinili Köşk'e doğru uzanan erken tarihli ilk yan kanatın kapladığı alan yaklaşık 1750 m² iken⁽¹⁾, güney yönünde uzanan ikinci kanatın yaklaşık 1976 m² .lik bir alanı kapladığı bilinmektedir⁽²⁾. Çinili Köşk'e uzanan kanatta Sidamara lâhdi, müdürlük ve muhasebe daireleriyle depolar, en son inşa edilen kanatta ise galeri biçiminde birbirlerine geçişleri sağlanan dört salon yer almıştır. Böylelikle müzenin toplam taban uzunluğu 192 m.yi, zemin katın kapladığı alan 4547 m² .yi bulmuş, yapının toplam yüzölçümü ise 9000 m² .yi aşmıştır⁽³⁾. Isıtması kalorifer ile sağlanan yapının idare odalarında kullanılan mobilyalar arasında, 1909 daki yağmanın ardından Yıldız Sarayı'ndan gelmiş olanların bulunduğu belirtilir⁽⁴⁾.

Yapının genel görünümü oldukça yalın bir neo-klasik üslubun ifadesi biçimindedir (Res.44). Y. Yavuz, bunu eşsiz Greko-Romen sanat eserleri koleksiyonunun getirdiği bir zorlama şeklinde değerlendirir⁽⁵⁾. Cep- hede yer alan beyaz mermer merdivenlerle çıkılan arkadlı ve üçgen alınlıklı iki giriş, ünlü "Ağlayan Kadınlar" lâhdinin çizgilerini taşımaktadır (Res.45). Bu girişler ayrıca ince uzun, beyaz sütunlarıyla yapının gri kesme taş cephesine hareketlilik kazandırırılar. Dörder tane olan sütunlar akant motifli başlıklara sahiptir (Res.46). Sütunların üzerinde yer alan üçgen alınlık ise, iki yanda birer antefiks, tam tepede de bir akroter ile taçlandırılmıştır (Res.47). Yapının orta bölümünde yer alan bu iki portiko, cephede ışık-gölge ve boş-dolu dengesini sağlayan en önemli öğelerdir. Yapıda yatay mafsallanma boydan boya kornişlerle sağlanırken, dikey mafsallandırmanın pencere aralarında yer alan payelerle pencerelerin iki yanında bulunan yivli sütunçeler

(1) H.Cezar, a.g.e , s. 202

(2) Ibid., s. 209

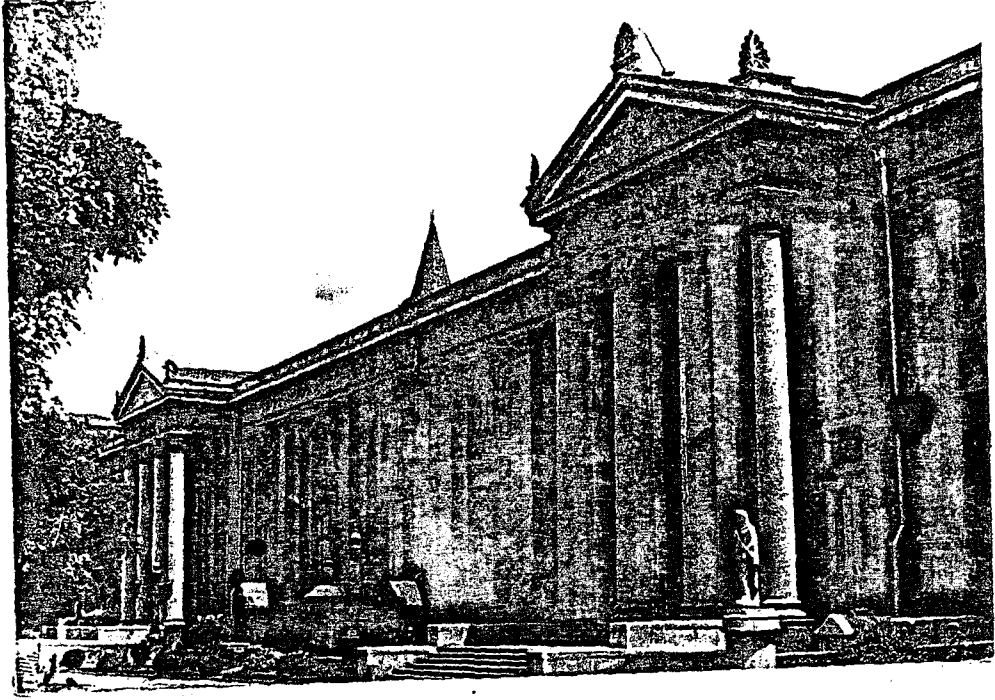
(3) Ibid.

(4) S.Fyice, a.g.b , s. 76

(5) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1081

yoluyla sağlandığı görülür. Bu durum yapının kolossal görünümüne katkıda bulunur. İki katlı olan yapıda pencereler aynı hizada tek bir pencere gibi yorumlanmışlardır (Res.48). İki kat arasının içiçe dörtgen panolar biçiminde oyularak hareketlendirildiği pencerelerin orijinal şebekeleri, cephe bezemesinde kullanılan antik motiflerle uyum içindedir. Pencereler iki yandan yivli ve iyonik başlıklı birer sütunçe ile çerçevelenmiştir. Sütunçeler, bir kaide üzerine oturan dekoratif konsolların desteklediği arşitrav şeklindeki pencere alınlığını taşır görünümündedirler. Pencere aralarında yer alan payelerin ise dor düzeninde olmalarına karşın, başlıklarının akroterde de yer verilmiş bulunan antik palmet motifiyle bezendikleri görülür (Res.49). Dikey mafsallanma çatıya yakın yerde bir kornişle sonlandırılır. Bir dış dizisi ve geniş bir çatı frizinin ardından yapı teras çatıyla son bulur.

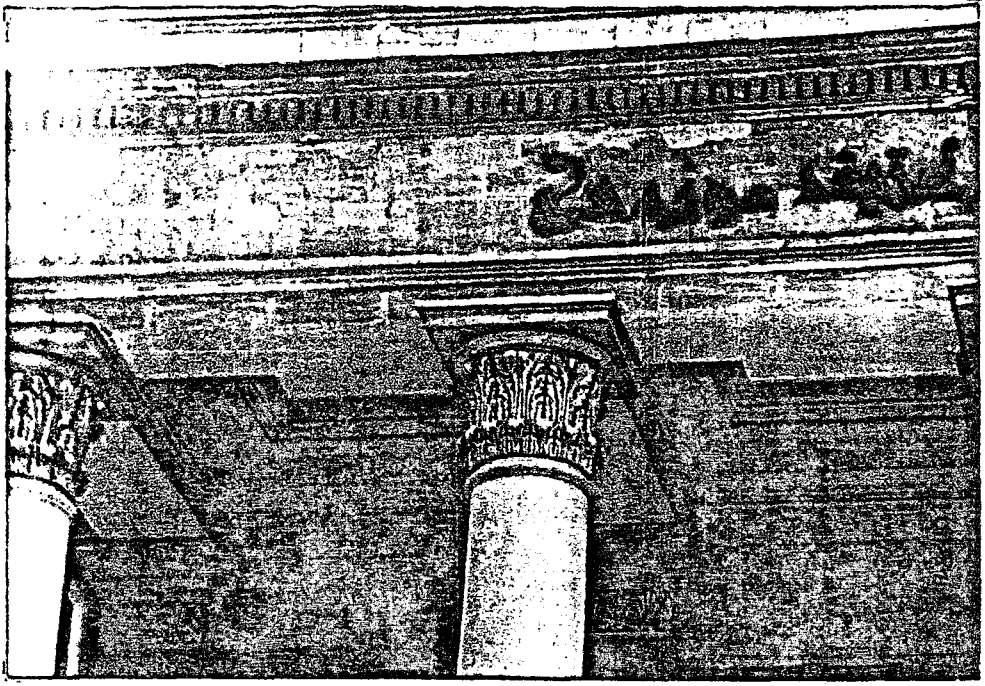
Arkeoloji Müzesi yapıldığı dönemde "historisizm" düşüncesinin beslediği ve tüm prestij yapıları, özellikle hükümet binaları ve müzeler için geçerli olan neo-grek/neo-klasik anlayışın bir ürünüdür. Ancak içinde sergilenecek parçaların yalınlığının, yapının mimarı Alexandre Vallaury'yi, projesini, benzer bir yalınlık içinde ele almaya zorladığı söylenilebilir. Vallaury, hem sergileyeceği antik parçalardan izler taşıyan, hem de dönemin moda müze mimarisi anlayışını yansıtacak bir projeyi hedefleniş olmalıdır. Öte yandan Arkeoloji Müzesi'ni imparatorluğun kültür değerlerine sahip çıkma yolunda ve Osmanlı toplumunun kültürel gelişiminde somut bir adım olarak değerlendirmek de olasıdır. Bu anlamda yapı II. Abdülhamid döneminde toplumsal gelişmenin simgelerinden biri gibi görülebilir.



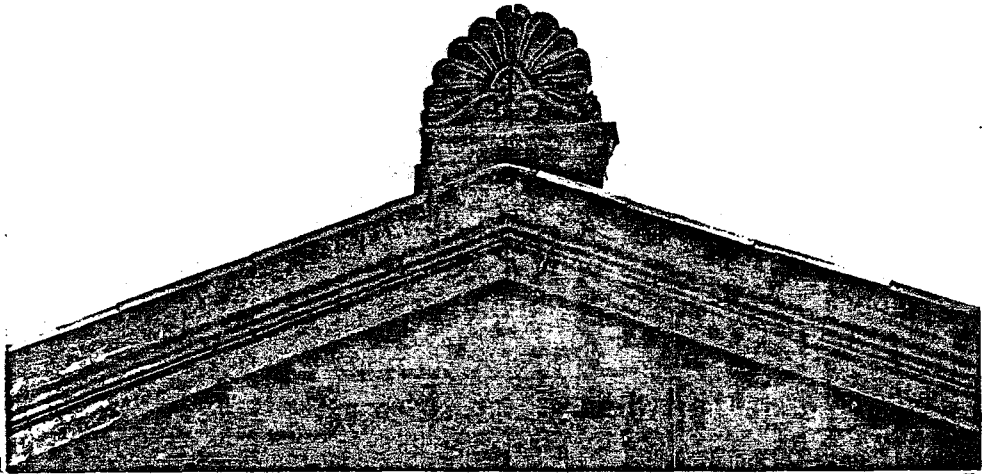
Res.44 Arkeoloji Müzesi



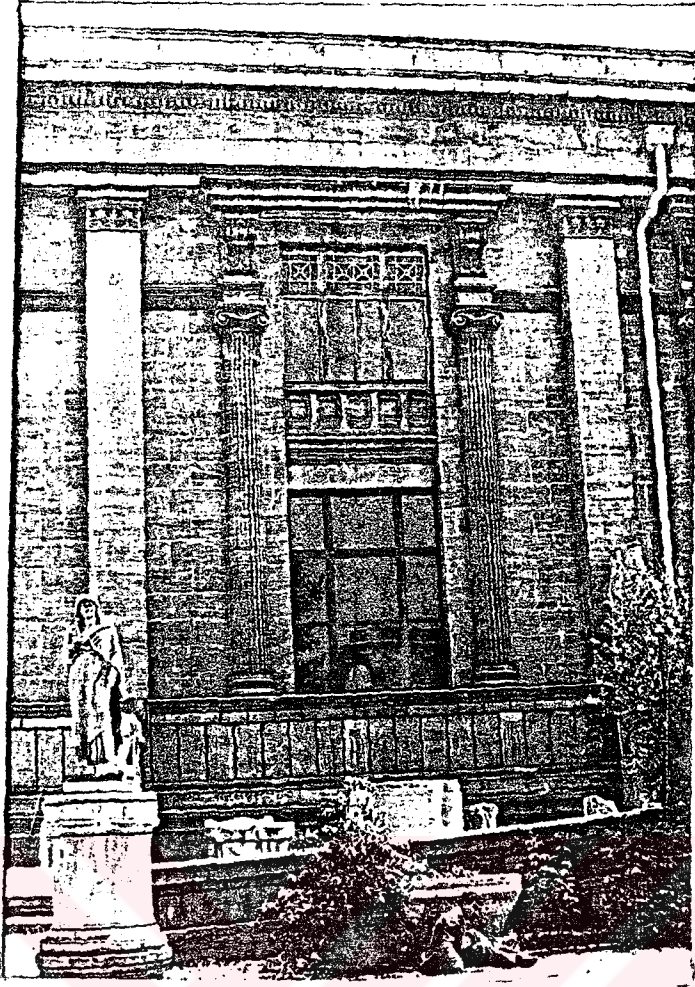
Res.45 Arkeoloji
Müzesi giriş



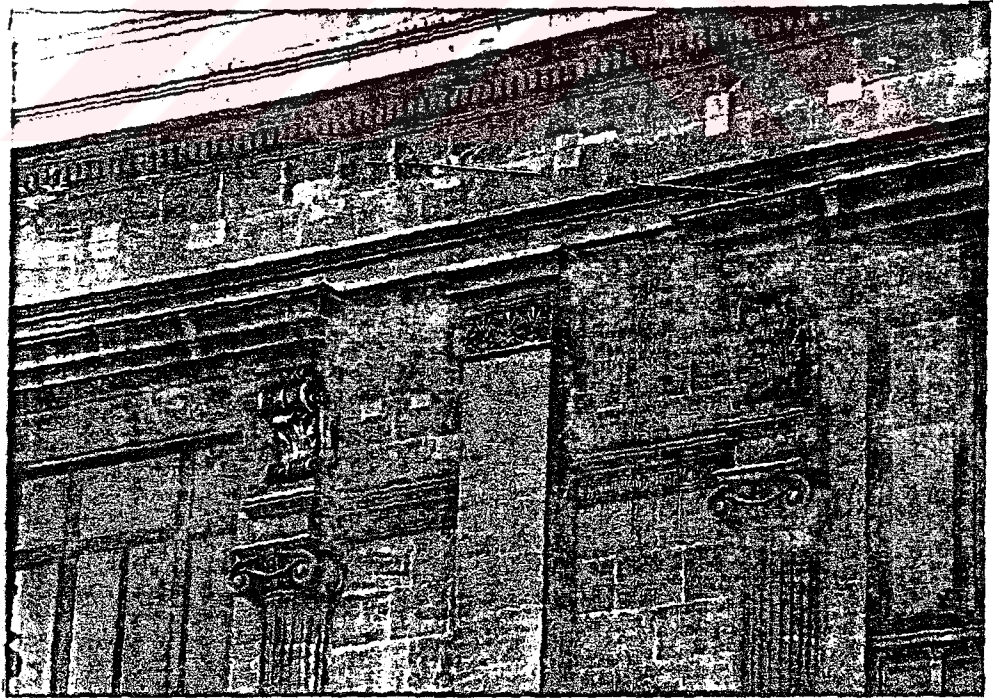
Res.46 Arkeoloji Müzesi giriş sütun başlığı



Res.47 Arkeoloji Müzesi akroter



Res.48 Arkeoloji
Müzesi cephe
ayrıntısı



Res.49 Arkeoloji Müzesi cephe ayrıntısı

5.2.2 Sanayi-i Nefise Mektebi/ Eski Şark Eserleri Müzesi

Sultan II. Abdülhamid döneminde kültürel gelişmenin simgesi sayılabilecek olan bir diğer yapı, inşaatına 26 Ocak 1882 de başlanıp Eylül 1882 de tamamlanan Sanayi-i Nefise Mektebi binasıdır. Sultan II. Mahmud döneminden başlayarak, II. Abdülhamid dönemine değin Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde sık sık gündeme gelen sanat eğitimi sağlayan bir kurumun oluşturulması konusu böylelikle çözümlenmiştir. Kuşkusuz bu çözüme ulaşılmasında yine en büyük pay, 1 Ocak 1882 de Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olarak göreve başlayan Osman Hamdi Bey'e ait olmalıdır⁽¹⁾. Osman Hamdi Bey sınırlı ancak işini bilen bir kadro toparlamayı başararak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık, resim ve heykel bölümlerini içeren ilk çekirdeğini oluşturmuştur. İlk öğretim kadrosu içinde okul binasının da mimarı olan Alexandre Vallaury'nin fenn-i mimarlık, Salvator Valeri'nin yağlı boya resim, Joseph Warnia-Zarzecki'nin karakalem resim, Yervant Oskan'ın heykel öğretmeni oldukları, bunlara 1892 de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne hakkâklık (gravür) bölümünün de dahil edilmesinden sonra Stanislas Arthur Napièr'nin katıldığı kaydedilmektedir⁽²⁾. Bu kadro içinde ayrıca Kaymakam Hasan Fuat Bey matematik, Kolağası Yusuf Rami Efendi anatomi, Aristoklis Efendi tarih, 1890 yılında da Sakızlı Ohannes Efendi sanat tarihi öğretmeni olarak yer almışlardır⁽³⁾. Böylelikle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ona yakın öğretim üyesi ve yirmi öğrenci ile eğitime başladığı görülür.

Projesi Alexandre Vallaury tarafından hazırlanan ve inşaatı 1882 de tamamlanan Sanayi-i Nefise Mektebi binasına 1889-1892 yılları arasında yine Vallaury tarafından bazı ekler yapılmıştır. Bu durum beş derslik olarak ele alınmış bulunan ilk binanın artan öğrenci sayısı karşısında yetersiz kalması sonucu ortaya çıkar⁽⁴⁾. 1889 da başlanıp 1892 de ta-

(1) M.Cezar, a.g.e , s. 452

(2) Ibid., s. 453-455

M.Cezar, a.g.m , s. 11, 54, 64, 67, 68

R.M, "Müzenin ve Güzel Sanatlar Mektebinin Kurucusu Osman Hamdi Bey", Yapı, sayı 18, s. 16

H.Cezar, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, s. 15

(3) M.Cezar, a.g.m , s. 11, 60, 68

(4) M.Cezar, a.g.e , s. 465-466

tanımlanan ek inşaat sonucu yapıya hazırlık sınıfı, heykel ve hakkâklık atölyeleriyle bir büyük sergi salonunun eklendiği ve inşaata Brodormos Kalfa'nın nezaret ettiği bilinmektedir. 1911 yılında da okul binası ile sergi salonu arasındaki açıklık, iki oda eklenerek birbiriyle birleştirilmiştir. Balkan Savaşı sırasında Ekim 1912 de Sanayi-i Nefise Mektebi binasının, tıpkı Arkeoloji Müzesi gibi işlevi dışına çıktığı ve askerler tarafından kullanıldığı görülür⁽¹⁾. Sanayi-i Nefise'nin 2 Ekim 1916 da Cağaloğlu'nda bulunan Lisan Mektebi/ Pratik Kız Meslek Lisesi binasına taşınmasının ardından yapı, Arkeoloji Müzesi'nin kullanımına verilmiş ve bu günkü kullanım amacına ulaşmıştır⁽²⁾.

Günümüzde Eski Şark Eserleri Müzesi adını taşıyan yapının orijinal planı korunmuş değildir. Müze işlevini yüklendikten sonra yapılan değişiklikler hem planda, hem de cephe tasarımında önemli değişikliklere yol açmış bulunmaktadır. Ancak cephe tasarımına bakarak yapının 1882 de tamamlanan ilk bölümünün simetrik biçimde düzenlendiği söylenebilir. Aynı saptamayı bu bölümün planı⁽³⁾ için de yinelenmek mümkündür (Şek.5). Giriş cephesinde bulunan merdivenli bölümün ortadan kaldırılmasına karşın, iki katlı yapının cephe tasarımındaki simetri bozulmamıştır (Res. 50). Düzenleme zemin katın kare penceresinin hemen üzerinde yer alan basık kemerli dikdörtgen pencerelerle teras çatıya doğru korkuluk oluşturacak şekilde bu aksı izleyen içi boş silmeli kartuşlardan oluşmuş dikey bölüntülerin yanyana dizilmeleriyle gerçekleşmektedir. Çatı korkuluğunda çift olmak üzere korint başlıklı yivli pilasterlerle sınırlanan bölüntüler kat aralarında kornişlerle kesintiye uğrar ve bir dış dizisinin ardından teras çatıyla sonlanır (Res.51). Zemin kattaki alınlıksız pencerelerin ardından üst katta yer alan pencerelerin alınlıkları, hafif bir çıkma oluşturan dekoratif konsolların taşıdığı arşitravlarla bunların üzerine yerleştirilmiş silmeli kartuşlar arasına oturtulan insan başı biçimli rölyeflerden ibarettir. Yapının 1889 da baş-

(1) Tarih ve Toplum, sayı 21, s. 7 (resim yazısı)

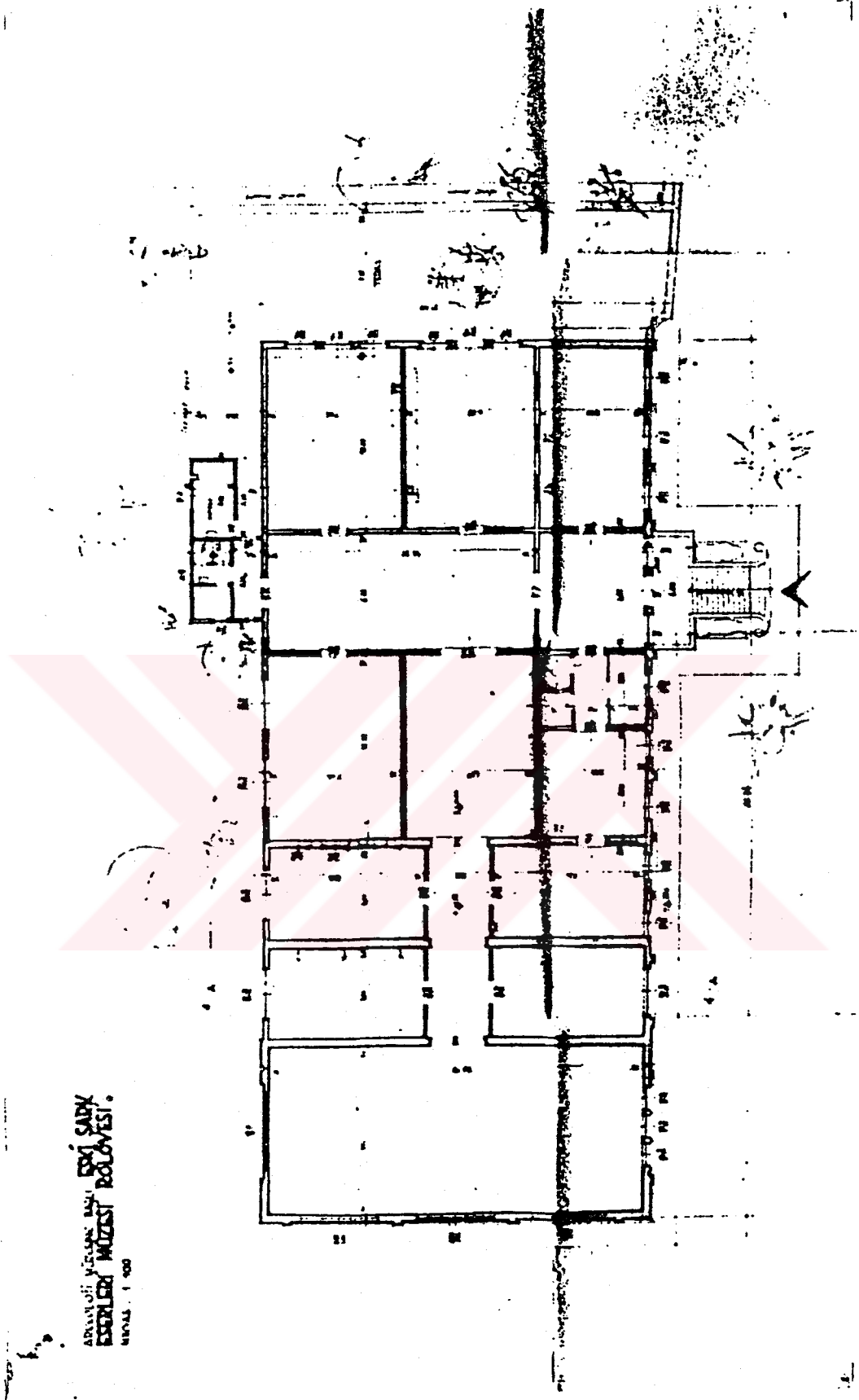
(2) M.Cezar, a.g.m , s. 14

Z.Sönmez, "Gülhane'de Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane Binası", Dünya İnşaat, sayı 3, s. 34

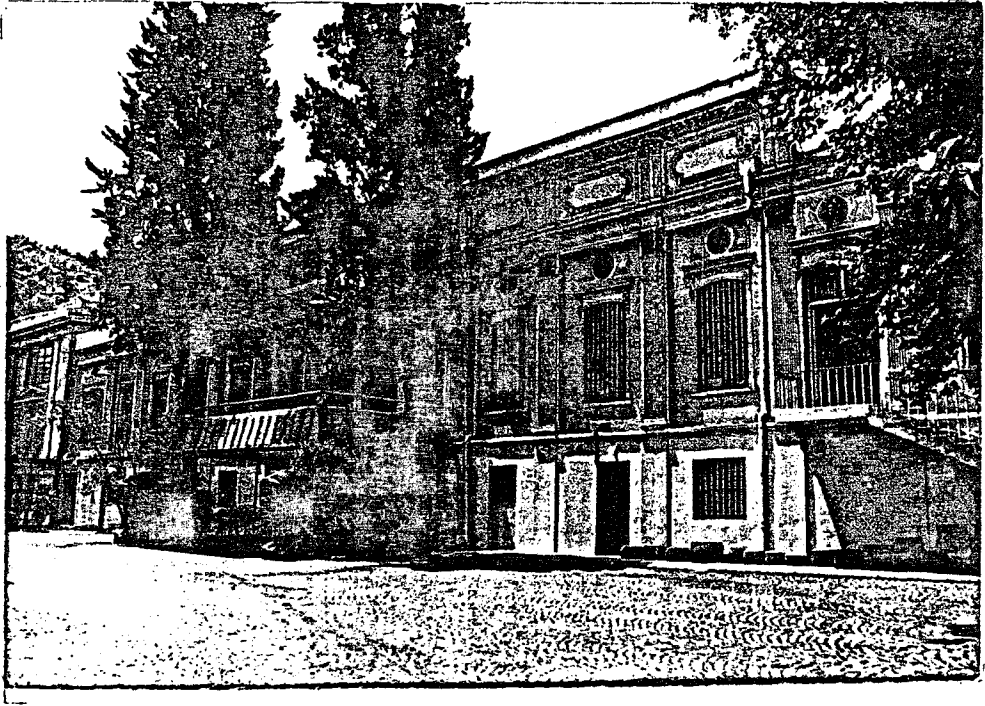
(3) D.Dişbudak, İstanbul'da 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 1923 e Eğitim Binaları, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), resim 36

lanın genişletme çalışmaları sırasında, plan ve cephe düzeni açısından simetrisinin bozulmasına karşın, çatı korkuluğu dışında cephe tasarımı da yer alan öğelerin değişmediği görülmektedir (Res.52). Ancak Arkeoloji Müzesi'nin tasarımına esin kaynağı oluşturan Sayda lâhitleri 1892 de tamamlanan okul inşaatının dış mekan tasarımında da etkisini hissettirmiştir. Bunda hiç kuşkusuz yapının karşısına Arkeoloji Müzesi'nin inşa edilmesinin payı büyüktür. Nitekim yapının eski Darphane binası yönündeki cephelerinde, iyonik başlıklı dört yivli sütunun taşıdığı, iki yanlarında birer antefiks, tepelerinde ise akroterlerle taçlandırılan üçgen alınlıklı portiko motiflerinin yer alması bu etkiyi somutlar görünümündedir (Res.53,54). Pencere düzeni nedeniyle dıştan üç katlı gibi algılanan yapının bu bölümü, dor düzendeki payelerle sınırlı dikey bölüntüler biçiminde düzenlenmiştir. Bu bölüntülerde, zeminde yine dor düzende payeler arasına açılmış üç adet dikdörtgen pencere, bunu izleyen aksta portiko motifi ve onun da üzerinde yatık dikdörtgen biçimli bir pencere yer almaktadır. Bölüntüler yine bir kornişle kesilerek kat arası belirtilmiştir. Bu bölümde çatı korkuluğunun yer almadığı görülür. Yan cephede portiko motifinin yivli sütunları arasına birer kaideli antik heykel yerleştirilmiştir (Res.54).

Sanayi-i Nefise Mektebi binasının erken tarihli bölümü genel görünümüyle neo-rönesans üslubun ağırlıklı olduğu eklektik bir tutumu yansıtmaktayken, yapının daha geç tarihli ikinci bölümünde dekoratif bir yorumla ele alınan neo-grek anlayıştan yola çıkmış bir eklektisizmin yansıdığı görülür. Yapının bünyesinde barındırdığı bu dualizm-ikilik, mimar Alexandre Vallaury'nin, karşı karşıya inşa ettiği iki yapıda biçimsel bir birliktelik sağlama çabası sonucu ortaya çıkmış olmalıdır. Bu dönemde sanat eğitimi yapılacak bir kuruma neo-rönesans ağırlıklı bir binanın yakıştırılması ne kadar anlamlıysa, aynı binanın antikite anlayışını yansıtan neo-grek öğelerle bezenmesi o kadar anlamlıdır. Bu nedenle ortaya çıkan dualizm yapının mimarını rahatsız etmediği gibi, dönemin eklektik tutumları beğeniyle karşılayan eğilimi içinde yaygın sanat anlayışını somutlamayı başarmış bir örnek olarak görülmektedir.



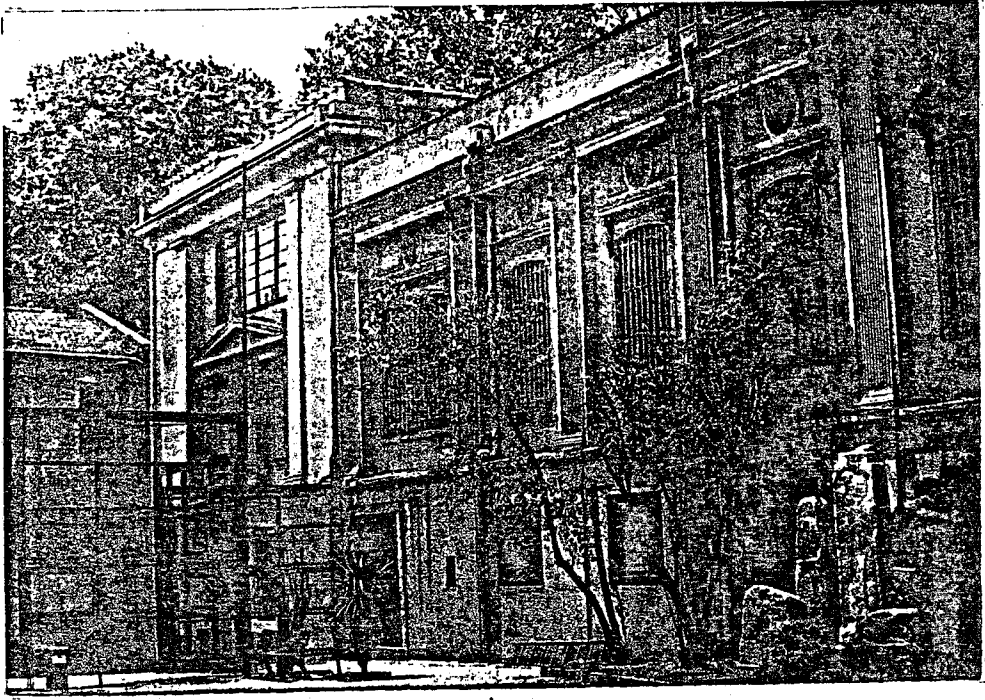
Şek.5 Sanayi-i Nefise Mektebi/Eski Şark Eserleri Müzesi zemin kat planı



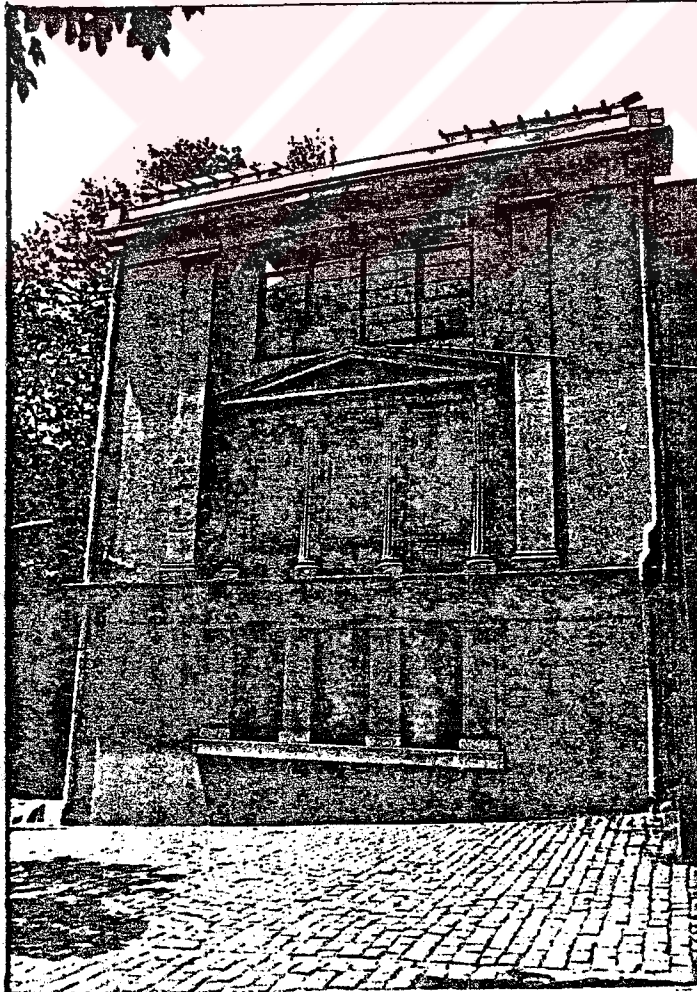
Res.50 Eski Şark Eserleri Müzesi



Res.51 Eski Şark
Eserleri Müzesi
cepheden ayrıntı:



Res.52 Eski Şark Eserleri Müzesi cepheden ayrıntı



Res.53 Eski Şark
Eserleri Müzesi
cepheden ayrıntı



Res.54 Eski Şark Eserleri Müzesi yan cephe

5.2.3 Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası/Osmanlı Bankası

Sultan II. Abdülhamid döneminde Osmanlı hazinesinin büyük bir ödeme gücüne ile karşı karşıya bulunduğu bilinmektedir. Savaş giderleri ve askeri harcamaların en önemli gider kalemini oluşturduğu bu dönemde, nakit ödemelerin yapılabilmesi için ilk akla gelen çözüm, yüksek faizle Galata bankerlerine ve İngiliz-Fransız ortak sermayesiyle kurulan Osmanlı Bankası'na borçlanmak olmuştur. Galata bankerleri arasında İngiliz, Fransız ve Avusturya kökenli kredi kuruluşlarının İstanbul acenteleri başta gelirler⁽¹⁾. 1856 yılında İngiliz sermayesiyle oluşturulan Osmanlı Bankası ise 1863 te sermayesinin yüzde ellilik bölümünün Fransız sermayedarlarının eline geçmesiyle çok uluslu bir görünüm kazanır ve Osmanlı başkentinde "Bank-ı Osmanî-i Şahane" adıyla kurulur⁽²⁾. 1881 yılında Düyun-u Umumiye İdaresi'nin kuruluşundan sonra bu bankanın etkinliği giderek artmıştır. Bunda, hiç kuşkusuz, bankanın Düyun-u Umumiye için ayrılan gelirlerin toplanmasında oynadığı rolün önemi büyüktür. Bu rol, Osmanlı Bankası'nın, tütün gelirleri denetimini sağlayan Tütün Rejisi'nin yönetiminde pay sahibi olmasını getirmiş ve bankanın mali gücü daha da genişlemiştir. Böylelikle Tütün Rejisi, Osmanlı Bankası mali grubunun yapısına toplam sermayenin % 17.5 unu oluşturan hacmi ve 30.000 in üzerinde pay senedi sayısı ile önemli bir katkıda bulunur⁽³⁾. Reji, Osmanlı Bankası dışında biri Avusturyalı, diğeri Alman iki finans grubunun daha denetimindedir ve Düyun-u Umumiye gelirleri içinde en büyük kalemi oluşturan Osmanlı tütün tekelinin yönetimini elinde tutmaktadır⁽⁴⁾. Osmanlı Bankası ve Tütün Rejisi'nin Düyun-u Umumiye kapsamındaki konularıyla pekişen mali birliktelikleri, daha doğru bir deyimle ortaklıkları, bu iki kuruluşu aynı çatı altına getirir ve 1890 lı yılların başında mimar Alexandre Vallaury'ye

(1) J.Thobie, a.g.m , s. 725

(2) J.Thobie, "Osmanlı Bankası", TCTA, Cilt 3, s. 775

(3) Ibid., s. 776

(4) H.Kazgan, a.g.m , s. 710,713

yaptırılan ikiz bina ile kuruluşların merkezleri ortak bir hacimde toplanır. Yapının günümüze süregelen serüveni içinde sahne olduğu en önemli olay, 26 Ağustos 1896 da bir grup silâhlı Ermeni tarafından gerçekleştirilen baskın ve bu olayın yarattığı siyasi karışıklıktır⁽¹⁾.

Üç katlı bir yapı olan Tütün Rejisi ve Osmanlı Bankası ikiz binasının Bankalar Caddesi'ne bakan giriş cephesi oldukça yoğun bir düzenlemeye sahiptir (Res.55). Y.Yavuz'un neo-rönesans ağırlıklı olarak değerlendirdiği bu düzenleme⁽²⁾, tasarımında yer alan barok öğeler nedeniyle eklektik bir görünüme bürünmektedir⁽³⁾. Cephede yüksek bir kornişle sonlanan giriş katı rustika olarak bırakılmıştır. Tasarımın yoğun olarak izlendiği ikinci kat ise korint başlıklı dev sütunçeler haline getirilen payelerle bölüntülenmiştir (Res.57). Bu dev sütunçeler arasında birbirine alternatif yerleştirilen pencereler yer alır. İki şekilde yorumlanan pencereler ya sahte bir balkon motifiyle ya da içine barok bir madalyon, bir çift çelenk ve arslan başı yerleştirilmiş kırık üçgen alınlıklarla taçlandırılmışlardır (Res.53). Üçgen alınlıklı pencerelerin ayrıca iki yanda iyonik başlıklı birer sütun ile çerçevelendikleri görülür. Bu sütunların oluşturduğu düşey mafsallar ise katı yukarıda sonlandıran kornişe değin devam eder ve yine barok bir madalyona dönüşmüş dekoratif konsollarla kornişe bağlanır. Yapının en üst katında, ikinci kattaki üçgen alınlıklı pencereleri izleyen doğrultuda, korint başlıklı küçük sütunçeler arasına yerleştirilmiş pencerelerin yer aldığı göze çarpmaktadır (Res.57). Bu katta sahte balkonlu pencereleri izleyen doğrultuda ise, birbiriyle alternatif olmak üzere, yüksek profilli olarak işlenen bir kupa motifi ile zıt yönlere bakan birer kanatlı arslan figürü ya da çelenkten oluşan kompozisyonların pencere aralarına yerleştirildiği gözlenir. Cephe geniş bir dış dizisinin oluşturduğu yüksek bir kornişle sonlanır ve teras çatıya ulaşır. Tütün Rejisi ve Osmanlı Bankası ikiz binasının Bankalar Caddesi

(1) E.E.Ramsaur, a.g.e , s. 26

(2) Y.Yavuz, a.g.e , s. 10

Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080

(3) Z.Sönmez, "Bank-ı Osmani-i Şahane ve Tütün Rejisi İkiz Binası", Dünya İnsaat, sayı 1, s. 8

cephesinin bu haliyle, yer aldığı Pera (Beyoğlu) semtinin Batı kaynaklı yerleşik değerlerini yeğleyen bir biçimlendirme ürünü olduğu belirtilmektedir (1).

Öte yandan yapının Haliç'e bakan cephesinde eski kent dokusu ve silüetine uygun bir biçimlendirmenin öngörüldüğü izlenir (Res.56). Geniş saçaklı çıkmaların yer aldığı cephe (2), günümüzde her ne kadar özgün tasarımından çok şey yitirmişse de, geleneksel Osmanlı sivil mimarisinin biçim anlayışına bağlılığıyla dikkat çekmektedir. Gerek köşelerde ve tasarımın tam ortasında yer alan bir dizi çift eliböğründe ile destekli geniş saçaklı çıkmalar, gerekse köşe çıkmalarının yanına yerleştirilmiş eliptik pencereleri ve barok kıvrımlı saçağı ile göze çarpan çatı düzenlenmesi bu bağlılığı somutlar. Çevre değerlerine sadık tasarımlar gerçekleştirmek gibi bir ilkesinin bulunduğunu rahatlıkla öne sürebileceğimiz Alexandre Vallaury'nin bu durumunu kanıtlayıcı bir diğer örneği, Osmanlı Bankası'nın bu kez Eminönü'nde gerçekleştirilmiş olan şube binası oluşturur (Res.59). Galata binasından bütünüyle farklı bir üslupta ele alınan bu bina ile hem en yanında yer aldığı Yeni Cami arasında estetik bir bütünlüğün gözetildiğini öne sürmek mümkündür. Bu nedenle Galata Tütün Rejisi ve Osmanlı Bankası ikiz binasının iki farklı cephesi bağlamında taşıdığı dualizmin-ikiliğin gerekçesini anlamak kolaylaşmaktadır. Vallaury hiç kuşkusuz yapısının, ne Galata ne de Haliç cephesinden dahil olduğu dokuyu bozucu bir silüet taşımamasını istemiştir.

(1) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080

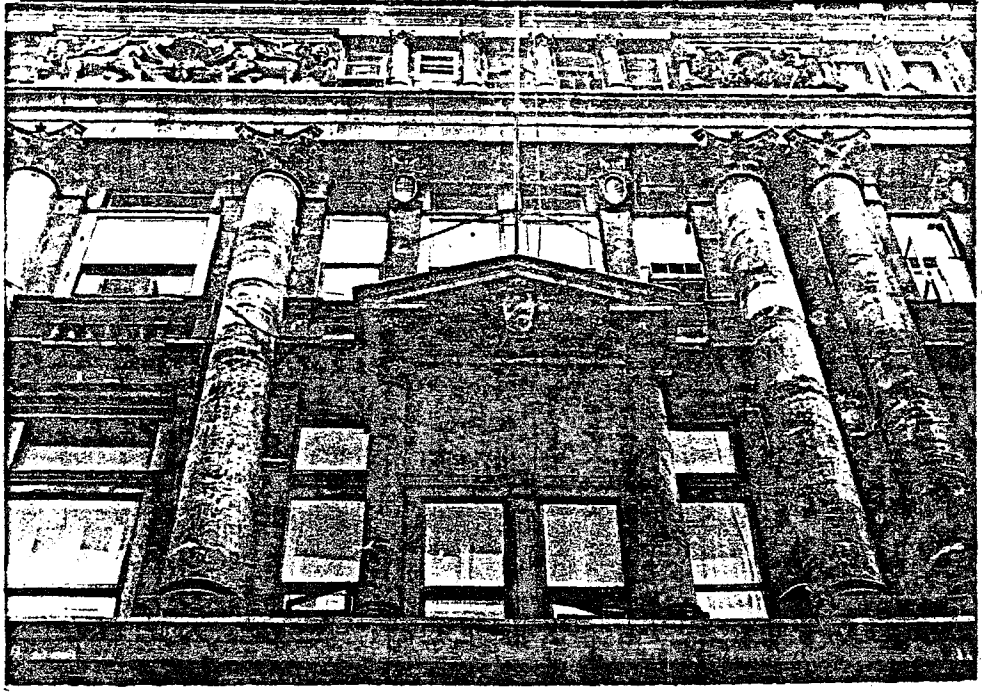
(2) S.H.Eldem, a.g.b , s. 56



Res.55 Osmanlı Bankası giriş cephesi



Res.56 Osmanlı Bankası Halic cephesi



Res.57 Osmanlı Bankası giriş cephesi ayrıntısı



Res.58 Osmanlı Bankası giriş cephesi ayrıntısı



Res. 59 Eminönü Osmanlı Bankası cephesi

5.2.4 Düyün-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi

Sultan II. Abdülhamid döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik bağımlılığını simgeleyen bir diğer yapı, Düyün-u Umumiye binasıdır. 1881 de Muharrem Kararnamesi'nin açıklanmasından hemen sonra biraraya gelen Fransız, İngiliz, Avusturyalı, İtalyan ve Alman delegelerin de bulunduğu yedi asil üyeden oluşan bir konsey biçiminde çalışmalarına başlayan Düyün-u Umumiye idaresi, görevini önceleri Rüşum-ı Sitte binasında yerine getirmiştir⁽¹⁾. Kurum, mimar Alexandre Vallaury'ye yaptırılan yeni binasının 1899 da tamamlanmasından sonra⁽²⁾, Cağaloğlu'nda gerçekleştirilmiş olan bu yapıya taşınır. Düyün-u Umumiye binası Vallaury tarafından inşa edilmiş en ilginç yapılardan biridir ve kendisinden sonra gerçekleştirilen pek çok yapıya çıkış noktası oluşturmuştur.

Günümüzde İstanbul Erkek Lisesi olarak kullanılan üç katlı taş yapı, kapladığı geniş alan ile bölgede yer alan sivil yapılar arasında en büyük ve en görkemli olan binadır. Y.Yavuz yapınının, temelde 19. yüzyıl boyunca yaygın biçimde uygulanmış üç kuşaktan oluşan Rönesans kökenli düzeni yinelediğini belirtmekle beraber, sivri kemerler, ahşap kafesler ve Osmanlı baroğundan kalan ondüleli saçaklar gibi yerel motiflerle çevre değerlerine uyan bir biçimlenme örneği sergilediğini öne sürmektedir⁽³⁾. S.H. Eldem yapıyı ilk kez sivil mimariden yola çıkan ve kemer ile kubbeyi klişe halinde kullanmayan bir örnek olarak nitelendikten sonra, malzeme kullanımının aslına sadık olduğuna dikkat çeker⁽⁴⁾. G. Goodwin ise pencerelerin biçimleriyle Osmanlı oldukları kadar Gotik etkileri de barındırdığını öne sürerek, yapıyı zamanının geçmişin imgelerini kullanarak yorumlayan bir örnek şeklinde değerlendirir⁽⁵⁾. Görüldüğü gibi yapıyla ilgili saptamalar, köşe kuleleri ve

(1) H.Kazgan, a.g.m , s. 703 (resim yazısı)

(2) S.Fyice, a.g.m , s. 1214/123

Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080

(3) Ibid.

(4) S.H.Eldem, a.g.b , s. 56

(5) G.Goodwin, a.g.c , s. 425

girintilerle parçalanmış ana kitlenin, İstanbul'un eski kent dokusu ile uyum içinde olduğu noktasında birleşmektedir. Bunun bilinçli bir tutum sonucu gerçekleştiği açıktır.

Simetrik bir tasarıma sahip olan Düyün-u Umumiye binası, rustikalı biçimlendirmenin öngörüldüğü dışa açık bir cephe düzeni sergiler (Res. 60). Ana kitleden daha yüksek ve taşkın biçimde ele alınan anıtsal girişin önemi, sivri kemerli derin bir niş içine yerleştirilen, kemer alınlığı kafesli bir pencere şeklinde yorumlanmış ve balkenlu bir galerinin ardından barok kıvrımlı, bir dizi çift payanda ile desteklenmiş çatıyla sonlanan bir giriş düzeniyle vurgulanmıştır (Res. 61, 62). Yan kanatlarda katlara göre değişiklik gösteren bir pencere düzeni izlenir (Res. 63). Buna göre, alınlıksız dikdörtgen şeklinde ele alınan zemin kat pencereleri bir niş içine yerleştirilerek demir şebekeler ardına gizlenmiştir. Yine niş içinde bulunan birinci kat pencerelerinin, kemer tepeliğinde koyu renk taştan birer rozetin yer aldığı Bursa kemeri biçiminde yorumlandığı görülür. Bu katın pencereleri ayrıca girişin balkon korkuluklarında görülen türde birer sahte balkon korkuluğu arkasına yerleştirilmişlerdir. Tasarım açısından en ilginç görünümdeki ikinci kat pencerelerinin, birbirini tamamlayan ikili bir düzende ele alındıkları görülür. Bir dış dizisinin desteklediği alt bölüm, dikdörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiş ve sekiz köşeli yıldız motifinin yinelendiği bir şebeke ile yarı yarıya örtülmüş haldedir. Üst bölüm sivri kemer biçimli kafesli penceresiyle alt bölümü tamamlamaktadır. Böylelikle dikdörtgen biçiminde başlayan pencere açıklığı sivri kemere dönüşerek sonlanır. Yan kanatlar tüm yapıyı dolaşan geniş saçaklı çatı ile örtülüdürler.

Girişin dışında ana kitleyi parçalayıcı bir diğer unsuru oluşturan köşe kuleleri, yine daha yüksek ve taşkın biçimde ele alınmışlardır (Res. 64). Köşelerde pencere düzeni genelde değişmemekle birlikte, kulelerin bir kat daha fazla içermesi sebebiyle, ikinci kat pencerelerinde farklı bir düzenlemeye gidildiği görülmektedir. Buna göre birinci katta görülen pencere sayısı azaltılmış, ancak ikinci kat pencere-

leri arttırılarak biçimleri değiştirilmiştir. Bu katta yan kanatta görülen ikili düzenin yerini iki yanında birer dikdörtgen pencere bulunan sivri kemerli bir üçüz pencere alır. İkişer küçük sütun ile bölünmüş üçüz pencerelerin kemer alınlıkları yine kafesle doldurulmuş, korkuluk motifi de yerini korumuştur. Bu bölümde çatı katını oluşturan katta ise niş içinde sivri kemerli küçük bir üçüz pencere motifi katın dışarıya açıklığını sağlamaktadır. Ön cepheye dahil edilebilecek dikkat çekici son öğeler, giriş bölümünün üzerinde yer alan ve Haliç cephesinden de görülebilen dekoratif bacalardır (Res.61,65,66). Oldukça özenle yorumlanan bu baca motiflerini adeta bir kuş evi ya da minyatür çan kulesi gibi algılamak mümkündür. Haliç cephesinden rahatlıkla görülebilen bu motiflerin silueti tamamlayacağı düşünülmüş olmalıdır.

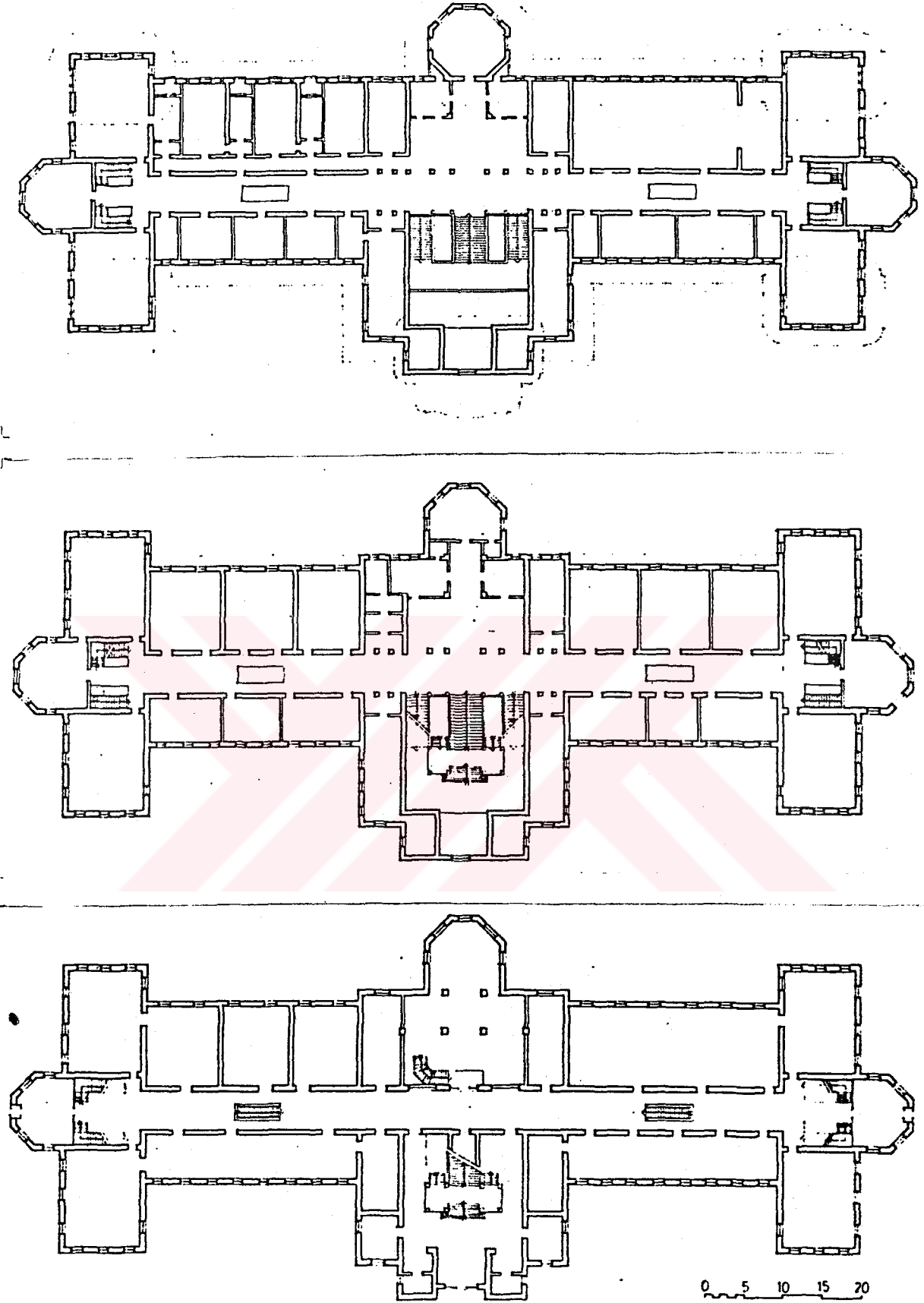
Diyun-u Umumiye binasının Haliç'e bakan cephesi önemli bir tasarım değişikliği göstermemekle birlikte, giriş aksında yer alan ve yan cephelerde de benzerlerinin görüldüğü sekizgen kulesiyle farklı bir cephe görüntüsü yaratır (Res.66,67). Bu cephede pencere düzeni genel çizgilerini korumuş, ancak uygulamada kimi motifler değiştirilmiş, abartılmış ya da yokolmuşlardır. Zemin kat pencere düzeninin değiştiği, birinci kat korkuluklarının blok halinde bırakıldığı, ikili düzeni değiştiren ikinci kat pencerelerinin korkuluklarının farklılaştığı ve altlarında yer alan dış dizisinin üç sıra şeklinde arttırıldığı ilk göze çarpan tasarım değişiklikleridir (Res.67). Ana kitleden daha yüksek olarak ele alınan kule bölümünün dört katlı olduğu görülür (Res.68,69). Zemin kat pencereleri sivri kemerli geniş açıklıklara dönüşmüşler, yine sivri kemerli ikinci kat pencereleri de tüm yüzeyi kaplar hale gelmişlerdir. Sivri kemerli üçüz dördüncü kat pencerelerinin ardından kafesli, eliptik çatı katı açıklıklarına ulaşılır. Kule, yapının öteki bölümleri gibi saçaklı bir çatıyla sona erer.

Günümüze planı büyük ölçüde korunmuş olarak ulaşan yapının biri ana, ikisi yan olmak üzere üç girişi bulunmaktadır (Şek.6). Üst katlara ulaşım, bu girişlerin sahanlıklarına yerleştirilen çift taraflı merdivenlerle sağlanır. Büyük ölçüde simetrinin gözlendiği planda odaların,

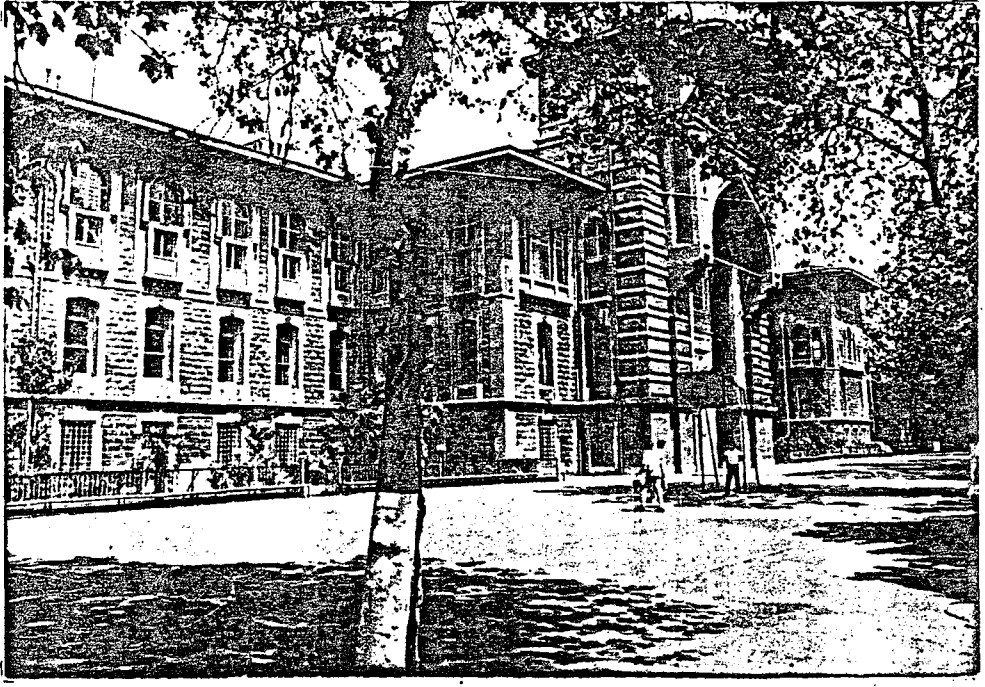
yanlardaki sekizgen çıkmaları birbirine bağlayan yatay aks üzerinde yer alan uzun bir koridora açıldığı gözlenir. Her katta giriş aksında yer alan bölümler ise geniş sahanlıklar olarak bırakılmışlardır. Y. Yavuz'a göre yapının dışında izlenebilen eski kent dokusuna uyma çabasının, içi için de söylenebilmesi olasıdır. Bu çaba iç mekanda yer alan türkuaz renkli panolar ve giriş holünün üzerine yerleştirilen yuvarlak pencereci hamam kubbesiyle pekiştirilmiş durumdadır⁽¹⁾. Yapının ahşap olan iç aksamı günümüzde yağlıboya ile kaplanmıştır.

Düyum-u Umumiye binasını bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, bir bölümü Osmanlı sivil mimarisinden yola çıktığı öne sürülebilecek kimi geleneksel öğeleri tasarımında barındıran ve çevre değerleriyle gelişmeyen yapılanmasının, bir tür Osmanlı ekletisizmi yaratma yolunda başlangıç noktasını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde yapının gerçekleştirildiği yıllara değin inşa edilmiş yapılar gözden geçirildiğinde, benzer bir saptamayı ortaya koyabileceğimiz başka bir binanın söz konusu olmadığı görülmektedir. Bu nedenle yapının, etkisini 1908 de İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra duyuran Birinci Ulusal Mimarlık akımını haberleyen bir öncü olduğunu öne sürmek mümkündür. Düyum-u Umumiye binasında gerek dış, gerekse iç mekân tasarımında yer alan öğeler, neo-klasik Osmanlı üslubunun tasarım programının temelini oluşturmuşlardır. Ankara'da 1926-1929 yılları arasında Guilio Mongeri tarafından inşa edilen Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü binasında, Düyum-u Umumiye binasında görülen türde köşe kuleleri, üçüz pencereler ve geniş saçaklı çatı gibi öğelerin yer alması, bu konuda en tartışmasız örneği sunmaktadır. Bu öğelere pek çok yapıda benzerlerine rastladığımız iç mekanda bulunan kubbe ve türkuaz panolar gibi öğeler eklenebilir. Özetlemek gerekirse Düyum-u Umumiye binasının ortaya koyduğu tasarım özellikleriyle kendisinden sonra gerçekleştirilen çok sayıda yapıyı etkilediği ve sonraki yıllara ağırlığını koyan neo-klasik Osmanlı üslubun ilk örneklerinden biri sayılabileceğini öne sürmek pek te geçersiz olmayacaktır.

(1) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1081



Şek.6 İstanbul Erkek Lisesi planı (zemin, birinci ve ikinci katlar)

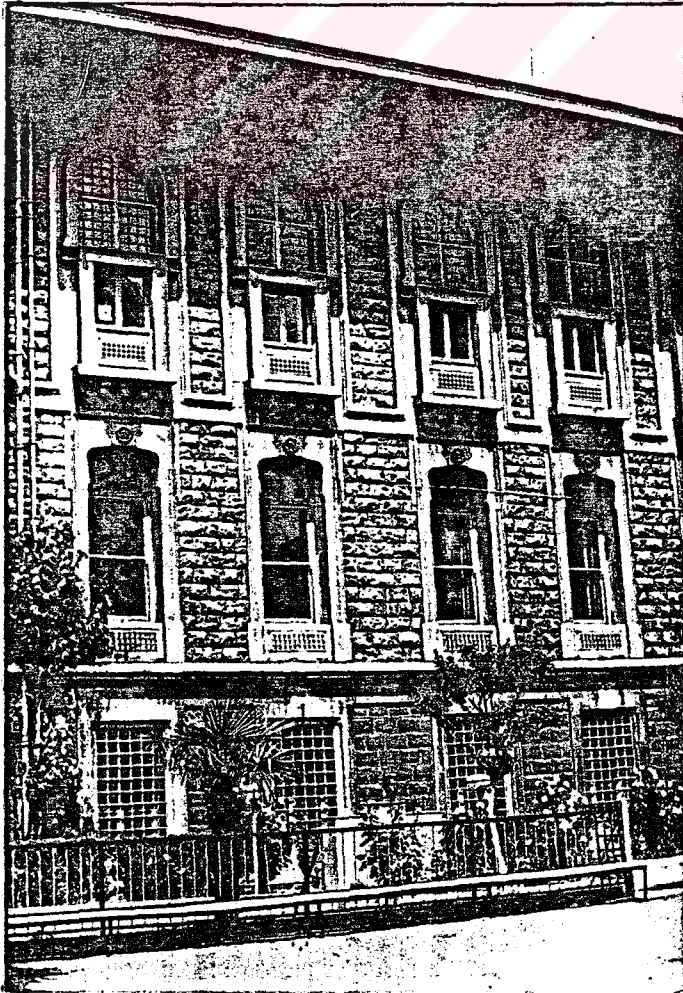
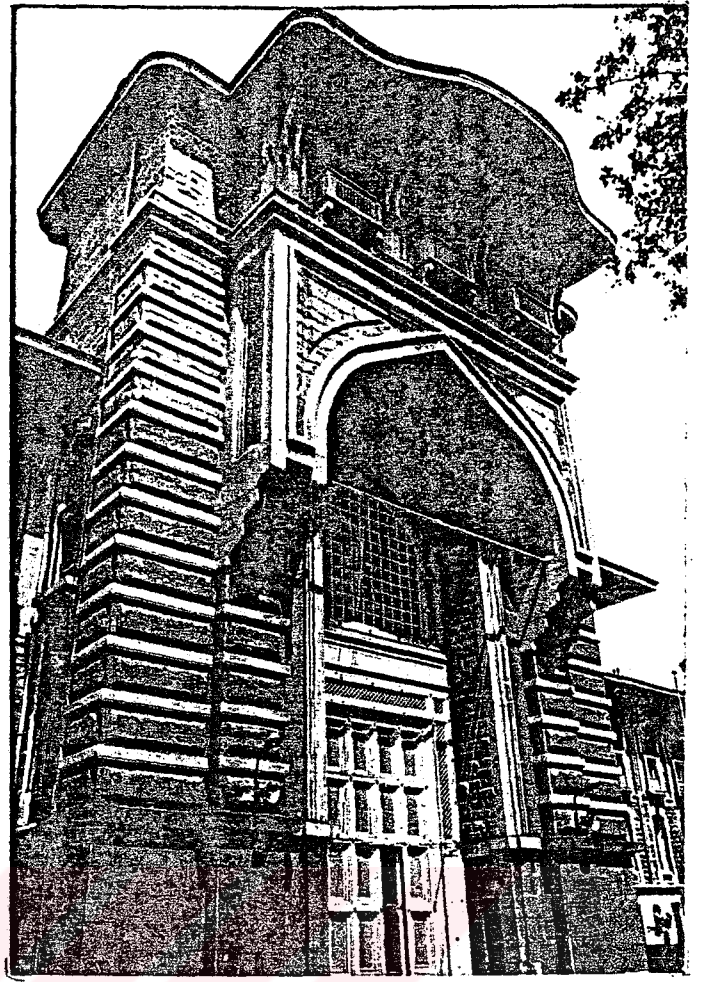


Res.60 İstanbul Erkek Lisesi



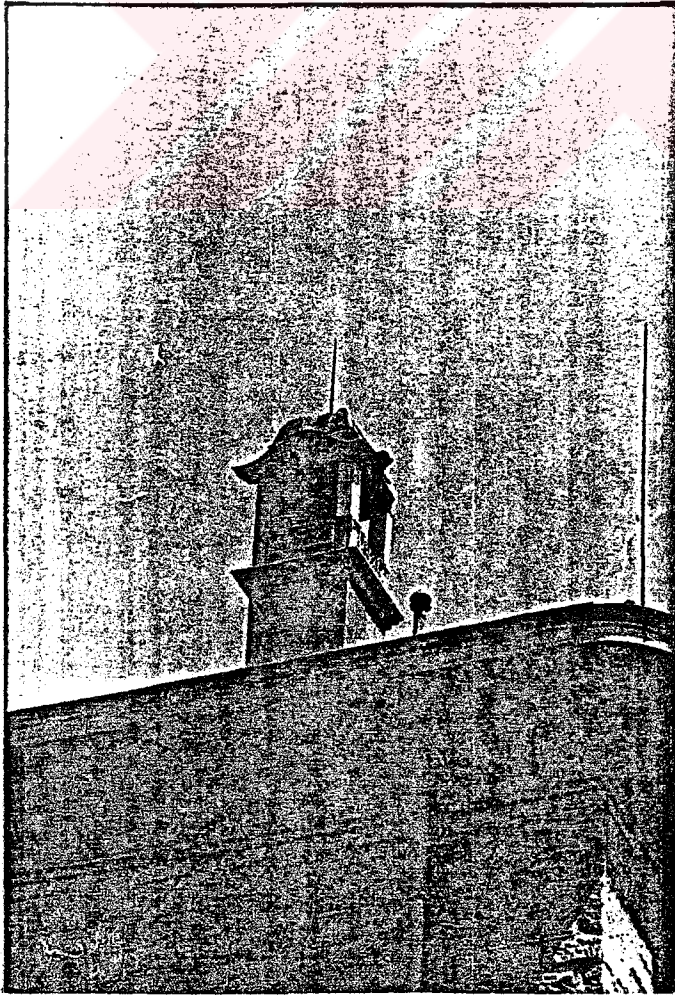
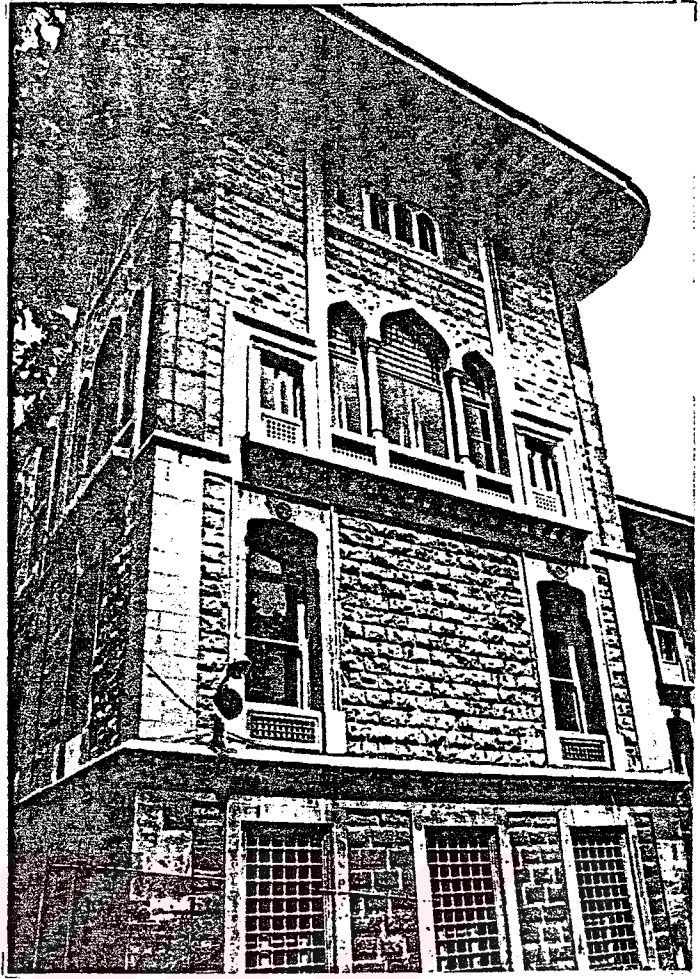
Res.61 İstanbul Erkek Lisesi cephe

Res.62 İstanbul Erkek
Lisesi giriş

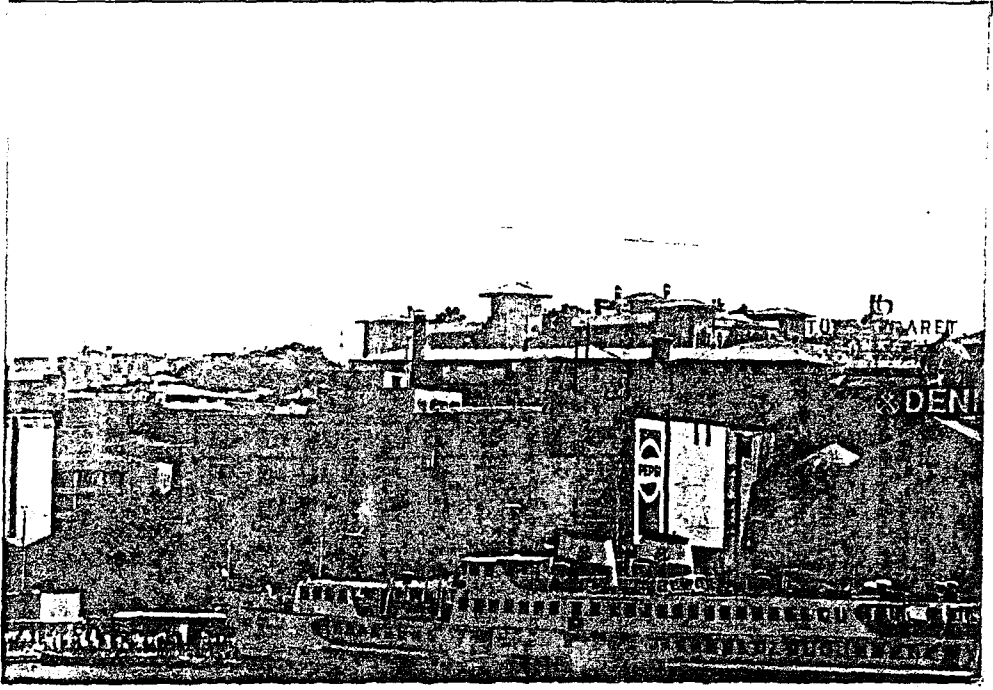


Res.63 İstanbul Erkek
Lisesi yan kanat

Res.64 İstanbul Erkek
Lisesi köş e
kulesi



Res.65 İstanbul Erkek
Lisesi baca

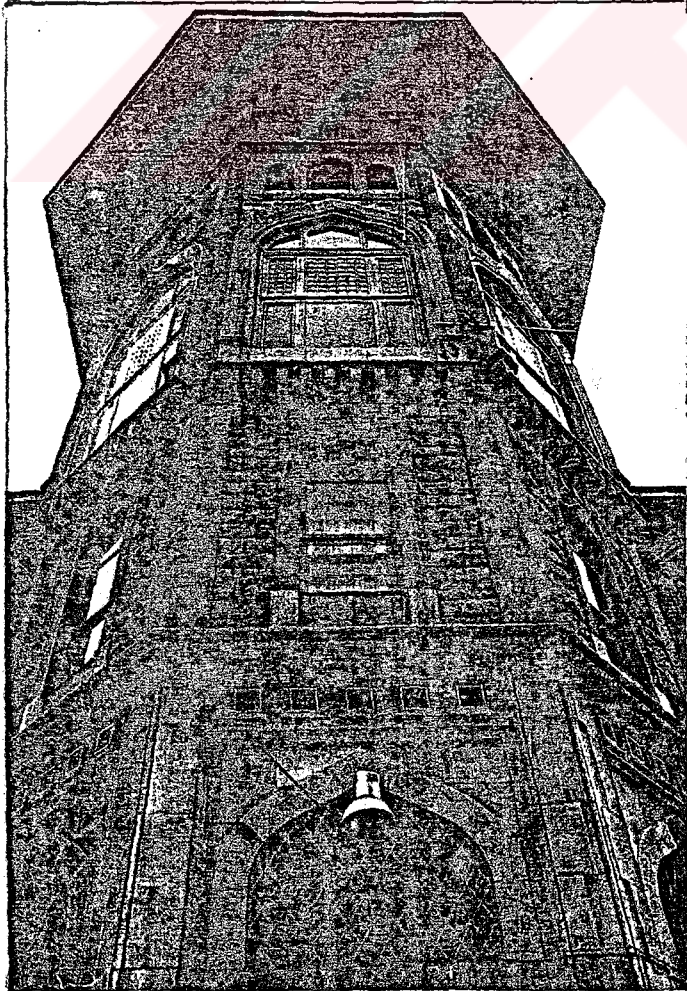
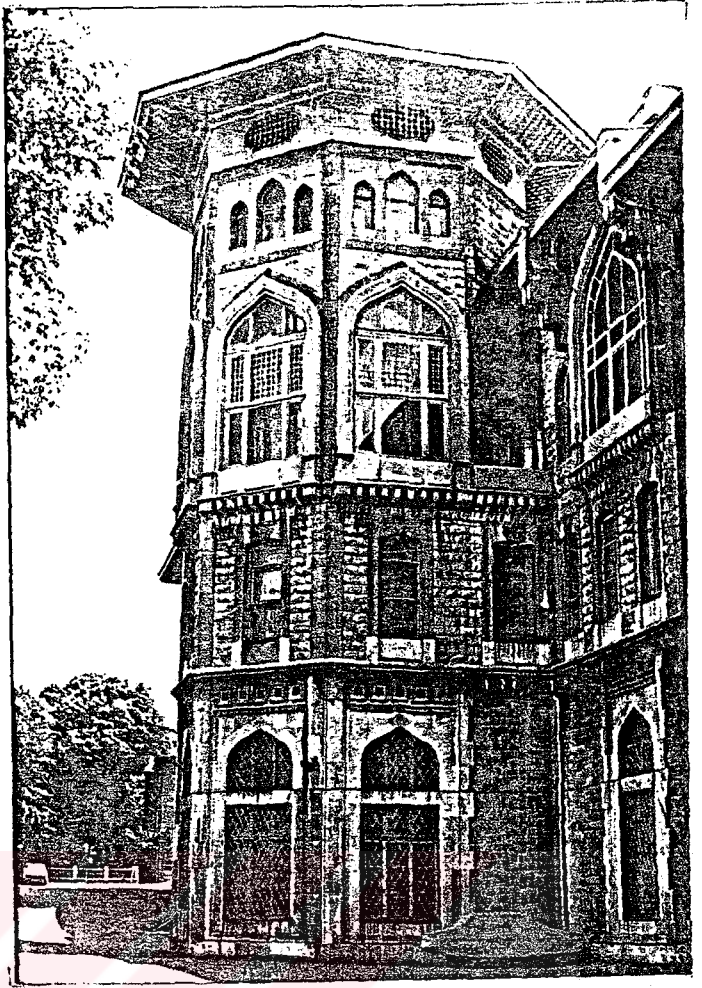


Res.66 İstanbul Erkek Lisesi Haliç cephesi



Res.67 İstanbul Erkek Lisesi arka cephesi

Res .68 İstanbul Erkek
Lisesi kule



Res .69 İstanbul Erkek
Lisesi kule

5.3 Hastaneler

Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen bir diğer yapılar grubu hastanelerdir. Geleneksel tıp medresesi anlayışından farklı, çağdaş sağlık merkezi anlamındaki hastaneler ilk kez ondokuzuncu yüzyılda görülmeye başlanır. Bu konudaki ilk örneklerden biri 1809 tarihli Taksim Topçu Askeri Hastanesi'dir⁽¹⁾. Bunu izleyen yıllarda İstinye Hastanesi (1840), Gureba Hastanesi (1843), Zeynep Kamil Hastanesi (1862) ve Hascki Kadınlar Hastanesi (1869) gibi ilk önemli hastanelerin gerçekleştirildiği görülür. II. Abdülhamid döneminde ise çağdaş hastaneler arasında 1924 e değin Fransızların yönetiminde kalan ve günümüzde Taksim Hastanesi olarak anılan Beyoğlu Zükûr Hastanesi (1879)⁽²⁾; 1895 te hizmete açılan ve içinde çeşitli pavyonlardan başka kubbeli bir camiyle bir takım atölyeler bulunan Darülaceze Hastanesi⁽³⁾; 1898 de ilk çocuk hastanesi olarak hizmete giren ve Hamidiye Etfal olarak anılan Şişli Etfal Hastanesi; yine aynı yıl hizmete giren Gülhane Hastanesi ve 1893-1903 yılları arasında tamamlanan Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane önde gelirler. Tüm bu yapılar arasında yalnız Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane günümüze orijinal binasıyla ulaşmayı başarabilmiştir. Sürekli kullanılan binalar olması diğer hastane yapılarının çeşitli ekleme ve değişikliklerle günümüze gelmelerini getirmiştir. Öte yandan yine Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Hamidiye Etfal Hastanesi dışında, hastanelerin mimarları hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Aynı şekilde yapımlarına nasıl karar verildiği ve inşaatın ne şekilde gerçekleştirildiğine ilişkin detay bilgiler de oldukça eksiktir. Bu konuda yalnız Hamidiye Etfal Hastanesi'nin yapımına yönelik kimi ayrıntılara sahibiz.

Hamidiye Etfal Hastanesi'nin Sultan II. Abdülhamid'in kızlarından Hatice Sultan'ın difteriden ölmesi üzerine, yalnız çocuklara bakılmak

(1) Yurt Ansiklopedisi, a.g.m, s. 3841

(2) Ibid.

S.Ünver, "15. Asırdan 19. Asıra Kadar ve 19. Asırda İstanbul Sivil ve Asker Hastaneleri", Dirim Mecmuası, sayı 1, s. 20

(3) S.Eyice, a.g.m, s. 1214/123

üzere kurulduğu bilinmektedir⁽¹⁾. Hastane Berlin'deki bir çocuk hastanesinin modeli esas alınarak Fransız mimar Niebermann'ın yönetiminde inşa edilmiştir⁽²⁾. Kütüphanesi, laboratuvarları, karantina yatakları ve 300 yataklı kapasitesi ile uzun yıllar önemli bir tıp merkezi olan hastaneye 1902 de bir ameliyathane, 1903 te de tam donanımlı bir fizyoterapi bölümünün eklendiği kaydedilir⁽³⁾. Gelirini Hamidiye Suyu ve Karahisar-ı Sahib Maden Suyu'nu işletme imtiyazı yoluyla sağlayan hastanenin başhekimliğini, bu görevini 1909 a değin sürdüren İbrahim Paşa yapmıştır⁽⁴⁾. Hizmete açıldığı yıllarda hastanenin ecza dolabı, etajer gibi mobilya gereksinimlerinin bizzat Yıldız Sarayı marangozhanesi tarafından karşılandığı⁽⁵⁾, hastane eczanesinin ilaç kaplarının ise Yıldız Çini Fabrikası'nda imal edildiği belirtilmektedir⁽⁶⁾. Yapılan genişletme ve değişiklikler sonucu hastanenin günümüze ulaşan bölümü, orijinal tasarım hakkında fikir vermektten uzaktır. Yapının eski halini gösteren bir fotoğrafından anlaşıldığı üzere simetrik bir kütle sergilleyen hastane binası, ana kütle üzerinde yer alan yüksek çatılı köşe çıkmaları ve ana girişin üzerinde hanedan armasıyla taçlandırılmış balkonuyla, bu dönemde sıkça rastlanan bir mimari çizgidedir⁽⁷⁾. Avluda bulunan saat kulesi ise herhangi bir değişikliğe uğramadan günümüze ulaşabilmiştir.

(1) Yurt Ansiklopedisi, a.g.m , s. 3841

C.Topuzlu, a.g.e , s. 44' te Hatice Sultan'ı II. Abdülhamid'in yanarak ölen kızı olarak belirtmektedir. Oysa Sultan'ın yanarak ölen kızınının Baş Kadınefendi Nazikeda hanımdan olma Ulviye Sultan olduğu kaydedilmiştir; L.Saz, a.g.e , s. 51

(2) C.Topuzlu, a.g.e , s. 44 dipnot

(3) Yurt Ansiklopedisi, a.g.m , s. 3841

(4) Ibid.

N.Bayraktar, a.g.m , s. 17-18

(5) F.İrez, a.g.m , s. 12

(6) R.D.Bütün, a.g.b , s. 154

(7) N.Yıldırım, "Tanzimattan Cumhuriyete Koruyucu Sağlık Uygulamaları", TCTA, Cilt 5, s. 1338

Fotoğrafın alt yazısında şu ilave bilgiler verilmektedir:

Bulaşıcı ve salgın hastalıklar için çalışmalar yapılan hastanede, kurulan Bakteriyoloji laboratuvarının ardından, kızıl ve kuşpalazı serumlarıyla çiçek aşısı üzerinde araştırmalarda bulunulmuştur.

1907 de tamamlandıđı belirtilen Hamidiye Etfal saat kulesi, Raimondo d'Aronco tarafından gerçekleřtirilmiřtir ⁽¹⁾ (Res.70). Dört yzünde birbirine eř bir tasarımı izlendiđi kule, gerek minare řerefesi gibi yorumlanan balkon motifinin altında yer alan ve hareket kazandırıcı bir konsol dizisi oluřturan dűey kırılmaları, gerekse malzemesini meydana getiren açık renk tař ve kırmızı kiremitin somutlandıđı bűnyesiyle Yıldız ini Fabrikası'nda gėrűlen tűrde bir biçimlendirme sergiler. Öte yandan kulenin tepesini oluřturan bėlűmle, Mekteb-i Tıbbiye-i řahane binasının kuleleri arasında biçimsel iliřki kurmak hiç te gű olmamaktadır.

(1) M.Nicoletti, a.g.e , şekil 27



Bes.70 Şişli/Hamidiye Etfal saat kulesi

5.3.1 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane/ Haydarpaşa Lisesi/ Marmara Üniversitesi

Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen hastane yapıları arasında kuşkusuz en önemlisi 1893-1903 yılları içinde tamamlanan Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane binasıdır. Yapının Eski Kavak Bağdad Sarayı'nın bahçesi üzerinde, Marmara, Haliç ve Topkapı Sarayı'nı görecek biçimde kurulduğu belirtilmektedir⁽¹⁾. Öne sürüldüğüne göre, tıp fakültesi işlevini de yüklenecek olan binanın bu arsaya kurdurulmasının kökeninde, Sultan'ın İttihad ve Terakki örgütlenmesi içinde önemli bir potansiyele oluşturan Tıbbiye öğrencilerini şehirden uzak bir bölgede konumlandırma amacının bulunduğu yaygın olarak paylaşılan bir görüştür⁽²⁾. İnşaat bedeli çeşitli kaynaklara göre 450.000 altından bir milyon altın liraya değişen⁽³⁾ yapının projesi, Serasker Rıza Paşa'nın gözetiminde 1892 de mimar Alexandre Vallaury tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak projenin tamamlanmasına saray mimarı olarak anılan Raimondo d'Aronco'nun da katkıda bulunduğu bilinmektedir. Yapı projelendirilmesi sırasında herhangi bir doktorun görüşü ve onayı gözetilmeden gerçekleştirildiği gerekçesiyle yoğun eleştirilere hedef olmuştur. Eleştirilerin çoğu yapının işlevine uygun olmadığı, daha çok bir kışla binasının anımsattığı şekildedir ve civarına yapılan ek inşaatlar bu yetersizliğin kanıtı olarak gösterilirler⁽⁴⁾. Okulum yeni bir öğrenci hareketinin ardından 1903 te henüz inşaatı tamamlanmaksızın öğretime açılması da ayrı bir eleştiri konusu oluşturmuştur. Yapı 1933 te Tıbbiye Mektebi'nin İstanbul tarafına taşınmasından sonra bir süre boş kalır. 1934 te de Haydarpaşa Lisesi olarak kullanılmaya başlanır. Bir süre İstanbul Öğretmen Okulu binayı paylaşmış, ancak 1937 de bu okulun Çamlıca'ya nakledilmesinden sonra binanın kullanımı, 20.000 i aşkın mezun veren liseye kalmıştır⁽⁵⁾. Yapının kullanımının 1980 li yıllardan günür-

(1) İ.H.Konyalı, a.g.e , s. 309

(2) C.Topuzlu, a.g.e , s. 45

(3) Ibid.

S.N.İleri, a.g.e , s. 14

(4) C.Topuzlu, a.g.e , s. 45-46

(5) İ.H.Konyalı, a.g.e , s. 312

müze Marmara Üniversitesi'nin Hukuk, Tıp, Güzel Sanatlar gibi kimi fakültelerine devredildiği bilinmektedir⁽¹⁾.

Kesme taştan inşa edilen yapının cephesindeki kimi bölümlerin kaplamasında mozaik bir dokuya yer verildiği görülür. Bunu taşların İtalya'dan getirildiği bir söylenti olarak kalmıştır. Döşemelerin ise araları demir putrelli volta döşeme biçiminde düzenlendiği belirtilir⁽²⁾. Bodrum katı ile birlikte beş katlı olarak tasarlanan binanın sergilediği üsluba ilişkin değerlendirmeler çeşitlidir. S.H.Eldem yapının çok heteroklit dağınık bir bina olması nedeniyle Osmanlıdan çok Hint etkisi taşıdığını öne sürerek, yapının Osmanlı mimarisindeki ölçü kıymetlerinden uzak kaldığını vurgular⁽³⁾. Buna karşılık A.Kuran, bir üslup yaratma çabası açısından ele alınması gereken klasisizm bağlamında, ulusal duygular bir yana bırakılacak olursa Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ile 4. Vakıf Hanı binaları arasında yaklaşım yönünden fark olmadığını belirtmektedir⁽⁴⁾. Y. Yavuz ise, S.H. Eldem'in ölçek konusundaki saptamasına katılarak yapının hemen yakınında yer alan ölçek dışı Selimiye Kışlası ile uyum sağlamayı yeğlediğini öne sürer⁽⁵⁾. Öte yandan hemen hemen tüm değerlendirmeler yapının, Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen en büyük ve en görkemli yapı olması nedeniyle, dönemin en dikkat çekici yapısı olduğu konusunda birleşmişlerdir.

Yapıldığı dönemde girişinin denize bakan cephesinde yer aldığı belirtilen binanın simetrik bir cephe düzeni sergilediği görülür (Res. 71). Tasarımda, tıpkı Düyun-u Umumiye binasında görüldüğü gibi, ana girişin bulunduğu ve köşe kulelerinin yer aldığı bölümlerin ana kütle-den çıkıntı yapacak şekilde ele alındığı izlenmektedir. Gerek ana girişin bulunduğu bölümün, gerekse köşe kulelerinin, Selçuklu çifte minareli medreselerini çağrıştıran bir silüet taşıdıklarını öne sürmek güç değildir. Özellikle köşe kulelerinin, Şişli Etfal saat kulesindekine benzer şekilde, şerefeyi anımsatacak balkonlarının bulunuşu bu

(1) D.Dişbudak, a.g.t , s. 46

(2) Ibid.

(3) S.H.Eldem, a.g.b , s. 56

(4) A.Kuran, a.g.m , s. 419

(5) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1081

savı güçlendirmektedir (Res.77). Dört yüzlü saat kuleleriyle dikkat çeken giriş bölümü, dışa açılımını en alt katta sivri kemerli üçüz bir giriş, onun üzerinde bir dizi sütunlu sivri kemer dizisi ve en üstte geniş bir sivri kemer açıklığı ile sağlar (Res.72,73). Bu bölüm iki saat kulesinin arasında yer alan kalkanduvar üzerindeki arma ve onun hemen altına yerleştirilmiş üç satırlık bir kitabe ile taçlandırılmıştır (Res.74). Öte yandan küçük bir dilimli soğan kubbe biçimindeki alemleriyle ilgi çeken saat kulelerinin, Şişli Etfal saat kulesinin tepe bölümüyle benzerlikleri gözönüne alınır, köşe kuleleriyle birlikte Raimondo d'Aronco tarafından tasarlandığını öne sürmek mümkün olmaktadır (Res.75). Bu bölümde, iki yandan merdivenlerle ulaşılan girişin altında bodrum katına giden bir giriş daha yer alır. Cepheyi tamamlayan diğer elemanlar kütlelerin iki ucunda yer alan yine ikişer kuleli girişlerdir (Res.76,77). Ana kütlede taşkınlık yapacak biçimde ele alınan bu bölümlerde de yüzey açılımının ana giriş bölümünde gerçekleştirildiği biçimde tasarlandığı göze çarpar. Minareyi anımsatan köşe kuleleri, korkuluklarında sekiz köşeli yıldız motifinin kullanıldığı ve bir dış dizisi tarafından desteklenen balkonları, ve yine dilimli soğan kubbe biçimli alemleriyle ilginç bir görünüm sergilerler. Kuleleri birbirine bağlayan kalkanduvarlar köşe girişlerini taçlandırır. Kaplamasında mozaik bir dokuya yer verilen cephede pencere düzeninin her katta değişen bir tasarımla oluşturulduğu görülür (Res.78). Kare bodrum kat pencerelerini aynı aksta zemin katında dikdörtgen, birinci katta sivri kemerli, ikinci katta basık kemerli, çatı katında ise üçüz kare pencereler izlemektedir. Gövde, paydalarla destekli saçak çatıyla sona erer. Arazi durumu nedeniyle dört katlı bir görünüm sergileyen yan cephelerde de yüzeyin dışa açılımı deniz cephesinde görülen düzende gerçekleşmiştir (Res.79).

Yapının kara cephesi çok parçalı bir tasarıma sahiptir. Ancak düzenlenmede cepheden taşkınlık yaratacak biçimde ele alınan bir ana giriş ve iki yan giriş biçimlendirmesi terkedilmemiştir. Deniz cephesinden farklı işlenen bu cephenin tasarımındaki öğeler daha çok Düyun-u

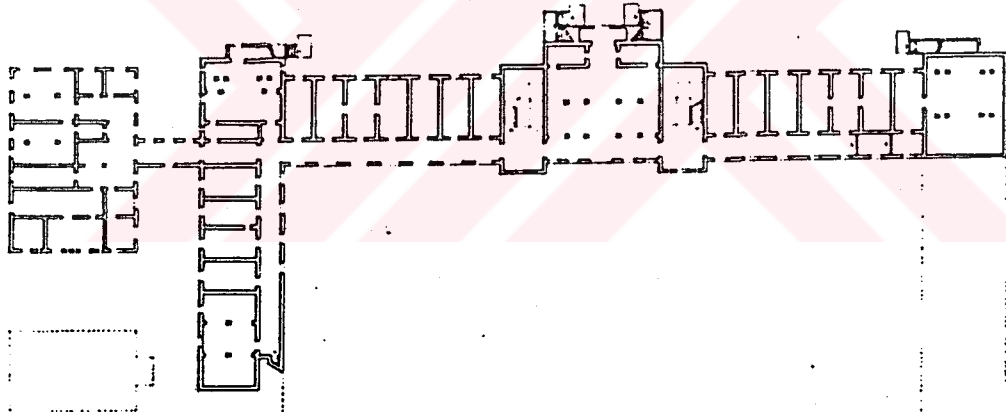
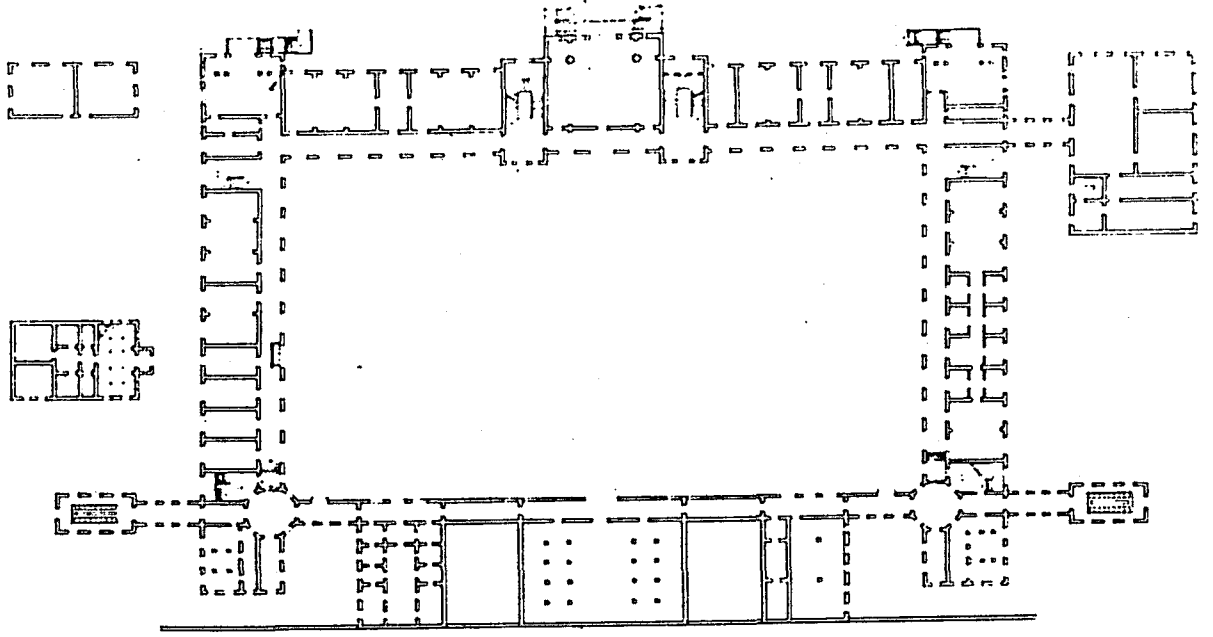
Umumiye binasının ön cephesinde yer alan öğelerle benzerlikler gösterir. Payandalarla destekli bir barok kıvrımlı saçakla sonlanan ana giriş bölümü, zemin katta yuvarlak kemerli bir galeri ile geçit vermektedir (Res.80). Bölümün dışa açıklığını birinci katta geniş bir yuvarlak kemerli pencere ile iki yanında yer alan içte kemer biçimiyle profillendirilmiş ince uzun dikdörtgen pencereler, çatı katında ise sivri kemerli üçüz bir pencere ile yine iki yanındaki sahte balkon korkuluklu dikdörtgen pencereler sağlarlar. Kubbe ile örtülü bu bölümün dikey mafsallanması, zemin katından çatıya aynı aksta yer alan dekoratif çift sütunlarla sağlanmıştır. Bu durum yüzeye ek bir plastik değer kazandırır. Ana giriş bölümü iki yanına yerleştirilmiş soğan kubbeli kulelerle ayrıca vurgulanmıştır (Res.81). Soğan kubbenin dört bir yanına yine soğan biçimli alemlerin yerleştirildiği kulenin Şişli Etfal saat kulesinin tepe bölümüyle gösterdiği biçimsel benzerlik, yapının bu bölümünde de tasarımın Raimondo d'Aronco'ya ait olduğunu düşündürmektedir. Kule bölümünün dışa açıklığı zemin katta dikdörtgen, birinci katta içte kemer biçimiyle profillendirilmiş bir çift sütunlu, çatı katında ise yine değişik kemer biçimleriyle profillendirilmiş üçüz bir pencereyle sağlanmıştır. Ana girişin iki yanında yer alan yan girişlerde de, girişin bir galeri ardından verildiği görülür (Res.82). Bu bölümün dışa açıklığı önde ilk katta geniş bir yuvarlak kemerli pencere, çatı katında da kemer içleri kafesli bir üçüz pencere dizisiyle gerçekleşmiştir. Saçak çatıyla sonlanan bölümün yan yüzeylerinde ise yuvarlak kemerli geniş açıklığın yerini altlı üstlü sivri ve dekoratif biçimli kemerlere terkederek iki pencere şekline dönüştüğü izlenir (Res.83). Kara cephesinde ayrı ayrı ele alınan ve bağımsız girişlerinin bulunduğu kütleler birbirlerine volüt biçiminde şekillenen galerilerle birleşmektedir (Res.84,85).

Yapının planı göz önüne alındığında tasarımın dikdörtgen planda ve ana giriş aksına simetrik şekilde düzenlendiği görülür (Şek.7,8,9). Geniş dikdörtgen biçimli iç avluyu boydan boya dolaşan koridor üzerine dizilmiş bulunan ve yüksekliği 9 metreye varan odaların oluşturduğu

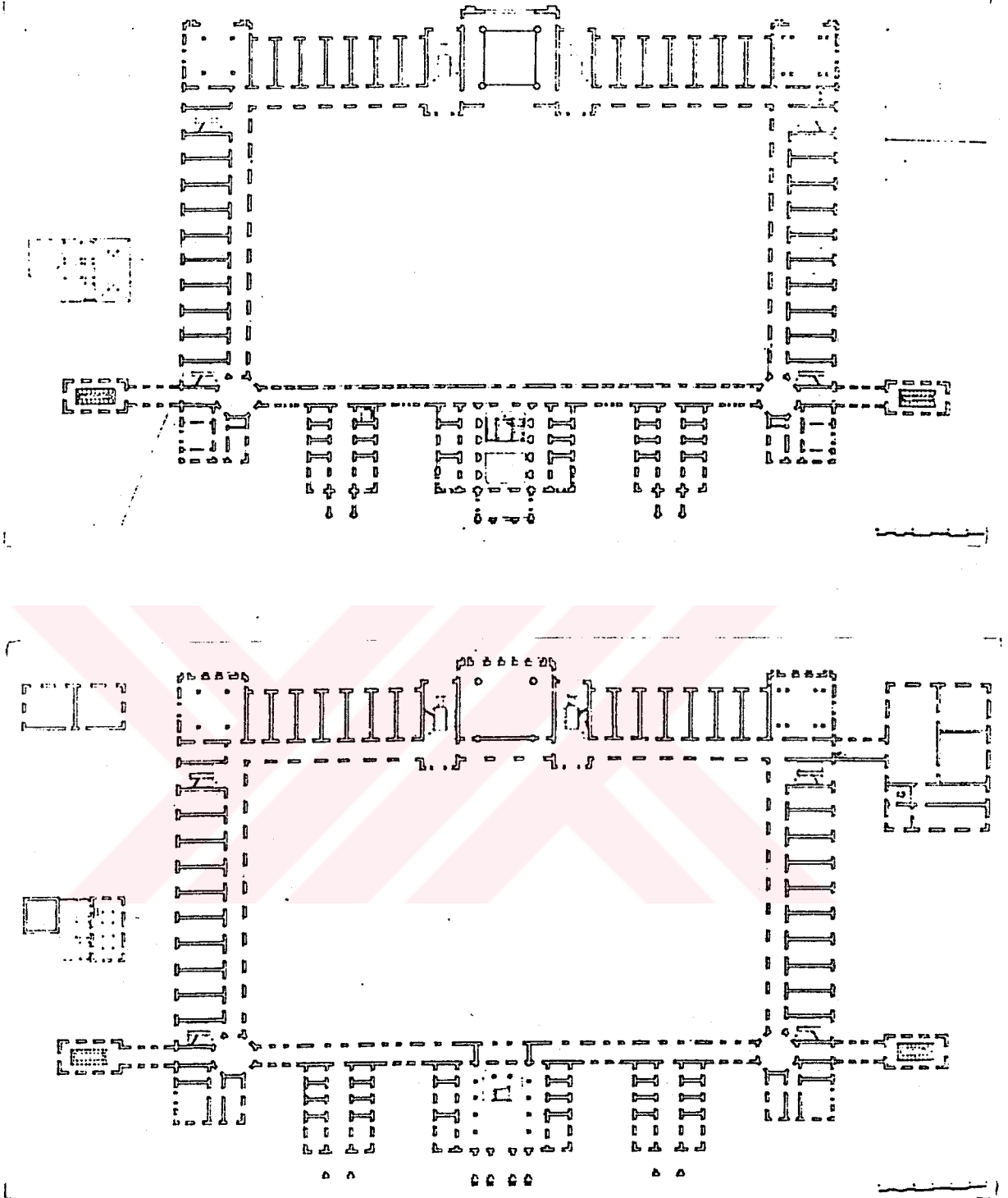
düzenleme, kara cephesinde, yatay koridor aksına dik aksta yer alan tali koridorlara açılan odaların meydana getirdiği ve ana kütlede dışarı taşan beş ayrı blok şekline dönüşmektedir. Bu cephede iki uçta ayrıca tuvalet bloklarının bulunduğu göze çarpar. Yapının Kadıköy cephesinin bitişiğinde yapıdan ayrı ele alınmış olan 52 kurnalı ve göbek taşlı bir hamam⁽¹⁾ ile mutfak ek blokları yer alır. Selimiye cephesinde ise derslik ve atölye ek kütlelerinin yapıya bağlandığı görülür. Planda katlar arasındaki ilişki, deniz cephesindeki ana girişin hemen iki yanındaki iki merdiven, kara cephesindeki ana girişte yer alan tek merdiven ve yan cephelerde bulunan ikişer merdiven olmak üzere toplam yedi merdivenle sağlanmaktadır.

Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane binasının, Alexandre Vallaury'nin Düyun-u Umumiye binasında hedeflediği türde bir çağdaş Osmanlı klasik üslubunu somutlama çabasının ürünü olarak ortaya çıktığı söylenilebilir. Geleneksel Osmanlı ölçeğinden uzak olmasına karşın yapı, içerdiği Selçuklu-Osmanlı-Hint-islâm öğeleriyle mimarın ulaşmaya çalıştığı islâm eklektisizminde değişik bir basamak oluşturmaktadır. Bu tür geniş kaynaklara dayanan bir islâm eklektisizminin hedeflendiği başka örneklere de rastlamak mümkündür.

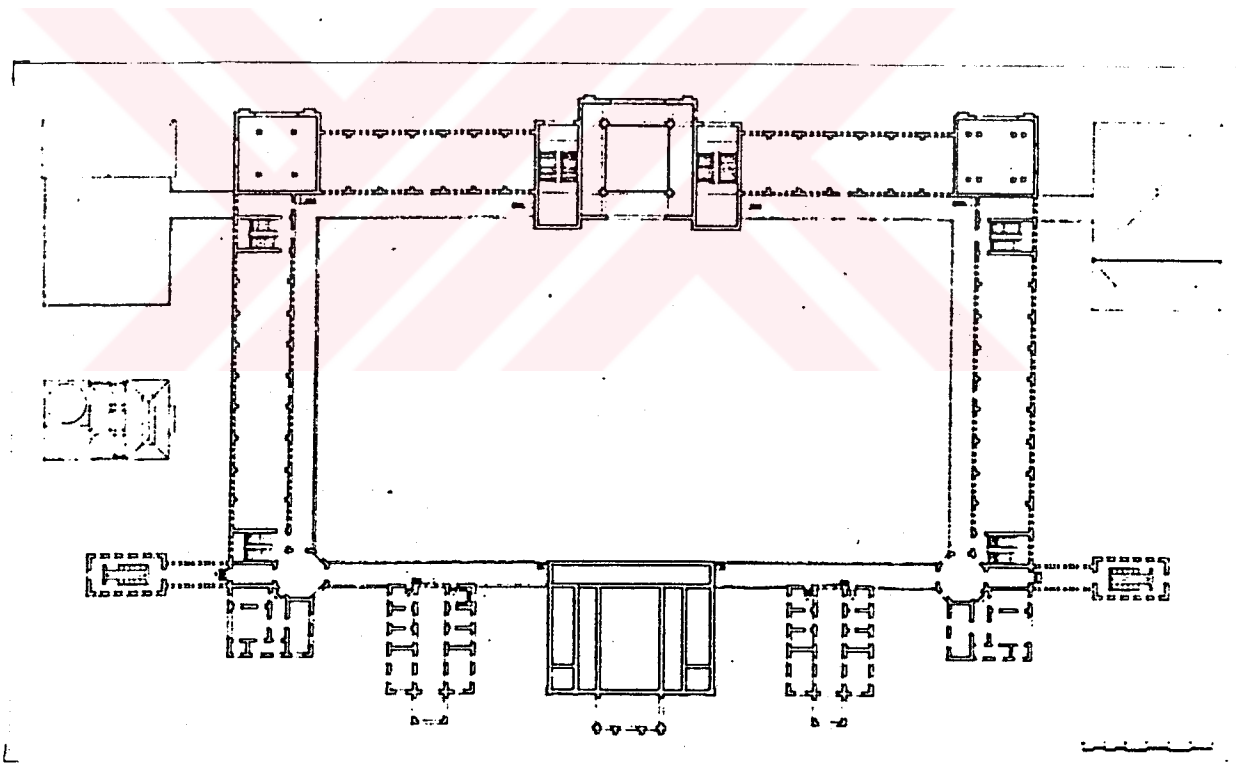
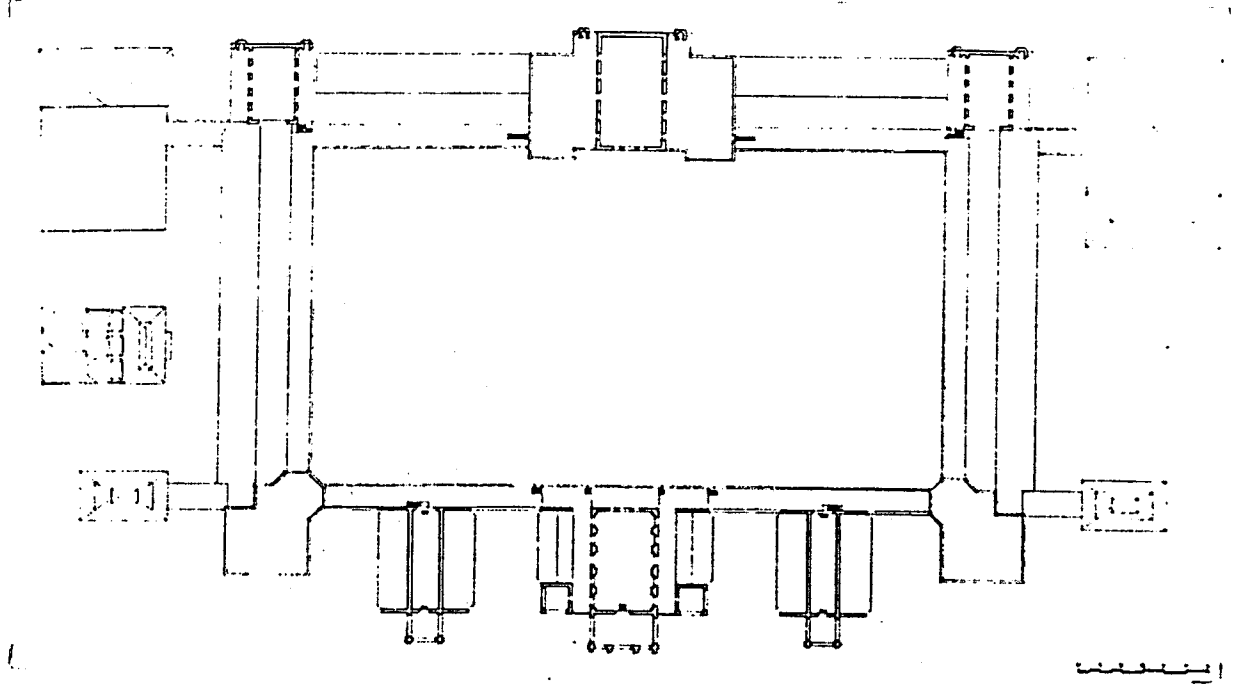
(1) İ.H.Konyalı, a.g.e , s. 312



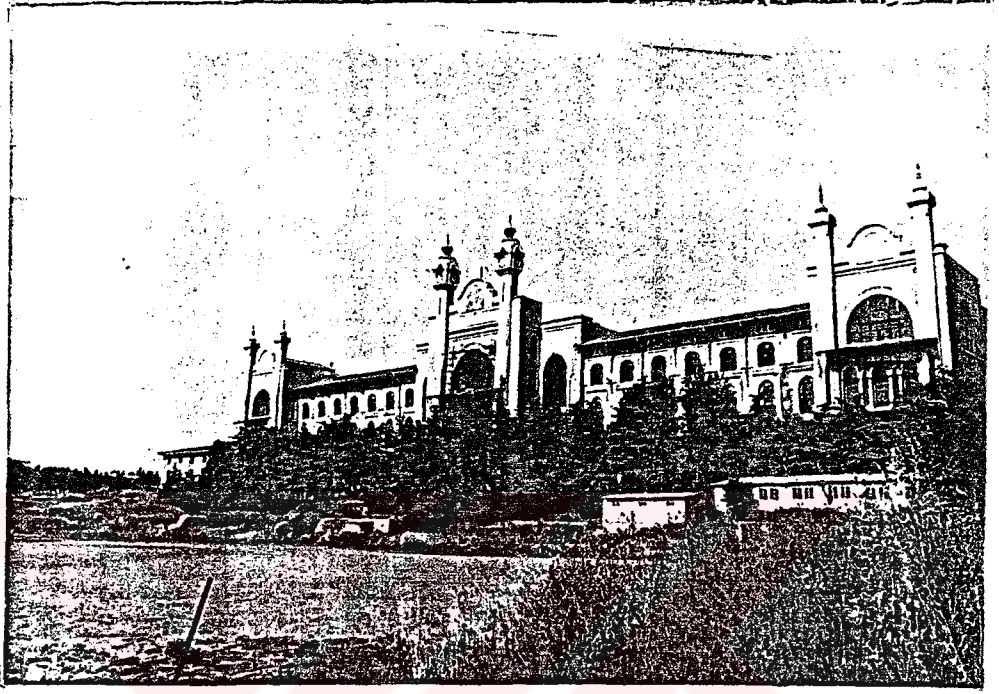
- Şek.7 Marmara Üniversitesi ikinci ve birinci bodrum katı planları
(aşağıdan yukarıya)



Şek.8 Marmara Üniversitesi zemin ve birinci kat planları ile hamam
(aşağıdan yukarıya)

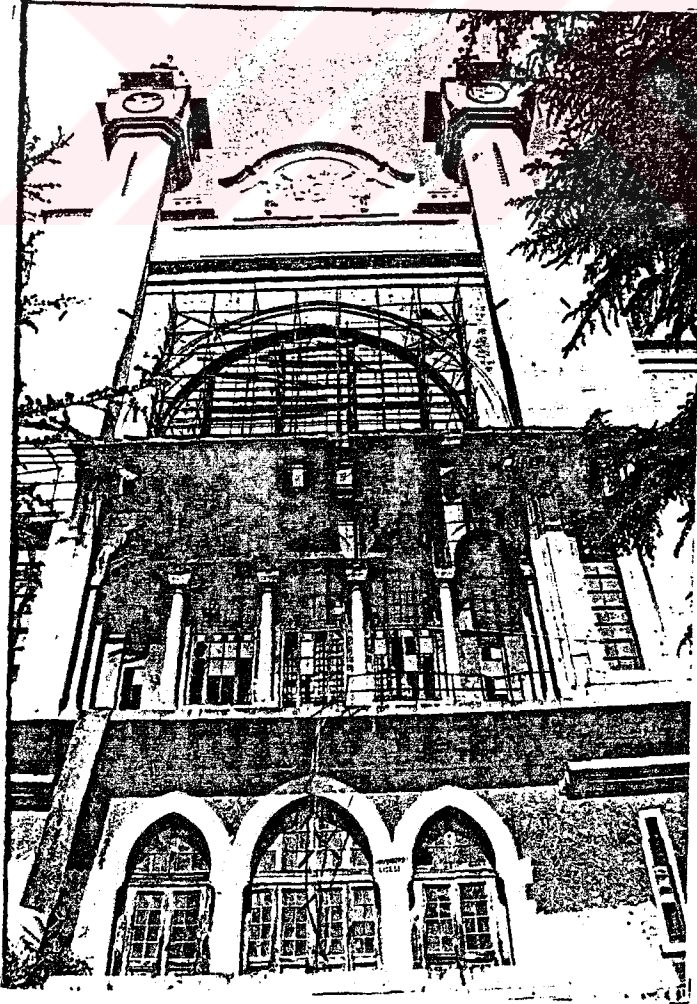
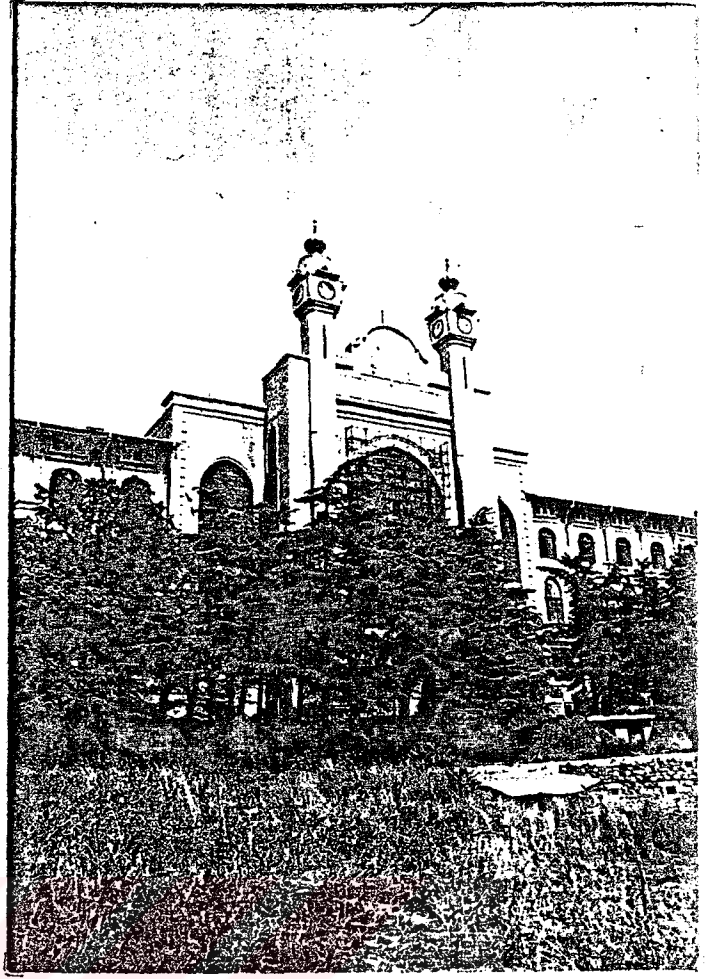


Şek.9 Marmara Üniversitesi çatı ve çatıarası kat planları
(aşağıdan yukarıya)

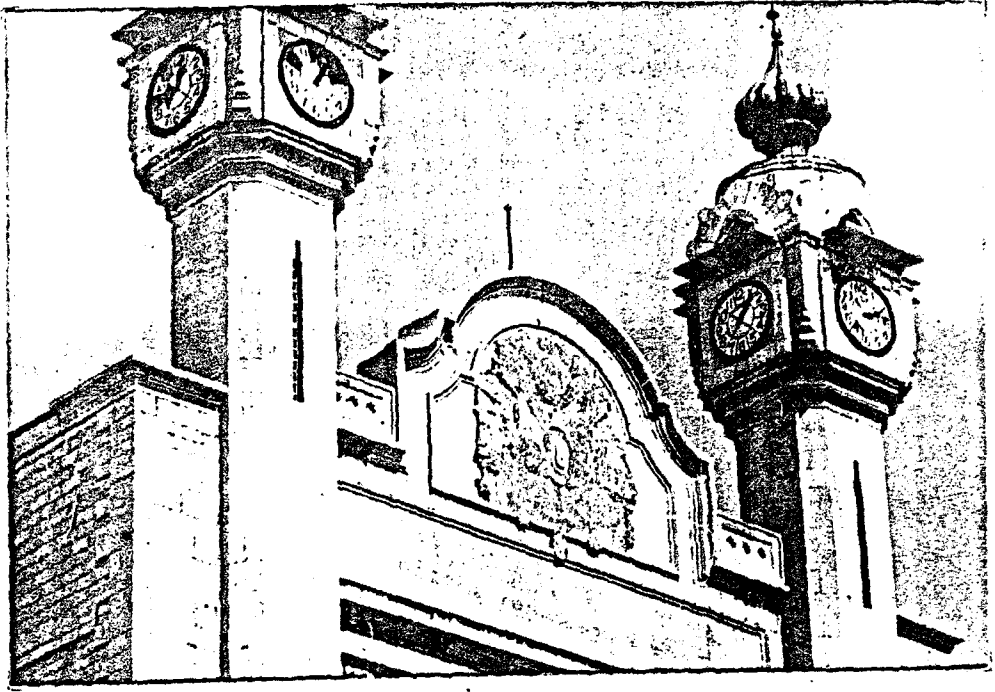


Res.71 Marmara Üniversitesi deniz cephesi

Res.72 Marmara Üniver-
sitesi deniz
cephesi girişi



Res.73 Marmara Üniver-
sitesi deniz
cephesi girişi

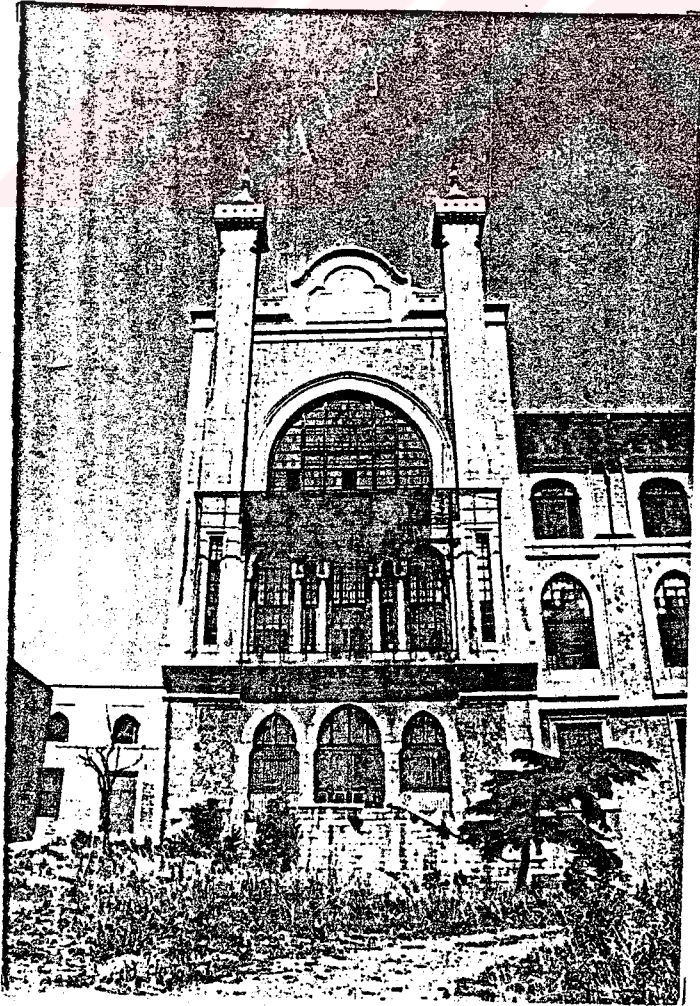
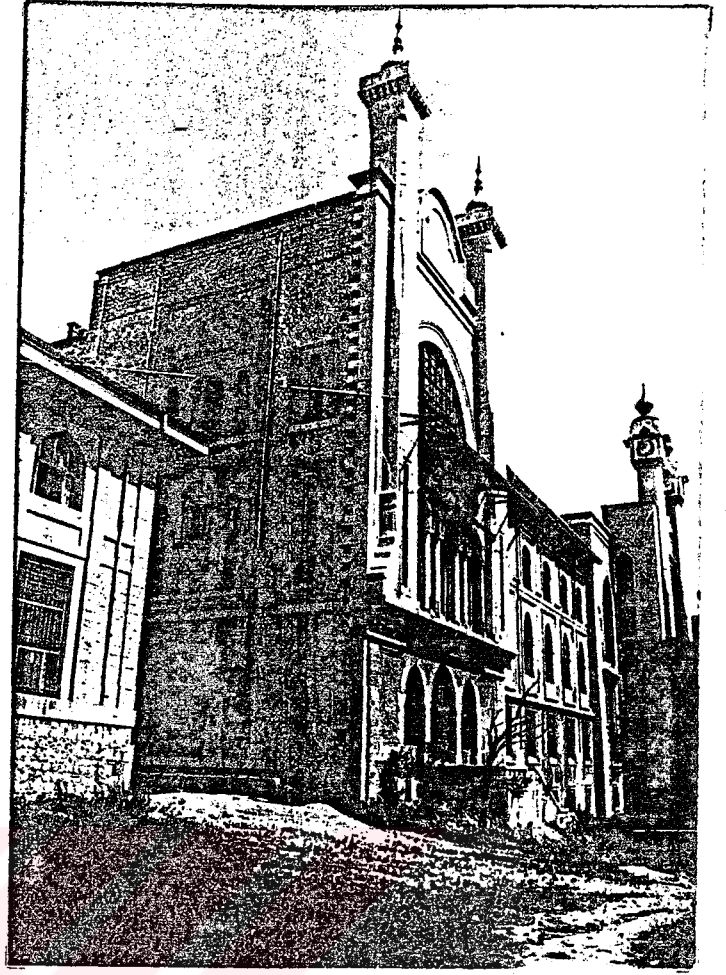


Res.74 Marmara Üniversitesi deniz cephesi girişi alınlık



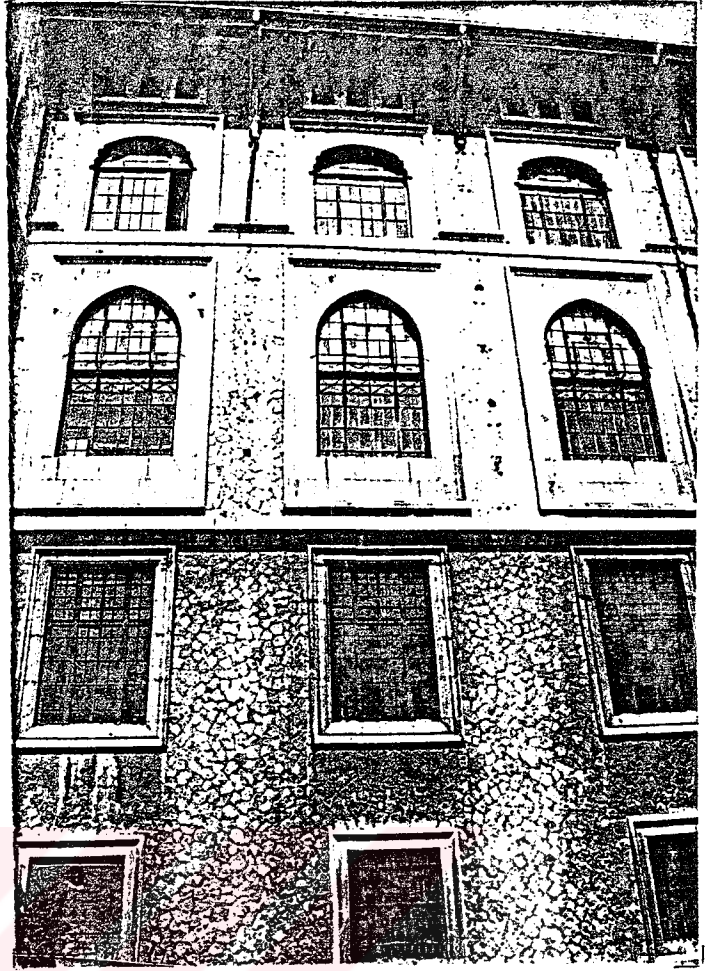
Res.75 Marmara Üniversitesi deniz cephesi girişi saat kulesi

Res.76 Marmara Üniver-
sitesi deniz
cephesi yan
giriş



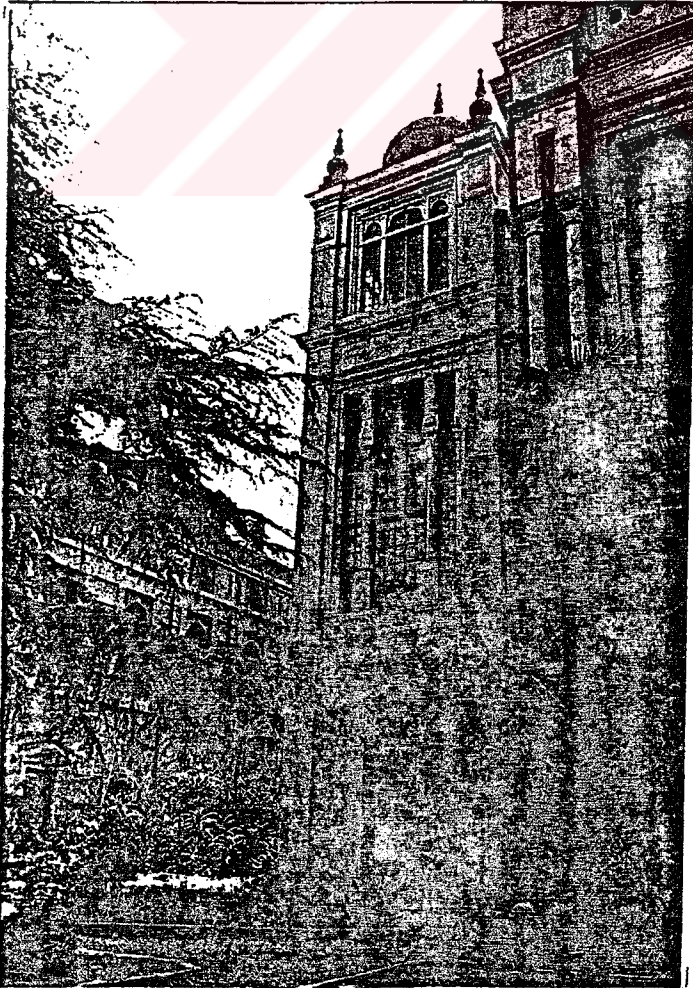
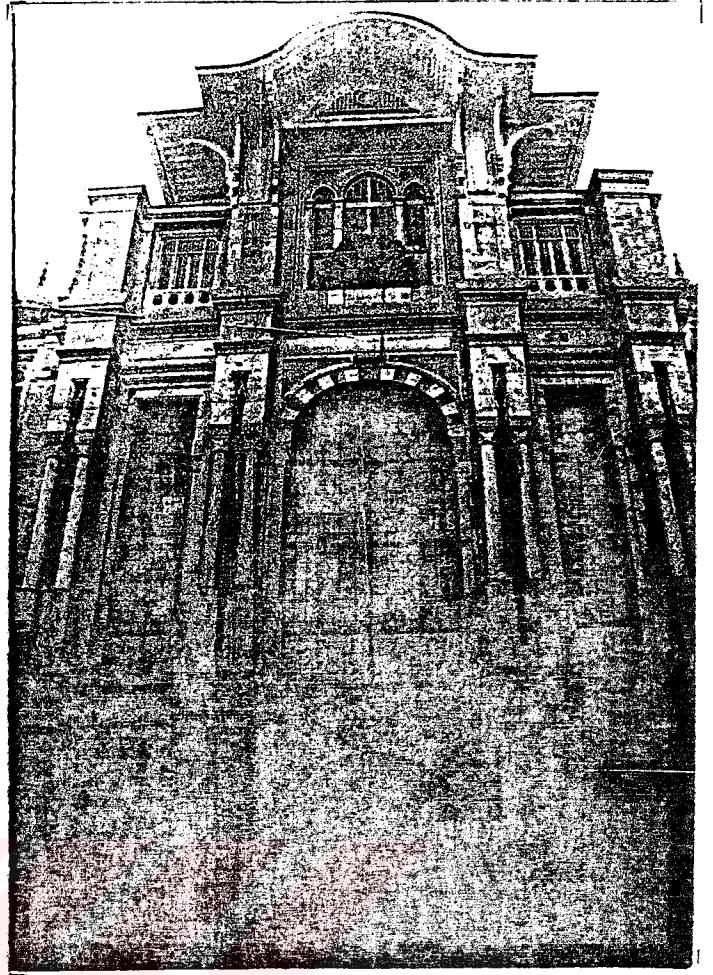
Res.77 Marmara Üniversi-
tesi deniz cephe-
si yan giriş

Res.78 Marmara Üniversitesi
deniz cephesi
pencere düzeni



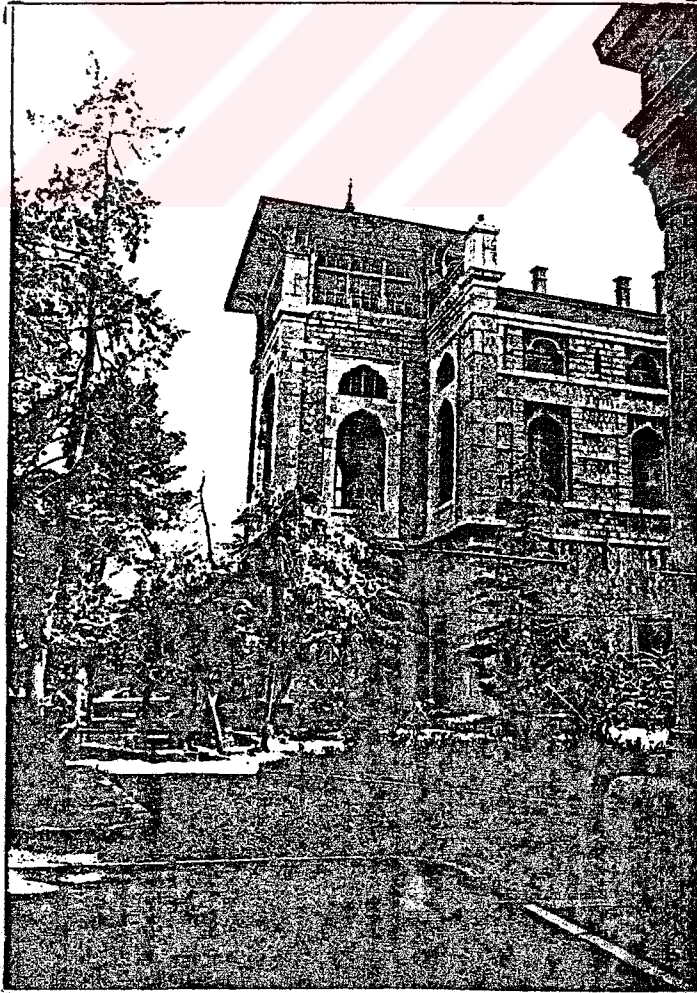
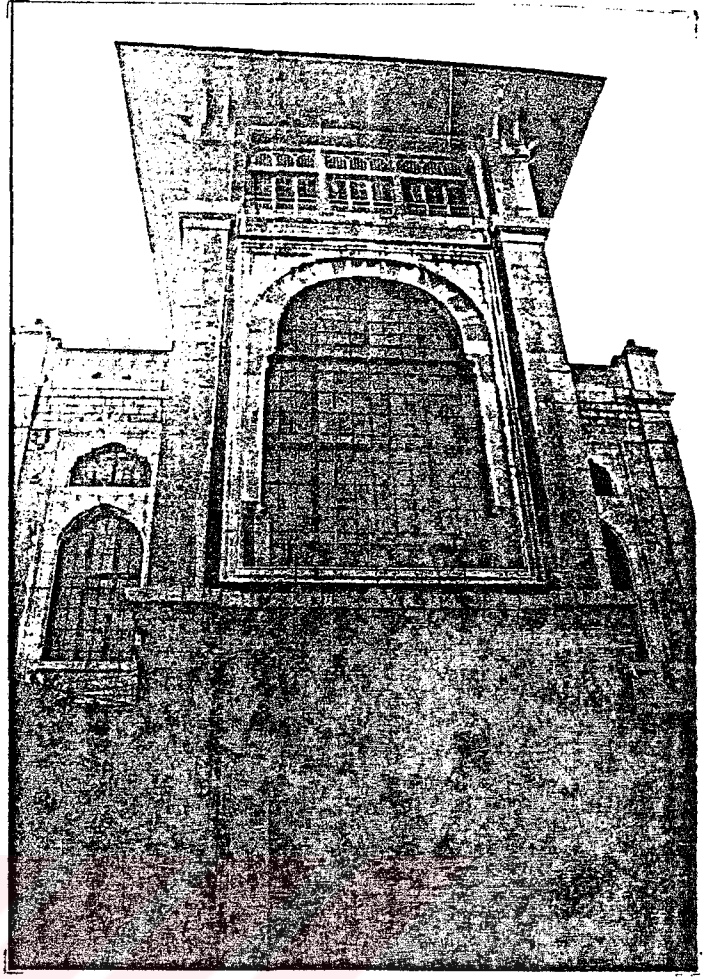
Res.79 Marmara Üniversitesi yan cephe

Res.80 Marmara Üniver-
sitesi kara cep-
hesi giriş

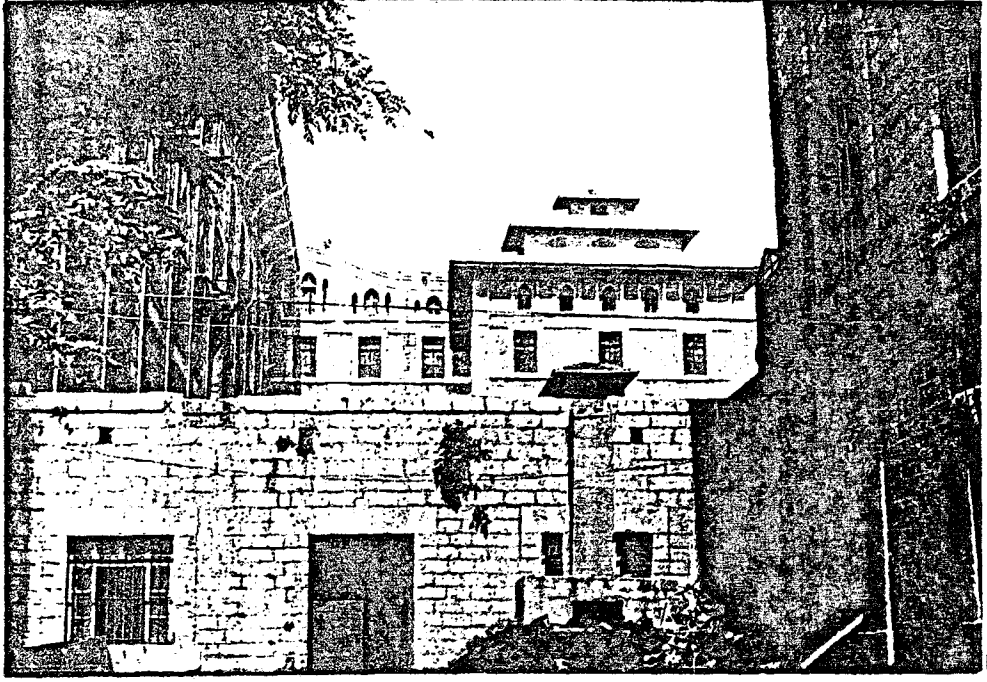


Res.81 Marmara Üniversites
kara cephesi giriş
ayrıntısı

Res .82 Marmara Üni-
versitesi kara
cephesi yan
giris



Res .83 Marmara Üni-
versitesi kara
cephesi yan
giris



Res.84 Marmara Üniversitesi kara cephesi ek kütle bağlantısı



Res.85 Marmara Üniversitesi kara cephesi ek kütle bağlantısı

5.4 Demiryolları yapıları

Sultan II. Abdülhamid döneminde imparatorluğa nüfuz eden Alman emperyalizminin uzantılarından biri olan Berlin-Bağdad demiryolu, taşıma ve ulaştırımacılığın gerektirdiği fonksiyonları yerine getirecek yapıların inşasını zorunlu kılmıştır. Bu yeni fonksiyonları karşılayacak bir mimarın özgürce kaynağından biçimlenebileceği ne gelenek ve bilginin, ne de bu tür bir mimarın gelişebileceği yeterli zamanın söz konusu olamaması, yapıların tasarımlarının olduğu gibi dışarıdan alınması sonucunu doğurur. Gar ve banliyö binaları da bu çerçevede içindeki yerlerine oturmuşlar, yeni bir fonksiyon içerdiklerinden hem biçim, hem de plan açısından dışarıdan kaynaklanmışlardır. Bu yapıların çoğunluğunun Alman mimarlar tarafından, Alman sermayesiyle yapılıyor olmaları, tasarımlarının Kuzey Avrupa mimarisinin etkilerini yansıtmalarıyla sonuçlanır. Bu durum İstanbul'daki demiryolları yapıları için de geçerlidir. Böylelikle Alman rönesansının ağırlıklı olduğu bir eklektisizm sergileyen yüksek çatılı yapılar, bir Akdeniz kenti sayılabilen İstanbul'da boy gösterirler.

Bu dönemde demiryolları yapıları arasında Sirkeci ve Haydarpaşa garları ile Sirkeci-Halkalı ve Haydarpaşa-Pendik banliyölerini saymak gereklidir. Gar binaları değişik biçimlenişleri ile ilgi çekerken, ya belli bir prototipin yinelenmesi, ya da birbirine benzer ancak farklı örneklerin peşpeşe dizilerek oluşturduğu banliyöler kentin dokusuna katkıda bulunmaktadır.

5.4.1 Sirkeci Garı

Berlin-Bağdad demiryolunun bir bölümünü oluşturan Balkan demiryoluyla bağlantılı Rumeli-İstanbul hattının uzantısı durumundaki Sirkeci Garı, 1890 yılında Alman mimar Jachmund tarafından inşa edilmiştir. 1000 kilometreden fazla uzunlukta bir demiryolu hattıyla Balkanları diyagonal olarak geçip Tuna'yı İstanbul Boğazı'na bağlayan bu uluslararası hat, Münih, Viyana ve Budapeşte'den geçerek İstanbul'u altmışüç saatte Paris'e bağlamaktadır ⁽¹⁾. İzlediği rota ilk haclıların Asya'ya, Osmanlıların da Avrupa'ya giderken izledikleri eski tarihsel yol ile aynı olan hattın, o güne değin İstanbul'a Marsilya ve Odessa'dan yavaş ve dolaylı deniz yollarıyla sağlanan ulaşımın hacmini arttırdığı bilinen bir gerçektir ⁽²⁾. Bu artış Doğu Ekspresi (L'Orient Express) olarak tanınan özel bir uluslararası trenin hizmete konmasıyla hızlanmış, trenin ulaştığı son durak olan Sirkeci Garı ise Batılılar tarafından Doğu'nun kapısı olarak değerlendirilmekteyken, Osmanlı aydınlarınınca Batı'ya ve çağdaşlığa açılan kapı olarak görülmüştür.

Y. Yavuz tarafından neo-barok bir yapı kütleleri üzerine yerleştirilen minare biçimli saat kuleleri, geniş saçaklar ve at nalı kemerli pencerelerle Orta Doğu'nun egzotik biçimsel ortamına uymayı amaçlayan bir yapı ⁽³⁾ olarak nitelenen gar binası, yine aynı araştırmacıya göre Doğu seçmeciliğinin Alman elinde biçimlendiği ve dönemi betimleyici bir dışavurumun sergilendiği bir örnektir ⁽⁴⁾. Geçiş döneminin şizofrenisini yansıttığı öne sürülen bu örnek, Osmanlı, Arap ve Hint etkilerini bünyesinde barındıran değişik bir tür islâm eklektisizmi sergilemektedir.

Yapı geniş ve simetrik bir cephe biçiminde kendisini ifade eder. Ana giriş tam ortadan verilmiştir; bu bölüm yüksek, kaburgalı ve ayna tonoz biçimli bir çatıyla örtülüdür (Res.86). Giriş kapısı, bir rozet

(1) P.Imbert, a.g.e , s. 55

(2) B.Lewis, a.g.e , s. 183

(3) Y.Yavuz, a.g.e , s. 11

(4) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080

pencere içine yerleştirilen geniş bir vitray kompozisyonu ile yükseltilmiş, daha sonra, önce çatı frizi, ardından ampir bir madalyon tepeliği ile taçlandırılmıştır (Res.87). Girişin iki yanında kaş kemerli, ince uzun üçüz pencere kompozisyonu, zemine at nalı kemerli ikiz pencere şekline dönüşerek ulaşır. Yine girişin hemen iki yanında yer alan saat kuleleri kaş kemer tasarımlı açıklıklarıyla dikkat çekerler (Res. 89). En alttaki açıklığın ampir bir bitki motifiyle taçlandığı saat kulesinin tepesi, galeri biçiminde boşaltılmıştır (Res.90). Saat kulelerinin orijinal tasarımında ince uzun soğan biçimli külâhlarla sonlandırdıkları bilinmektedir ⁽¹⁾. Ancak bu külâhlar günümüze ulaşamamıştır. Yan kanatlarda geniş saçakların altında sıralanan pencereler at nalı biçimli kemerler içine alınmışlar ve kemer nişleri içinde yer alan rozet biçimli bölümleri yine vitray ile doldurulmuşken, kemer içleri at nalı kemerli ikiz pencereler haline dönüşmüştür (Res.88). Pencerelerden bazılarının ikinci derecede girişler olarak düzenlendiği görülür. Saçak payandaları kemer aralarına denk düşmek üzere birer rozet ile sonlanmakta, iki renkli düzenlenen kemerlerin kilittaşları ise belirginleştirilmektedir. Kanatların hemen önünde alçak bir parmaklık şebekesi bulunur. Yapının yüksek ve köşeli olan köşe çıkıntılarında, alt katta benzer bir pencere tasarımı sergilenirken, üst katta çift ikiz pencerelerin kullanıldığı görülür (Res.91). Alt kat penceresi dikdörtgen bir pano içine alınarak, rozetin altında yer alan bölüm üçüz pencere haline getirilmiştir (Res.92). Çatı süslü bir frizle sonlanmaktadır, köşelerde ise küçük, sivri kulecikler yer alır, bunlar saat kulelerinin orijinal külâhları ile biçimsel denge sağlanmak üzere kullanılmış olmalıdırlar (Res.90,91,93). İkiz pencerelerin orta sütunçelerinin başlıkları stilize çatı frizinden alınmadır. Cephesi taş, iç mekanı ahşap olan yapıya cephe kaplamasında kullanılan tuğlanın etkisiyle, pembe, beyaz ve gri tonlar egemendir. Giriş bölümünü örten tonoz çatı arduvaz kaplıdır (Res.86,94). İç mekanın aydınlanması ön ve arka cephelerde aynı aksta yer alan vitraylı açıklıklarla sağlanır (Res.95). Yapı-

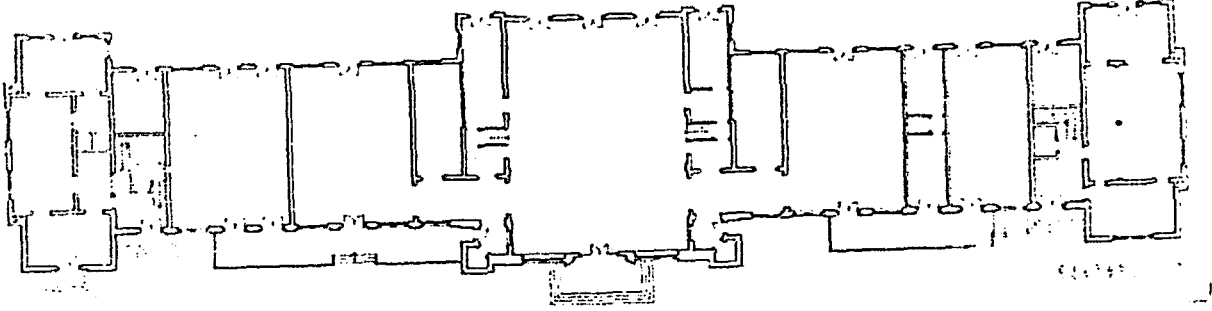
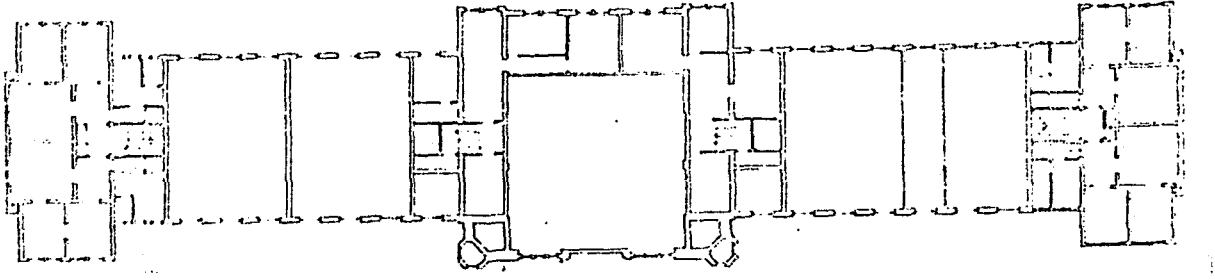
(1) M.Sözen, a.g.e ; s. 21 resim

nın arka cephesinin hemen önüne yerleştirilen peron, at nalı biçimli kemerlerin rozet bölümlerinde yer alan vitray düzeninin sütun başlığı olarak kullanıldığı dekoratif çelik ayaklar tarafından taşınan bir çatı ile örtülüdür (Res.96). Ancak orijinal örtü de günümüze ulaşmamıştır.

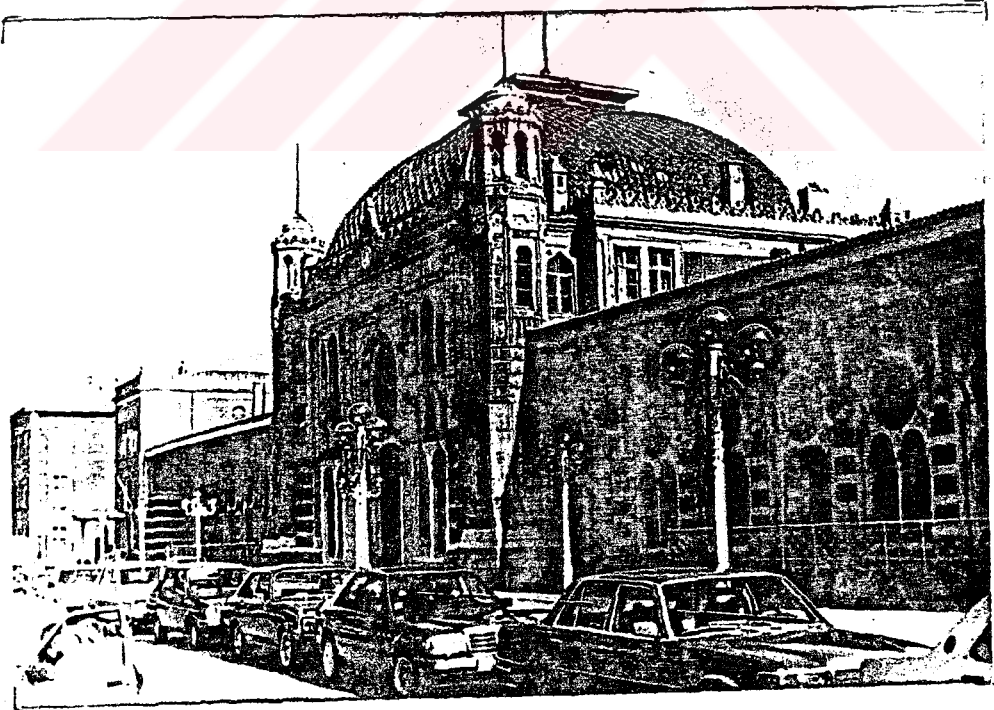
Giriş ve köşe çıkmalarının iki katlı olduğu yapının planında da simetrisinin gözetildiğini söylemek mümkündür (Şek.10). Tüm pencere açıklıklarının aynı aks üzerine yerleştirildiği planda, mekânın yatay aksta yer alan yanyana geniş hacimlerden oluştuğu görülür. Girişteki büyük sahanlığın iki yanından verilmiş merdivenlerle üst kata ulaşılmaktadır. Üst katta sahanlığın büyük bir bölümünün korunduğu, ancak ana aksa paralel bir aksta yeni hacimlerin oluşturulduğu izlenir. Yapıda ayrıca köşe çıkmalarının ikinci katlarına ulaşan iki ayrı merdiven düzeni daha bulunmaktadır. Köşe çıkmalarında hacimlerin daha küçük parçalara bölündüğü gözlenir. Sirkeci Garı'nda zemin kat yolcu salonlarına, giriş ve köşe bölümlerinde yer alan ikinci kat ise idari birimlere ayrılmıştır.

Yüksek arduvaz çatısı ve Osmanlı, Arap, Hint etkilerini taşıyan öğeleriyle Kuzey Avrupa ile Doğu arasında ilginç bir sentezi yansıtan Sirkeci Garı'nda bir tür evrensel islâm eklettisizmini yakalayan Jachmund'un, bu tutumunu inşa ettiği diğer yapılarında da sürdürdüğünü öne sürmek mümkün değildir. Bu konuda bilinen Deutsche Orient Bank örneğinde görüldüğü gibi, yapının üstlendiği işlev kendisi için belirleyici olmuş, bu nedenle mimar, yapıda Alman milliyetçiliğinin simgesi kabul edilen⁽¹⁾ gri taş kütle üzerinde az pencereli sağır duvarlar, köşeyi oluşturan bakır kubbeli kule gibi öğeleri kullanmıştır (Res.97). Ancak Sirkeci Garı'nda yakalamış olduğu çizgi onun, özgün bir mimari üslubun oluşturulması çabasını gösterenler arasında sayılmasını mümkün kılmaktadır.

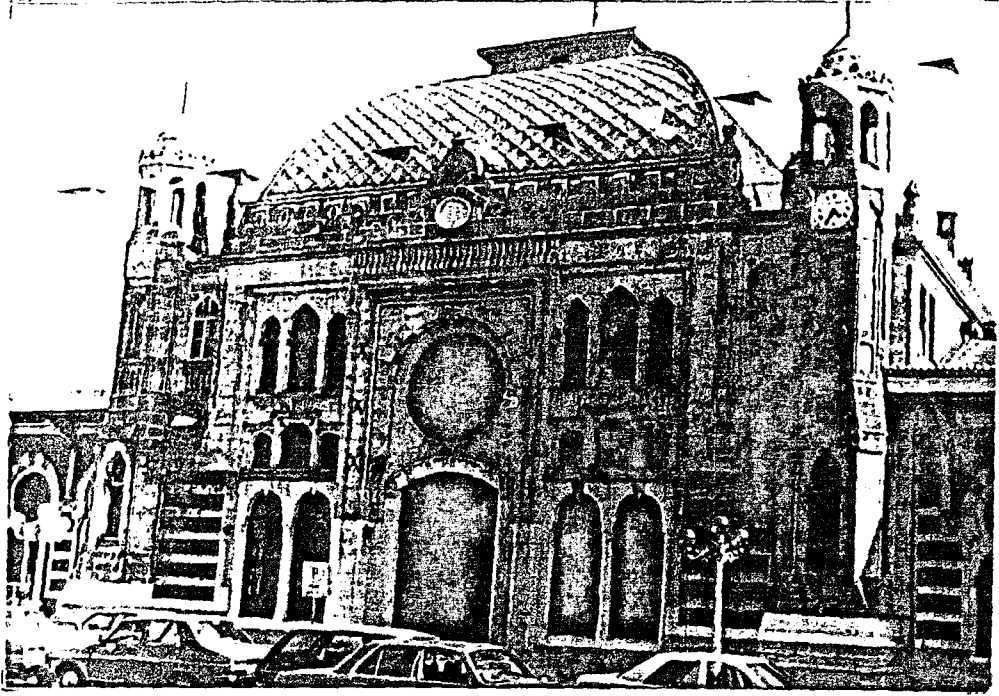
(1) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1080



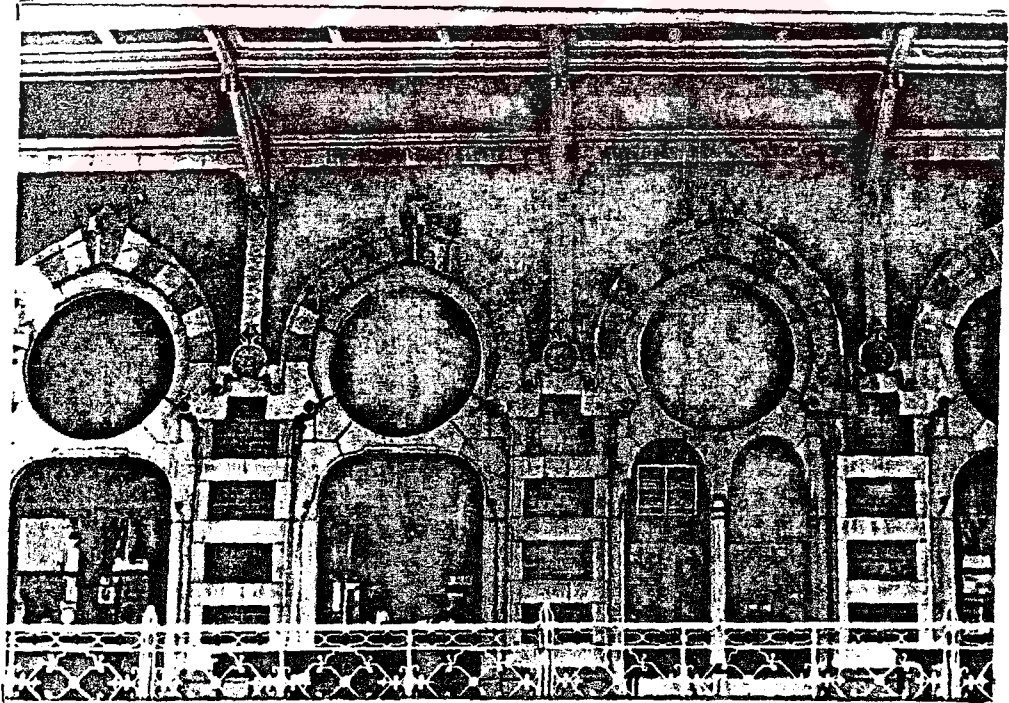
Şek.10 Sirkeci Garı zemin ve çatı katı planları (aşağıdan yukarıya)



Res.86 Sirkeci Garı ön cephe

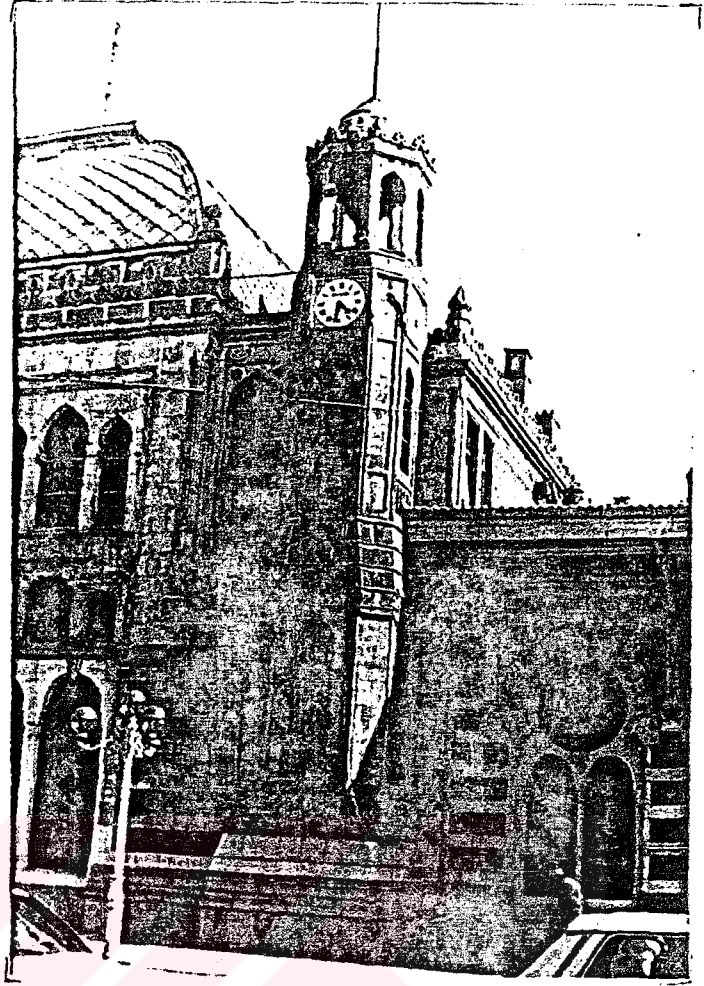


Res.87 Sirkeci Garı ana giriş



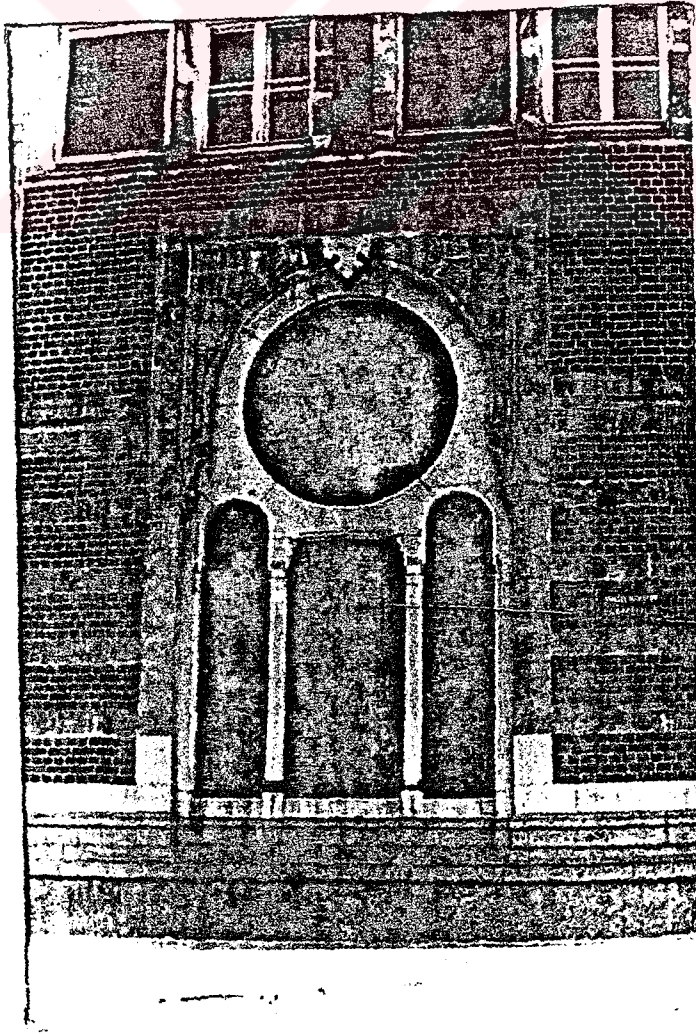
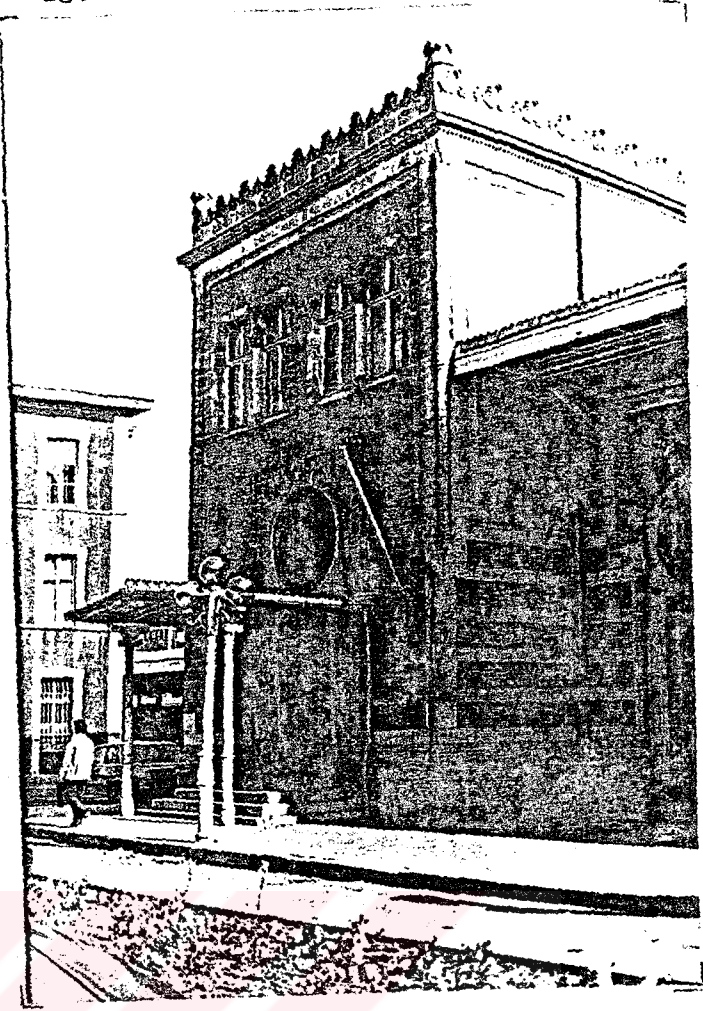
Res.88 Sirkeci Garı ön cephe düzeni

Res.89 Sirkeci Garı
ön cephe kule



Res.90 Sirkeci Garı ön cephe kule

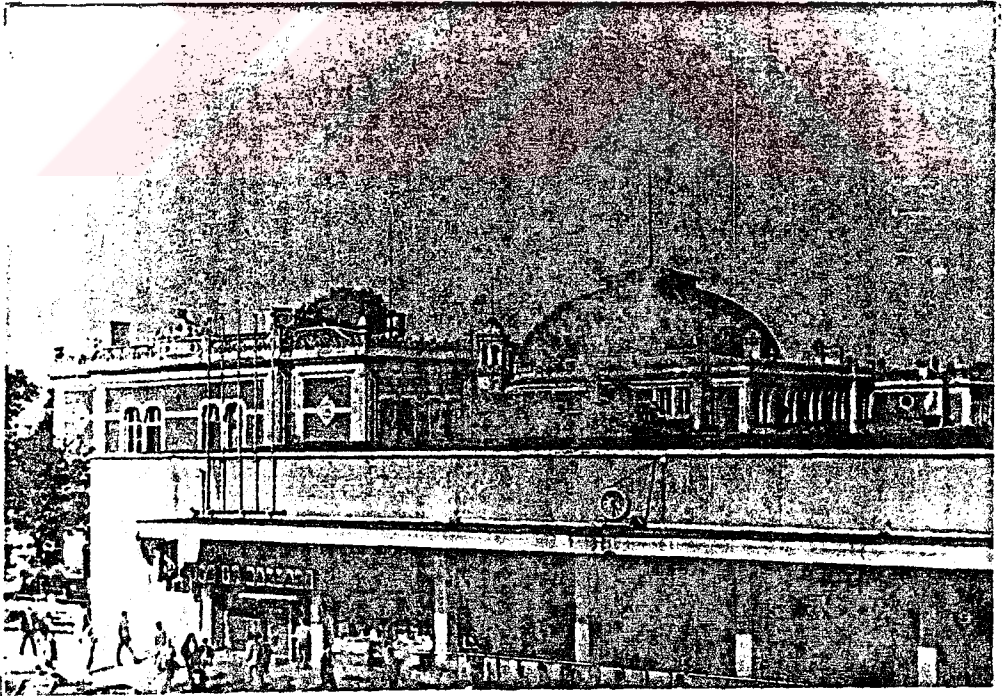
Res.91 Sirkeci Garı
ön cephe
köşe kulesi



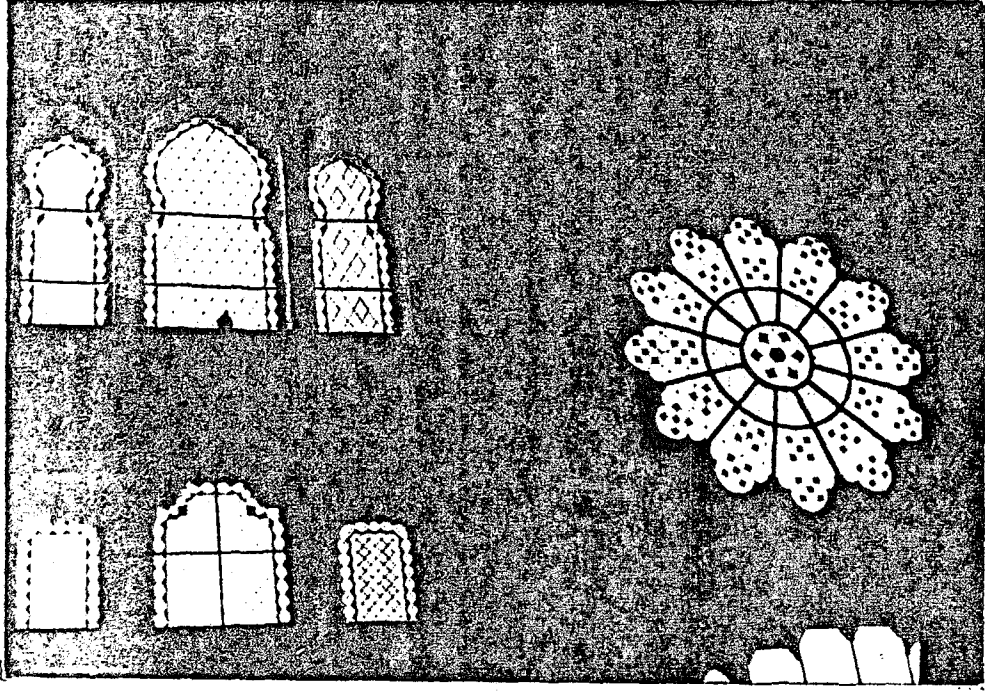
Res.92 Sirkeci Garı
ön cephe
köşe kulesi
ayrıntısı



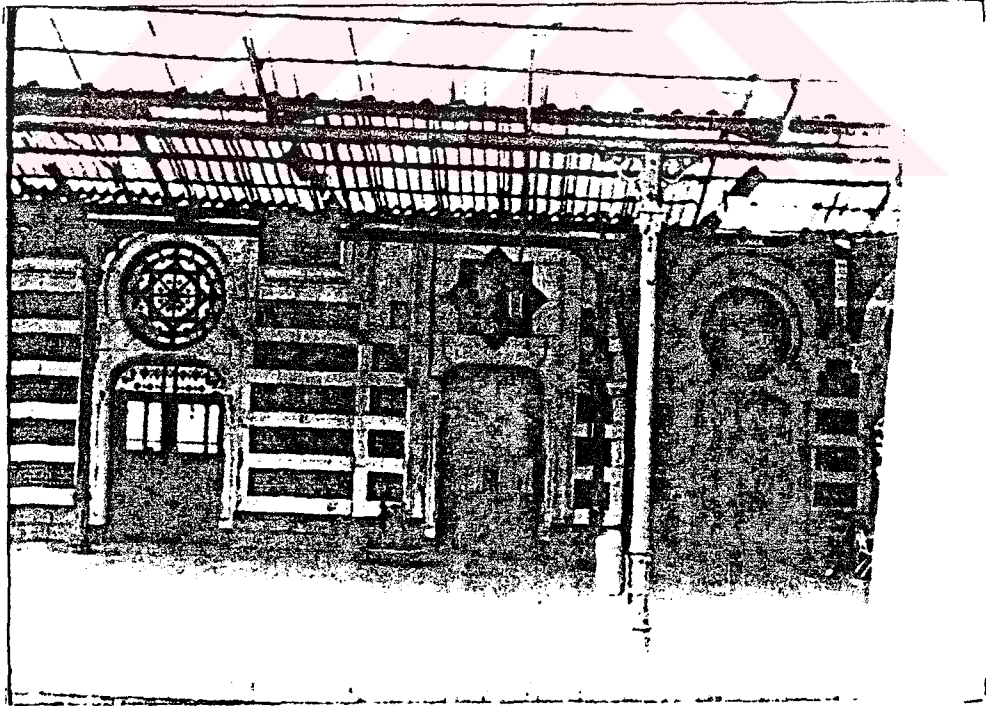
Res.93 Sirkeci Garı köşe kulesi yan cephe



Res.94 Sirkeci Garı arka cephe



Res.95 Sirkeci Garı vitray düzeni



Res.96 Sirkeci Garı arka cephe ve peron



Res .97 Deutsche Orient Bank/Germina Han

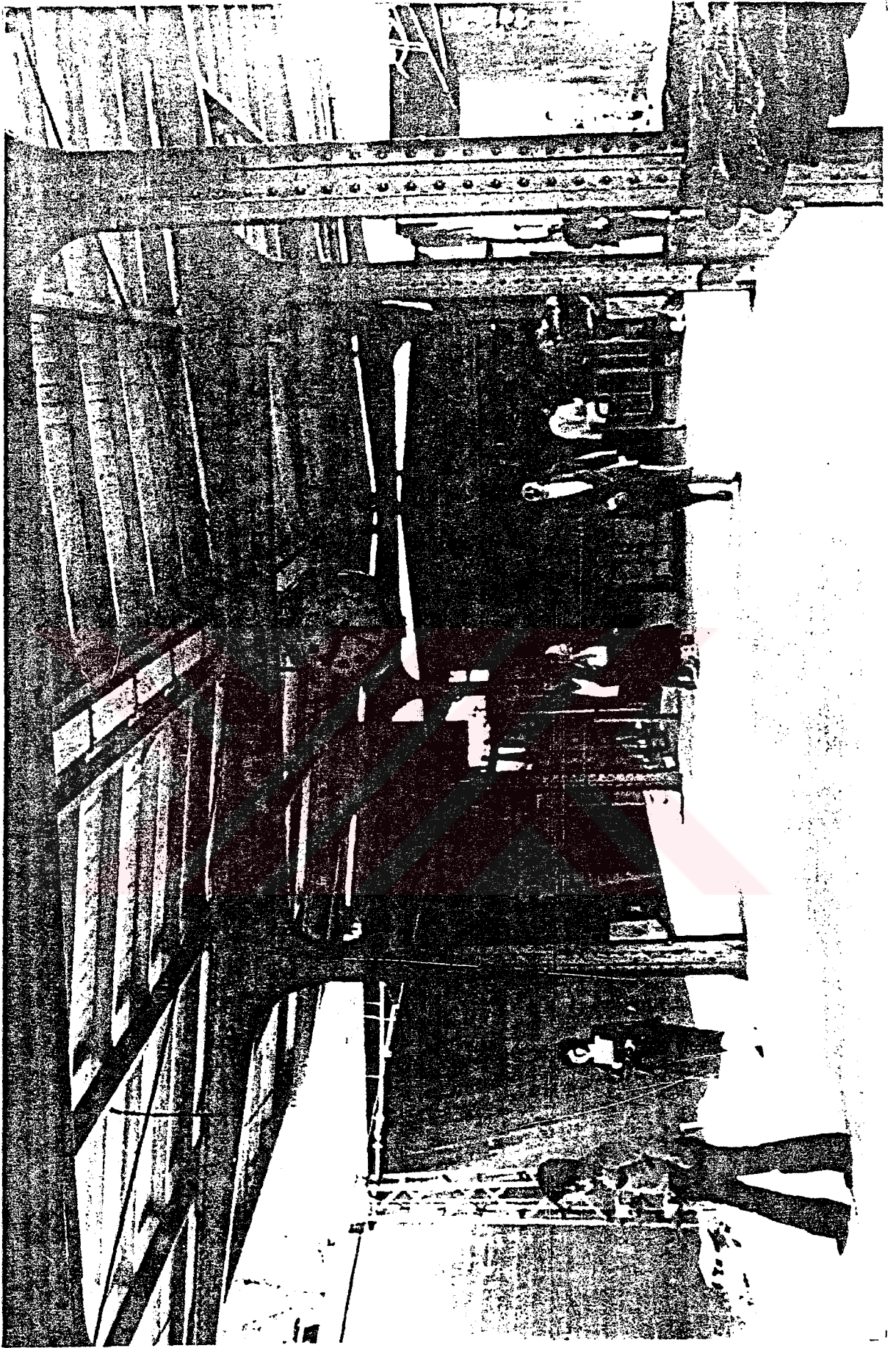
5.4.2 Sirkeci-Halkalı hattı banliyöleri

Gar binasının inşasından sonra gerçekleştirilen ve Sirkeci Garı'nın ilk durağını oluşturduğu Sirkeci-Halkalı banliyö hattının Sirkeci-Yeşilköy etabında iki tür banliyö durağı tipi bulunur. Bunlardan biri, yine çelik ayakların taşıdığı peron çatısıyla ve sade bir üslup sergileyen kagir yapılanmasıyla yüzyılımızın başında banliyö hattı ilk kez açıldığında inşa edildiğine dair ipuçları veren tiptir. Bu tip Kumkapı'dan başlayarak, Yenikapı, Samatya (Koca Mustafa Paşa), Yedikule, Bakırköy ve Yeşilköy banliyö duraklarını vücuda getirir. İkinci tip ise, yalın, kübik yapılanması ve beton gövdesi ile 1935 lerden sonra inşa edildiğini düşündüren tiptir. Bu tip te Kazlıçeşme'den başlayarak, Zeytinburnu, Yenimahalle ve Yeşilyurt duraklarında görülmekte; bu banliyö duraklarının, banliyö hattının açılmasından epeyce sonra inşa edildiklerini haberlemektedir. Banliyö hattı bu sıralarda Halkalı'ya değin uzatılmış olmalıdır.

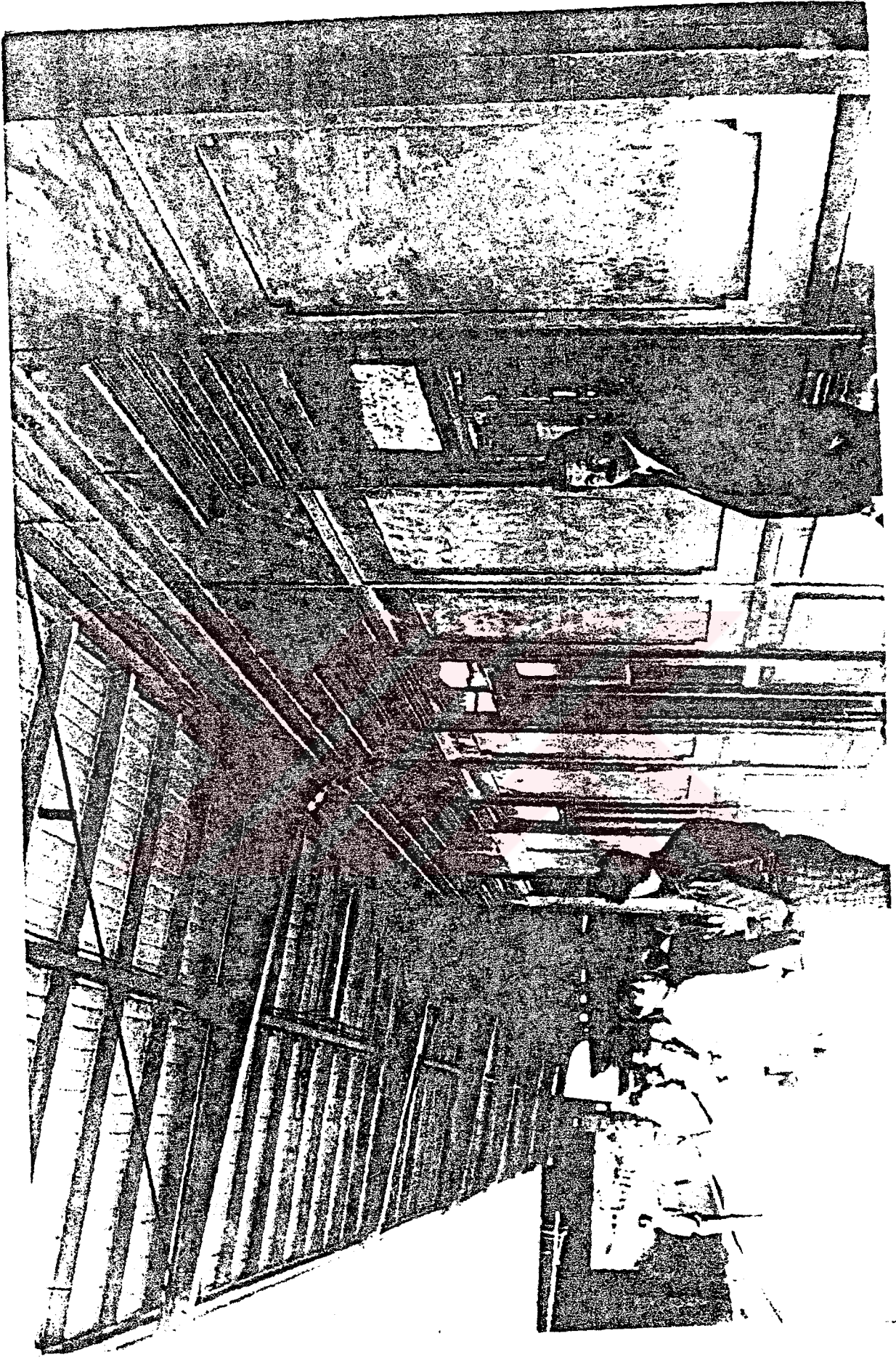
Birinci tipe ait bir örnek oluşturan Bakırköy istasyonu, bir çift çelik ayağın taşıdığı ve ortada açığı meydana getirecek biçimde kırılan bir taraçanın ardından içinde yolcu salonunun bulunduğu kagir binanın geldiği, taraça-bina-taraça-bina-taraça ritmini sergileyen bir oluşum gösterir. Birinci binada bilet satış yeri ve yolcu salonu bulunurken, ikincisinde idari bürolar yer almaktadır. Ahşap taraçayı taşıyan çelik ayaklar ince bloklar halinde ele alınmış, eklemler yerlerindeki vidalar belirgin şekilde bırakılarak dekoratif bir putrel dizisi oluşturulmaya çalışılmıştır (Res.98). Girişte çelik bloklardan birine asılmış olan iki yüzlü saat yer alır. Önü yine taraçalı olan kagir yapıların kapı ve pencere alınlıkları profilli düz arşitrav biçimindedir (Res.99). Ayrıca duvar yüzeyleri de panolar halinde profillendirilmiştir. İstasyon geniş bir taraça ile sonlanır.

İkinci tipin örneğini oluşturan Yenimahalle istasyonu, birinci tipteki gibi taraça-bina-taraça-bina-taraça ritmlidir. Ancak hem malzemenin hem de işçiliğin farklılaştığı görülür. Dekoratif putreller ye-

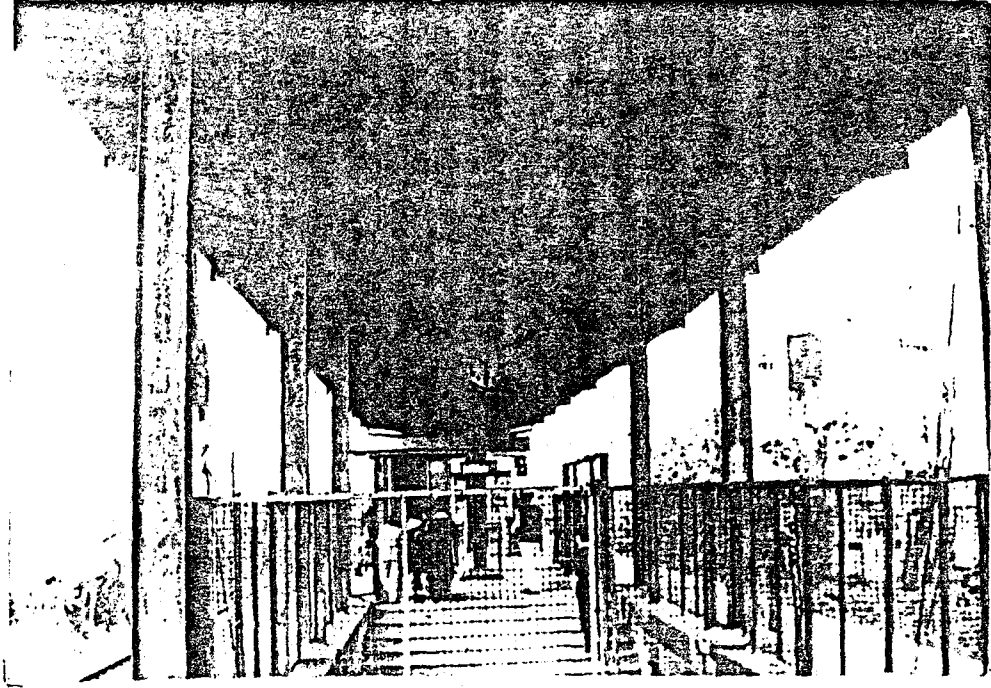
rini kesin çizgili, kaba ve kalın çelik bloklara bırakmış (Res .100), beton olan yapılar ise herhangi bir bezemcinin yer almadığı kübik kütleleriyle, kagir yapıların yerini almışlardır (Res .101). İki yüzlü sanat bağımsız olarak taraçadan sallandırılmaktadır. Taraça gerek malzeme, gerek biçim açısından fazla değişikliğe uğramamıştır, ancak istasyonu sonlandıran taraçanın daha küçük bir alanı örttüğü ve tek ayak üzerine oturtulduğu görülür. Kısaca birinci tipte uygulanan sistem ikincisinde de sürdürülmüş, fakat yapılanma, biçim ve malzeme açısından değişikliğe uğramıştır. Bunun nedenini tiplerin farklı dönemlere ait olmaları oluşturur. Hem malzeme hem biçimlenme anlayışı, zamana bağlı olarak değişmiştir.



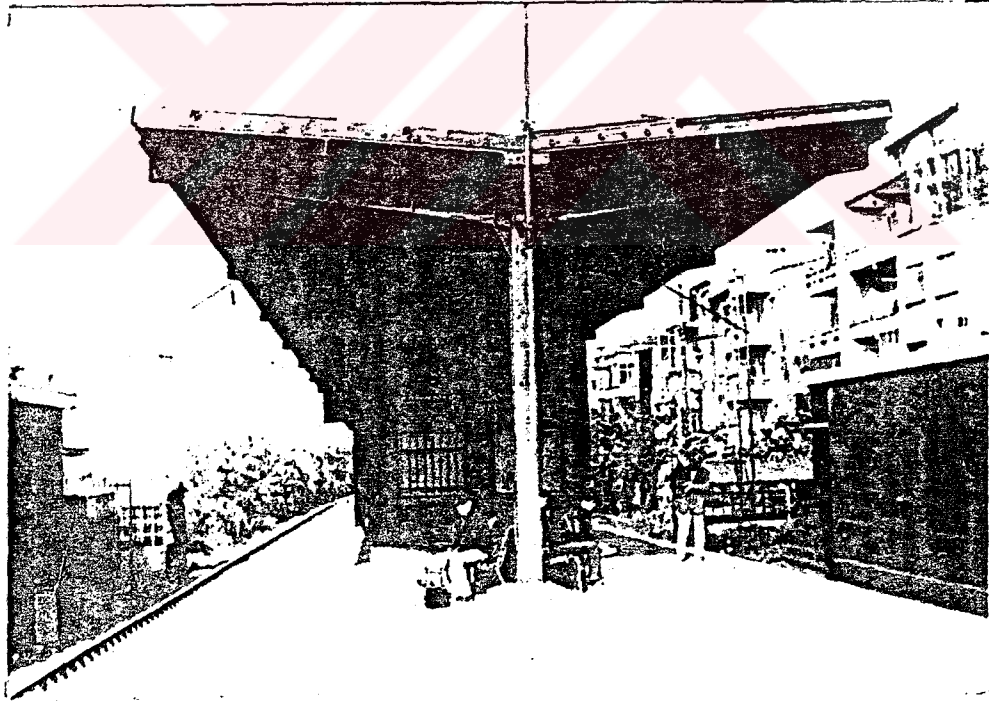
Res .98 Bakırköy İstasyonu



Res .99 Bakırköy İstasyonu binası



Res.100 Yenimahalle İstasyonu



Res.101 Yenimahalle İstasyonu

5.4.3 Haydarpaşa Garı

1892 de İzmit-Eskişehir demiryolu hattını inşa etme ruhsatına sahip olarak Berlin-Bağdad demiryolunun Anadolu etabındaki ilk bölümünü gerçekleştiren Osmanlı Anadolu Demiryolu Şirketi, 13 Mart 1898 de saraydan çıkan bir irade ile Haydarpaşa'da tam teşekküllü bir liman ve gar binası inşaatının ruhsatını, 99 yıllık işletme imtiyazıyla alır ⁽¹⁾.

Bunu izleyen yıllarda önce liman tamamlanmış, şirket Türk hükümetine ait olan ve İstanbul ile Kadıköy yakası arasında vapur işleten Şirket-i Mahsusiyeye ile ayrıca sıkı bir işbirliğine girerek, tren ile İstanbul yakası arasında yolcu ve eşya bağlantısının kurulmasını sağlamıştır.

Gar binasının yapımına ise 1906 yılının Mayıs ayı içinde başlanır ⁽²⁾. 19 Ağustos 1908 de yolcu salonu bölümü açılarak, inşaatın bitirilmesi beklenmeden yapı işletmeye sokulmuş, diğer bölümlerde sürdürülen inşaat faaliyeti 1909 da tamamlanabilmiştir. Yapının inşasına başlanmadan önce yer kazanmak amacıyla denize dolgu yapıldığı bilinmektedir. Bu nedenle zeminin sağlam olmadığı düşünülerek temel, zemine çakılan 1700 kadar ahşap kazık üzerine oturtulmuştur. Başlangıçta 2550 metrekarelik bir alana inşa edilen gar binası, zaman içinde yapılan eklerle, günümüze 3826 metrekarelik bir alanı kaplayacak şekilde ulaşmıştır. Yapımını Ph.Holzmann adlı bir inşaat firmasının üstlendiği Haydarpaşa Gar binasının mimarları, Otto Ritter ve Helmuth Cuno adlı Alman mimar-mühendislerdir. Yapının temellerinde Hereke'den getirtilen pembe granitin kullanıldığı, cephe kaplamasının ise 2500 metreküp kadar nefli Lefke taşı ile gerçekleştirildiği bilinmektedir. İnşaat sırasında yapı malzemesi olarak ayrıca 13.000 metreküp beton, 1.140 ton demir, 520 metreküp kereste ve çatı kaplaması için de 6.200 metrekare arduvaz harcanmıştır ⁽³⁾. İnşaatında çoğunlukla İtalyan ustalar ile beşyüz dolayında işçinin çalıştığı yapının girişinde yer alan vitraylar, R.Linnemann-O.Linnemann adlı Alman sanatçılara aittir.

(1) E.M.Earle, a.g.e , s. 72

(2) Z.Sönmez, "Tarihimizden Miras Kalan Yapılar-Haydarpaşa Gar Binası", İnşaat Dünyası, sayı 2, s. 42

(3) Ibid., s. 43

Yapının tarihi içinde sahne olduğu en önemli olay, 6 Eylül 1917 de, cephelere ulaştırılmak üzere gara yığılmış bulunan cephane ve savaş malzemesiyle can kaybına malolan ve yapıyı patlamaların yol açtığı yangınla harap hale getiren sabotajdır. Sabotajın Fransız istihbarat örgütüne planlandığı, 1950 lerde eski bir istihbarat görevlisi olan Paul de Saily tarafından öne sürülmüştür. Belirtildiğine göre örgütçe I. Dünya Savaşı öncesinde Berlin-Bağdad demiryolu hattına ustabaşı olarak sokulan Alman asıllı ajan George Mann, savaşın başlamasından sonra İstanbul'a gelen Goeben zırhlısına mürettebat olarak girmeyi başarmış; Haydarpaşa sabotajını gerçekleştirdikten sonra da Fransa'ya giderek Deniz Kuvvetleri istihbarat şubesinde görev almıştır. Patlama ve yangınla yıkıntı haline gelen gar binasının, Cumhuriyet'in ilk yıllarında aslına uygun biçimde restore edildiği bilinmektedir.

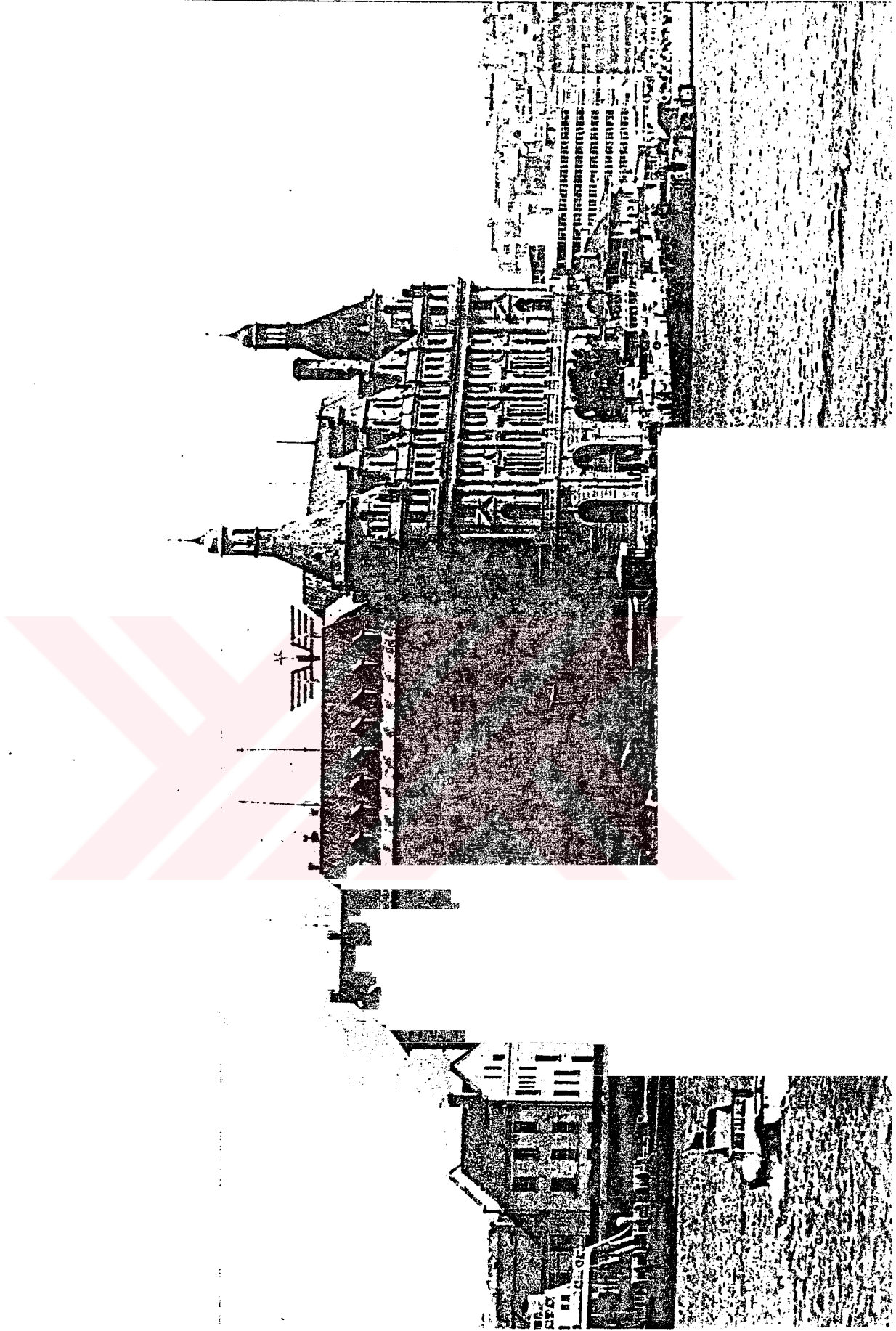
Yapının genel tasarımı, tabanı deniz yönüne dönük köşeli bir "U" plan esas alınarak gerçekleştirilmiştir (Res.102). Cephenin gerisinde kalan ve yapının yan kanatları arasına rastlayan geniş bir boşluk yük ve yolcu peronlarına ayrılmıştır. Çatı katıyla birlikte altı kat yüksekliğindeki binanın, denize bakan iki tarafında zemin katta yer alan yolcu salonları dışındaki tüm hacimleri idari birimlere ayrılmıştır. Yolcu salonlarına ön cepheye simetrik olarak yerleştirilen iki yüksek kapıdan girilmektedir (Res.103). Bu salonların tavanları ve duvar yüzeyleri stuko bezemeli, ışık alan açıklıkları ise renkli vitraylarla süslüdür. Ana girişlerin yer aldığı bu cephe yan kanat cephelerden, köşelerde yuvarlak iki kule biçiminde belirginleşen iki mafsallı elemanı ile ayrılır.

Ön cephenin mafsallandırılması, enine düzlemde birbiri ardına dizilen yuvarlak kemerli ve dikdörtgen pencerelerle çatı pencereleri, sahate balkon oluşturan parmaklıklar, kornişler ve yuvarlak kemerli pencerelerden bazılarını taçlandıran üçgen alınlıklardan oluşmaktadır. Bu alınlıkların içinde, çelenklerle çevrelenmiş ay-yıldızlı madalyonlar yer alır (Res.104). Boyuna mafsallandırmayı ise kompozit başlıklı ve bir ya da iki kat boyunca devam eden kalın sütunçeler ve onları izle-

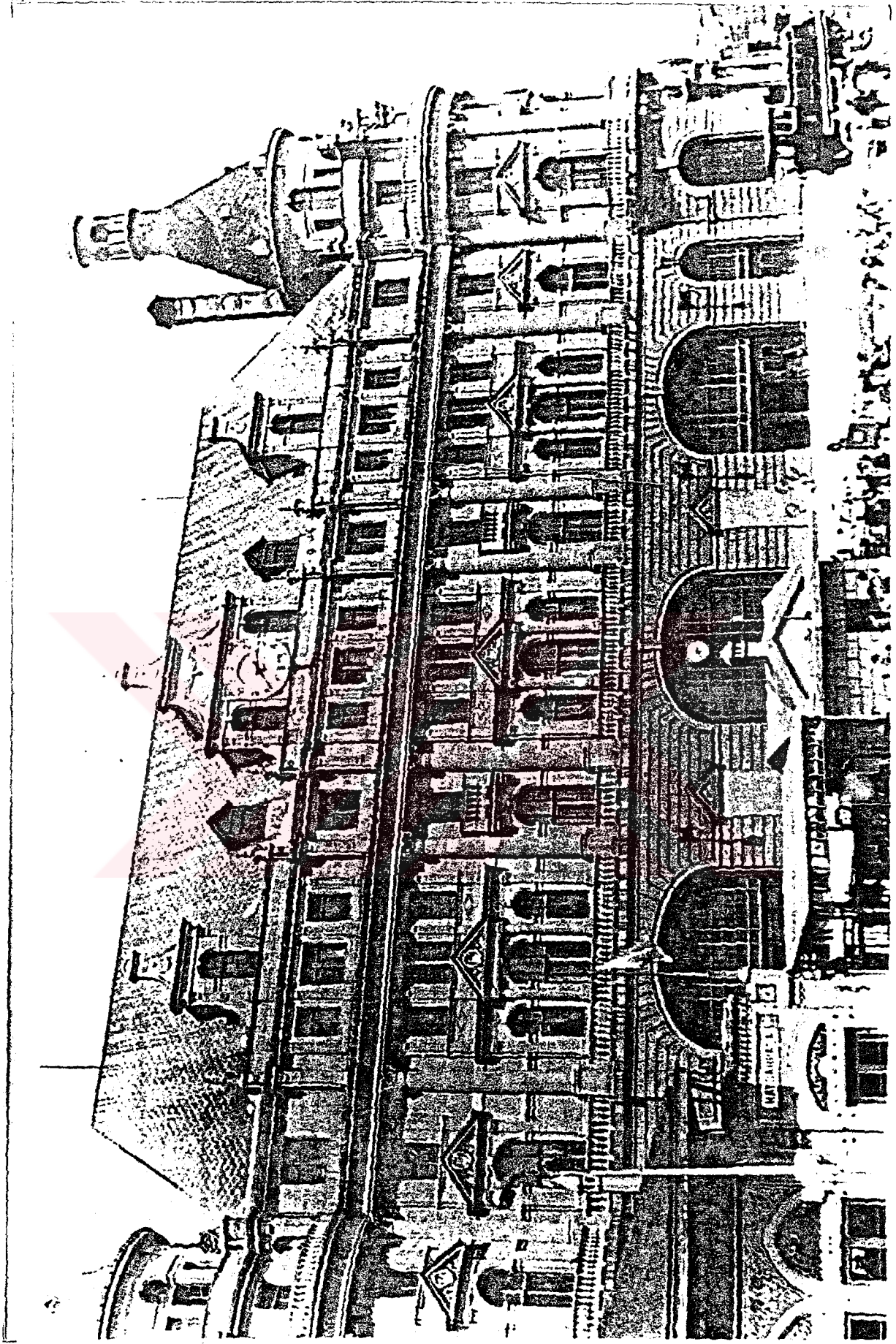
yen köşeli pilasterlerle, bunların tepesinde yer alan kupa motifi oluşturur. Çatının tam ortasında kartallı ve ay-yıldızlı tasarımıyla saat bulunmaktadır (Res.105). Ampir madalyonlu ve köşeleri kupa motifiyle destekli üçgen alınlığa sahip bir girişi bulunan sağ köşe kulesi, iki deniz cephesinin bulunduğu bir biçim olarak ele alınmıştır (Res.106, 107). Ön cephe öğelerinin yinelendiği kuleler, iri birer gülbezekle gövdeye tutunan ve dekoratif bir galeri oluşturan payandalarıyla ilgi çekicidir (Res.108). Çatının balık sırtı gövdesi ve ilginç biçimli fenerlikleri de kulelere dikkatlerin çevrilmesini sağlamaktadır (Res.109). Üç tane ikincil girişin yer aldığı yan deniz cephesinin tasarımı da ilginçtir (Res.110). Alınlık tablalarında ampir madalyonların bulunduğu ilk iki kapının üzerinde (Res.111,113), yüksek profilli neo-rönesans bezemeli ve ampir alınlıklı cumbalar yer almaktadır (Res.112,115). Özellikle ikinci kapının iki yanında yer alan pilasterlerin başlıkları, ağızlarıyla bir gırlant motifinin uçlarından yakalamış ve kuyruklarından birbirlerine düğümlü bir çift balık motifiyle oldukça fantastik bir biçim oluşturmuştur (Res.114). Bu cephede yer alan ve ikinci kapıya bitişik üçüncü kapı arşitrav biçimli düz alınlığına karşın, gerek alınlığın altındaki friz, gerekse kapının iki yanındaki yoğun kabartma neo-rönesans bezemelerle diğer iki giriş kadar dikkat çekicidir (Res.116). Yan cephede, cephenin ortasına denk düşecek biçimde yer alan yuvarlak kemerli alınlıksız pencerelerin aralarında, yine birer ay-yıldızlı ampir madalyon göze çarpmaktadır (Res.117). Duvar yüzeylerinin arka cephede ise işlenmeksizin bırakıldığı izlenir (Res.118).

Y.Yavuz-S.Özkan tarafından "klasik Alman-Bavyera mimarisi üslubunda" değerlendirilen ⁽¹⁾ Haydarpaşa Gar binası, yüksek arduvaz çatısı, iki yanındaki kuleleri ve kütleli görünümüyle bu değerlendirmeyi onaylar durumdadır. Ancak yüzeylerde adeta yığılmış biçimde bulunan bezeme unsurları, ampir ile ay-yıldızlı armaların biraraya getirildiği alınlık ya da madalyonlarla "Osmanlılaştırılmaya" yönelik bir eğilimi sergilerler. Böylelikle yapının şehir dokusuyla oransızlık yaratan büyük ölçekli kütlelerinin benimsenmesine, en azından yadırganmamasına yönelik bir çabanın varlığı sezilir.

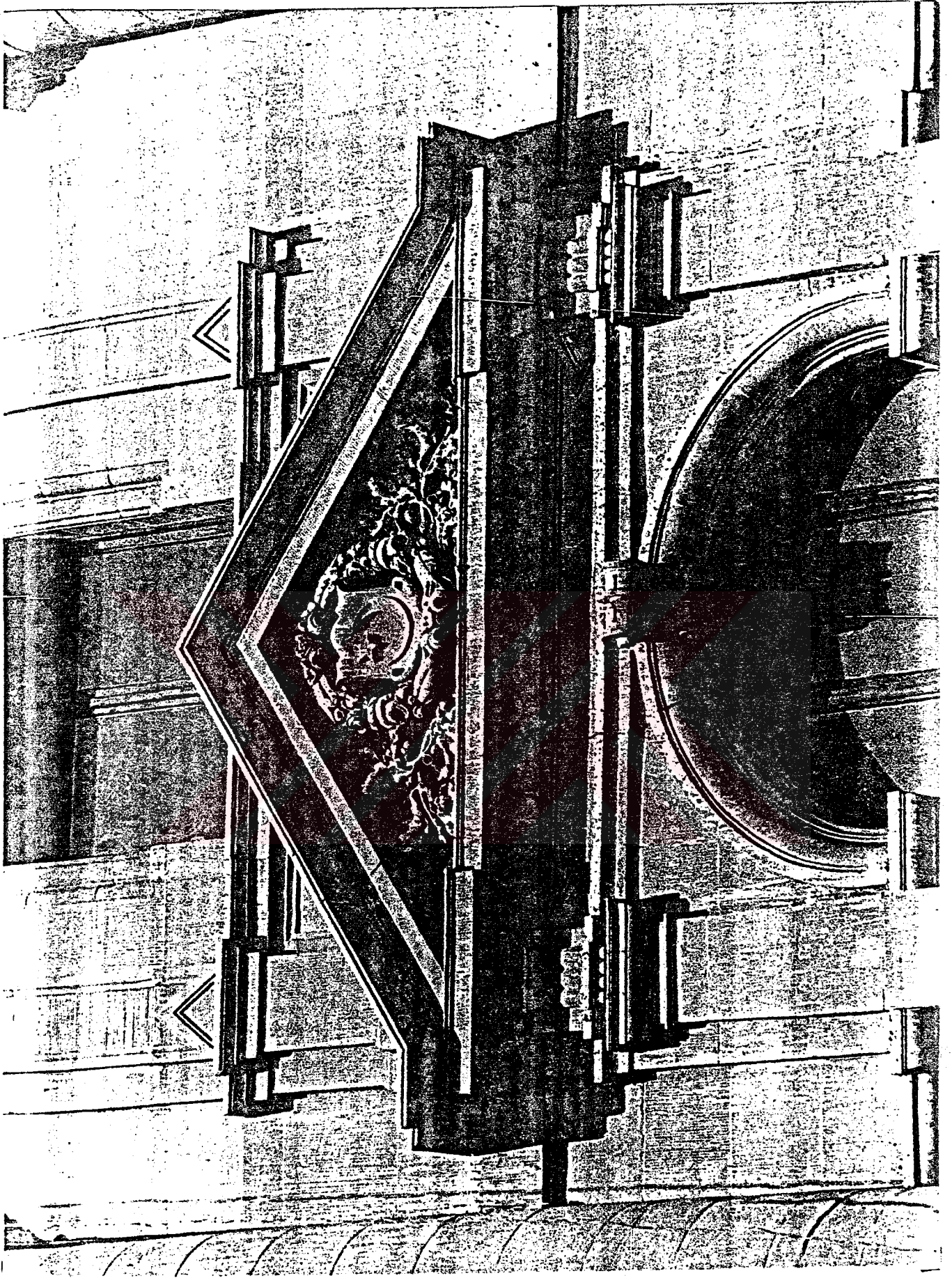
(1) Y.Yavuz-S.Özkan, a.g.m , s. 1081



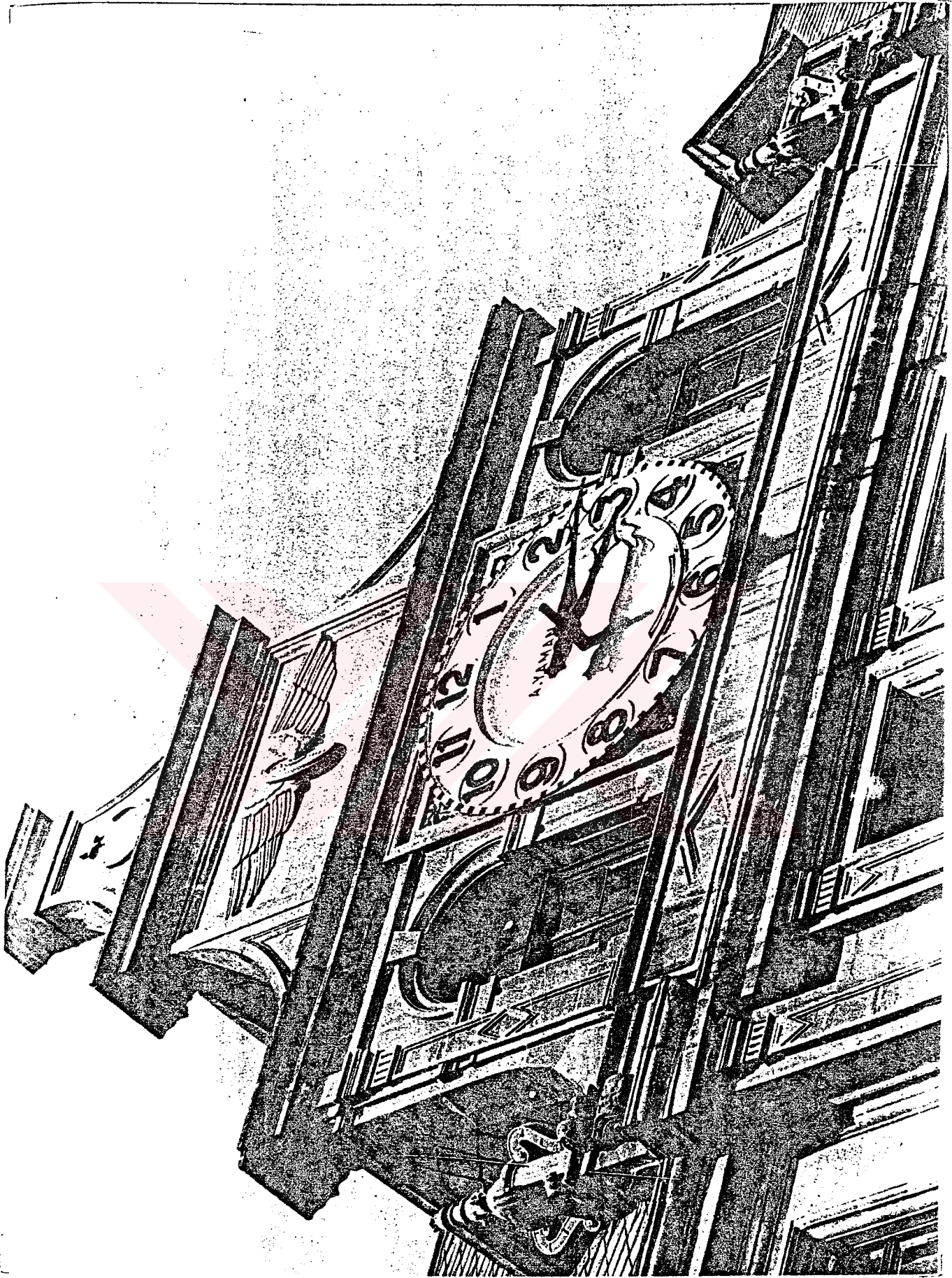
Res.102 Haydarpaşa Garı



Res.103 Haydarpaşa Garı deniz cephesi



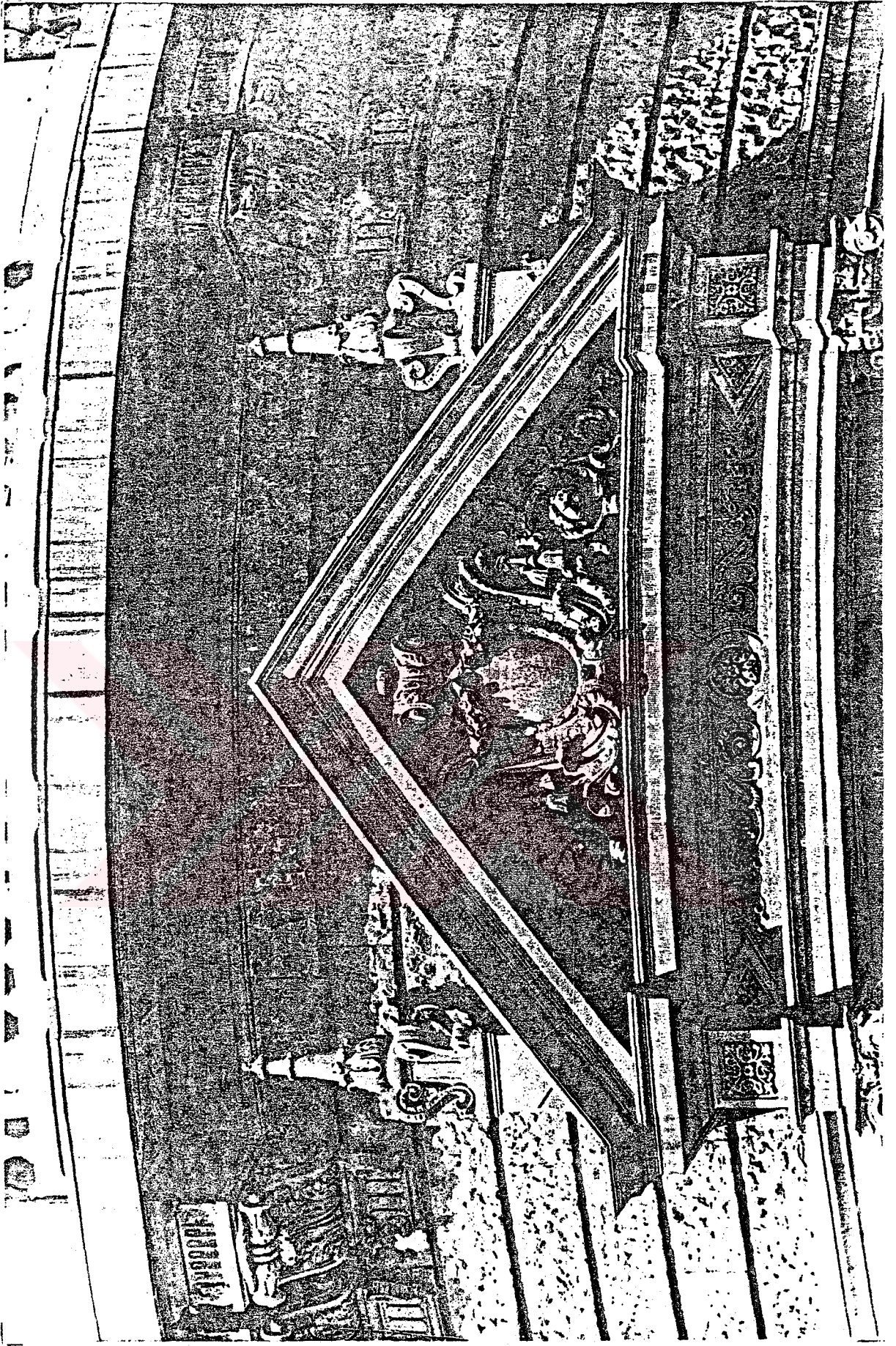
Res.104 Haydarpaşa Garı deniz cephesi ayrıntı



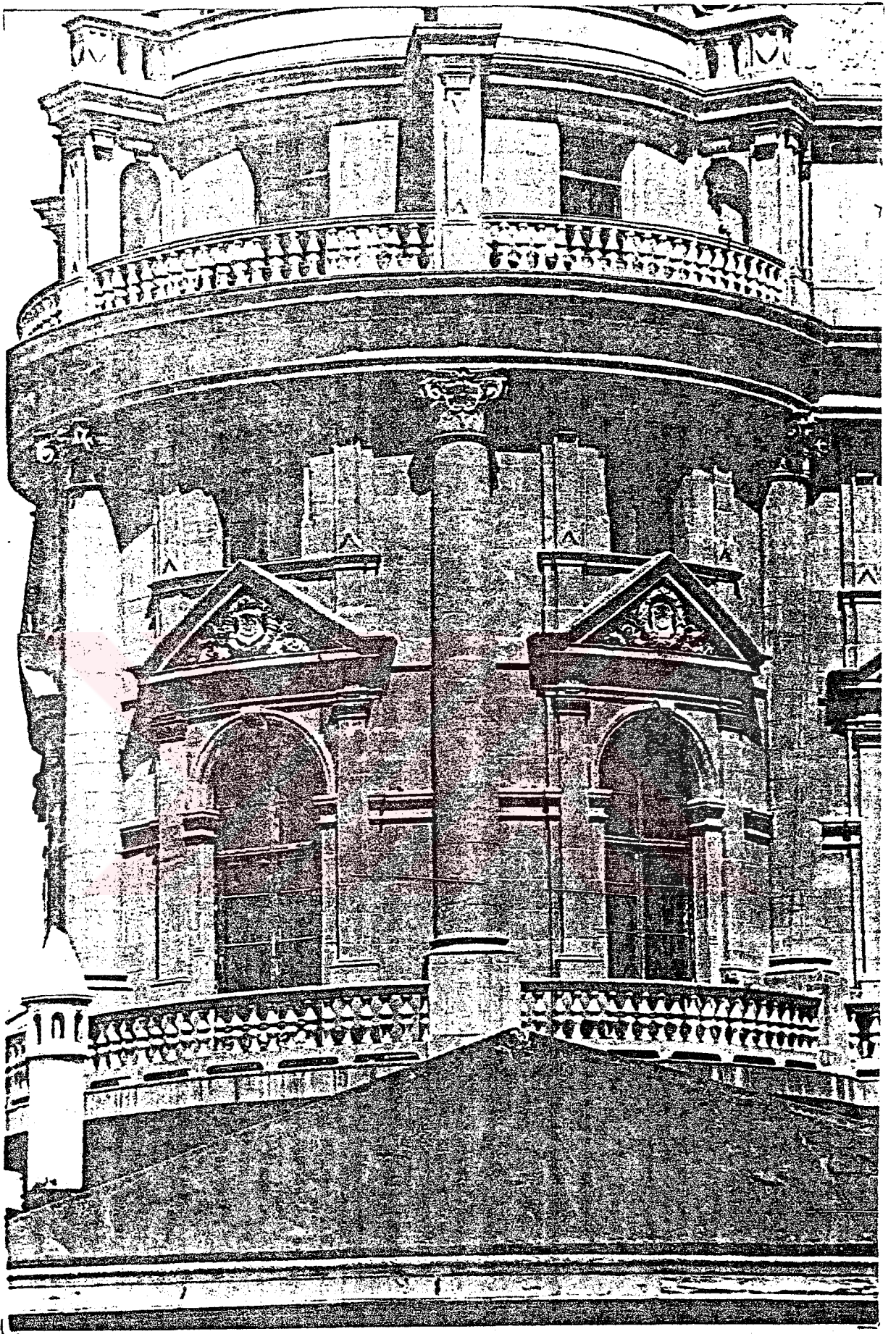
Res.105 Haydarpaşa Garı deniz cephesi ayrıntı



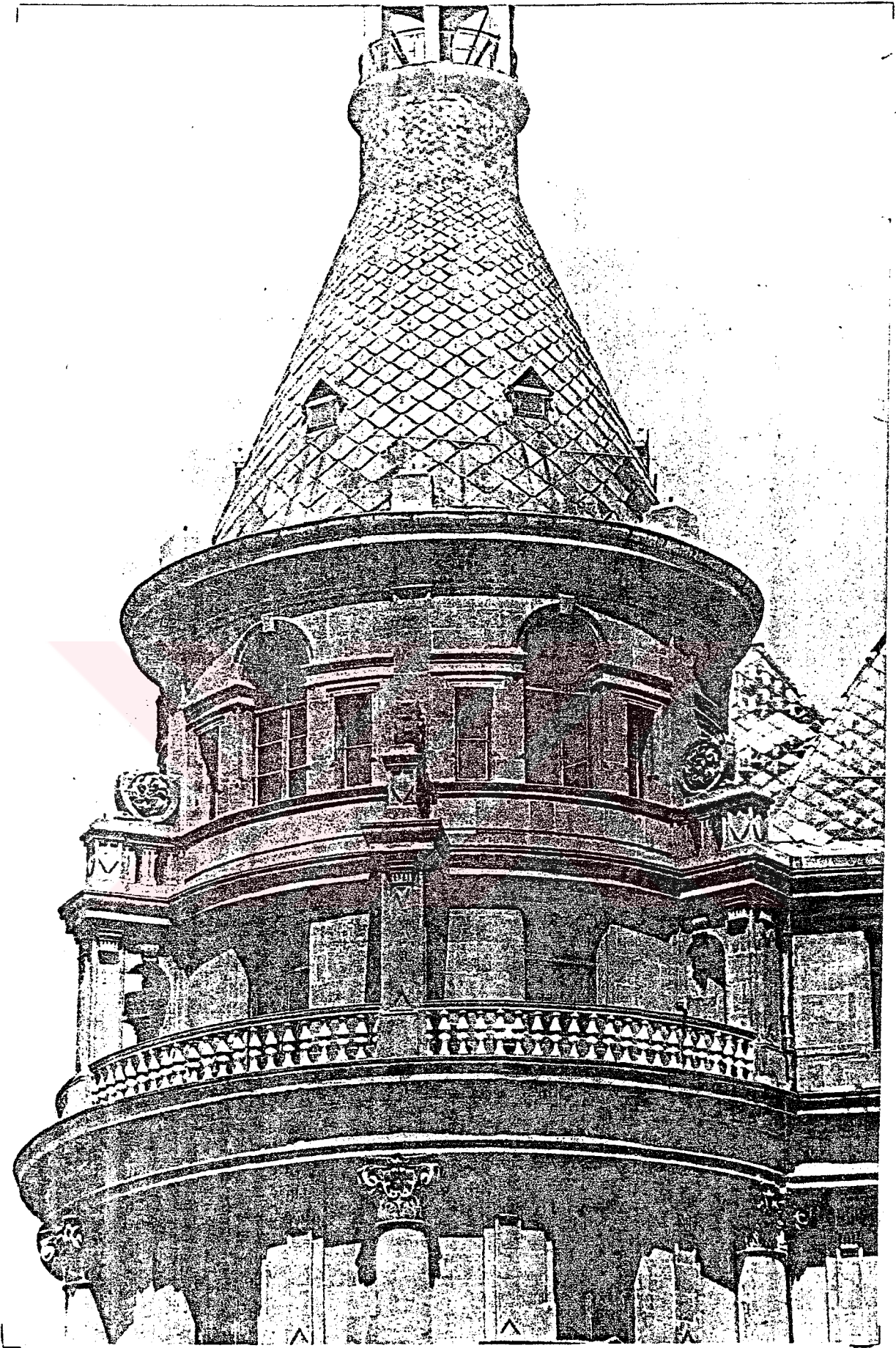
Res.106 Haydarpaşa Garı iki deniz cephesini birleştiren kule



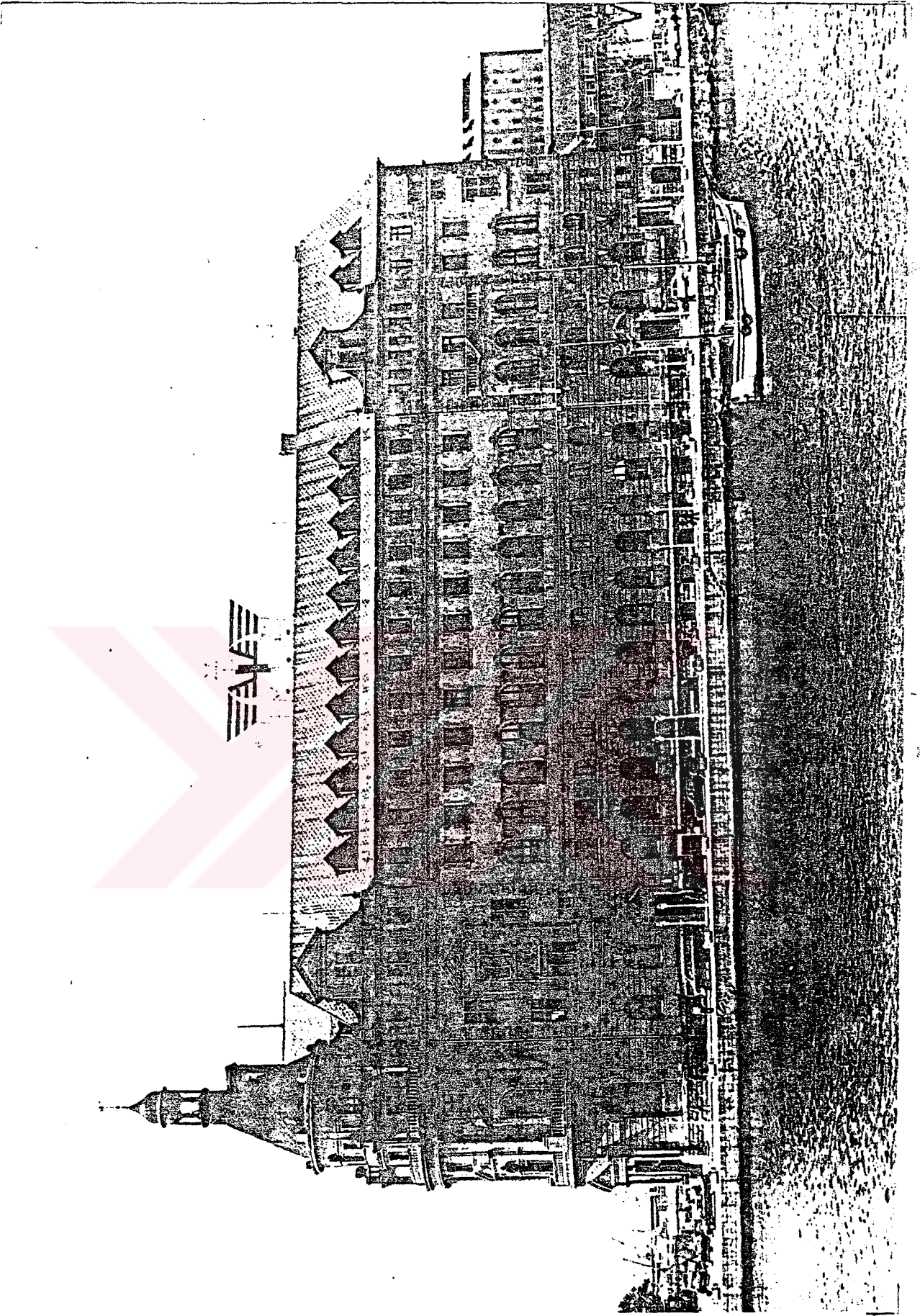
Res.107 Haydarpaşa Garı köşe kulesi giriş alınlığı



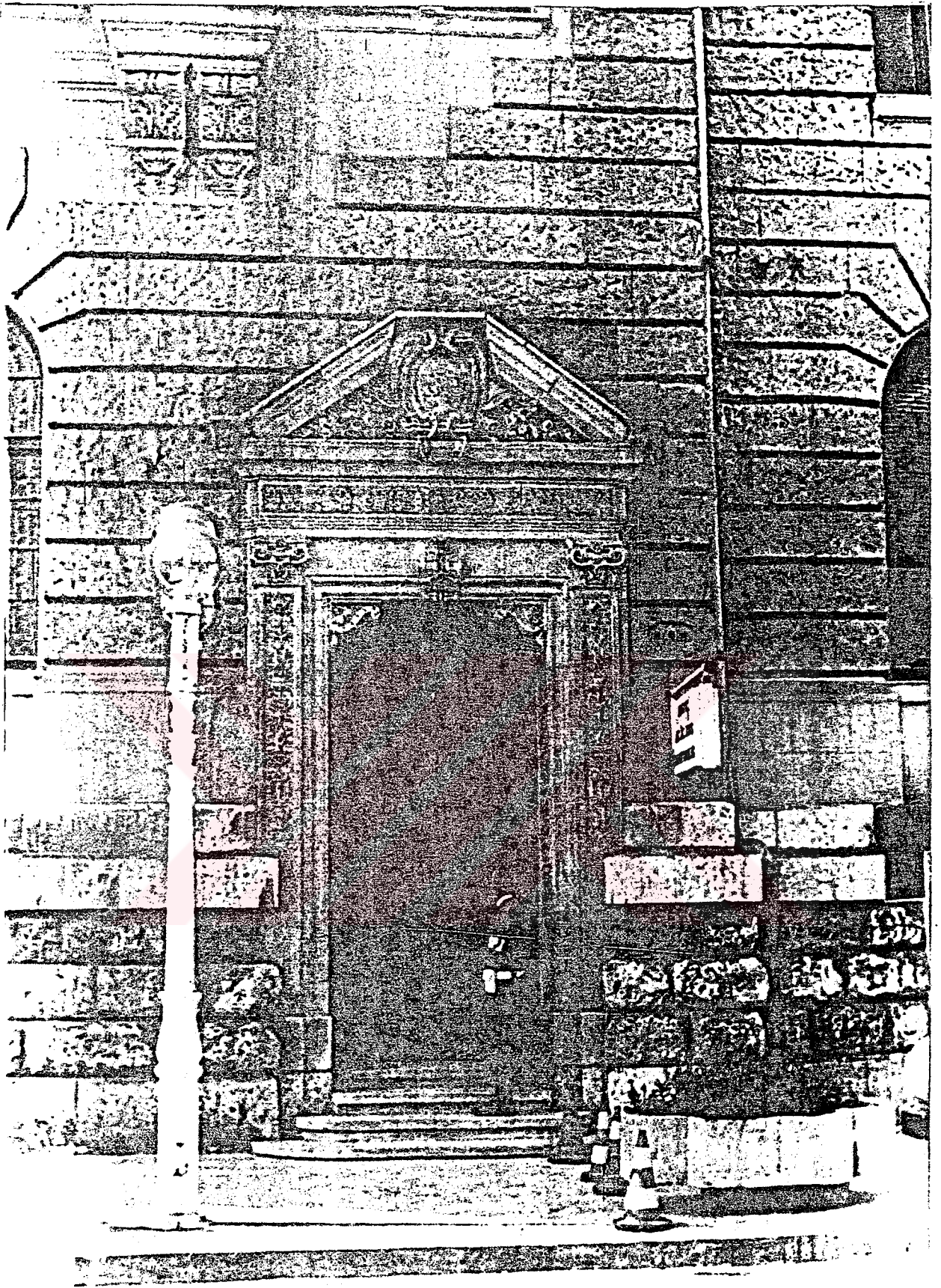
Res.108 Haydarpaşa Garı köşe kulesi ayrıntı



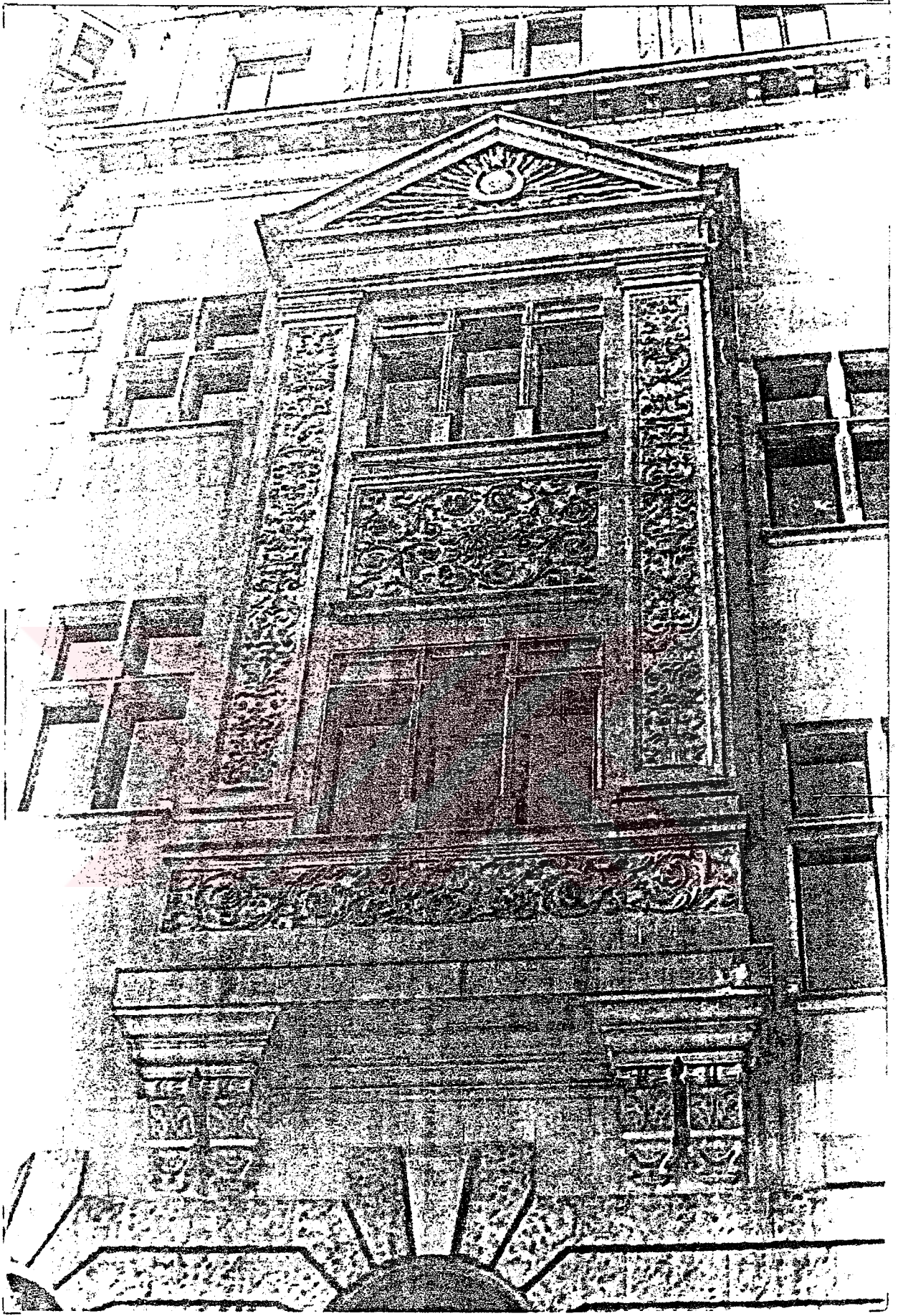
Res.109 Haydarpaşa Garı köşe kulesi ayrıntı



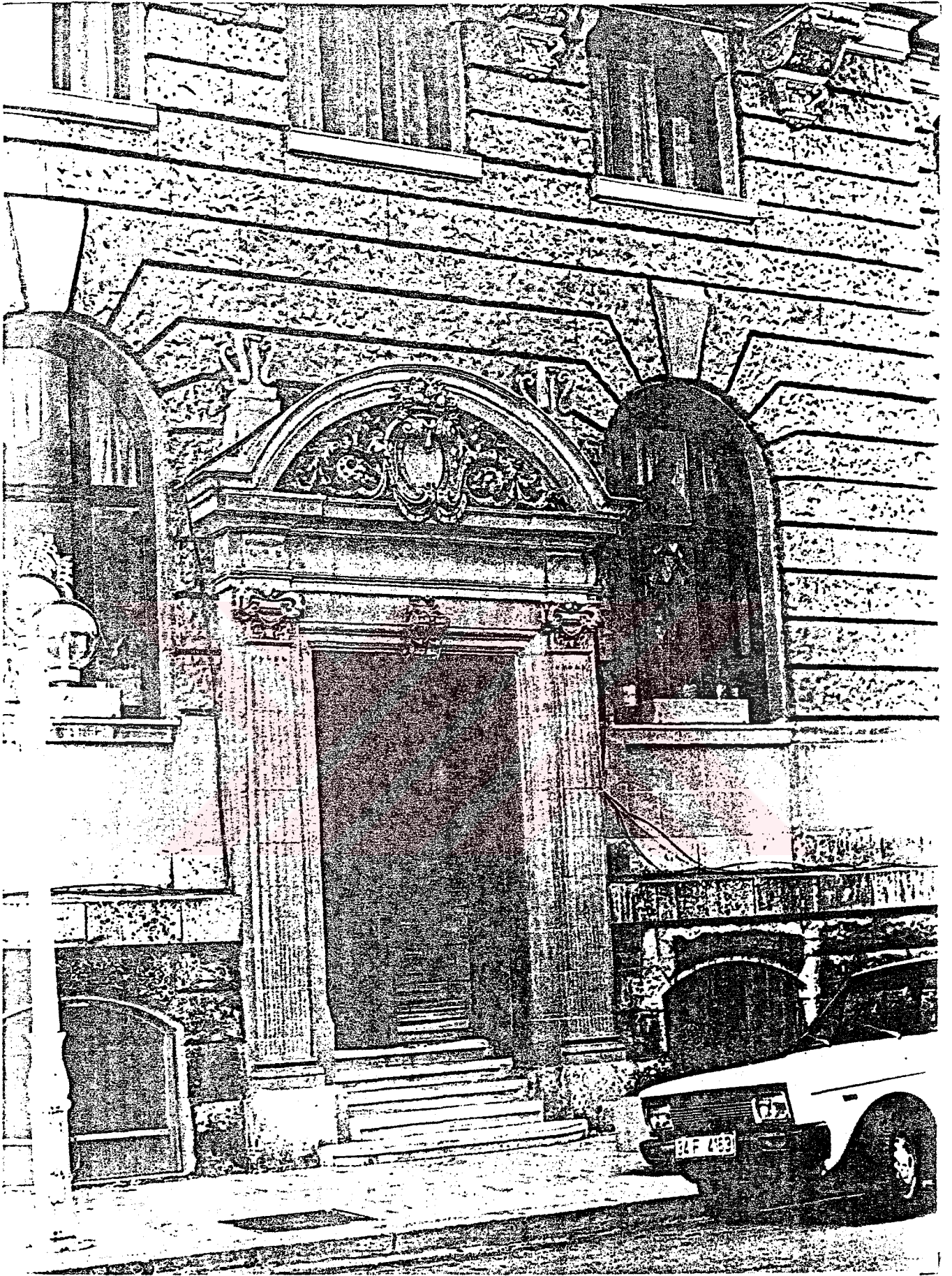
Res.110 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi



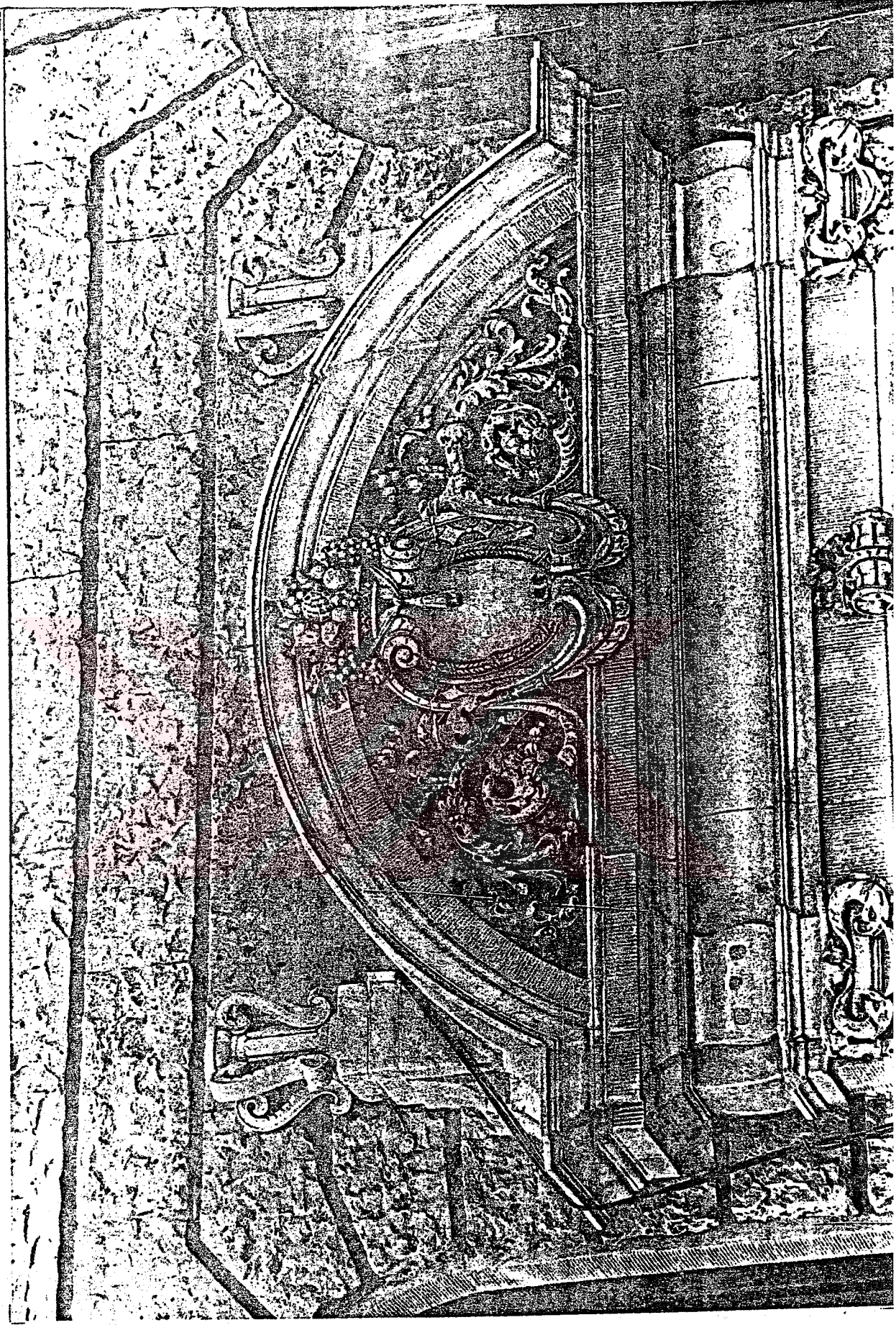
Res.111 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi birinci giriş



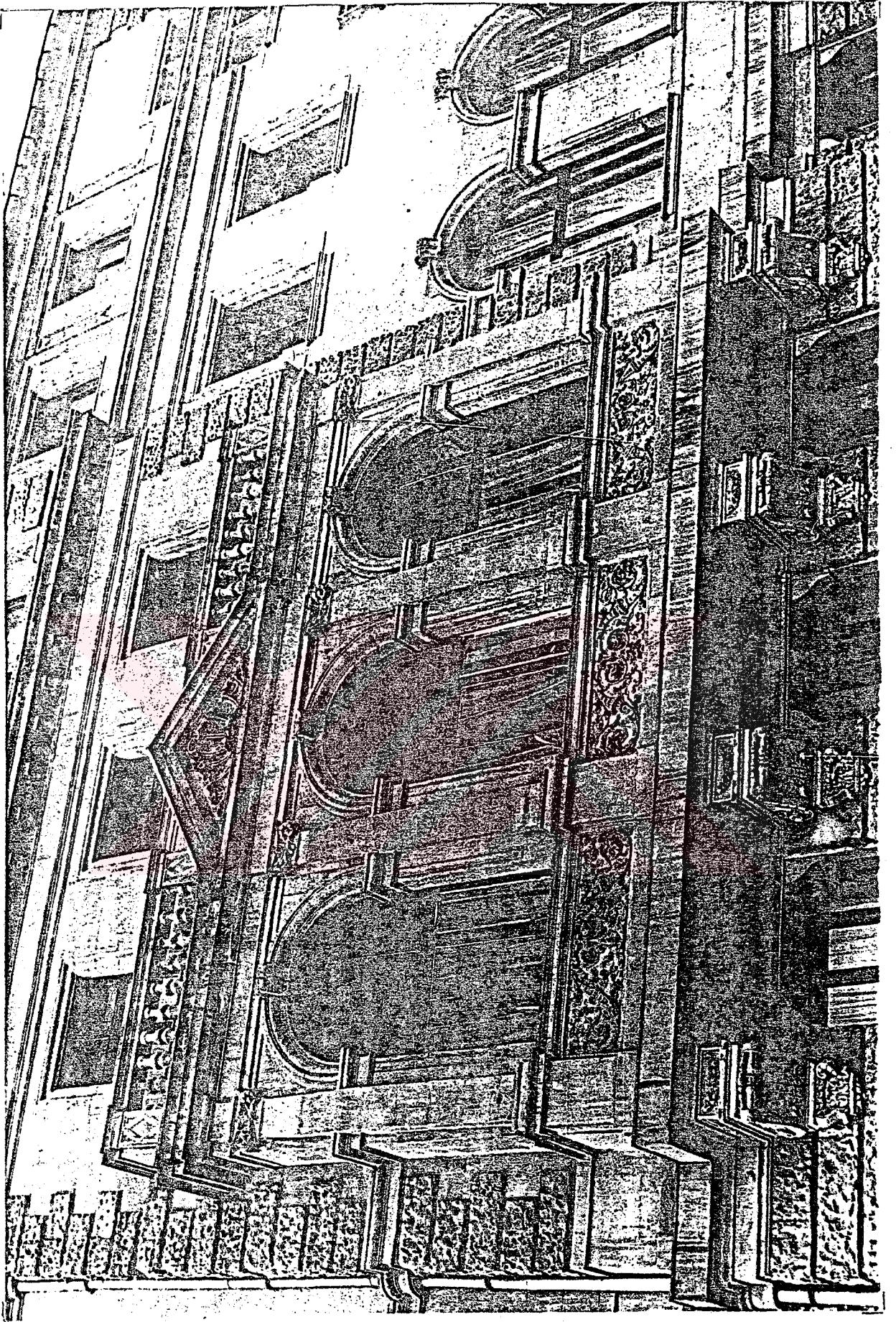
Res.112 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi birinci cumba



Res.113 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi ikinci giriş



Res.114 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi ikinci giriş ayrıntısı



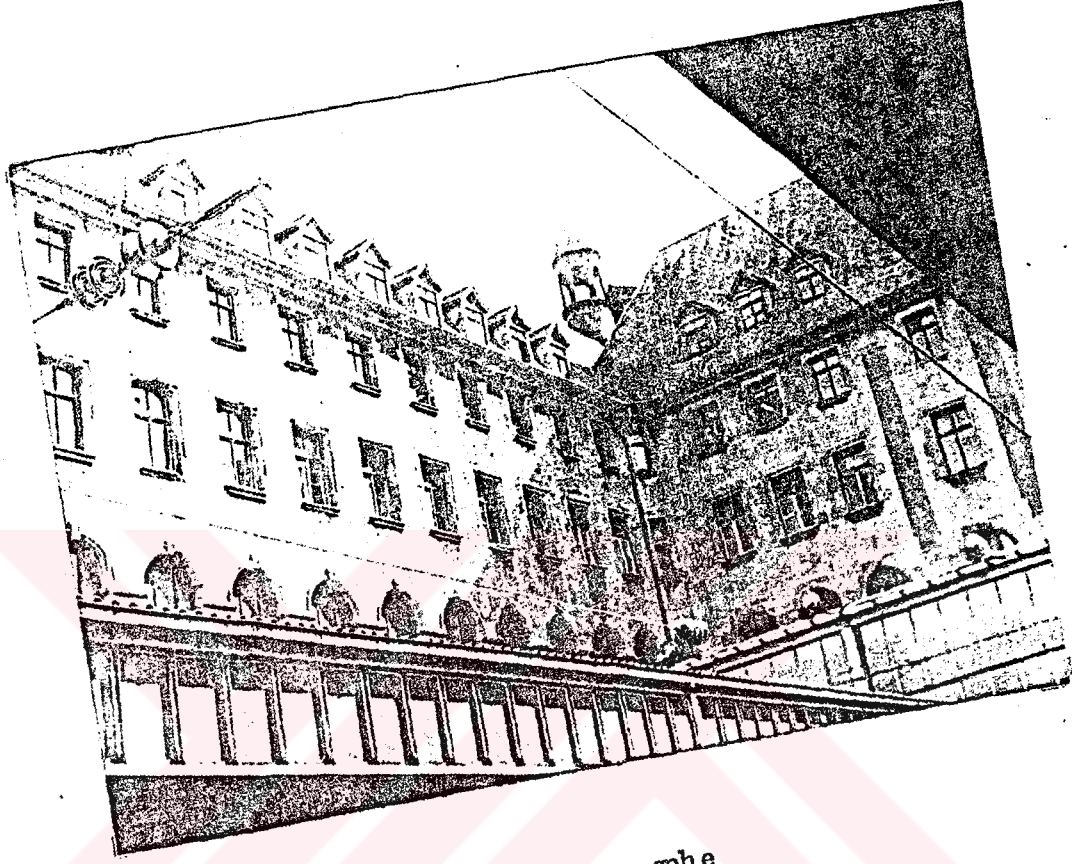
Res.115 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi ikinci cumba



Res.116 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi üçüncü giriş



Res.117 Haydarpaşa Garı yan deniz cephesi ayrıntı



Res .118 Haydarpaşa Garı arka cephe

5.4.4 Haydarpaşa-Pendik hattı banliyöleri

Berlin-Bağdad demiryolumun Asya'ya açılan kapısı olması nedeniyle oldukça görkemli biçimde ortaya konmasına karşın peronlarına bakan cephesinin sade olduğu, tek hareketli unsuru çatı pencerelerinin oluşturduğu Haydarpaşa Garı, aynı zamanda Haydarpaşa-Pendik banliyösünün başlangıç durağıdır. Württemberg'li mühendis Wilhelm von Pressel'e 1871-1873 yılları arasında yaptırılan 93 km uzunluğundaki Haydarpaşa-İzmit demiryolu hattının Haydarpaşa-Pendik arası ilk kez 22 Eylül 1872'de işletmeye açılmıştır⁽¹⁾. Berlin-Bağdad demiryolumun oluşumundan önceki bir tarihte gerçekleştirilmesine karşın, yine Almanlar tarafından inşa edilmiş olması nedeniyle Orta Avrupa üslubunun izlendiği Haydarpaşa-Pendik banliyö hattının, Haydarpaşa-Bostancı etabında, Sirkeci-Yeşilköy etabının aksine, belli bir iki prototipin bulunmadığı, tam tersine her istasyonun farklı bir biçimlenme sergilediği görülür. Ancak bu birbirinden farklı istasyon yapılarında ortak biçim özelliklerine rastlamak da mümkündür. Kütlelerin kademelendirilmesi, pencere ve çatılarda bu benzerlik kendisini iyice gösterir. Bununla birlikte yapılar, gerek yerleşim düzeni, gerekse ifade açısından birbirlerinden oldukça farklıdır. Kimileri yolun sağına (Feneryolu, Kızıltoprak), kimileri soluna (Bostancı, Suadiye) yerleştirildikleri gibi, demiryolumun altından geçtiği bir köprü üzerine inşa edilmiş olanları da (Göztepe) vardır. İstasyon yapılarındaki bu farklılık, yolun belli bir etabı tamamlandıkça inşa edilmiş olmalarına bağlanabilir. Ayrıca ortak bir biçim anlayışının güdülmemiş olması da bu nedenlerden biri olmalıdır.

Haydarpaşa-Bostancı etabında, en fazla ortak özellik gösteren banliyö binaları Feneryolu ve Bostancı istasyonlarıdır. Her ikisi de kar çatılı, peron cephesi taraçalı ve iki katlı kagir yapılar olan istasyonların, zemin kat pencereleri yuvarlak, üst kat pencereleri ise iyice düze yakınlaşmış taç kemerlidir; ancak çatı katı tasarımları birbirinden ayrılır. Zemin katların üst katlardan daha fazla alan kapla-

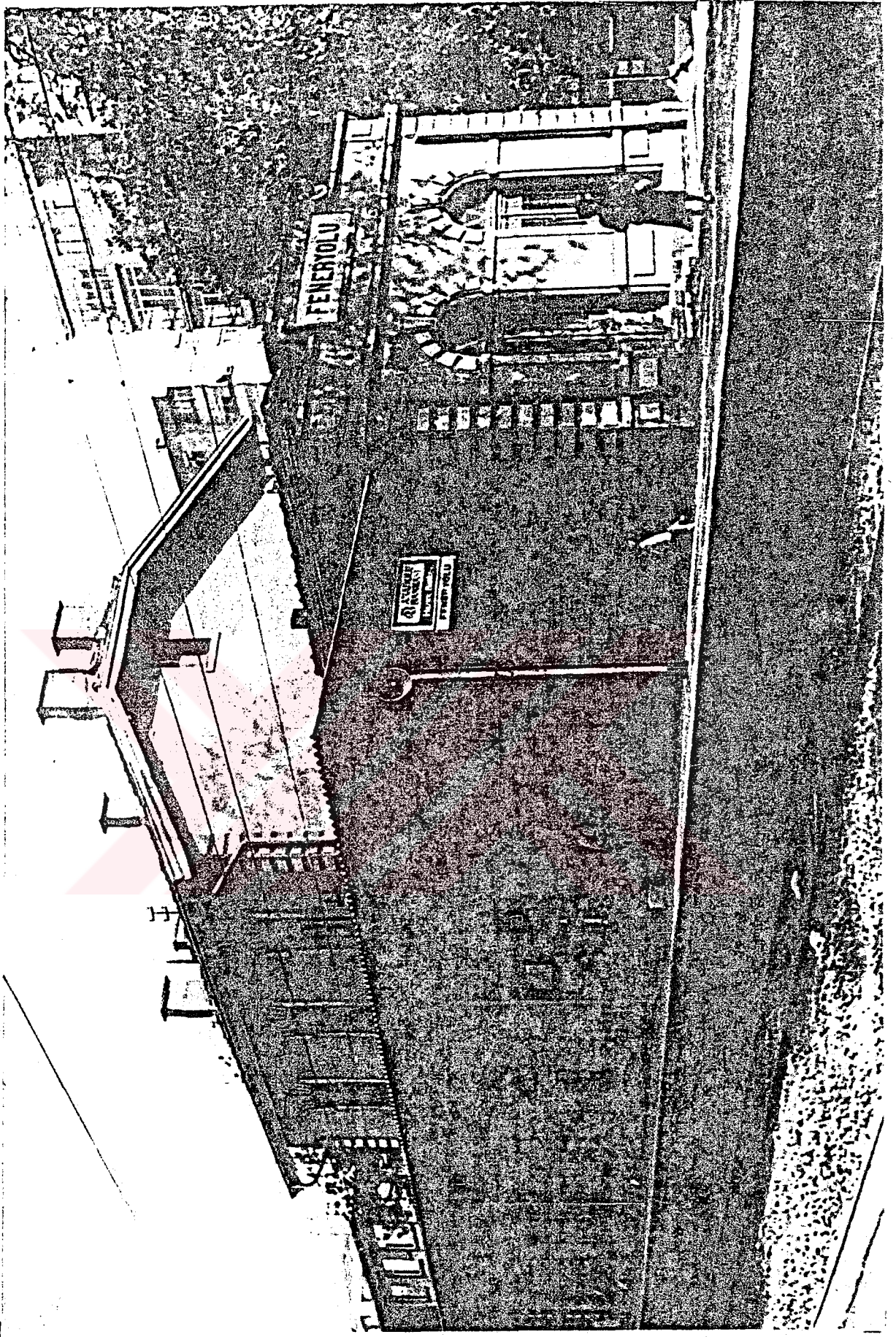
(1) Z.Sönmez, a.g.m., s. 42

dağı yapılarda, zemin katta yolcu salonları, üst katta ise idari bürolar yer almaktadır. Pencereleerin nişlerine yerleştirildiği kemerlerin adeta bir alınlık görünümünde olduğu Feneryolu istasyonunda, bu görünümü pekiştirecek biçimde, zemin katın yan cephesi ve üst kat pencereleri kilittaşlarının iyice belirginleştirildiği, zemin kat ön cephe pencereleri kemer taşlarının ise stuko bezeme ile doldurulduğu görülür (Res.119). Benzer biçimde kilittaşlarının belirginleştirildiği pencerelere sahip olan Bostancı istasyonu, ilginç asimetrik bir çatı tasarımı sergiler. Oymalı saçak payandalarının desteklediği çatının sol bölümü tipik bir kar çatısı sergilerken (Res.120), ön cephede iki yanı ve tepesindeki kuleleriyle barok biçimli bir çatı penceresinin yer aldığı, sağ yan çatıda da köşeli bir çatı penceresinin bulunduğu göze çarpar (Res.121). Çarpıcı bir kar çatısına sahip olan bir diğer kagir örnek, Kızıltoprak istasyonudur. Yine kilittaşları belirgin yuvarlak kemerli pencereleri, önünde taraçası olan yapı, zemin kat üzerine çatı katından ibarettir (Res.122). Asimetrik bir tasarımın görüldüğü kar çatısının sol yanının Bostancı istasyonundakine benzer şekilde oymalı saçak payandalarıyla desteklenmesine karşın, ön cephe çatı tasarımı zengin ağaç oyma saçak eteğinin sergilediği Art-Nouveau çizgiler ve oval çatı penceresiyle hepsinden farklıdır (Res.123). Ayrıca üzerinde yine Art-Nouveau esintili rölyeflerin bulunduğu bacalara, başka bir örnekte rastlamanın olanağı yoktur.

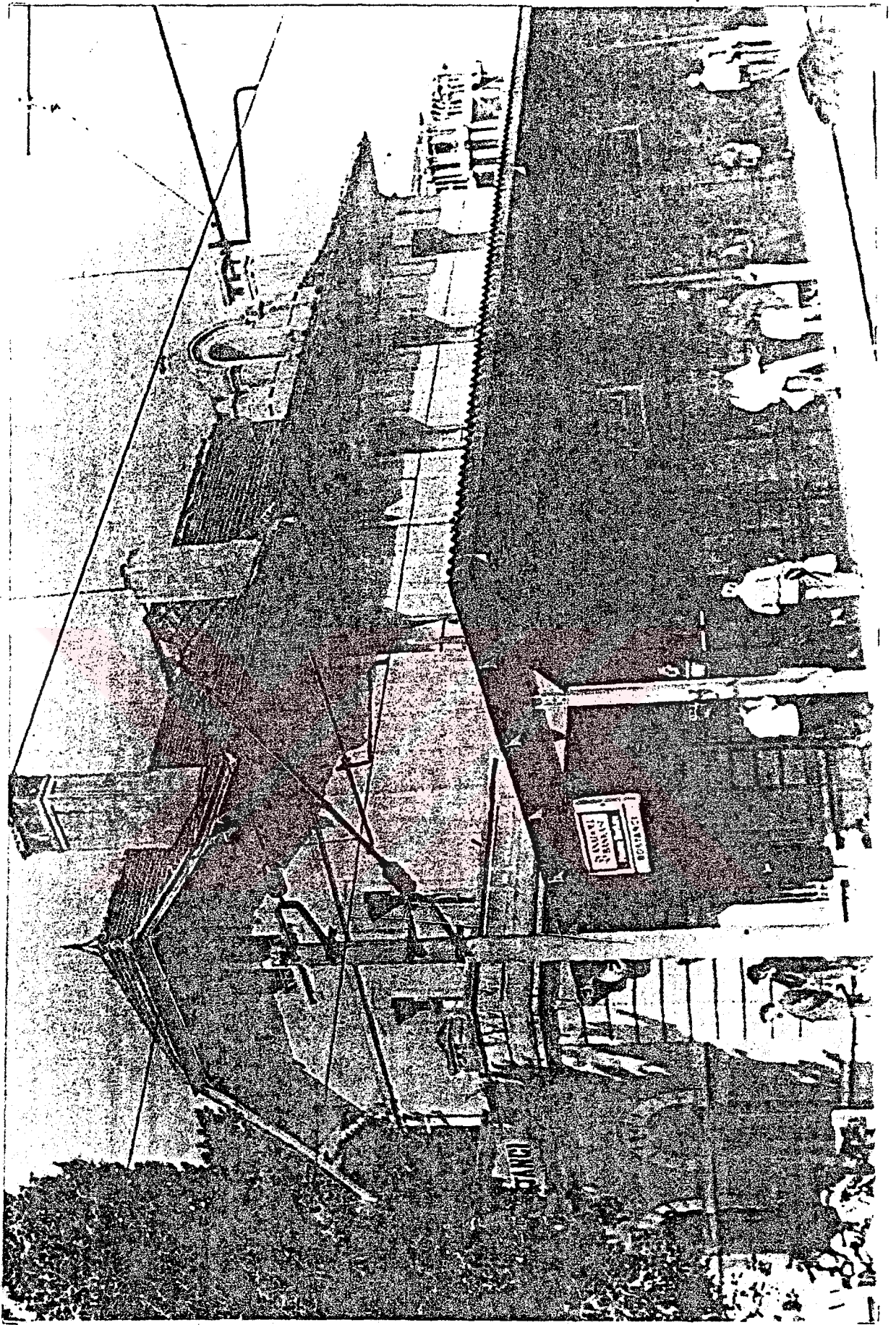
Haydarpaşa-Bostancı etabında tek görülen örnek kar çatılı olanlar değildir. Taraçalı, kilittaşları aşırı abartılı ve profilli bir biçimde duvara bağlanan taç kemerli pencereleri bulunan, tek katlı kagir bir yapı olan Suadiye istasyonu sivri çatılıdır (Res.124). Altından demiryolunun geçtiği bir köprü üzerine inşa edilmiş olan Göztepe istasyonu ise, kaburgalı, ahşap, yüksekçe, ayna tonoz biçimli bir çatıya sahiptir (Res.125). Bu yapıda da, dikey mafsallanmayı yaratan geniş pilasterler üzerinde Art-Nouveau çizgili, ince uzun damla biçimli panolar göze çarpar. Aynı Art-Nouveau çizgiler köşe pencerelerinin alınlıkları için de söz konusudur. Yüksek tonozlu bölümün pencereleri yine

kilittaşları belirginleştirilmiş yuvarlak kemerlidir. Demiryolumun iki yanında taraçası bulunan kagir yapı, tek katlıdır.

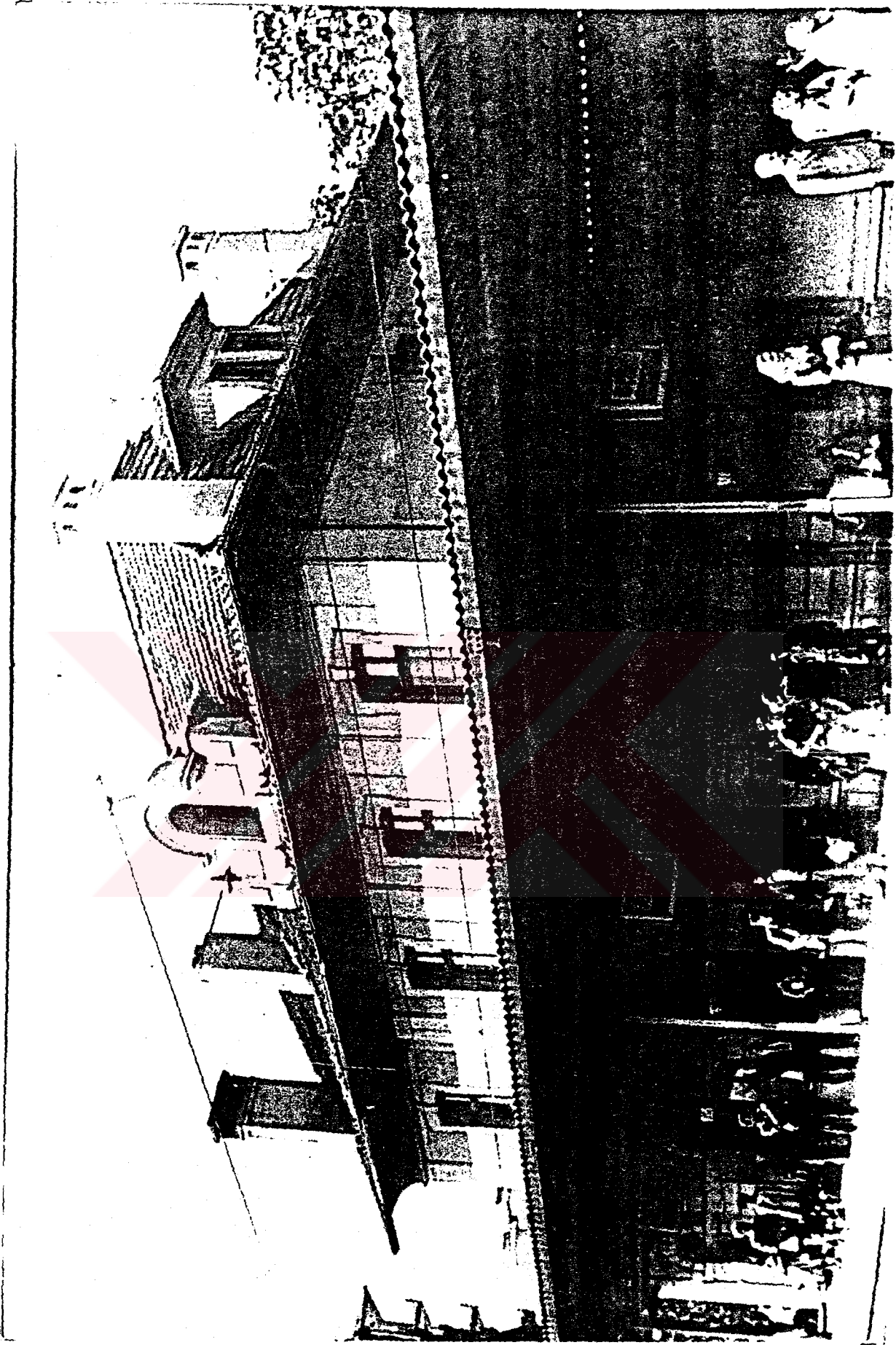
Özetlemek gerekirse, Haydarpaşa-Bostancı banliyö hattı istasyon binalarında kar çatısı çoğunlukta olmak üzere, hem sivri çatıya, hem yüksek tonozla rastlandığı; en çok yuvarlak ya da taç kemerli pencerelerin kullanıldığı ve bunların kilittaşlarının mutlaka belirginleştirildiği; kagir olan yapıların tek, iki ya da üç katlı olarak tasarlandığı ve önlerinde mutlaka bir taraçanın yer aldığı söylenilebilir.



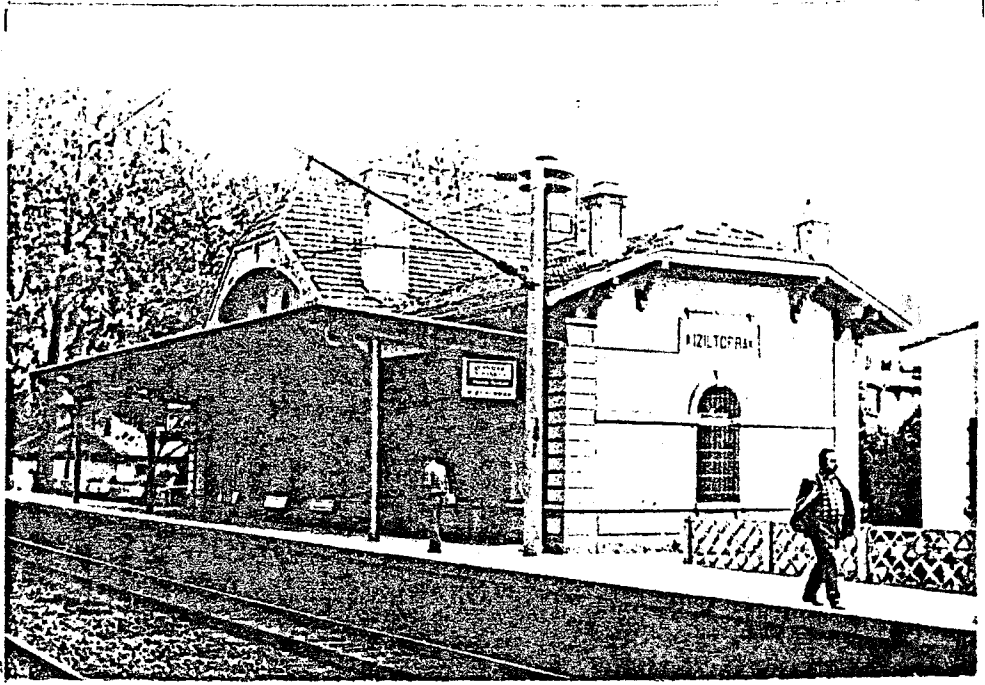
Res.119 Feneryolu istasyonu



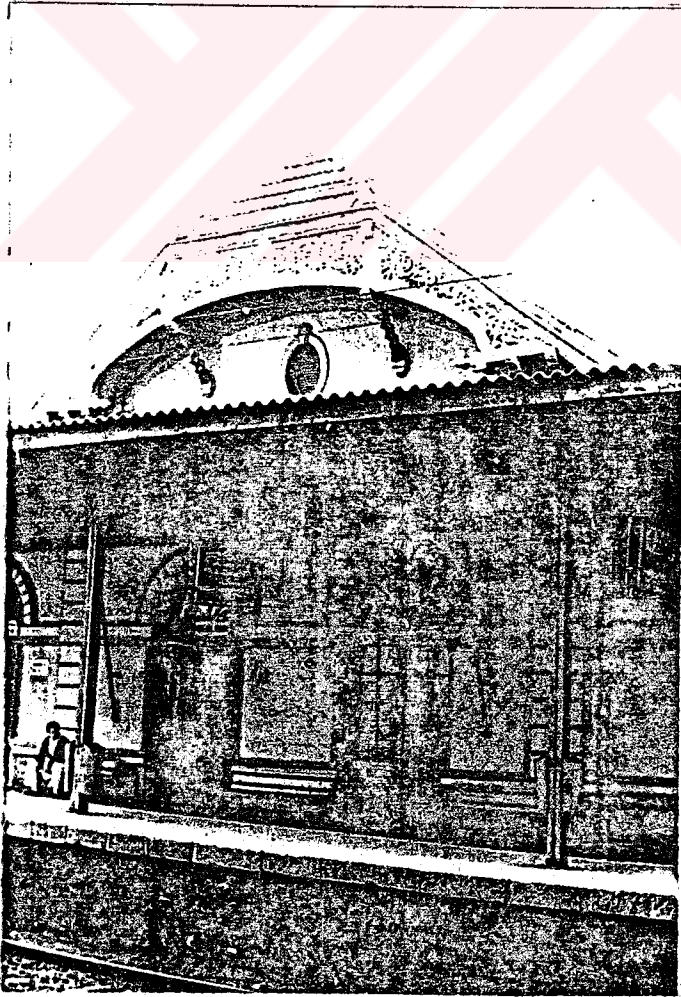
Res.120 Bostancı istasyonu



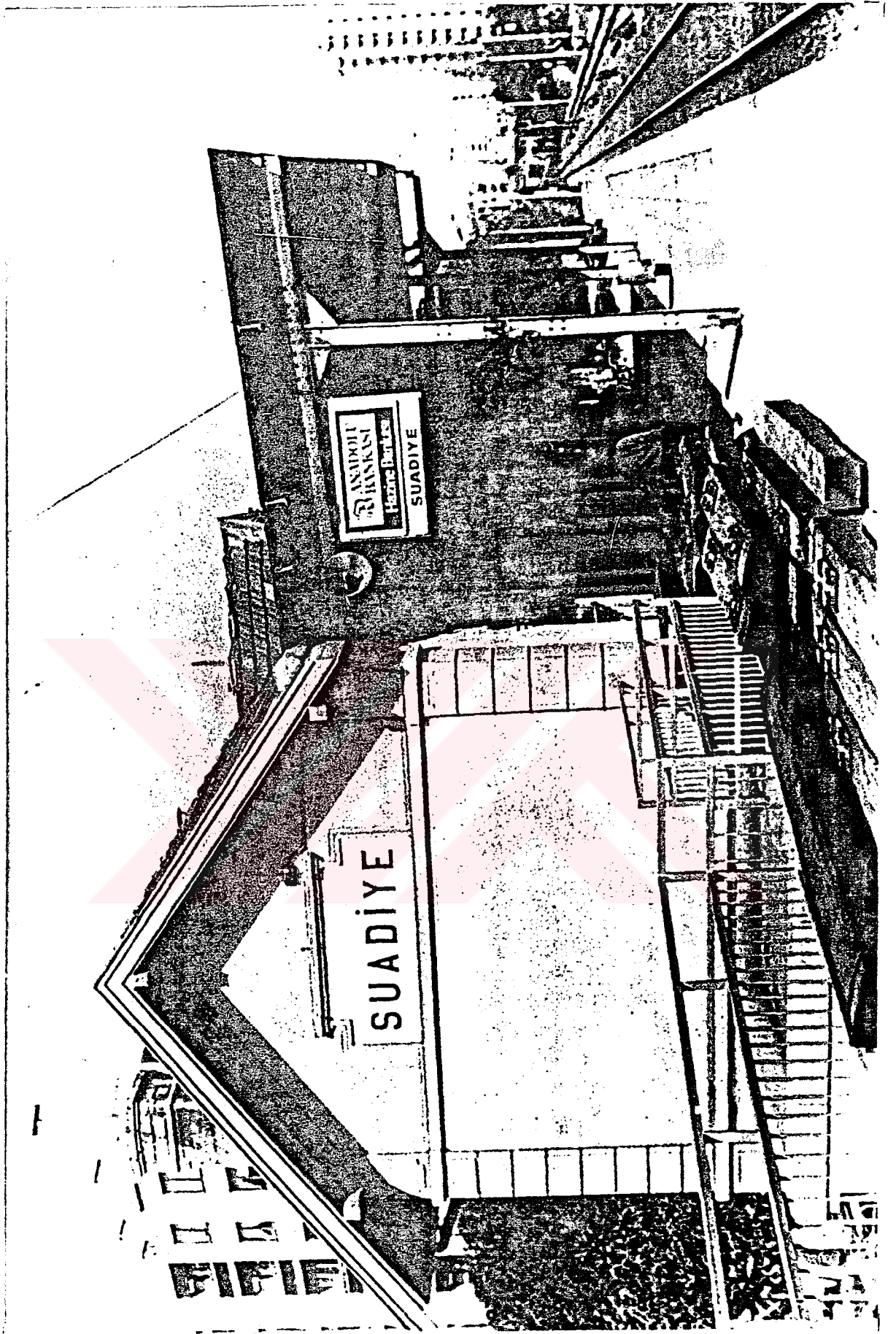
Res.121 Bostancı istasyonu



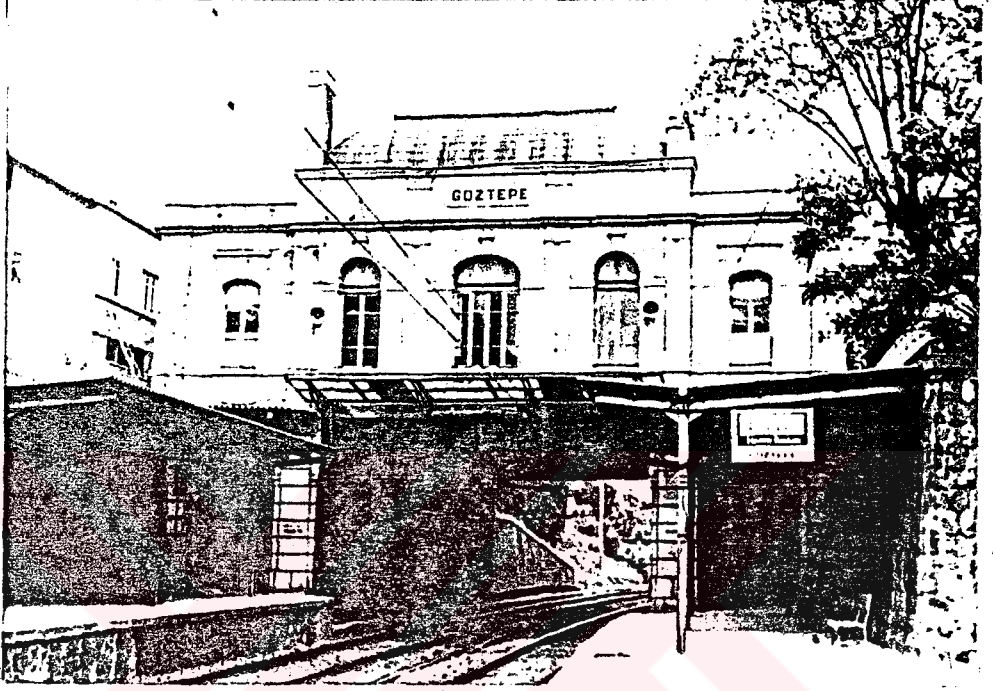
Res.122 Kızıltoprak istasyonu



Res.123 Kızıltoprak
istasyonu



Res.124 Suadiye istasyonu



Res.125 Göztepe istasyonu

5.5 Dini yapılar

Ondokuzuncu yüzyıldan başlayarak dini yapıların şehir dokusu içinde önemlerini yitirdikleri ve yerlerini giderek artan bir hızla resmi ve sivil yapılara terkettikleri bilinen bir gerçektir. Çağdaşlaşma yolundaki çabalar, batı kurumlarının hayata geçirilmesi sürecinde pek çok resmi yapının birbiri ardına gerçekleşmesine yol açarken, toprak sistemindeki değişiklik nedeniyle ancak Sultanlar tarafından yaptırılması mümkün olabilen camilerin hem sayıca çok azaldıkları, hem de boyutlarının eskiye oranla "minyatür" olarak değerlendirilebilecek ölçülerde ele alındığı görülür. M. Cezar bu durumu, devlet ve toplum hayatının genel şartlarına bağlı olarak ortaya çıkan mimarinin amaç ve sonucunda "dünyevileşme" biçiminde yorumlar ⁽¹⁾. Bu tür bir dünyevileşme Sultan II. Abdülhamid döneminde de sürmüştür, bu nedenle resmi ve sivil yapıların yapımı ivme kazanırken, dini yapılar bir kaç örnekle sınırlı kalmıştır.

Bu dönemde gerçekleştirilen dini yapıları iki grupta ele almak mümkündür; ibadet yapıları olan camiler ve türbeler. Cami yapılarına örnek olarak verilebilen Hamidiye ve Ertuğrul Camileri yüzyıl içindeki diğer örneklerle kıyaslandıklarında oldukça küçük ölçeklerde ele alınmış kabul edilebilirler. Gerek tek kubbeli bir yapılanma sergileyen Hamidiye, gerekse bir mescid görünümü içindeki Ertuğrul Camii, hem plan tasarımı, hem de biçim açısından önemli bir değişiklik getirmemişlerdir. Öte yandan bu dönemde gerçekleştirilen Şeyh Zafir ve Mahmut Nedim Paşa türbesi gibi türbe yapılarında da plan olarak gelenekselin yeniden üretildiği, değişikliklerin yalnız biçim özelinde saptanabilecekleri görülmektedir.

(1) M.Cezar, a.g.e , s. 88

5.5.1 İbadet yapıları

5.5.1.1 Hamidiye/Yıldız Camii

Günümüzde Yıldız Camii olarak anılan Hamidiye Camiinin, Sultan II. Abdülhamid tarafından 1885-1886 yıllarında Dikran Kalfa'ya yaptırıldığı belirtilmektedir⁽¹⁾. Kagir ve ana hacminin bir bölümünün ahşap bir kubbeyle örtüldüğü caminin, ayrıca bir hünkar mahfili ile cuma selamlığı törenlerinde kabul için kullanılan bir de dairesi bulunur. Gerçekte caminin yaptırılma nedenleri arasında Sultan II. Abdülhamid'in cuma selamlığı töreninde bulunmak üzere her hafta Yıldız Sarayı'ndan uzaklaşmak durumunda kalışının yattığı düşünülebilir. Sultan'ın sarayından pek uzaklaşmak istememesi, kendisini sarayın bitişiğindeki bu caminin yaptırılmasına zorlamış olmalıdır. Toplumsal düzen açısından vazgeçilemez bir gelenek durumundaki cuma selamlığı sırasında Sultan, Yemen ve Arabistan'dan gelen tebaasıyla birlikte namaz kılabilen, yabancı elçilerin tebriklerini kabul etmektedir. Bu anlamda bu törenlerin önemli bir toplumsal işlevi vardır. Belirtildiğine göre cuma selamlığı törenleri şöyle bir düzen içinde gerçekleştirilir⁽²⁾: Tören başlamadan önce Fransız Kambra Efendi rasat aletlerini getirir ve sarayın tüm saatleri ayarlanır. Sultan yola çıkmadan yarım saat önce harem arabaları yola çıkarlar ve caminin avlusuna eskilik sırasına göre dizilirler; önde Valide Sultan'ın, sonda hazinedar ustanın arabası bulunur. Sultan'ın arabası saray kapısından çıkarken marş başlar, selam borusu çalınır ve asker bağırır. Şeyhülislâm Sultan'ı cami kapısında karşılar ve Sultan içeri girer girmez cuma namazı başlar. Arap illerinden gelen çok sayıda müslüman caminin avlusuna serdikleri hasırlar

(1) P.Tuğlacı, Osmanlı Şehirleri, s. 164

Aynı yazar "Osmanlı mimarlığında batılılaşma dönemi ve Balyan ailesi" adlı kitabında caminin mimarını Sarkis Balyan olarak kaydedip, Dikran Kalfa'yı proje yardımcısı olarak belirtirken, daha sonraki çalışmalarını içeren bu kitabında caminin mimarını Dikran Kalfa olarak açıklamakta, Sarkis Balyan'ın adından hiç bahsetmemektedir.

(2) E.Sevgin, "Yıldız Sarayı", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 5, s. 43

üzerinde namaz kılarlar. Yabancı elçiler Seyir/Set Köşkü'nden töreni izlerler. Namaz bitince her alay kendi bandosunu çalarak kalabalığın arasından geçer, tören sona erer. Şehzadeler bağlı oldukları askeri birliklerin önünde yer almışlardır (1).

Sultan adına etkili bir siyasal gösteriye dönüşen cıma selamlığı törenlerinin bu belirli düzeni, 21 Temmuz 1905 günü Sultan II. Abdülhamid'e karşı girişilen yegane sabotaj olayına yol açmıştır. Ermenilerce düzenlenen bu sabotaj sırasında caminin giriş kapısı yakınında saat kulesinin batı yönündeki Talimhane girişine bırakılan saatli bomba, Sultan'ın Şeyhülislâm Cemaladdin Efendiyle konuşması uzayınca Sultan kapıya varmadan patlar ve yirmialtı kişinin ölümüne neden olur, caminin ön kısmı ile saat kulesini tahrip eder (2) (Şek.11).

Cephesi küfeki taşıyla kaplı olan Hamidiye Camii, dıştan bakıldığında adeta bir maket gibi çizgilerini ele veren görünümüyle dikkat çeker (Res.126). Dış yüzeylerin bezemesi genelde kemer içi oyma gotik motiflerle süslü sivri kemerler ve çatı frizini oluşturan mukarnas ve altıgen yıldızlardan ibarettir. Caminin ana dua mekanını kapsayan kütlemin dış yüzeyleri ise gotik kemerlerin profillendirilerek yine sivri kemerli nişler içine alınmasıyla zenginleştirilmiştir. Bu bölümün ayrıca, aynası bitkisel motiflerle doldurulmuş ve bir dizi palmet ile sonlandırılmış bir elemanla taçlandırıldığı görülmektedir (Res.128). Ana dua mekanının bir bölümünü örten kubbe onaltıgen planlıdır ve oldukça yüksek tutulmuş bir kasağa oturur (Res.129). Her bir diliminde silmeli panolar içine yerleştirilmiş sivri kemerli birer pencere bulunan kasnak, dekoratif bir dış dizisi ve altıgen motifli mermer bir korkulukla son bulur. Hamidiye Camii bir "selâtin" camisi olmasına karşın tek minarelidir. Tek şerefeli olan minareye yapının harem bölümünden geçilir. S. Eyice'nin karışık üslubun bütün kusurlarını taşıdığını (3) öne sürdüğü minarenin gövdesi yivlidir (Res.127). Zarif bir taş

(1) F.Ezgü, a.g.e , s. 25

(2) Ibid., s. 47

Siyasal ve Toplumsal Olaylar Kronolojisi, TCTA, Cilt 6, s. 1465

(3) S.Eyice, "İstanbul Minareleri", TSTAI I, s. 69

oyma işçiliğinin sergilendiği üç sıra stalaktitle gövdeye bağlanan şerefenin ardından, külahın yine usta bir işçiliğin gözlendiği taş bezeme kuşağı biçiminde yorumlandığı izlenir.

Hamidiye Camii'nin plan şeması, ortada son cemaat yeri ve ana dua mekanından oluşan iki bölümlü bir dikdörtgen ile bunun doğusunda selamlığı, batısında harem meydana getiren iki daha küçük hacim biçiminde düzenlenmiştir (Şek.12). Yapıya son cemaat yerinin kuzey ucuna eklenmiş alçak bir kütleinin her iki yanından girilmektedir (Res.126). Buradan üç büyük açıklıkla 5x15m boyutlarındaki son cemaat yerine bağlanılır. Bu bölümü izleyen ana dua mekanı yaklaşık 13.25x19.50m boyutlarında bir dikdörtgendir⁽¹⁾. Alaşılagelmişin dışında uzunlamasına yerleştirilmiş olan dikdörtgenin girişe yakın bölümünde yukarıdaki kubbeyi taşıyan dört kolon bulunmaktadır. Kubbenin plan şemasıyla organik bir bağlantısı yoktur; son cemaat yeri ile birlikte düşünüldüğünde iç hacmin hemen hemen tam ortasına yerleştirilen kubbenin dışında kalan bölümler düz çatı ile örtülüdür. Harem ve selamlık bölümleri altlarına birer bodrum katı yerleştirilerek yerden yükseltilmişlerdir. Bu bölümler cami giriş katına göre yarım kat daha yukarıdadırlar. Her ikisine de merdivenle ulaşılmaktadır ve planları birbirlerine göre simetriklerdir. Son cemaat yerinin iki tarafından üçer basamakla harem ve selamlık bölümlerinin bodrum katlarına inilmektedir. Buna karşılık harem ve selamlığın giriş bölümlerinden de, son cemaat yeri boşluğunu yarıp geçen merdivenlerle, son cemaat yerinin üzerindeki galeriye çıkılabilir. Galerinin doğu ve batısında erkekler ve kadınlar için ayrılmış, kafesli birer bölme vardır. Galerinin önünde yer alan bölüm ise üçe bölünmüştür. Cuma selamlığı sırasında sağda vüzerâ, solda askeri erkân namaz kılarken, bu iki bölüm arasındaki açıklık saray muhafızlarına ayrılmıştır.

Hamidiye Camii'nin iç dekorasyonunda başlıca dikkati çeken öğeler; kubbeyi taşıyan altın yaldızlı stalaktit başlıklı ve yağlı boya işlemeli sedir ağacından yapılmış sütunlar, içi mavi zemin üzerine sarı

(1) P.Tuğlacı, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi, s. 271

S.Batur, "Ondokuzuncu Yüzyılın Büyük Camilerinde Son Cemaat Yeri ve Hünkar Mahfili Sorunu Üzerine", ASA II, s. 103

yaldızlı olan kubbe, beyaz işlemeli ve yaldızlı mermerden yapılmış mihrap, ve duvarlarda yer alan abanoz üzerine sedef kalmalı yazılardır. Yan duvarlarda harem ve selamlık durumunda olan hünkar mahfillerinin, sedir ağacından yapılmış kafeslerinin Sultan II. Abdülhamid tarafından gerçekleştirildiği belirtilmektedir⁽¹⁾. Ayrıca mihrabın solunda yer alan kendi tuğrasını taşıyan kabartma bir yazı levhasının Sultan tarafından yapıldığı, ek olarak yine kendisi tarafından yapılmış olan Kur'an okuduğu rahle ile "Sakal-ı Şerif" muhafazası bir sedefli çekmece-nin camideki eşyalar arasında bulunduğu öne sürülür. Duvarların tavan-la birleştiği yerin yaklaşık 25 cm. kadar aşağısında, müezzinler mah-filinin üzerinden başlamak koşuluyla duvarlara çepeçevre dolaşan 50 cm. genişliğinde bir kuşak halinde, kuffî hatla yazılı "Mülk suresi" yer almaktadır. Camide bulunan sülüs yazıların büyük bir bölümü hattat Abdülfettah Efendiye aittir. Hamidiye Camii'nin zemininde dönemin el sanatları özelliğini yansıtan bir Herke halısı serilidir. Kubbe merke-zinde asılı duran avizenin ise Kaiser II. Wilhelm'in armağanı olduğu belirtilir. Caminin mobilyaları arasında, hünkar mahfilinin harem ve Sultan'ın kullanımına ayrılmış odalarında bulunan Yıldız Fabrikası ürü-nü, altın yaldızla işli iki büyük çini sobayı da eklemek mümkündür.

Hamidiye Camii'nin batı köşesinde dört yüzlü bir saat kulesinin bu-lunduğu görülür. Caminin çizgilerinden farklı çizgiler taşıması nede-niyle yine Dikran Kalfa'nın bir ürünü olduğunu düşünmenin pek mümkün olmadığı kulenin, 1308 (M: 1890-1891) tarihli olduğu ve yapımının bir yılda tamamlandığı bilinmektedir⁽²⁾. Üç katlı olan kule köşeleri pah-lanmış bir kare plana sahiptir ve yukarı doğru çıkıldıkça kat planla-rı bir alttakine oranla biraz küçülür. Zemin katta her cephede sivri kemerli bir açıklık bulunur (Res.130). Dikdörtgen çerçeveler içindeki kitabeler, günümüzde kapatılmış olan bu açıklıkların üzerinde yer alır-lar. Orta kat cephelerinde altta yuvarlak, onun üzerinde de açıklığı üç kademeli bir kemerle sınırlanan bir pencere bulunuyorken, üçüncü

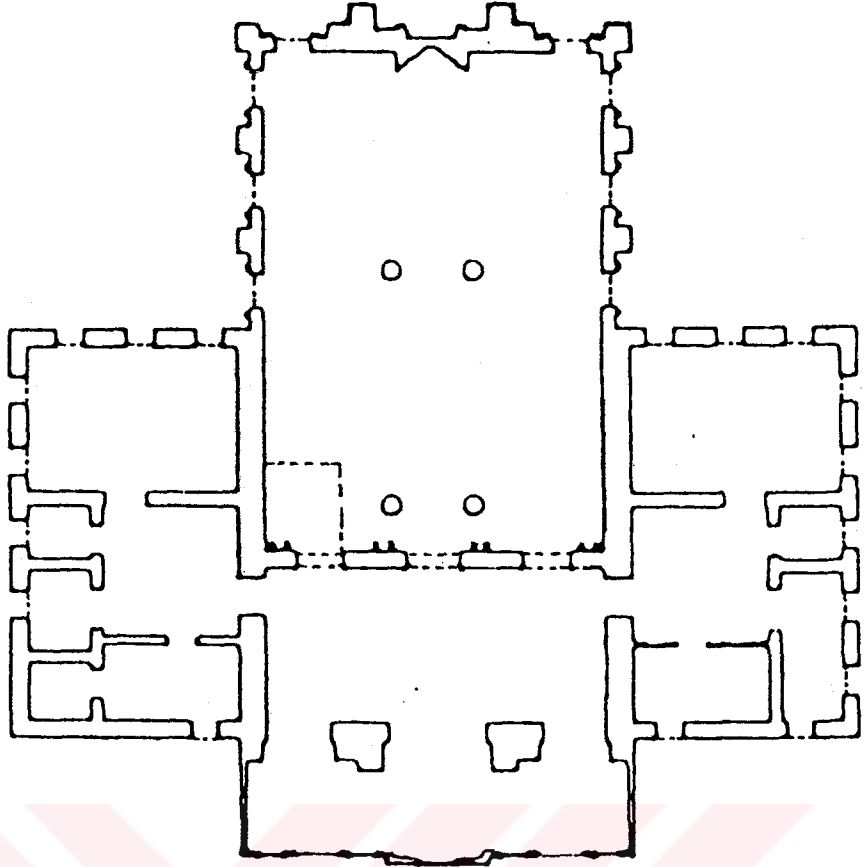
(1) P.Tuğlacı, a.g.e , s. 269

(2) Ibid., s. 273

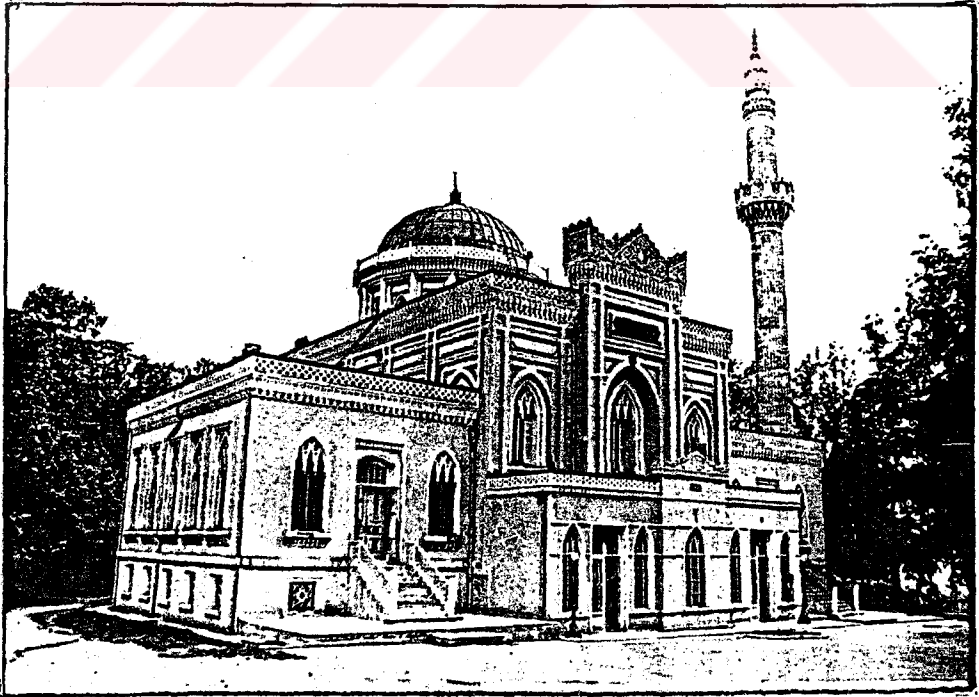
T.Öz, İstanbul Camileri, s. 29

katta bu düzen tam tersine çevrilmiş, altta yine kaş kemerli kademeli bir pencere yer alırken üste yuvarlak bir pencere yerleştirilmiştir. Kuzey cephesindeki yuvarlak pencerenin içine saatin oturtulduğu görülmür. Kulemin bezeme elemanlarını katlar arasındaki mukarnas kabartma dizileriyle, köşelerin pahlarında yer alan ince sütunçeler oluşturmaktadır. Kule yine dört yüzü üzerinde kademeli kemerli birer küçük çatı penceresinin bulunduğu kubbemsi bir külahla sona erer.

Genel olarak değerlendirildiğinde Hamidiye Camii'nin, dönemin hemen hemen tüm yapılarında izlenebilen, belirli bir üslup içinde değerlendirilmeme özelliği taşıdığı söylenilebilir. Ancak kullanılan öğeler gözönüne alındığında geleneksel Osmanlı mimarisinin bezeme motifleriyle mukarnas gibi ayırdedici unsurlarının neo-gotik elemanlarla biraraya getirildiği saptanmaktadır. Hiç kuşkusuz Avrupa'da dönemin dini yapılarında yaygın biçimde izlenen neo-gotik, bir islâm yapısı olmasına karşın Hamidiye Camii'nde de etkisini göstermiştir. Benzer bir eklektik tutumun sergilendiği Aksaray Valide Camii örneğinin varlığı, aynı anlayışın yinelenbilmesini kolaylaştırmış olmalıdır. Her iki cami için ortak olan bir başka özellik, minyatür birer örnek, ya da maket gibi ele alınış ise anlayışın başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu nitelikleriyle Hamidiye Camii, ondokuzuncu yüzyıl camilerinin genel özelliklerini bünyesinde barındıran tipik bir örnek olarak değerlendirilebilir.

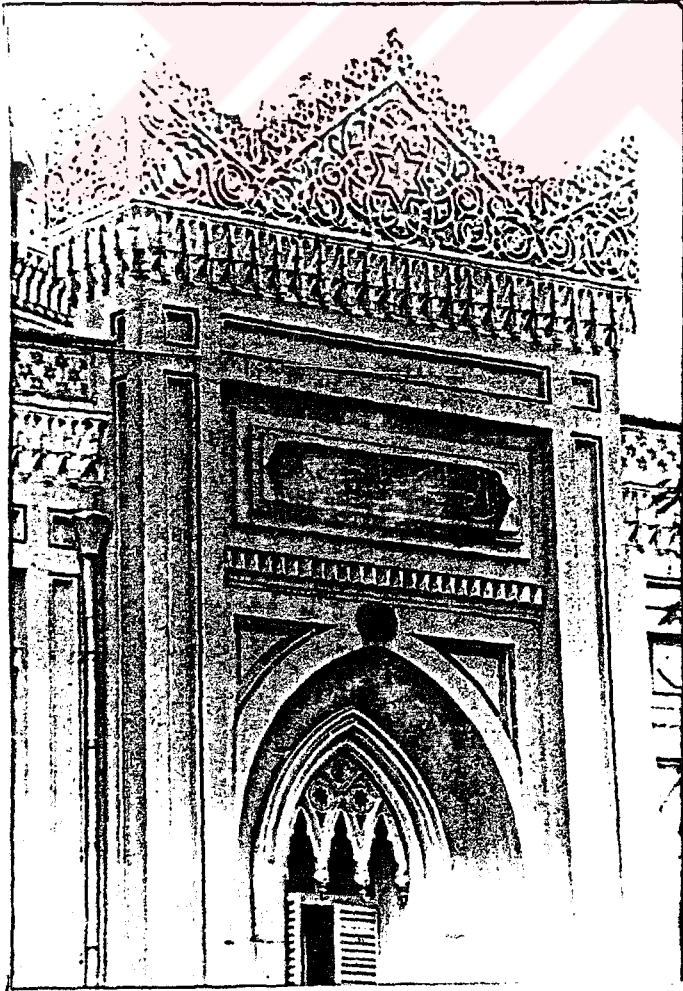
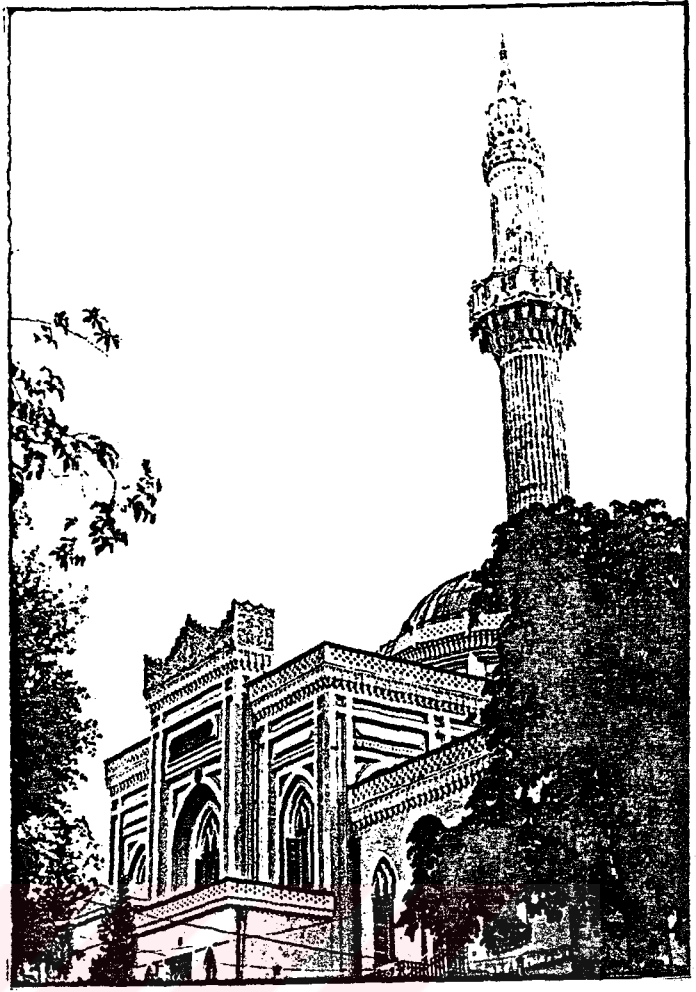


Şek.12 Yıldız Camii planı

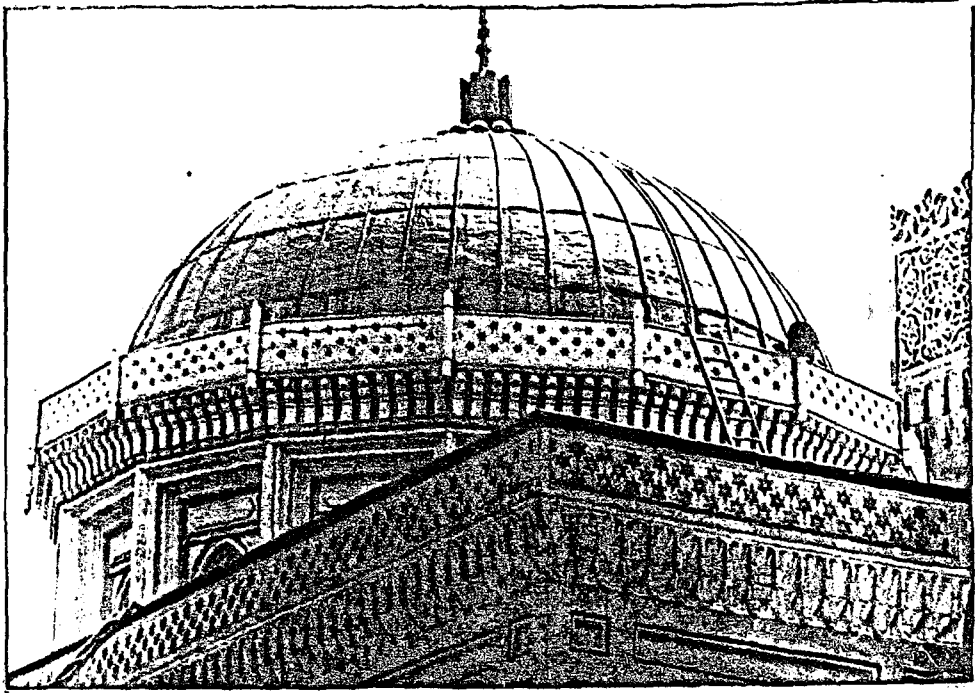


Res.126 Yıldız Camii giriş cephesi

Res.127 Yıldız Camii
cepheden
ayrıntısı



Res.128 Yıldız Camii
cepheden
ayrıntısı



Res.129 Yıldız Camii kubbesi



Res.130 Yıldız saat
kulesi

5.5.1.2 Ertuğrul Camii

İnşaatına Hamidiye ve Orhaniye Kışlası'nda yer alan Orhaniye Camileriyle birlikte başlanan Ertuğrul Camii, 1886-1887 yıllarında tamamlanmış ahşap bir binadır⁽¹⁾. Yapı Sultan II. Abdülhamid tarafından Şeyh Zafir'e bağışlanan Serencebey'deki arazi üzerinde gerçekleştirilmiş, sonraki yıllarda yaptırılan türbe-kitaplık ve çeşme ile bir külliyeye dönüştürülmüştür (Şek.13). 1873 te henüz şehzadeyken Sultan tarafından İstanbul'a çağrılan Şeyh Muhammed Zafir, Trablusgarp'ta Derne yakınında Mısra kasabasından gelmektedir ve bu kasabanın merkezi olduğu Şazeli tarikatının Medeniyye kolunun piridir⁽²⁾. Ertuğrul Camii'nin tarikatın toplandığı bir dergâh haline geldiği ve Zafir Efendinin sağ olduğu sürece bu dergâhın şeyhi kabul edildiği bilinmektedir. Yine bildirildiğine göre Hamidiye, Orhaniye ve Ertuğrul Camilerinin vakıfları bu dergâha bağlanmış ve dergâhın giderleri bu vakıflarca sağlanmıştır. Yapının Cumhuriyet sonrasında bir süre ilkokul olarak kullanıldığı belirtilmektedir.

Kuzeyden güneye doğru uzanan ve uzun cephesi 36.63m, dar cephesi 18.52m.lik bir dikdörtgen oluşturan iki katlı yapının cepheleri, kuzey ve güney kısımlarında planda yapılan simetrik çıkıntılarla hareketlendirilmiştir⁽³⁾. Cephelerin düzeni iki renkli bir tasarım çerçevesinde ele alınmış ilk katta dikdörtgen, hemen üzerlerinde olacak şekilde ikinci katta yuvarlak kemerli pencereler ve bunlar arasındaki yüzeyleri hareketlendiren sağır kemerli panolardan ibarettir (Şek.14,15; Res.131). Yapının kagir olan tek minaresi kuzey-batı köşesinde yer almaktadır. Gövdeye mukarnaslarla bağlı bir şerefesi bulunan minarenin külahı kavuk biçimindedir (Şek.15, Res.132). Caminin doğuya bakan cephesinin önündeki küçük avluda ise altıgen planlı küçük bir şadırvan bulunur.

(1) T.Öz, a.g.e , s. 63

H.R.Ergezen, "Ertuğrul Camii Restorasyonu", Röleve ve Restorasyon Dergisi, Cilt 1, sayı 1, s. 69

(2) A.Batur, a.g.m , s. 108

İ.S.Sırma, a.g.e , s. 54

N.Berkes, a.g.e , s. 338

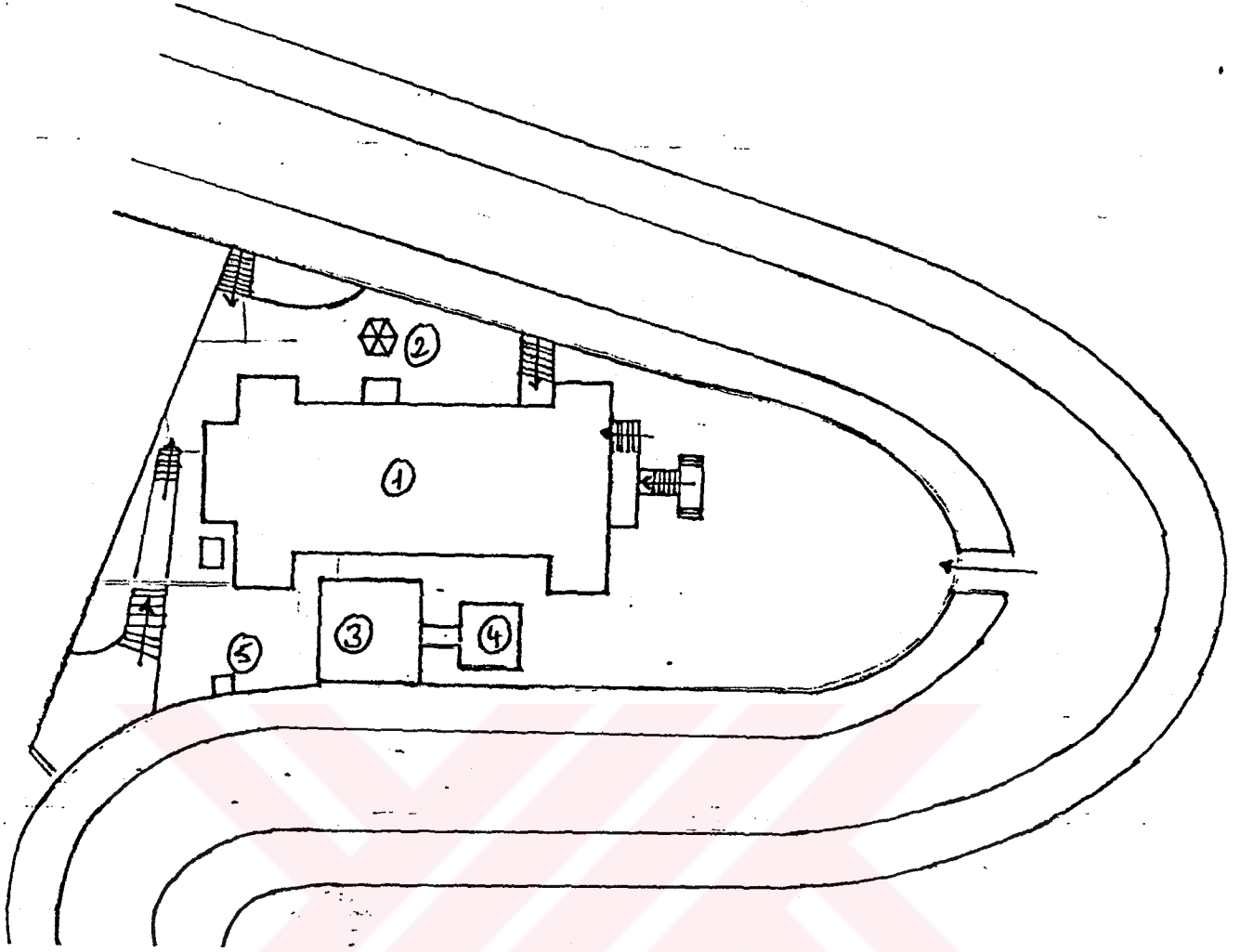
(3) H.R.Ergezen, aynı yerde.

Girişte ahşap döner merdivenli geniş bir holün bulunduğu Ertuğrul Camii, bir mescid ile çeşitli amaçlarla kullanılan hacimleri içermektedir (Şek.17,18). Mescid planının orta kısmında 12x12m boyutlarında iki katı da kapsayacak biçimde yerleştirilmiştir⁽¹⁾. Sekizgen planlı olan mescidin kaburgalı bir ahşap kubbeyle örtüldüğü görülür. Örtü etrafı açık kalacak şekilde yerleştirilmiş sekiz ahşap ayağa oturur; böylelikle gerek zemin katından gerekse üst kattan mescidin içi görülebilir. Üst katın hizasındaki ayaklar arasına sert ağaçtan sık kafesler konarak, bu katta mescidin etrafını çepeçevre dolaşan mahfil salonunun gizlenmesi sağlanmıştır (Şek.16). Duvarları nakışlı olan bu bölümün çatı örtüsü boya, bezir ve macun ile muşamba haline getirilen çita taksimatlı gerilmiş bezden ibarettir. Bez örtünün üzeri rokoko anlayışta bitkisel motifler ve yıldızlanmış stuko rölyeflerle bezelidir. Benzer türde bir iç dekorasyona giriş holünde de rastlanır. Bu holün tavan ve duvarları tamamen nakışla ve pano halinde resimlerle kaplıdır. Caminin kuzeyinde bulunan tekke odalarında daha sadeleştirilmiş olmakla birlikte aynı özellikleri taşıyan bir bezeme yer almaktadır. Öte yandan yapının diğer bölümlerinin kirazla örtüldüğü izlenir. Çepeçevre ahşap bir atika duvarı çatıyı dış görünüşte kısmen gizlemektedir.

İlk kez 1969 yılında başlanan Ertuğrul Camii restorasyonu 1973 yılına değin sürmüş, çürümüş malzeme değiştirilerek bina aslına uygun biçimde onarılmıştır⁽²⁾. Yapı, içinde yer alan kubbeli mescid bölümüyle ilginç bir plan tasarımı sergilenmesine karşın, yerine getirdiği işlev nedeniyle gelenekseli yineleyen anlayışın bir ürünüdür. Bununla birlikte dış cephelerde izlenen yüzey düzenlemesindeki değişik biçimlendirmeye dikkatleri üzerine çekmektedir.

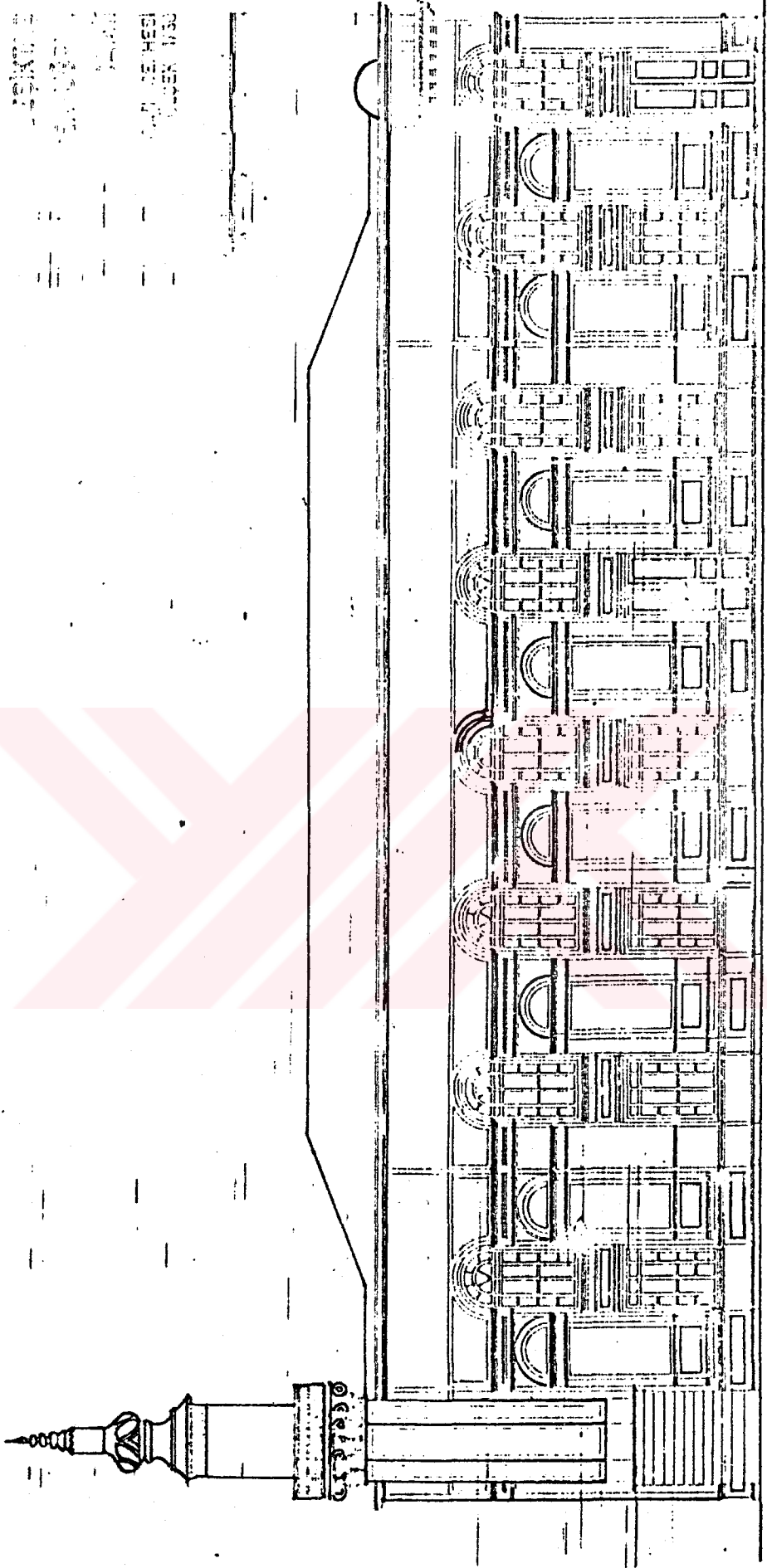
(1) Ibid.

(2) Ibid.

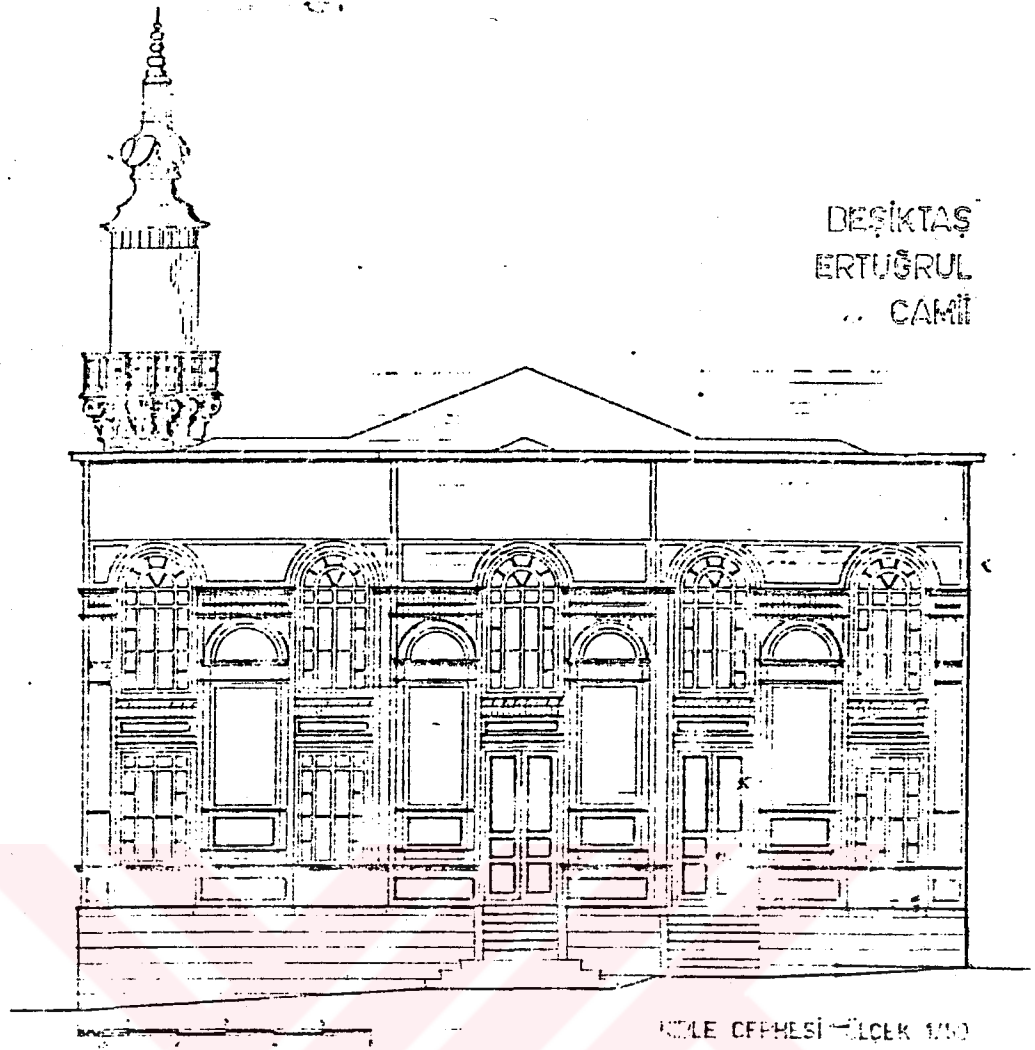


Şek.13 Ertuğrul Camii vaziyet planı

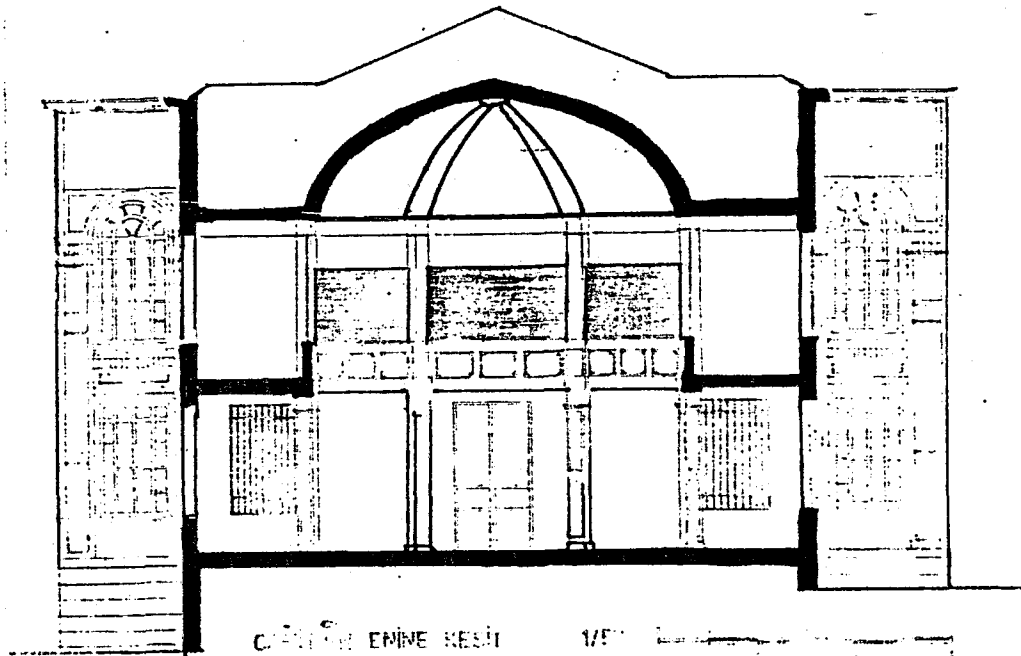
1. Ertuğrul Camii
2. şadırvan
3. Şeyh Zafir türbesi
4. kitaplık
5. çeşme



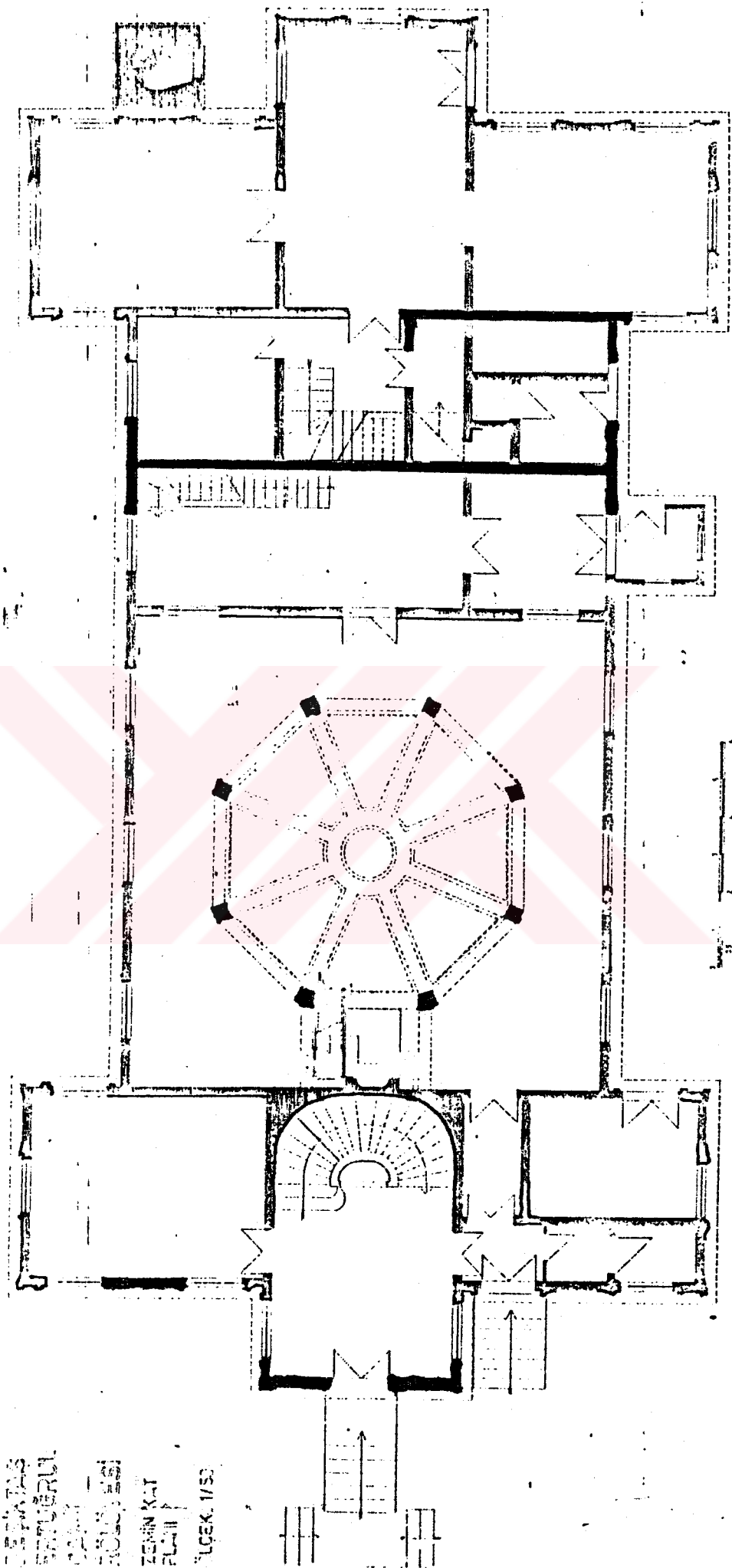
Şek.14 Ertuğrul Camii batı cephesi rölevesi



Şek.15 Ertuğrul Camii kible cephesi rölevesi

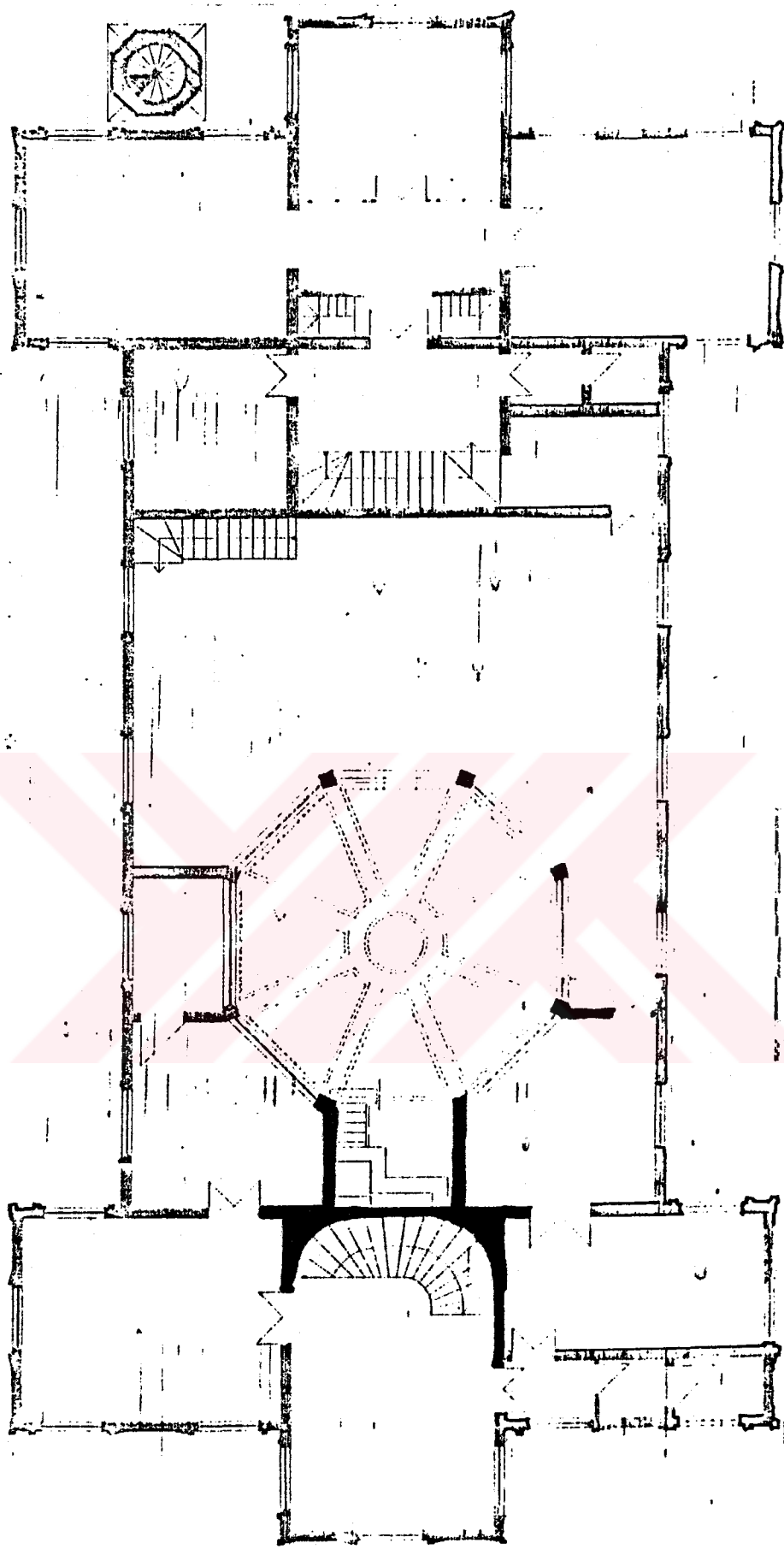


Şek.16 Ertuğrul Camii enine kesit



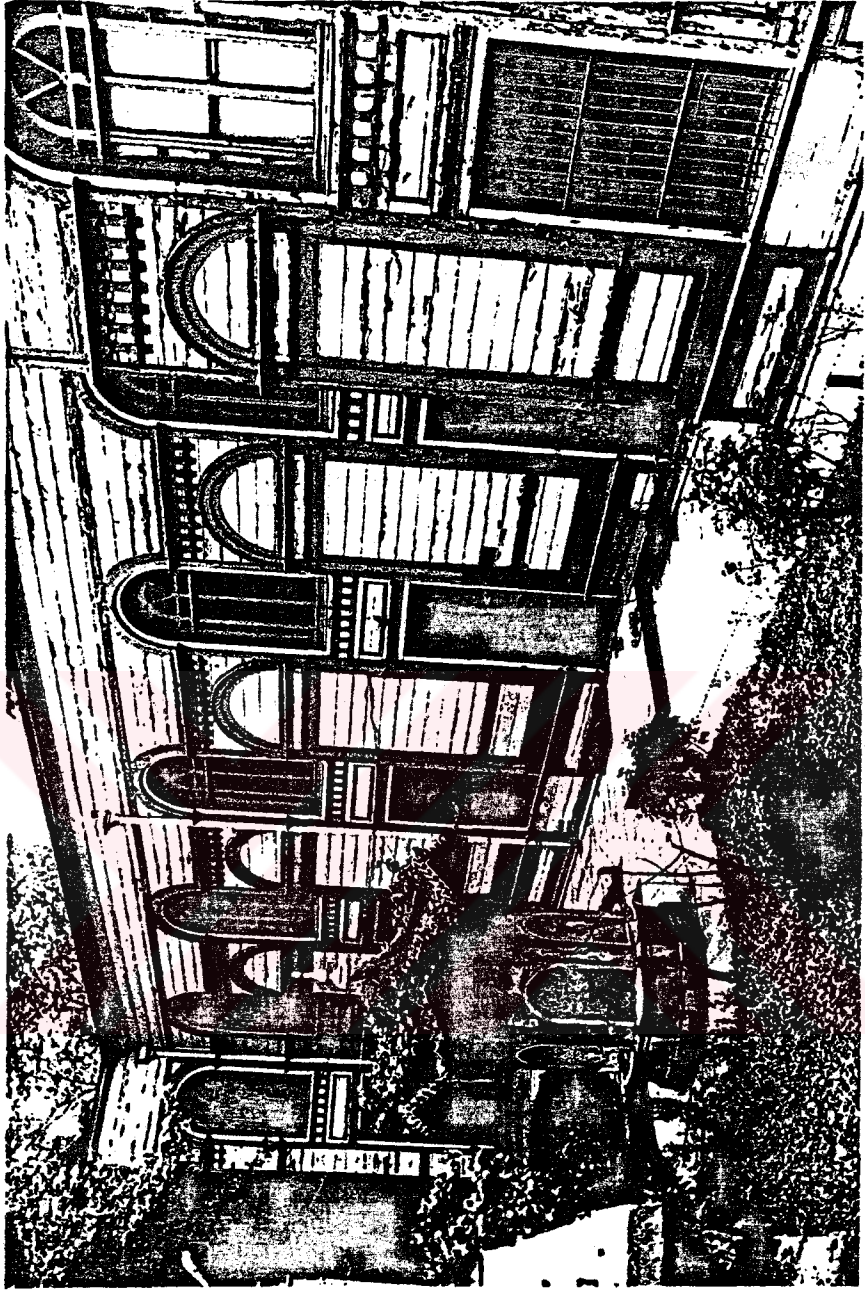
Şek.17

YERİNİN
KONUMU
ZEMİN KAT
PLANI
ÖLÇEK: 1/50

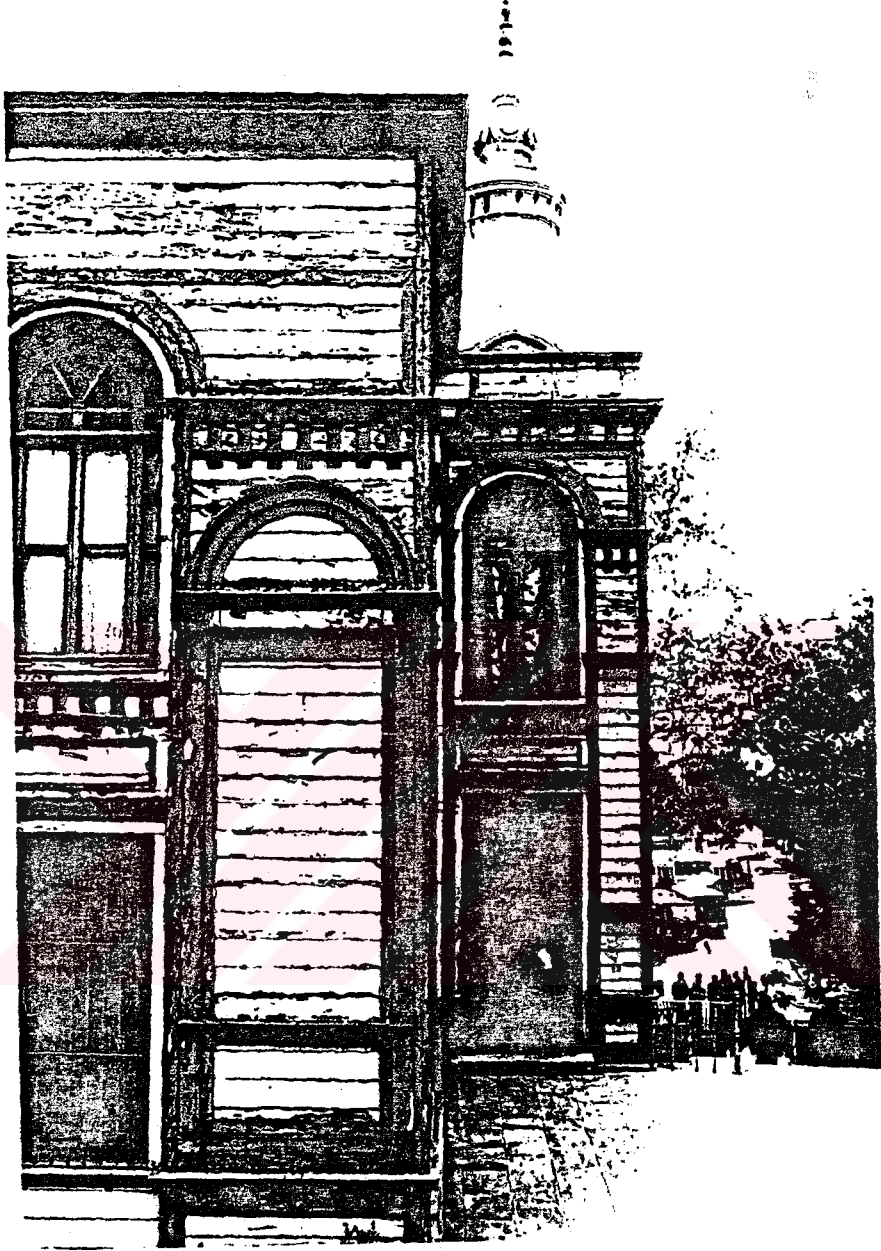


Şek.18

BEŞİKTAŞ
ERTUĞRUL
CAMİİ
RÖLÖVESİ
BİRİNCİ KAT
PLANI
ÖLÇEK 1/50



Res.131 Ertuğrul Camii avludan cephe ve şadırvan



Res .132 Ertuğrul Camii cepheden ayrıntı ve minare

5.5.2 Türbeler

5.5.2.1 Şeyh Zafir Türbesi

Serencebey'deki arazi üzerinde 1886-1887 yıllarında gerçekleştirilmiş Ertuğrul Camii'ne bitişik yapılan eklerle oluşturulan türbe, kitaplık ve çeşmenin yer aldığı yapılar bütünü, 1904-1905 (H:1321-1322) yıllarında tamamlanmıştır⁽¹⁾ (Şek.13). O yıllarda saray mimarı olarak görev yapan Raimondo d'Aronco tarafından gerçekleştirilen yapıların, yine saray şeyhi Muhammed Zafir Efendi adına yapıldıkları bilinmektedir. Cumhuriyet sonrasında uzun yıllar harap durumda kalan yapılar, 1972 yılında ele alınarak mevcut elemanlar ve eski fotoğraflar yardımıyla aslına uygun biçimde onarılmıştır⁽²⁾.

1957 de Yıldız yolunun yapımı sırasında yapılar bütünü'nün önünden geçen yolun 2m kadar yükseltilmesi, çevrenin topoğrafyasını değiştirdiği gibi yapılara zarar vermiş; köşede bulunan çeşmenin yalağı yol seviyesinden aşağıda kalırken, türbenin bir bölüm duvarı toprağa gömülü hale gelmiştir (Res.133). 8,5x8,5m boyutlarında kare plana sahip olan türbenin, yine kendisi gibi 5,42x5,42m boyutlarında kare bir planı bulunan kitaplık ile güney cephesinde oluşturulan bir galeri yardımıyla birleştirildiği görülmektedir (Şek.19,20,21). Türbenin kuzey cephesinden verilen girişi, bu cephenin simetrik düzenini bozmuş, hemen bitişiklerinde yer alan pencerenin daha dar ve oransız tutulmasını gerektirmiştir (Res.133). Dış yüzeyleri taş, iç yüzeyleri ve camiye bitişik cephesi tuğla ile örülü olan yapının cephe düzeni, ortada dar ve yüksek yuvarlak kemerli bir niş içine alınmış uzun bir pencere ile iki yanındaki küçük kare pencerelerden oluşur (Res.134). Tasarım iki yana yerleştirilmiş birer kule ve soğan biçimli kubbenin hemen altında yer alan yarım daire bir saçakla tamamlanmıştır (Res.133). A. Batur, kubbenin yuvarlaklığını gölgeli alanlar meydana getirerek tamamladığını

(1) A.Batur, a.g.m , s. 108; yapım tarihi Hicri tarihin uyarlamasında ki bir yanlışlıktan ötürü 1905-1906 olarak verilmektedir.

(2) H.R.Ergezen, a.g.m , s. 70

belirttiği bu tür saçak biçimini, ilk kez Otto Wagner'in 1897 de Viyana'da gerçekleştirdiği Karlsplatz İstasyonu'nda kullandığını, d'Aronco'nun da benzer bir saçak biçimini 1902 Torino Sergisi'ndeki Gazetta del Popolo pavyonunda uyguladığını kaydeder⁽¹⁾. Üç cephede yer alan saçaklar uçları birer ritm elemanı oluşturacak biçimde yedişer yivle hareketlendirilmiş ince taş levhalardan yapılmışlardır. Kare ve daire gibi saf geometrik biçimlerden oluşan cephe düzeninin, köşe kulelerinin katılımıyla birbiriyle ilişki kuran yatay ve dikey aksta birer bezeme elemanı konumundaki pencereler yardımıyla sağlandığı görülmektedir. Buna göre, yapıyı yatay olarak çevreleyen kare pencereler, parmaklık şebekeleriyle dekorasyona katılırlar (Şek.21). 50x15mm'lik lamalardan yapılan şebekenin, kenarlarda yuvarlak kesitli olan üç demirin altlı üstlü geçişlerle saç örgüsü oluşturduğu ve orta karelerde 25cm çapında çemberlerin kare çerçeve ile birbirlerine bülonlarla birleştirildiği iki farklı düzenlemeyle hazırlandığı görülür. Cephelerde dikey aks dekorasyonunu meydana getiren dar ve yüksek pencereler ise, eşkenar dörtgenler ve küçük daire yaylarından oluşan metal çerçevelerle, hareketli ve farklı ışık yansımaları yaratan bir yüzey sağlarlar (Res.134). Pencerenin alt ve üst kısmında yer alan büyük eşkenar dörtgenler içine Art-Nouveau'nun bitkisel çizgilerini daha natüralist oluşu ile aşan⁽²⁾ asimetric yerleştirilmiş birer kıvrımdal, bu geometrik düzenlemenin dışında kalır. Saçak ile pencere arasındaki bölüm git-tikçe küçülen dairesel kuşaklar halindedir (Şek.21). İlk kuşak üzerine soyut çizgisel bir motif dizisi, ikinci kuşak üzerine ise üçer karelik gruplar oyulmuştur. En sonda bezeme kuşaklarını noktlayan derin ve dikkesimli küçük daireler dizisi yer alır. Dikey bezeme aksı, pencerenin iki yanını çevreleyen ve pencerenin düşeyliğini ışık-gölge çizgileriyle kuvvetlendiren düşey profiller ile tamamlanır.

Yatay ve dikey aksta yer alan birer bezeme öğesi konumundaki pencereler, orta pencerenin iki yanındaki kabartma yuvarlatılmış dikdörtgen-

(1) A.Datur, a.g.m, s. 116

(2) Ibid., s. 117

lerden oluşan üçgen düzenlemenin, kulelerin düz yüzeyli ve ters yönlü üçgenleriyle yarattığı karşıtlık sonucu birbirleriyle ilişki kurmaktadır. Bu tasarımın ritmi ayrıca gözü yukarıya çeker ve dekorasyonun plastiği kulelerin anıtsal etkisini tamamlar. Piramidal görünümleri olan kuleler yapıda bir mafsallanma meydana getirircesine biçimlendirilmişler ve arka taraflarında üçgen yüzeylerle yapıya bağlanarak düz ve kesme taş bir yüzey oluşturmuşlardır. Ancak kulelerin kare pencereler hizasında taş oyma bir bezeme panosuyla hareketlendirildikleri görülür (Res.134). A. Batur, d'Aronco'nun sanatçı kişiliğini en iyi nitelleyen parçalardan biri olarak gördüğü panoyu, farklı altı derinlikte ve dik kesim tekniğinde yapılarak, geometrik bir düzende ve simetrik oluşuyla uluslararası Art-Nouveau tasarımdan ayrılan stilize ve bitkisel bir süsleme ögesi olarak değerlendirirken ⁽¹⁾; S. Ciner, basık "C" biçiminin kabartmada simetrik olarak yer almasını Osmanlı çeşme bezemesinin etkisi olarak saptar ve d'Aronco'nun bu anlamda Osmanlı barok-rokoko öğelerinden yararlanma yolunda bir deneye girmiş olduğunu belirtir ⁽²⁾ (Şek.22). Düz bir taş yüzey biçiminde kendisini ifade eden kuleleri hareketlendiren bir diğer unsur, kulelerin tepesine yakın yerde yine rölyef şeklinde işlenmiş olan rozetlerdir. Bu rozetlerde küçük kare kabartmaların sınırlarını belirlediği daire içinde, kabartma eğri çizgilerin oluşturduğu altı dilim ve her dilimde stilize olarak işlenmiş birer gül motifi yer alır. Kuleler köşeleri oluklu ve yuvarlatılmış bir küp biçimiyle sonlanırlar (Şek.21). Bu küplerin yüzlerinde yine kare biçimli ve dik kesimli üçer oyma bulunmaktadır. Yapıyı tamamlayan kubbe tam bir yarım küre olarak başlayıp, ortada incelererek yükselir ve bir tür soğan kubbe görünümü kazanır (Res.133). Kubbe eteği yalnızca bir mermer kasnakla çevrilidir. A. Batur, kasnağın üzerinde yer alan dikdörtgen plakalar üzerine işlenmiş, içlerinde birbirinden farklı rölyeflerin bulunduğu üçgenler üzerinde görülen desenlerin, MacIntosh'un yarı natüralist desenlerini anımsattığını belirtmektedir ⁽³⁾.

(1) Ibid.

(2) S.Ciner, a.g.t , s. 43

(3) A.Batur, a.g.m , s. 113

Şeyh Zafir türbesinin planı incelendiğinde zeminden başlayarak tüm köşelerin üçgen şeklinde doldurulduğu görülür (Şek.19,20). Bu üçgenleri yukarıya doğru, tuğlaların birbiri üzerine bindirilmesiyle oluşturulmuş eğri üçgen yüzeyler meydana getiren bir çeşit stilize mukarnas ve onun üzerine oturtulan tromp havası verilmek istenmiş yalancı geçiş öğeleri izler. Çift katlı olan kubbe sekiz kemere, bu kemeler de geçiş öğelerinin yanında bulunan konsollara oturuyor gibidir. Kagir malzemeyle inşa edilen alt yapı üzerine kubbe ahşap bir kaburgayla oluşturulmuştur ve bu kaburga konsolların sınırladığı çıkıntılara oturmaktadır. İç yüzü bağdadi ile kaplanarak üzerine alçı sıva yapılmış olan kubbe, kagir strüktür gibi gösterilmiştir. Bu durumuyla yapının iç mekânıyla değerlendirilen bir örnek olmayıp dışarıdan kavranan, volümetrik değerleriyle belirlenen bir anıt olduğu düşüncesindeki A. Batur, türbenin iç ve dış mekânının tarz ve mimari anlayıştan başlayıp dekoratif ayrıntılara değin uzanan bir farklılık sergilediğini belirtir⁽¹⁾. İç ve dış mekân arasındaki uyumsuzluğa, malzemedeki kesme taş, kagir, bağdadi ve tuğlaya kadar değişen çok renklilik eklendiğinde uyumsuzluğun daha da arttığını açıklayan A. Batur ayrıca, mekân etkisini havada bırakacak şekilde geçiş öğeleri tarafından taşınmadığı halde öyle gösterilmeğe çalışılan kubbenin, dış ve iç plastik arasındaki uyumsuzluğun odağını oluşturduğunu ve ne Osmanlı mimari anlayışının yeni bir yorumu, ne de Art Nouveau'nun yeni bir uygulaması sayılabileceğini belirtmektedir. İç mekânın bezenmesi, kubbe içinin dekorlanmasıyla sağlanmıştır. Kubbenin kaburgalarını belirtircesine, ortada bir madalyondan çıkan ışınsal olarak düzenlenmiş sekiz bölüm içinde pastel renklerle işlenmiş rokoko anlayışta motiflerin bulunduğu görülür. Zemindeki desen ise düzenli ve yinelenen motiflerden oluşturulmuştur. A. Batur, bu desenin 1900'lerin kumaş desenlerine olan yakınlığına dikkat çeker⁽²⁾. Öte yandan resimsel özellik taşıyan bu bezemenin, dış cephede yer alan yarı natüralist ve soyut geometrik rölyeflerin oluşturduğu üslupçu

(1) Ibid., s. 128-131

(2) Ibid., s. 112

anlayışın dışına taşıdığına vurgular. Böylelikle yapı genel olarak değerlendirildiğinde , Avusturya Sezession' u etkilerini yansıtan başarılı bir uygulama kabul edilen dış düzenlemenin, yapısal ve biçimsel sorunların Osmanlı mimarisinin yalnız biçim olarak algılanmış oluşu yüzünden gözülmediği iç düzenleme ile bütünselliği sağlayamadığı belirtilmektedir.

Konu üzerinde ayrıntılı bir araştırmayı gerçekleştirmiş bulunan A. Batur, açık bir galeriyle türbe yapısına bağlanan kitaplık binasının bu anlamda bir bütünselliğe ulaşmış olduğunu açıklamaktadır. Kare planlı olan kitaplığın da Ertuğrul Camii'ne bakan yüzeyi, hem plan, hem cephede farklı bir düzenleme sergiler. Bu yüzeyde içinde kitaplığın yer aldığı dıştan sağır bırakılmış tavana kadar yükselen niş, yerini yapının diğer kenarlarında, ortada dar ve yüksek bir pencere ile iki yanda benzer nişlerden oluşan bir düzenlemeye bırakmıştır (Şek.19,20, 21). 2,5m.ye değin yükselen bu düzenlemenin bir lento ile bitirilerek, üzerine geniş, derin ve dışarıya taşırılmış pencerelerin yerleştirildiği görülmektedir. Yapının inşa edildiği malzeme çeşitlilik gösterir⁽¹⁾. İç yüzeylerde duvarların tuğla ile örülerek kimi yerlerde taşla desteklendikleri, dış yüzeylerde ise Ertuğrul Camii'ne bakan arka cephe dışında diğer cephelerin yaklaşık 40cm.lik taşlarla örüldükleri gözlenir. Küp biçiminde bir hacim olarak yükselen yapının üst kısmında demir ve ahşap malzemenin devreye girdiği görülür. Kesişme noktalarında 60x60x6 lık lamalardan haçvari bir metal sistem içine sıkıştırılmış 10/15 lik ahşap kirişlerin üzerine oturtulan kaburga görünümünde otuziki ahşap makasa asılmış durumdaki kubbe, 2,70m çapında, bağdadi üzerine alçı sıvalı hafif bir konstrüksiyon sergilenmektedir. Kubbenin eteklerinde stuko bitkisel bezemelerin bulunduğu göze çarpar. Herhangi yapısal bir mafsallanma olmaksızın pencerelerin üzerine değin uzanan kubbe günümüzde tenke kaplıdır. A. Batur bu kubbe ile ilgili yaptığı değerlendirmede⁽²⁾, mekanın düz çatı ile kaplanacakken herhangi bir ge-

(1) Ibid., s. 120

(2) Ibid., s. 132

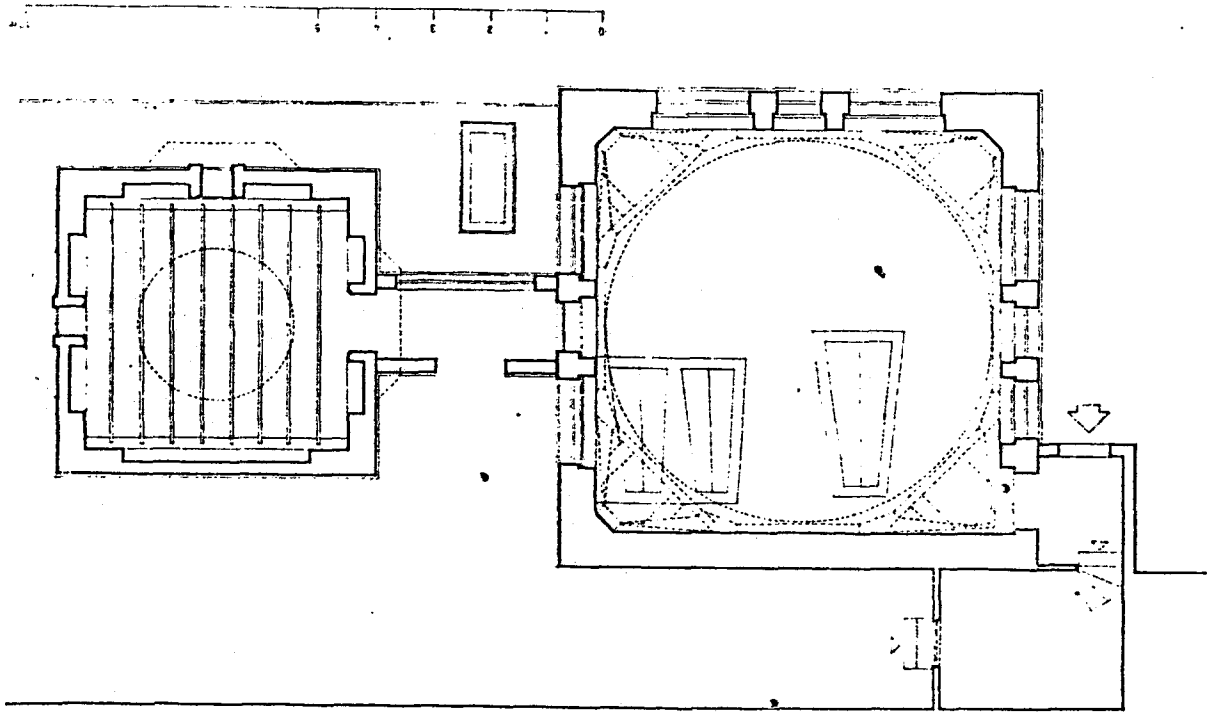
çiş elmanı ya da mafsallanmaya yer verilmeksizin kubbe ile örtülmesini yapının yegane zayıf noktası olarak belirtir. Bu nedenle çatı konstrüksiyonu kubbenin getirdiği zorlama çözümleri ortaya sermektedir ; hafif olan kubbeyi taşımak üzere sağlamlık kaygısı abartılmış olan taşıyıcı sistem, alt yapı ile örtü arasında malzeme ve yapım farklarının oluşmasına yol açmıştır. Ancak A. Batur yapının bir bütün olarak değerlendirildiğinde, işlevsel, stilistik birliğin sağlandığı, içte ve dışta Viyana okuluna bağlanabilir bir anlayışla biçimlenen ustalıklarla eritilmiş elmanlar yoluyla -özellikle üst penceredeki gibi İstanbul havası taşıyan- başarılı bir sentez şeklinde düşünülebileceğini de ekler. Öte yandan mukarnaslı konsolun varyasyonu görünümündeki bir çift konsol üzerine yerleştirilen kare bölümlü ahşap üst pencerenin varlığı rahatlıkla saptanabiliyorken, dar ve yüksek alt pencere üst pencerenin bulunduğu çıkmamanın ve altındaki konsolların arasına adeta gizlenmiş gibidir. Bu pencere dışarıdan türbedeki parmaklığın daha küçük ve farklı düzenlenmiş, ancak oranları ve detayları aynı olan bir benzeri ile örtülüdür. Türbe ve kitaplık binalarının ayrıca geometrik bir düzenleme ile gerçekleştirilmiş demir parmaklık şebekesiyle çevrili olduğu izlenir (Res.133,135).

A. Batur tarafından vaziyet planı açısından tam yerini bulmuş olarak değerlendirilen çeşme, Beşiktaş-Yıldız yolunun açılması sırasında seviye değişiklikleri yapılmadan önce, farklı yükseklikteki yalaklarla hem içeri hem dışarı su verebilecek konumda düzenlenmişken özellikle yolun yapımından sonra dış yalağının yol seviyesinin altında kaldığı görülmektedir (Res.136). Böylelikle önceleri iki basamakla çıkılabilen sokak yalağı, günümüzde gömülü durumda kalmıştır. Yaklaşık 2x0,60m ölçüsünde bir taban üzerine oturan çeşme, üstüste yerleştirilmiş beş mermer bloktan meydana gelir. Üçgenimsi sokak yalağı üstte küçük kabartma yuvarlaklar ve üçerli damlalık motifleri, altta oyulmuş üçgenlerle çevrelenmişken (Res.136), çeşme oyuğu içinde ışınal dilimler halinde kabartmalar bulunan sivri kemerli bir niş biçiminde düzenlenmiştir.

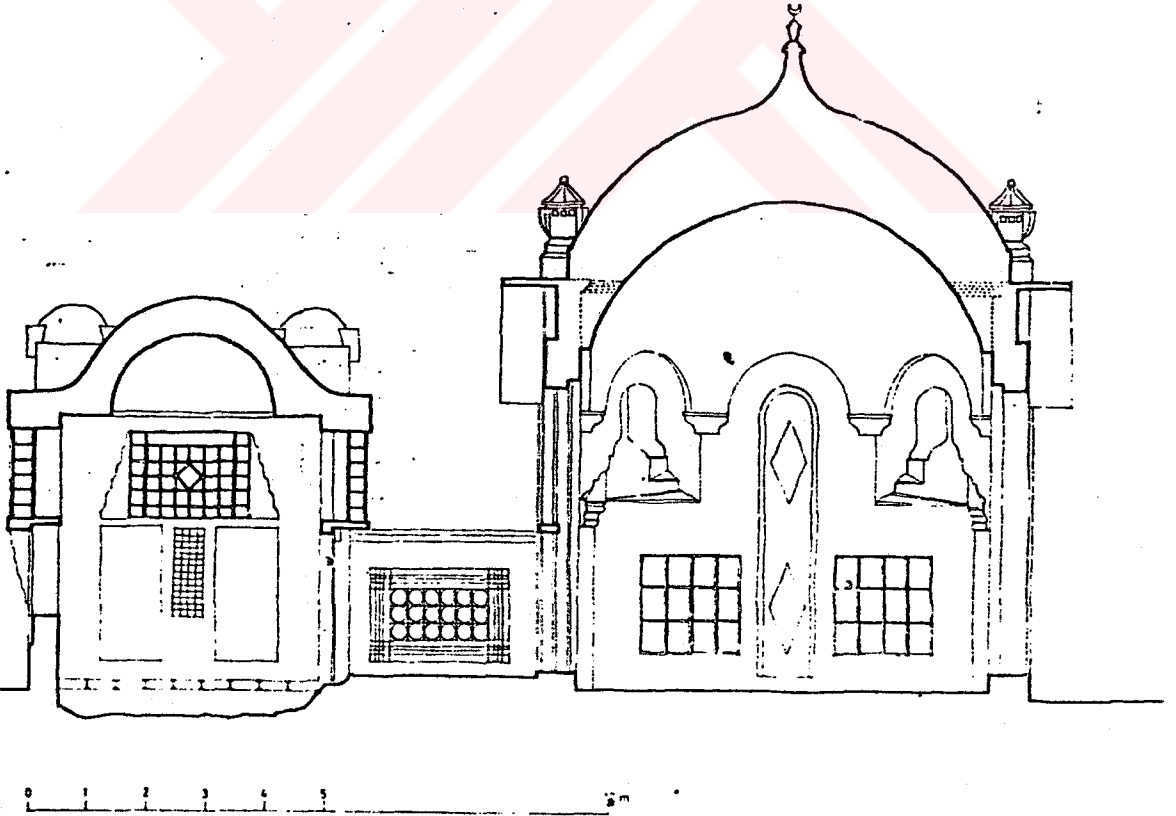
Nişin üzerinde yine sivri kemer biçiminde sıralanmış oyma küçük üçgen ve kare dizileri bulunmaktadır. Çeşme aynası içi boş bir kitabenin ardından, yaprak motiflerinin çevrelediği ortası kırılmış bir tuğra ile sona erer; en tepede de bir çift kulecik çeşme plastiğini tamamlar. Bahçe tarafındaki yuvarlak yalak taşı ise dıştan üçgenlerin yaptığı bir oyma bant ile çevrilidir (Res.137). Yine sivri kemerli olan çeşme oyuğunun biçimini iyice pekiştirecek şekilde, sivri kemerli bir profil içine alındığı görülür. Çeşme aynası benzer bir boş kitabe ve çelenk içine alınmış kırık bir tuğra ile sonlanmaktadır.

Şeyh Zafir türbe, kitaplık ve çeşmesiyle ilgili ayrıntılı bir çalışması bulunan A. Batur, bu mini külliyeyle ilişkin son değerlendirmelerini⁽¹⁾, türbenin plan açısından geleneksel türbe anlayışın, iç-dış farklılığı açısından da Art-Nouveau ile geliştiği; kitaplığın fonksiyonel düzeni ve iç-dış birliği ile modern anlamı olduğu; çeşmenin ise dekoratif düzenleme açısından türbedeki desen ve kompozisyon kalitesinin altında kalmasına karşın, sade ve ölçülü plastiği ve işlevsel çözümü ile tam yerinin yapısı olduğu biçiminde noktalamıştır. Sergilediği ilginç plastik ve özgün atmosferle bu yapılar grubu, hiç kuşkusuz, II. Abdülhamid döneminin eklektik anlayışını yansıtan en dikkat çekici örneklerindedir.

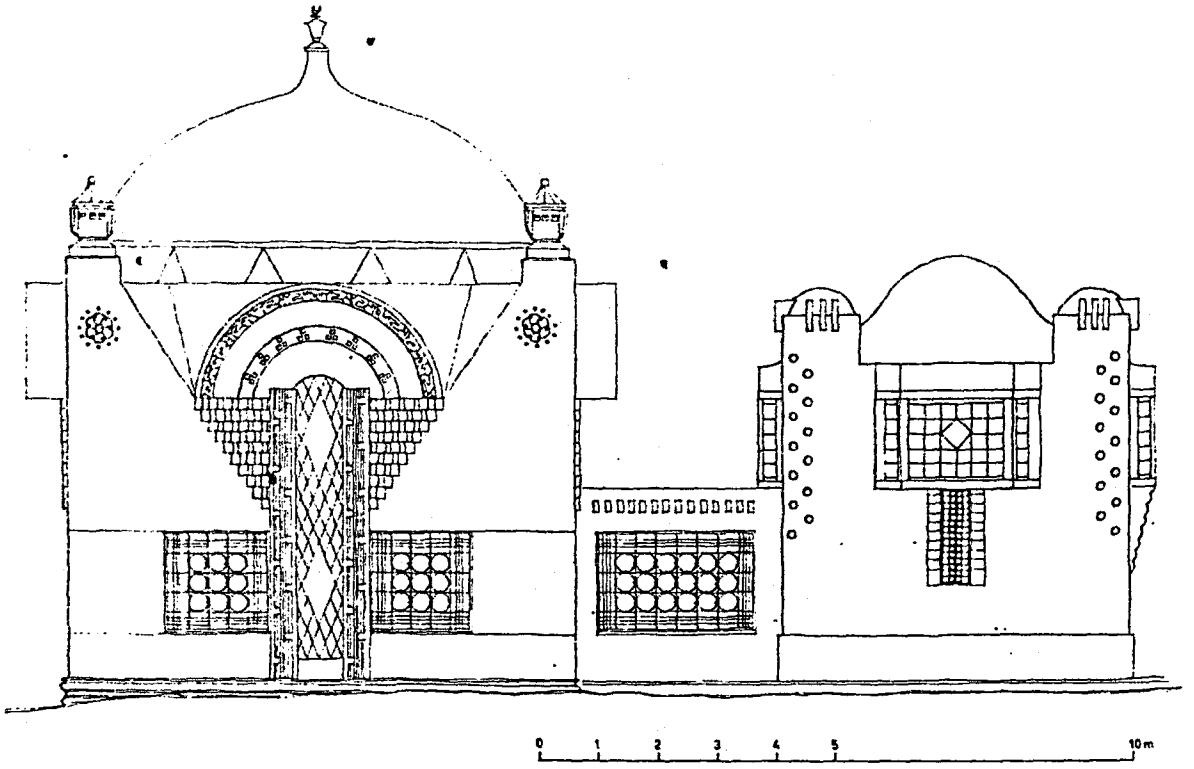
(1) Ibid., s. 135



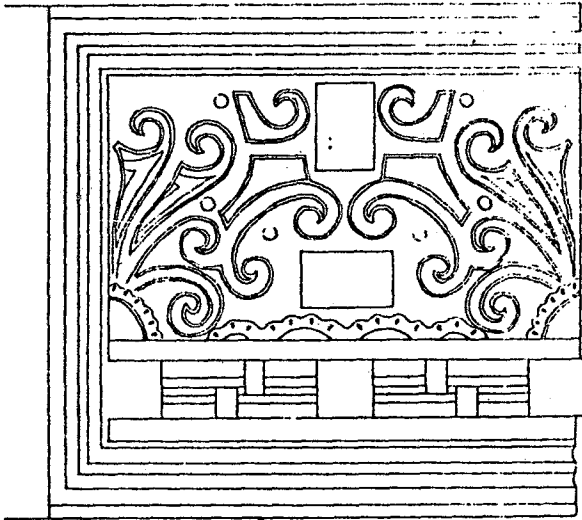
Şek.19 Şeyh Zafir türbe ve kitaplık planı (camii cephesi)



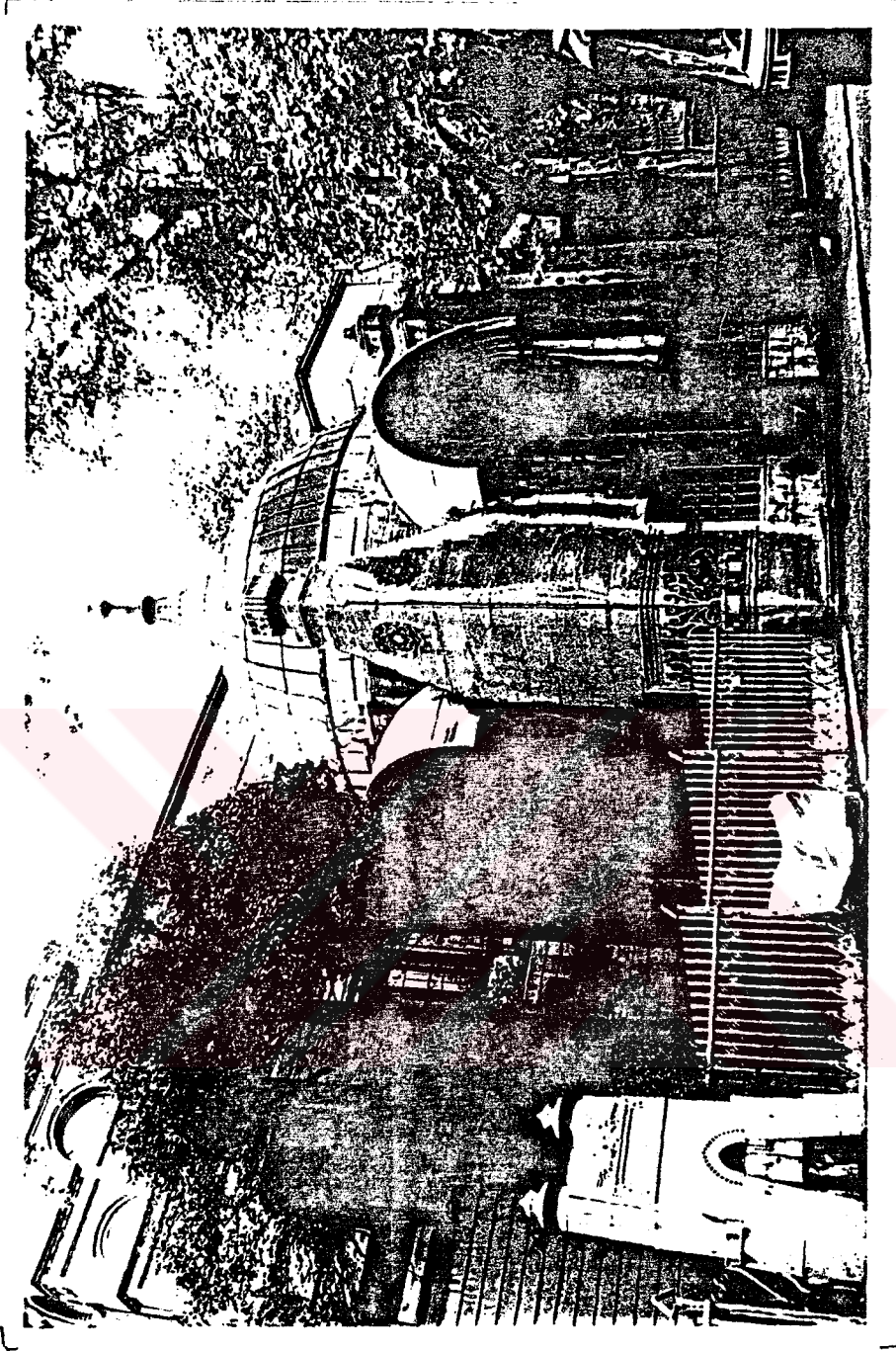
Şek.20 Şeyh Zafir türbe ve kitaplık kesiti (camii cephesi)



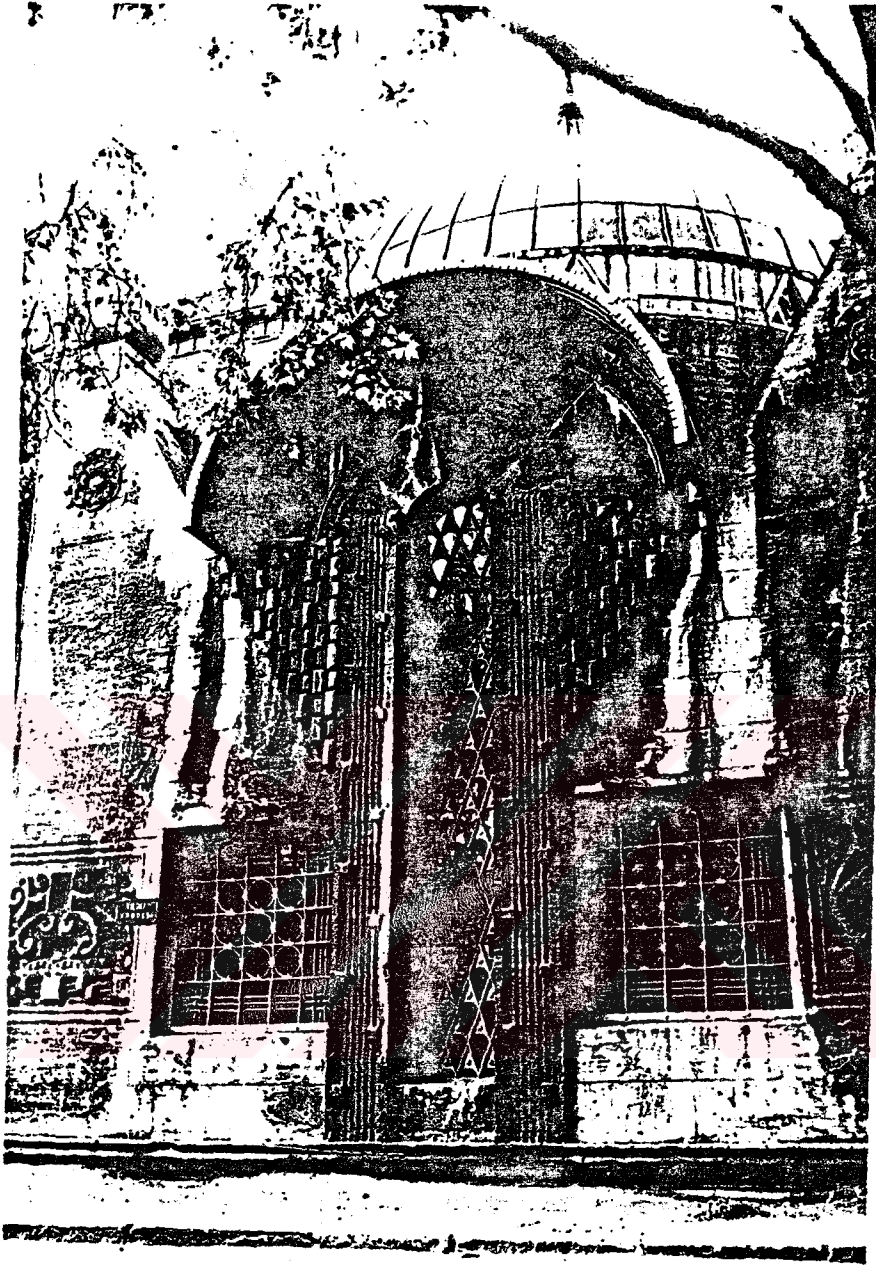
Şek.21 Şeyh Zafir türbe ve kitaplık yol (batı) cephesi



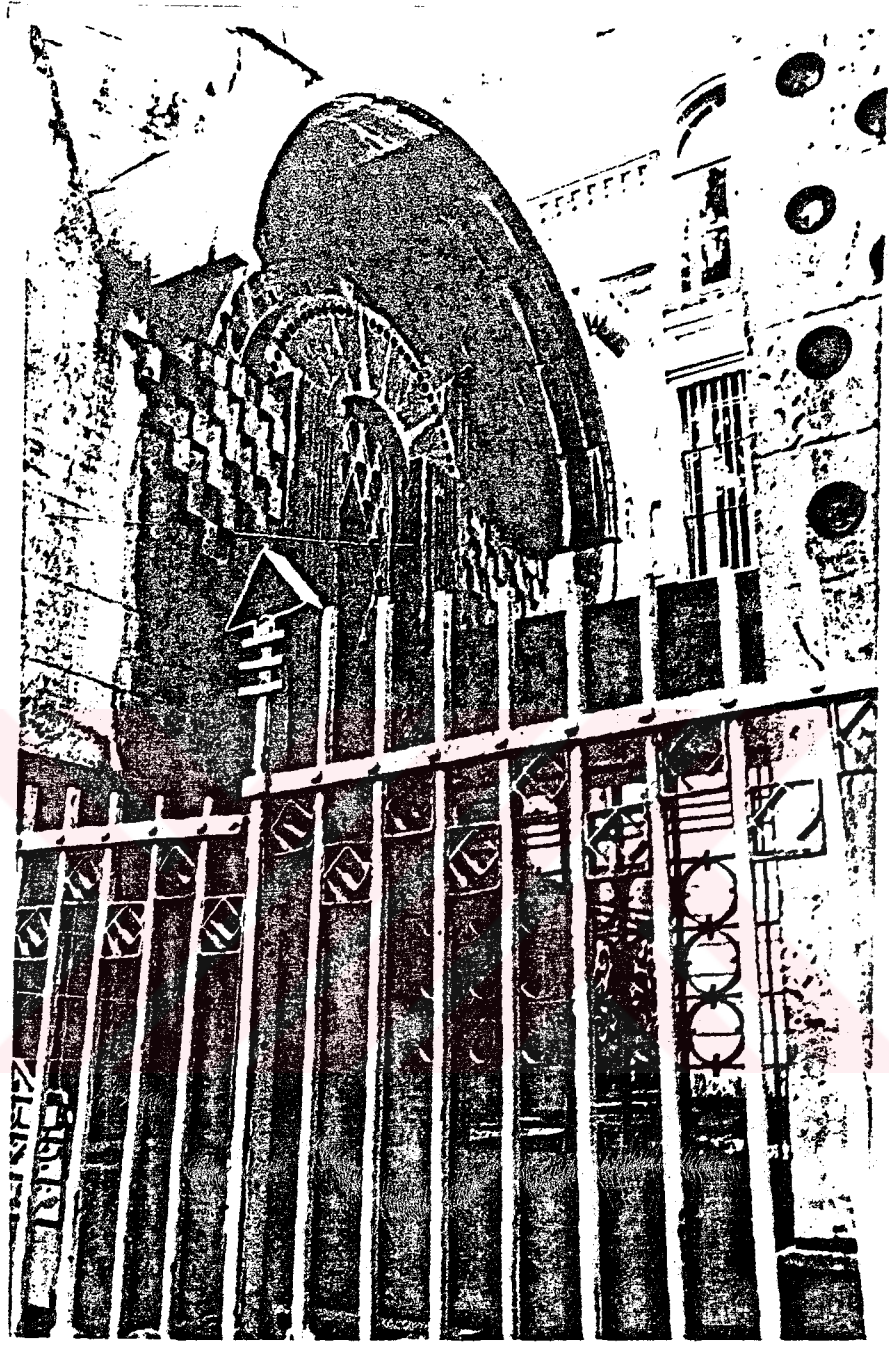
Şek.22 Şeyh Zafir türbesi köşe ayrıntısı



Res.133 Şeyh Zafir türbe, kitaplık ve çeşmesi



Res.134 Şeyh Zafir türbesi sokak (batı) cephesi



Res.135 Şeyh Zafir türbeyi kitaplığa bağlayan galeri



Res.136 Şeyh Zafir çeşme sokak (batı) cephesi



Res.137 Şeyh Zafir çeşme camii (doğu) cephesi

5.5.2.2 Mahmud Nedim Paşa Türbesi

Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen bir diğer türbe yapısı, Cağaloğlu'nda Mahmud Nedim Paşa (ö.1883) adına yaptırılan türbedir (Res.139). S. Eyice tarafından yabancı üsluplu olmakla beraber malzeme ve işçilik açısından iyi evsafa bir eser⁽¹⁾ olarak nitelenen türbe kare planlıdır. Cephe düzeninin, yuvarlak kemerli geniş ve uzun bir pencere açıklığı ile iki yanında kalan masif yüzeylerin küçük nişlerle hareketlendirilerek sağlandığı türbede, ayrıca profillendirmelerle yüzeye hareket kazandırmaya çalışıldığı görülür. Kesme taş olan cephelerde mafsallandırma yatay aksta profillendirmeler, dikey aksta da köşelerde yer alan kompozit başlıklı yüksek pilasterler ve pencerelerin iki yanında bulunan kemer ayağı görünümündeki antik motifli başlıklara sahip küçük pilasterlerle sağlanmıştır (Res.140). Çatıyı oluşturan kornişin paravan gibi yükseltilerek caddeye bakan yüzeyinin kabartma rölyeflerle bezendiği görülür. Çatıdaki bu yükseltme sonucu iç mekanı örten kubbenin dıştan bakıldığında tüm biçimiyle algılanması zorlaşmaktadır. Yapının yine caddeye bakan cephesinde pencere açıklığını meydana getiren yuvarlak kemerin üzerinin taş oyma bir yazı friziyle doldurulduğu izlenir (Res.141). Ancak yapıda en dikkat çekici bezeme öğeleri hiç kuşkusuz, pencerelerde ve türbenin girişinde yer alan dökme demir parmaklık şebekeleridir. Ampir motiflerin göze çarptığı bu şebekelerdeki hayranlık uyandıran işçiliğe dönemin diğer yapılarında pek rastlanılmaması oldukça şaşırtıcıdır.

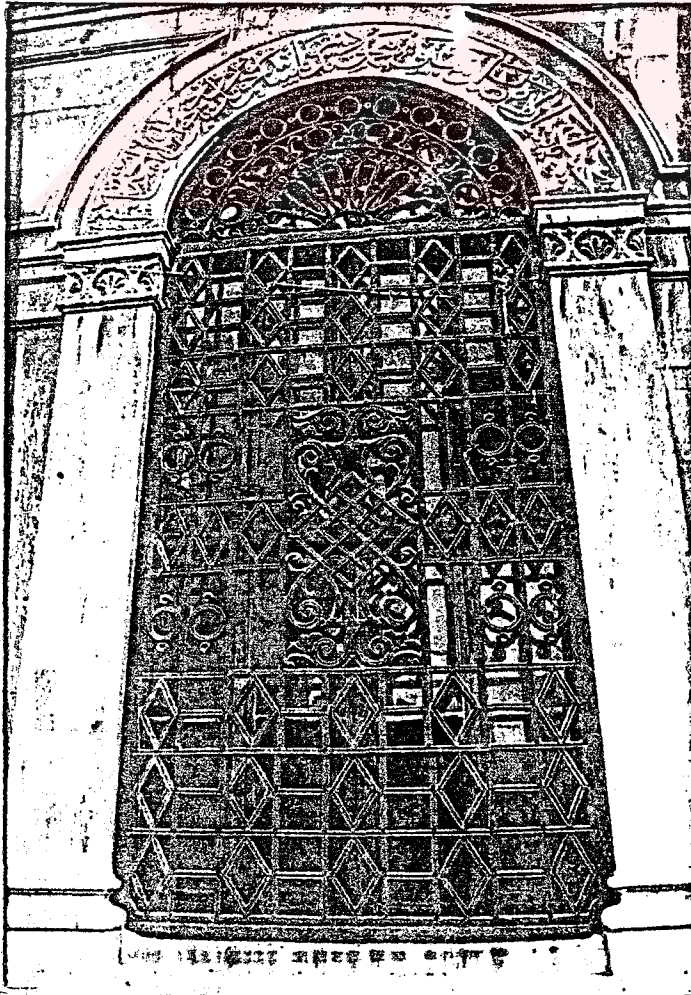
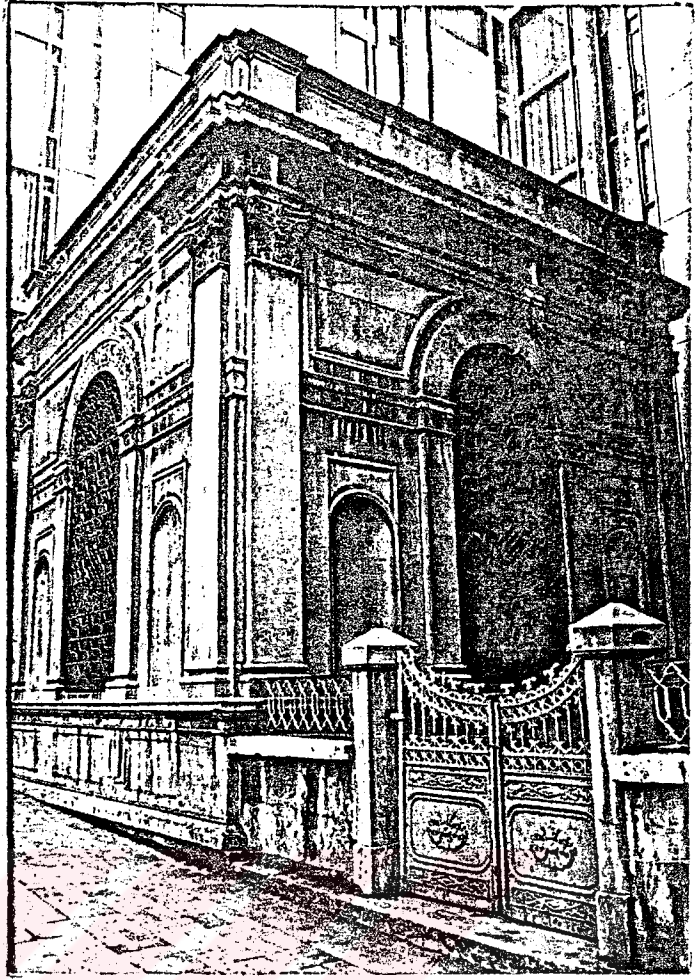
Mahmud Nedim Paşa türbesinin ampir ağırlıklı cephe tasarımına karşın, geleneksel türbe yapısı anlayışına daha sadık olduğu söylenilebilir. Özellikle yakınında yer alan II. Mahmud türbesiyle üslup birlikteliği kurar biçimde değerlendirilmesi güç değildir. Ancak çevre dokusunun günümüzde bütünüyle yokolmuş olması bu tür yorumların yapılmasını zorlaştırmaktadır. Türbenin II. Abdülhamid döneminin üslup özelliklerinden çok, ondokuzuncu yüzyıl başında görülen eğilimi yansıttığını öne sürmek mümkündür.

(1) S.Eyice, Abideler, "İstanbul", No:203, IA, Cilt 5/2, s. 1214/134



Res .139 Mahmud Nedim Paşa Türbesi

Res .140 Mahmud
Nedim Paşa
türbesi
sokak girişi



Res .141 Mahmud Nedim
Paşa türbesi
pencere

5.6 Sivil yapılar

5.6.1 eşmeler

Sultan II. Abdülhamid döneminde geleneksel su yapıları olan çeşmelerin yapılarının sürdürüldüğü izlenir. Bu dönemde çeşmeler alışıldıkları konularını korumuşlar, ya bir yapılar grubu veya yapıyı tamamlayacak biçimde, ya da bağımsız ve anıtsal olarak ele alındıkları meydanlarda konumlandırılmışlardır. Bu dönemde gerçekleştirilmiş çeşmelerden Yıldız Sarayı bünyesinde ve Şeyh Zafir türbe ve kitaplığı yanında bulunan kimi örnekler önceki bölümlerde incelendiğinden, bu bölümde anıtsal niteliği ön planda olan örnekler ele alınacaktır. Bu örnekler arasında Sultan adına yaptırılmış çeşmelerden Maçka II. Abdülhamid çeşmesi ile Kaiser II. Wilhelm anısına yaptırılan Alman çeşmesi başta gelirler.

Sultan II. Abdülhamid'in kendi adına yaptırdığı tek çeşme günümüzde Maçka'da bulunan II. Abdülhamid çeşmesi değildir. İ.H. Tanışık, üç ayrı II. Abdülhamid çeşmesinden daha söz etmektedir; bunlardan biri Sirkeci Salkımsöğüt civarı Demirkapı kurbunda, asker yollama dairesinin yolu üzerinde 1294 (M: 1877) yılında kale duvarına bitişik şekilde inşa edilen ve kitabesi sikkelerin Abdülfettah tarafından hazırlanan çeşmedir⁽¹⁾. Çeşmelerden diğerinin ise Topkapı Sarayı'nın Ortakapısı dışında kale duvarına bitişik olarak 1307 (M: 1889-1890) yılında gerçekleştirildiği, ve mermer olan çeşmenin kitabesinde Mısrızade imzasının bulunduğu görülmektedir⁽²⁾. Topkapı Sarayı'nda ayrıca yine 1307 (M: 1889-1890) yılında gerçekleştirilmiş bir başka II. Abdülhamid çeşmesinin de, nereden getirildiği belirsiz kitabesi bulunmaktadır. Kitabede şunlar yazılıdır: ⁽³⁾

"Elgazi essultan Abdülhamid han-ı sani efendimiz

Hazretlerinin müceddeden bina ve inşa buyurdıkları Hamidiye çeşmesidir."

(1) İ.H.Tanışık, İstanbul Çeşmeleri I, s. 286

(2) Ibid., s. 296

(3) Ibid.

5.6.1.1 Maçka II. Abdülhamid Çeşmesi

Kitabesine göre Sultan II. Abdülhamid tarafından 1319 (M:1901-1902) yılında yaptırılan çeşmenin, gerçek yerinin Nusretiye Camii'nin doğusunda olduğu, daha sonra günümüzdeki yerine taşınması nedeniyle suyunun akamaz hale geldiği ve musluklarının kopuk halde bulunduğu bilinmektedir (1). Bu taşınma çeşme tabanında da değişikliğe yol açmış, üç basamakla ulaşılan çeşme tek basamaklı hale gelmiştir. Beyaz mermerden yapılan çeşmenin çatısı üzerine kurşun plaka sistemine uygun olarak derz yapılarak beton döküldüğü görülür. Çatının ortasında yer alan yüksek kasnaklı kubbeciğin ise çimento üzerine kandıra tozuyla sıvanmış olduğu izlenir. Ayrıca sütun bileziklerinin bronz, kubbe üzerinde bulunan alenin piring, ayna taşının üst kısmında yer alan şebekenin de demirden yapıldığı göze çarpar. Kaide üzerine yerleştirilmiş olan dikdörtgen planlı çeşmenin eni 2,75m, boyu 1,50m, yüksekliği 3,50m, kaide yüksekliği 0,80m, saçak genişliği ise 1,80m. dir (2).

Dört yüzlü olan çeşmenin cephe tasarımı, karşılıklı iki yüzünün eş düzenlemeyle ele alınması biçiminde oluşturulmuştur. Bu nedenle çeşmenin kuzeybatı ve güneydoğu yüzleri ile kuzeydoğu ve güneybatı yüzleri eş süslene özelliği gösterirler. Geniş bir yüzey meydana getiren kuzeybatı cephesinde, saçak çatının altında silmeli kornişli izleyen kartuş içinde yer alan kitabenin diğer cephelerde de varlığını koruduğu izlenir (Res.142,143,147). Ta'lik hatla yazılı bu iki mısradır:

"Ab-ı şirinini içip bir le dedim tarihini

Eyledi bu çeşmeyi bünyad Han Abdülhamid"

denilmektedir. Kitabenin içinde yer aldığı kartuşu iki yanda birbirine göre simetrik "C" kıvrımlı bir çift akantus sınırlandırır (Res.143; Şek.23) (3). Bu düzenlemenin altında silmelerin üç yönde çevrelediği

(1) S.Öner, İstanbul'daki Meydan Çeşmelerinde Süslene (yayınlanmamış bilim uzmanlığı tezi), s. 258

(2) Ibid., s. 259

(3) M.Aytaç-O. Altan, "Tarihi İstanbul Çeşmeleri ve Belgelene Sorunları", TİÇSB, s. 76

bölüm yer alır; silmeler arasında bırakılmış dar, iç bükey yüzeyler iki yanda ince uzun birer kartuşla hareketlendirilmiştir. Yine ince silmelerden oluşan kartuşların iki ucunda "C" kıvrımlı birer akantusum bulunduğu göze çarpar. Ayna taşının yerleştirildiği dikdörtgen yüzey üstte şebekelerle doldurulmuştur (Res.144). Orijinal tasarımda, günümüzde boş olan ortadaki madalyonun içinde tuğranın yer almış olduğu bilinmektedir (1). Madalyonun iki tarafında üstte uçları volütlü kıvrımlar, altta ise baklava şeklinde süslemeler görülür. Köşelerde de mermerden konsol biçiminde ucu volütlü kıvrımlar yer alır. Öte yandan iki yanda, gövdelerinde altta "S" kıvrımlı bir akantusum bulunduğu, yine akantus başlıklı ve yivli, düz kaideleri makara biçimli motifler üzerine yerleştirilmiş olan sütunçelerle sınırlandırılan ayna taşının üzerinde bir tepeliğin bulunduğu izlenir (Res.145). Tepelik iki yanda birbirlerine göre simetrik "S" kıvrımlı birer akantus, ortada ise yelpaze açılımlı iki katlı bir akantus ile çevrelenmiştir. Akantusum ikinci katının istiridyeleştigi görülür. "S" kıvrımlarından çıkan uçları volütlü akantuslar aynı yönde kıvrımlar oluşturarak silmeli çerçeve ile bağlantı sağlarlar ve yine akantus başlıklı birer sütunçe ile yere inerler. Tepeliğin taşıdığı yüzeyde ortada bir çiçek sepeti yer almaktadır. İçinde gül ve yıldız çiçeklerinin bulunduğu yayvan çiçek sepetinin tabanı alttan gösterilmiştir. Ayna taşı tepelik süslemesinden sütunçelerin başlıkları arasındaki yatay silmelerle ayrılır; bu yüzey mihrap şeklinde dilimli bir kemerle süslüdür. Kemerin tepesi istiridye kabuğu şeklini almış kavvara biçimindedir, üzerinde ise köşeleri gülçeli bir diş dizisi yer alır. Ayna taşının iki yanında yine ince, uzun nişlerin bulunduğu görülür. Niş tepesinde bulunan "C" kıvrımlı akantusum ucu bir kenardaki sütunçeye dayanmaktadır; kaideli olan sütunçeler küçük birer çıkma üzerine oturtulmuşlardır. Yanlarda profillerle kademelenen yalağın ön yüzü, kıvrımlı soyut yapraklardan oluşan yatay doğrultuda gelişmiş bir friz ile süslüdür (Res.144). Ta-

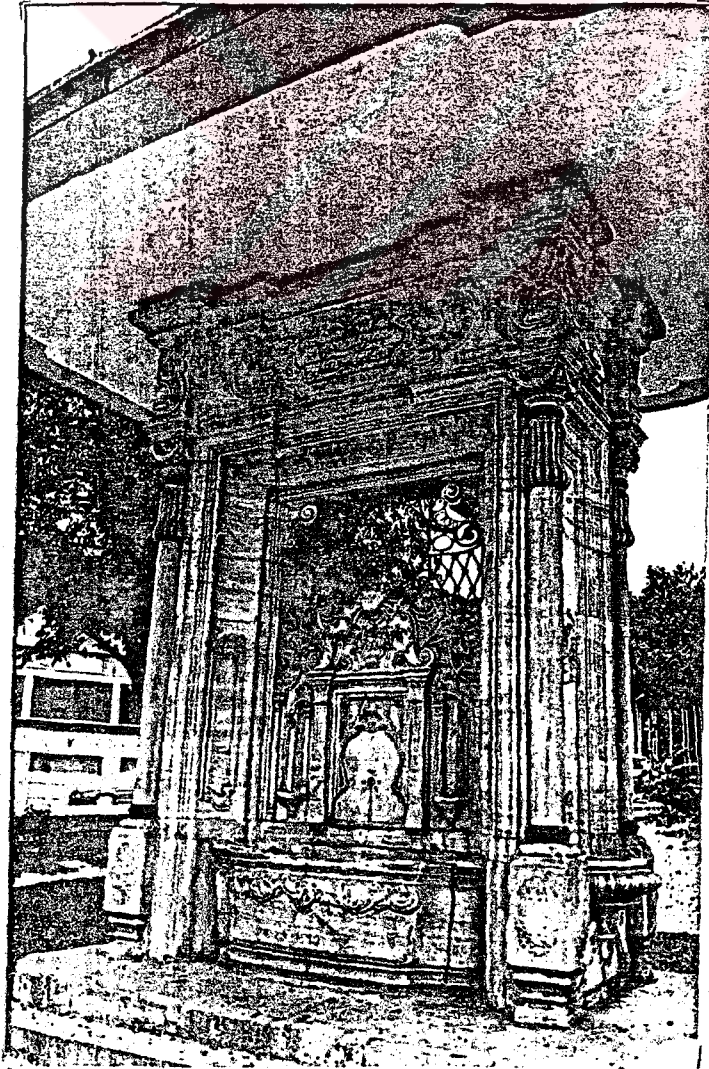
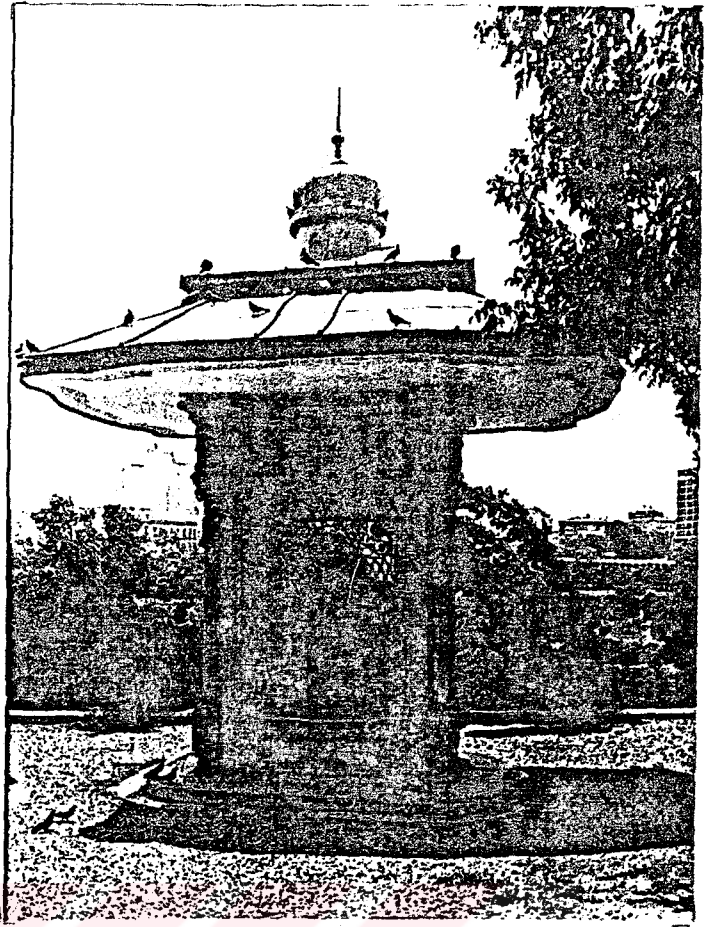
(1) S.Öner, a.g.t , s. 260

sarım, köşelerde yer alan sütun ve yarım payelerle tamamlanır (Res.143). Dikdörtgen, üzeri gülçeli kaidelere oturan sütunların başlıklarına şişkince yivli olup üstte akantus kıvrımlıdır (Res.146). Akantuslar arasına askı gırlantıların yerleştirildiği görülür. Sütunların üzerinde yer alan ve silmelerle ayrılmış olan yarım payelerin yüzleri de "S" kıvrımlı birer akantusla süslenmiştir. Bu yarım paye-sütun düzeninin, diğer cephelerde de köşeleri oluşturacak biçimde kullanıldığı izlenmektedir.

Çeşmenin dar yüzeyini oluşturan güneybatı cephesinde yine silmeli kornişin altında yer alan kitabenin ardından yüzeyin yalağa kadar içiçe silmelerle üç yönde sınırlandırıldığı görülür (Şek.24,Res.147). En içte üstte, bir ucu dış bükey diğeri üçgen şeklinde bir kartuş bulur. Kartuşun altında çift katlı bir akantus yer almıştır; birinci kat yelpaze açılımlı olup iki yanından aşağıya doğru sarkan yapraklarının palmete dönüştüğü izlenir. Kurna şeklinde olan yalağın dayandığı yüzeyin de kartuşlara bölündüğü ve dış kenarının şişkin ve soyut yaprak motifleriyle süslü olduğu görülmektedir.

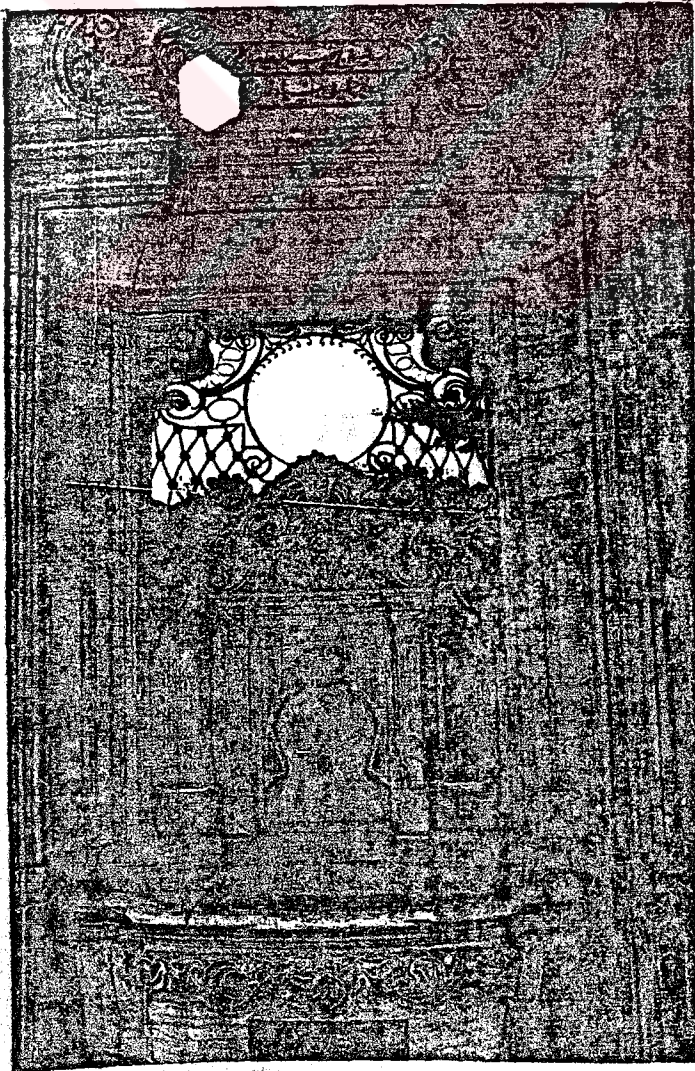
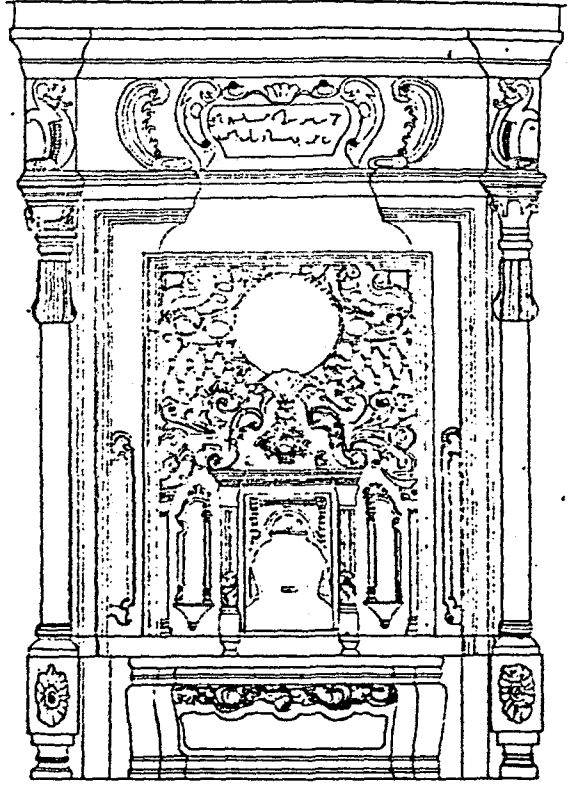
Maçka II. Abdülhamid çeşmesinin, geleneksel Osmanlı çeşme anlayışı içinde ele alınmış bir örnek oluşturduğu söylenilebilir. Kuzeybatı yüzün ayna taşında yer alan mihrap ve tepelikte bulunan çiçek sepeti motifleriyle, güneybatı yüzdeki kurna biçimli yalak ve saçaklı çatı bu anlayışı pekiştiren öğelerdendir. Öte yandan yüzey bezemesinde görülen antik sütunçeler, barok-rokoko kıvrımlı akantus ve ampir gülçeler gibi motifler tasarımın eklektik boyutunu oluşturmaktadır. Ancak kuşkusuz çeşmede en dikkati çeken öğe, ayna taşının üzerinde yer alan ve Art-Nouveau tarzında bir düzenlemeyle ele alınmış olan demir şebekedir. Bu şebeke çeşmenin yansıttığı eklektik tutumun sınırlarını genişlettiği gibi, klasik çeşme tasarımına getirdiği değişik solukla mermer ve demirin ilginç birlikteliğini ortaya sermektedir.

Res.142 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi



Res.143 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi

Şek. 23 Maçka II.
Abdülhomid
çeşmesi
kuzeybatı
cephesi



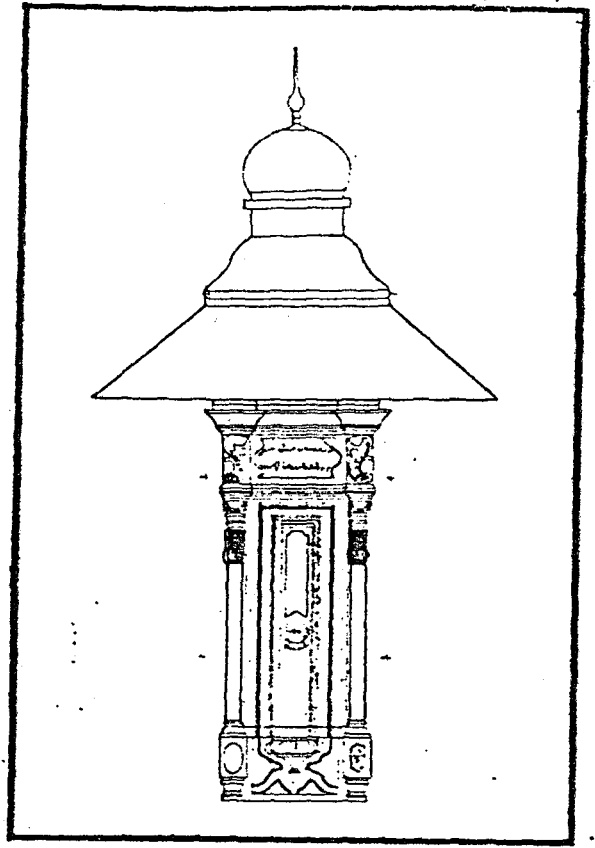
Res.144 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi
kuzeybatı
cephesi

Res .145 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi
kuzeybatı
cephesi
ayrıntısı



Res .146 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi
köşe
ayrıntısı

Şek.24 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi
güneybatı
cephesi



Res.147 Maçka II.
Abdülhamid
çeşmesi
güneybatı
cephesi

5.6.1.2 Alman eşmesi

Kaiser II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu ikinci ziyareti nedeniyle Osmanlı-Alman dostluğunu simgelemesi amacı güdölerek Ekim 1898 de tamamlanan ⁽¹⁾ Alman çeşmesi, Sultanahmet Camii yanında At Meydanı'nda bulunmaktadır (Res.148). Sekizgen olan anıtın içindeki sarnıç, basamaklı girişin bulunduğu kenarın dışında kalan kenarlardaki yedi çeşmeyi besler (Res.149). Masif bırakılmış yüzeyler üzerine yerleştirilen çeşmeler, geniş, kademeli yalıkları, üzerlerinde yer alan madeni muslukları ve üst sınırlarını oluşturan oyma friz ile sade, ağırbaşlı bir görünüm sergilerler (Res.150). Stilize oyma motiflerin oluşturduğu düşey doğrultuda iki friz ve yatay bir diş dizisiyle hareketlendirilen yalıkları tam ortalayacak şekilde yerleştirilen musluklar dökme bronz alaşımıdır. Topuzları günümüze ulaşamayan muslukların, bir eşkenar dörtgenin içini simetrik olarak dolduracak şekilde açılarak uçları kıvrılmış iki kat akantusun merkezinde yer aldıkları görülmektedir (Res.151). Eşkenar dörtgenin köşeleri ayrıca "C" kıvrımlı akantuslarla hareketlendirilmiştir.

Anıt-çeşmenin yükselen gövdesini oluşturan siyah mermerden yapılmış sekiz kısa sütunun başlıklarının birbirinden farklı, bitkisel ya da geometrik soyut düzenlemeler biçiminde ele alındığı, sekizgen tabanlara oturan sütun kaidelerinin üzerinde de benzer tasarımların bulunduğu izlenir (Res.152,153). Sütunların taşıdığı sekiz kemer üzerine dışı bakır kaplama, içi ise mozaik olarak inşa edilen çift kabuklu kubbe oturtulmuştur. Kubbeyi taşıyan kemerler beyaz, kırmızı, yeşil ve altın yıldız mozaiklerin oluşturduğu sekiz köşeli yıldız motifini yineleyen bir friz ile bezenmiş, bu frizin tam ortasında kilittaşının bulunduğu nokta ise yine mozaik şeklinde işlenmiş bir rozet ile belirginleştirilmiştir (Res.152,154). Kaburgalı olan bakır kubbenin ince iki oyma frizden oluşan alçak bir korniş üzerine yerleştirildiği, ve kubbe eteğinin

(1) P.Imbert, a.g.e , s. 167-168; yazarın yapı ile ilgili değerlendirmesi, onun Germen zevkini yansıtan ağır, ezici, gözü rahatsız eden bir "çağdaş mantar" olduğu biçimindedir.

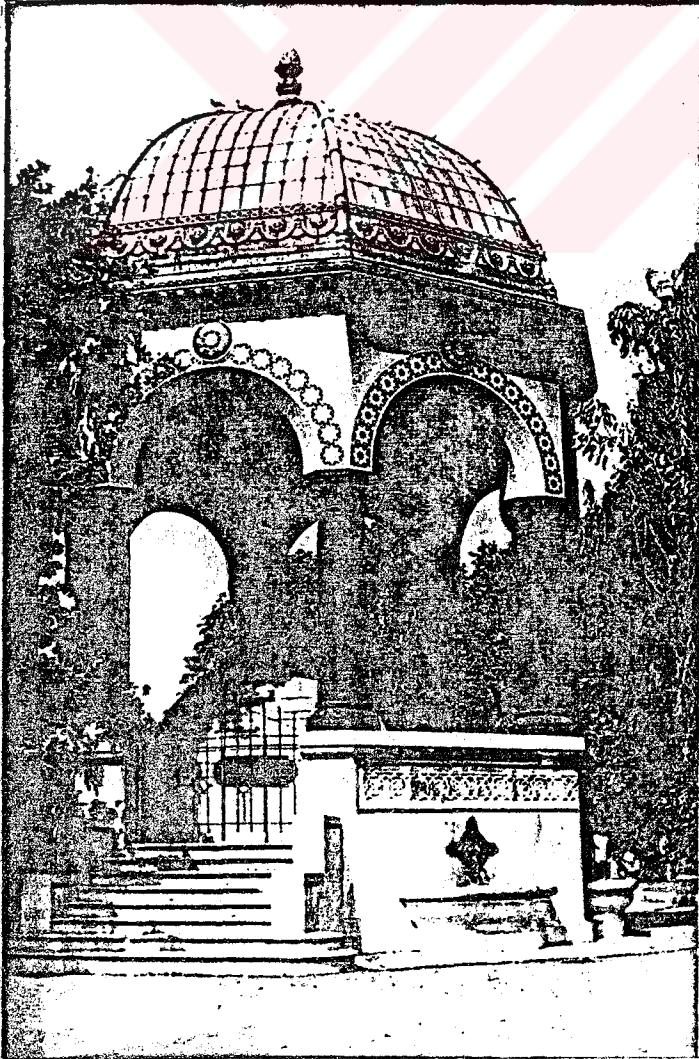
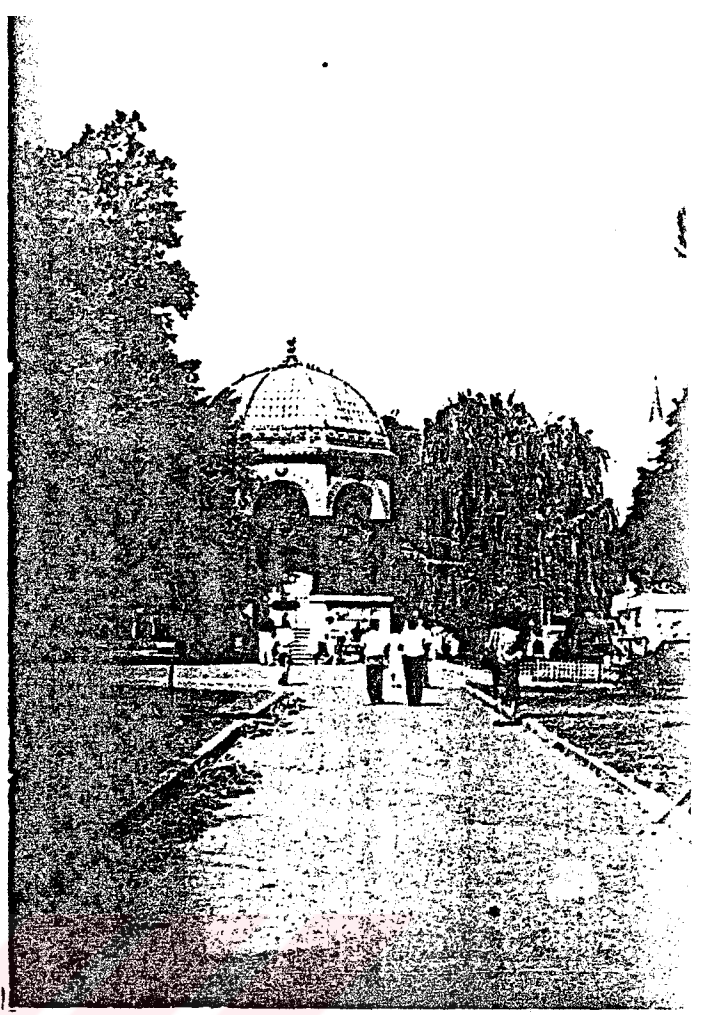
çiçek ve püskül motiflerinin alternatif biçimde yinelendiği döğme bir kuşakla bezendiği görülür (Res.149,154). Kubbe alemi enginar biçimindedir. Anıt-çeşmenin içinde, yüksek bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe biçimli gövdesiyle sarnıç yer alır. Oymalı bir kapağı bulunan sarnıçın üzerinde, basamaklı girişin bulunduğu yönde bronz bir kitabe bulunmaktadır (Res.149,156,157). Almanca olan kitabede aynen şunlar yazılıdır (Res.155):

"Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1898 yılı sonbaharında haşmetli Osmanlı Padişahı II. Abdülhamid'i ziyaretinde bir minnettarlık anısı olarak yaptırdığı çeşmedir."

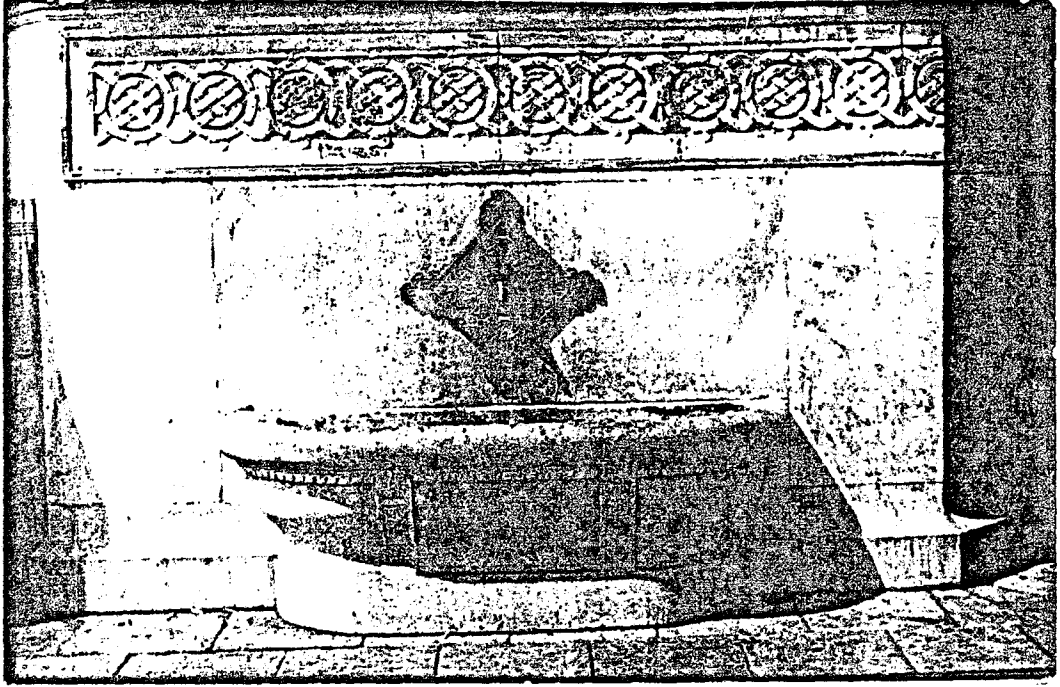
Altın yıldız zemin üzerine mozaik tekniğiyle işlenen kubbe içinde de beyaz, kırmızı ve yeşil renkler egemendir. Kemerlerin üzerinde yer alan altın yıldız sülüs yazı frizi ile başlayan iç düzenleme, Kaiser II. Wilhelm'in arması ve Sultan II. Abdülhamid'in tuğrasının alternatif olarak dizildiği rozet dizisinin ardından, göbekte içiçe kuşaklar şeklinde oluşturulan onaltı köşeli yıldız motifiyle sonlanır (Res.156,157).

Alman çeşmesi, dışa açık sütunlu gövde üzerine oturan bakır kubbeyle Alman mimarisinin özelliklerini sergileyen bir biçim gösterir. Ancak öne sürülenin aksine ağır ve ezici bir görünümünün olduğunu söylemek güçtür. Zarif bezemeleri ve adeta kameriye gibi ele alınmış yapısıyla dengeli bir görünümü vardır. Dönemin atmosferine değişik bir renk getirdiği gibi, belgesel niteliği ile de önem kazanmaktadır.

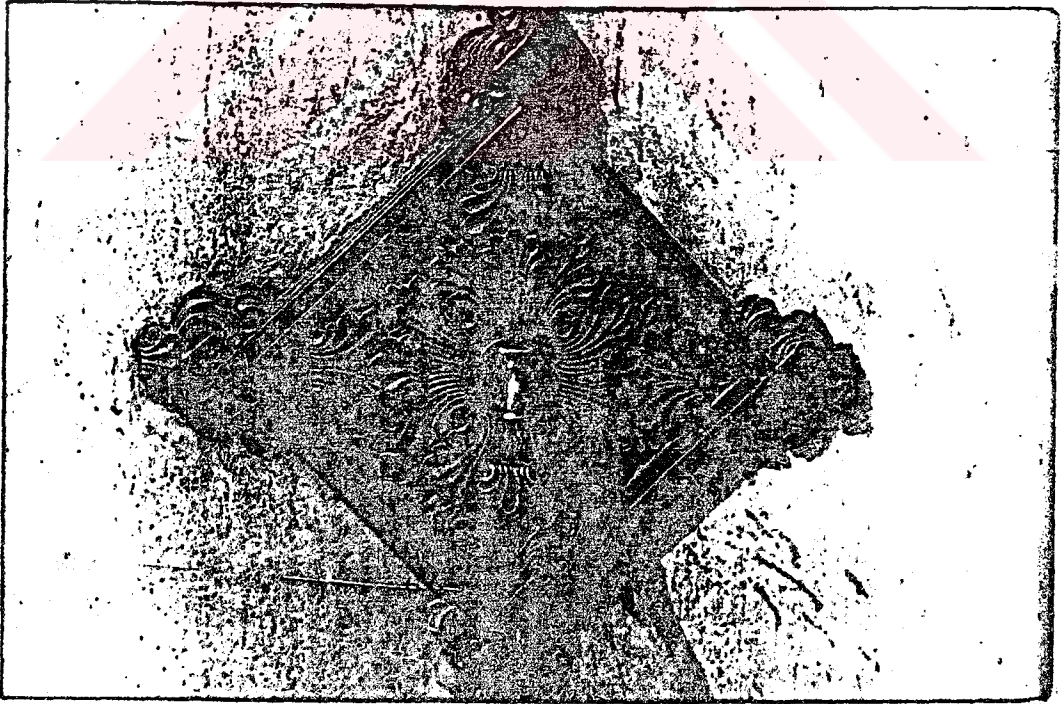
Res.148 Alman Çeşmesi



Res.149 Alman Çeşmesi

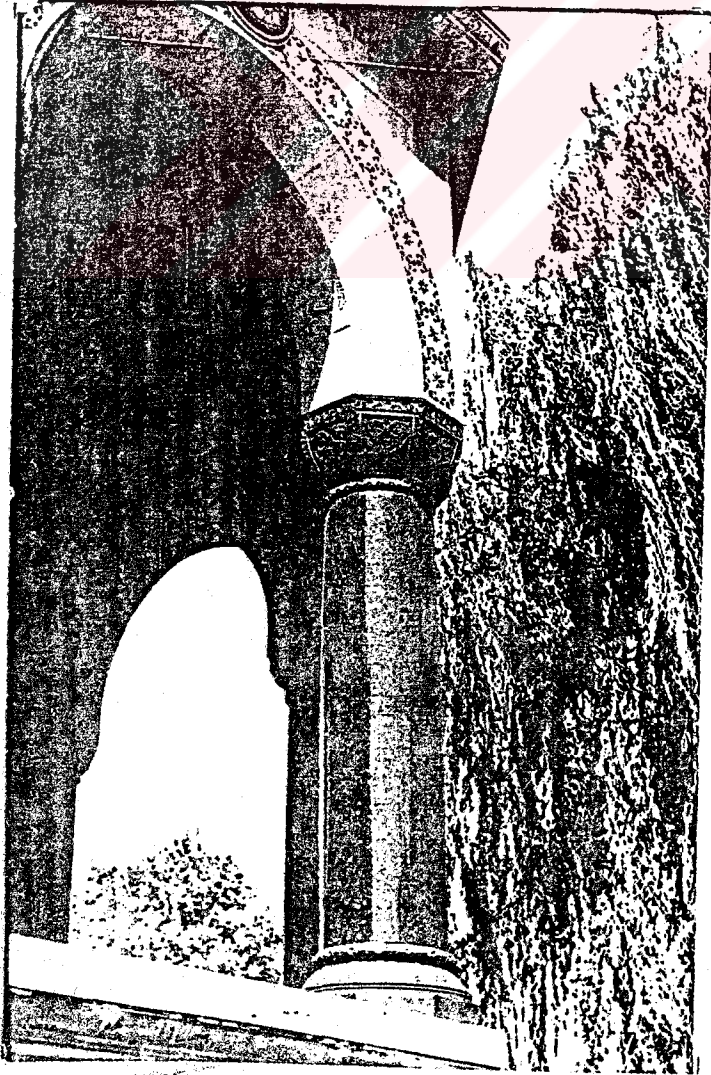
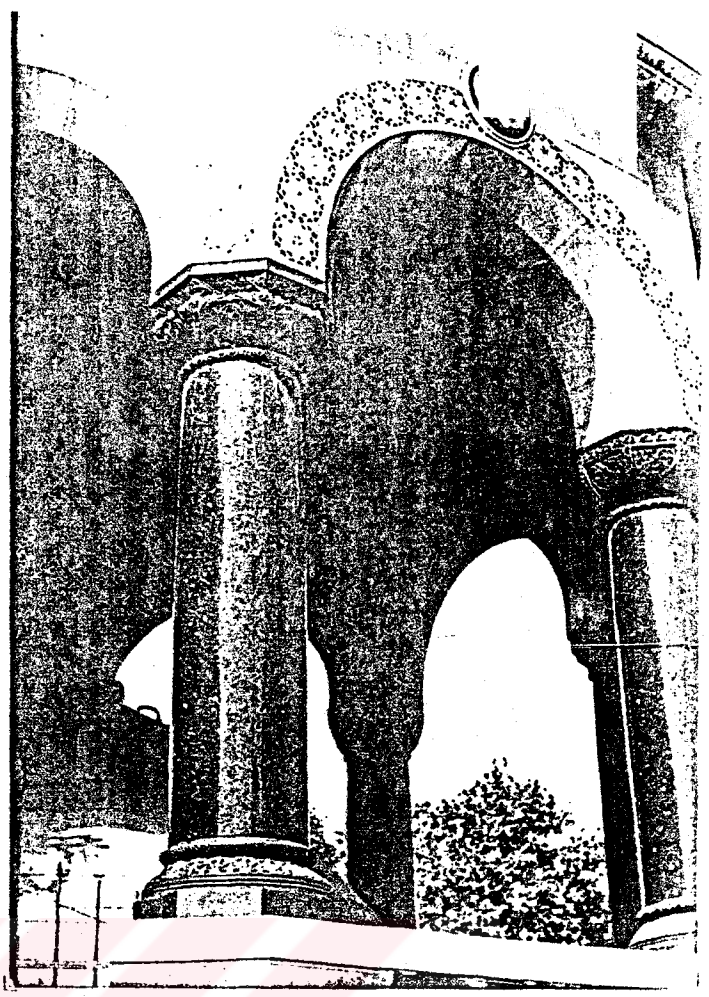


Res.150 Alman çeşmesi yalak

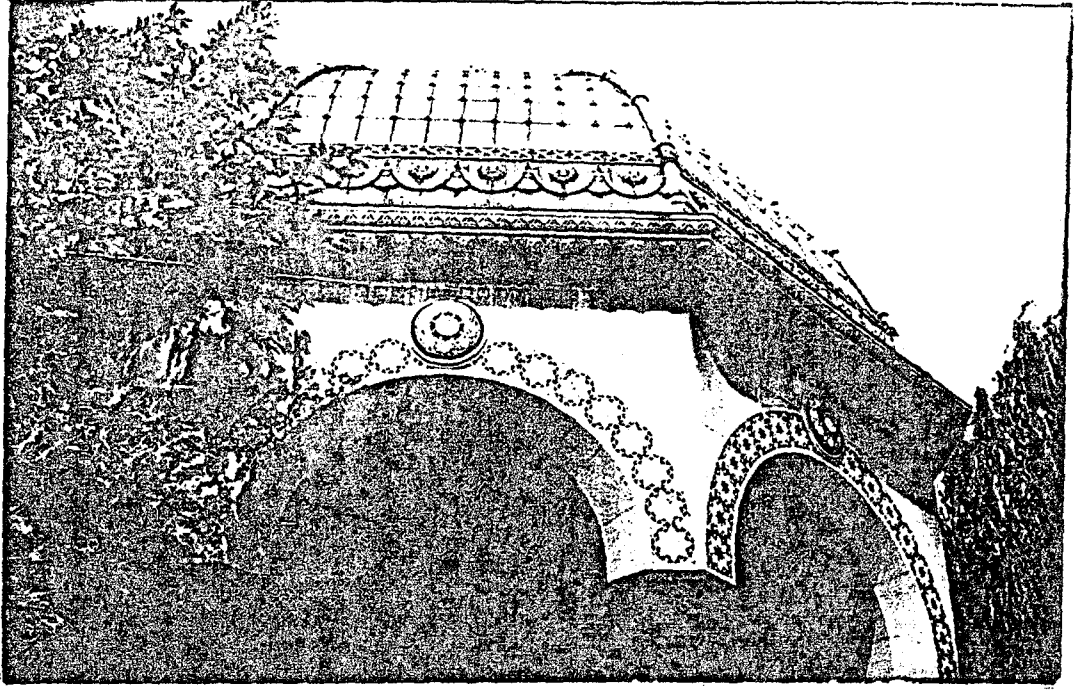


Res.151 Alman çeşmesi musluk

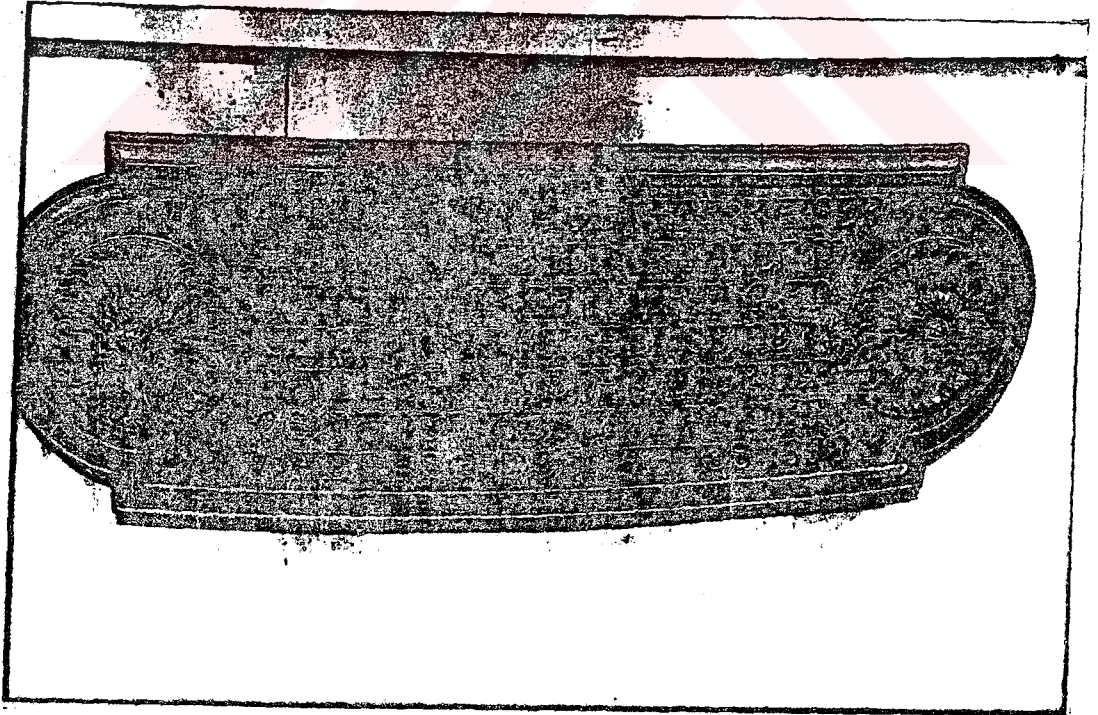
Res.152 Alman çeşmesi
ayrıntı



Res.153 Alman çeşmesi
ayrıntı

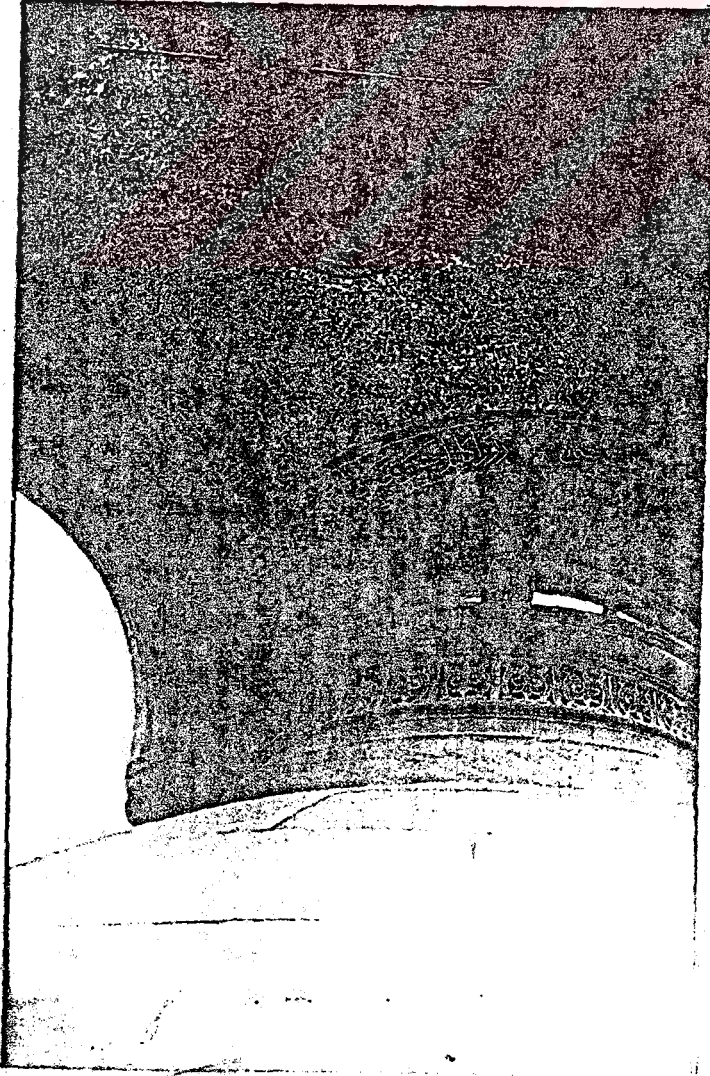
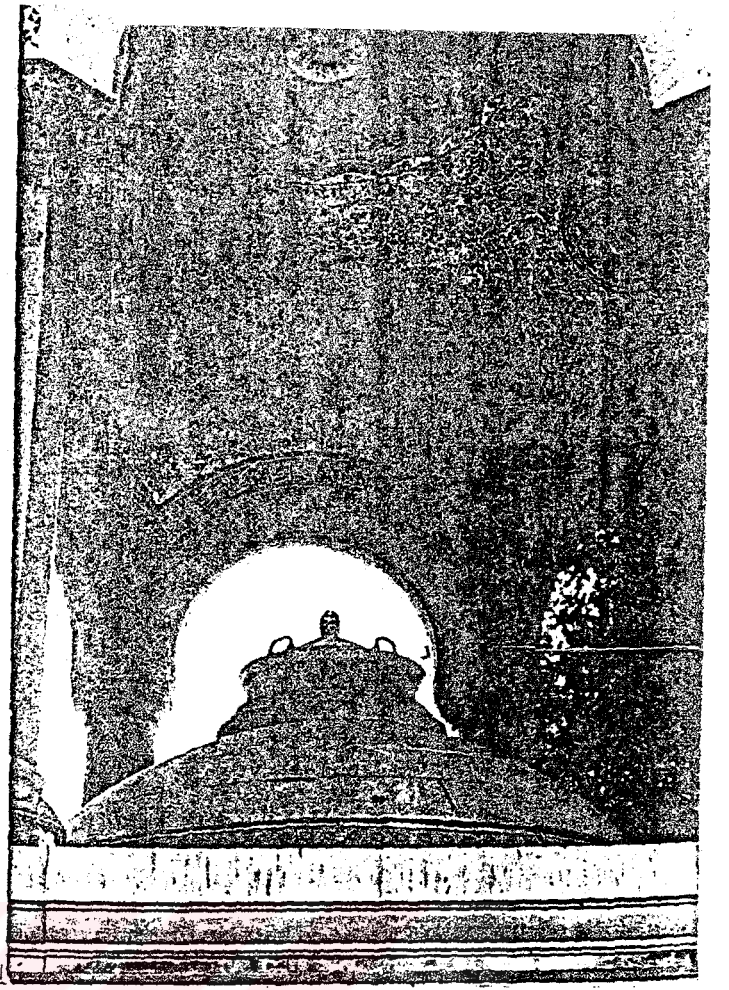


Res.154 Alman çeşmesi ayrıntı



Res.155 Alman çeşmesi kitabe

Res.156 Alman çeşmesi
kubbe içi



Res.157 Alman çeşmesi
kubbe içi

5.6.2 Konut ve misafirhaneler

19. yüzyıldan başlayarak mahalle ölçeğinin dışına taşan gündelik hayatın, küçük yerleşim birimlerinin nüfus artışı ve değişen ekonomik koşullar nedeniyle yetersiz kalması sonucu uğradığı köklü değişiklikler, Sultan II. Abdülhamid döneminde ivme kazanmıştır. Bu değişikliklerin başında "dünyevi" mekanların artması, kahvehanelerin eğlence merkezi ya da Beyoğlu'nda görüldüğü üzere pastanelere dönüşmeleri olgusu gelir⁽¹⁾. Tiyatro gibi yeni kültür öğeleri toplumsal yaşama katılırlar; eğlence kültürü değişir. Daha dışa dönük hale gelen gündelik yaşam konut ve işyeri alanlarını zorunlu olarak birbirinden ayırmıştır⁽²⁾. Öte yandan gerek Beyazıt, Sirkeci ve Sultanahmet'te oluşan hükümet binaları yöresinde, gerekse Galata ve Sultanhamam civarında banka, ticari şirket gibi örgütlü işyerlerinde görevli bulunan ücretli çalışanlarla orta çaplı ticaretle uğraşanların meydana getirdiği orta sınıfın giderek genişlemesi, bildik konut bölgelerinden ayrı yerdeki işyerlerine gidip geleceklerin sayısını arttırdığından, hem Gedikpaşa civarında, hem de Beyoğlu'ndan başlayarak Harbiye ve Şişli'ye doğru yayılan kagir sıraevlerin hızla çoğaldığı görülür. Böylelikle apartman yaşamı bu bölgelerde tipik hale gelir. 19. yüzyılda gelişen bir diğer olgu, özellikle ön planda vapur ve tramvay olmak üzere ulaşım araçlarının kullanılmasıyla önem kazanan Boğaz'ın her iki yakasındaki semtler, Kadıköy, Bostancı, Bakırköy ve Yeşilköy'de somutlanan ve ahşap yapılarıyla dikkat çeken banliyölerdir⁽³⁾. Ayrıca Adalar ile Tarabya ve Yeniköy, levantenlerle sefarethanelerin sayfiye bölgeleri haline gelmiştir. Bu ikili gelişme toplum yaşamına iki farklı konut tipi armağan eder: "Nişantaşı yaşamı" kavramını oluşturan kagir apartman ya da konak⁽⁴⁾ ve 1886 da Kuzguncuk sırtlarına yapılan ahşap Cemil Molla Köşkü⁽⁵⁾ gibi

(1) E.İşın, "19. Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat", TCTA, Cilt 2, s. 548-550

(2) M.Kıray, "İstanbul: Metropoliten Kent", Mimarlık, sayı 199, s. 32

(3) İ.Ortaylı, İstanbul'dan Sayfalar, s. 213

(4) N.S.Örik, Abdülhamid Düşerken, s. 122

(5) D.Ababay, "Bir Şeyhülislam Köşkü'nün Ehcamı", Nokta, 2 Kasım 1986, s. 66

yapıların simgelediği yazlık ev ya da yalılar. S.H. Eldem "Erenköy tarzı" olarak isimlendirdiği bu yapıların dönemin Viktoriyen ve Kolonyal üsluplarına yakınlığını belirtir⁽¹⁾ ve Anadolu ve Rumeli'nin büyük şehirlerine de yayılarak yazlık Türk evinin kapsamına dahil olduklarını öne sürer.

Dünyevileşen ve giderek dışa dönük niteliği yoğunluk kazanan toplum yaşamında göze çarpan yeniliklerden bir diğeri, geleneksel toplumun kervansaraylarına karşılık, modern dünyanın yaşantı biçimine cevap verebilecek şekilde düzenlenen otellerdir. İstanbul otellerinin, diplomatik görevlilerin konaklamalarının sağlandığı yabancı elçilik misafirhanelerinden yola çıkılarak geliştirildiği bilinmektedir⁽²⁾. 19. yüzyılın ikinci yarısında kentin çeşitli amaçlarla yolculuk eden pek çok insanı çeken bir merkez durumuna dönüşmesi, 1863 te şehre ilk kez bir yabancı turist grubunun gelişi, 1888 de düzenlenmeye başlanan Orient Express seferleri gibi yoğun yabancı akınlarına yol açan gelişmelerin ardından, 1884 te Pera Palas'ın hizmete açıldığı görülür. Aynı otelin Tarabya'da yer alan yazlık kısmı olan Summer Palace'ı, Londra Oteli, Bristol Oteli, Tokatlıyan Oteli gibi oteller izlemiştir. Oteller de tıpkı kagir ve ahşap konutlar gibi, kısa sürede şehir dokusuna mal olmuşlardır.

(1) S.H.Eldem, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", Mimarlık, sayı 121-122, s. 5

(2) E.Işın, a.g.m , s. 556

5.6.2.1 Union Française

Tepebaşı yoluyla Galatasaray yönüne giderken sağ kolda kalan Union Française binası, Beyoğlu'nda yer alan kagir yapıların önde gelen örneklerindedir. Yapı ayrıca yabancı elçilik misafirhanelerinin en tanınmışlarından biri olarak bilinmektedir. Düyun-u Umumiye örgütünde Fransız alacaklılarını temsil etmiş olan Fransız Büyükelçiliği askeri ataşelerinden Mösyö Berger tarafından yaptırılan yapının⁽¹⁾, mimar Alexandre Vallaury tarafından 1896 yılında tamamlandığı da yapıya ilişkin bilinenler arasındadır. Union Française binasının sol cephe duvarına bitişik olan diğer bir kagir binanın ise Sultan II. Abdülhamid'in yaverlerinden, Osmanlı donanmasında görevli İngiliz uyruklu Amiral Woods Paşa'ya ait olduğu kaydedilmiştir⁽²⁾ (Res.158,159). Neo-klasik bir cephe düzeninin sezildiği Woods Paşa evinin aksine, Union Française binasının karmaşık bir eklektisizm sergilediği göze çarpmaktadır.

Yapının orta bölümü, içerlek girişi, girişin hemen üzerinde yer alan sahte balkonlu ve profilli basık kemerler içine yerleştirilmiş dilimli kemerleriyle İtalyan etkisini barındıran açıklığı, ve onu izleyen ampir madalyon biçiminde yorumlanan bir alınlıkla taçlandırılmış klasik nizamlı sütunçelerin sınırladığı köşeli çıkmasıyla, evrensel olanla geleneksel ve yöresel olan arasında bir çizgi tutturmuş görünmektedir (Res.160,161,162). Gerek bu bölümdeki, gerekse yan kanatlardaki kimi açıklıkların günümüzde örülmüş olduğu izlenir. Bu durum, cephe yüzeyinin orijinal tasarımını bozduğu gibi, boş-dolu ve ışık-gölge dengesini de değiştirmiştir. Yan kanatlarda yer alan sahte balkonlu küçük çıkmaların, tıpkı orta bölümdeki çıkma gibi, bünyeye bitkisel motiflerle bitirilmiş konsollarla bağlandıkları görülür (Res.158). Orta bölümdeki çıkmaya geçişi sağlayan, bitkisel motiflerin ağırlıklı olduğu bir düzenlemeyle ele alınmış dekoratif konsolların göbeğini

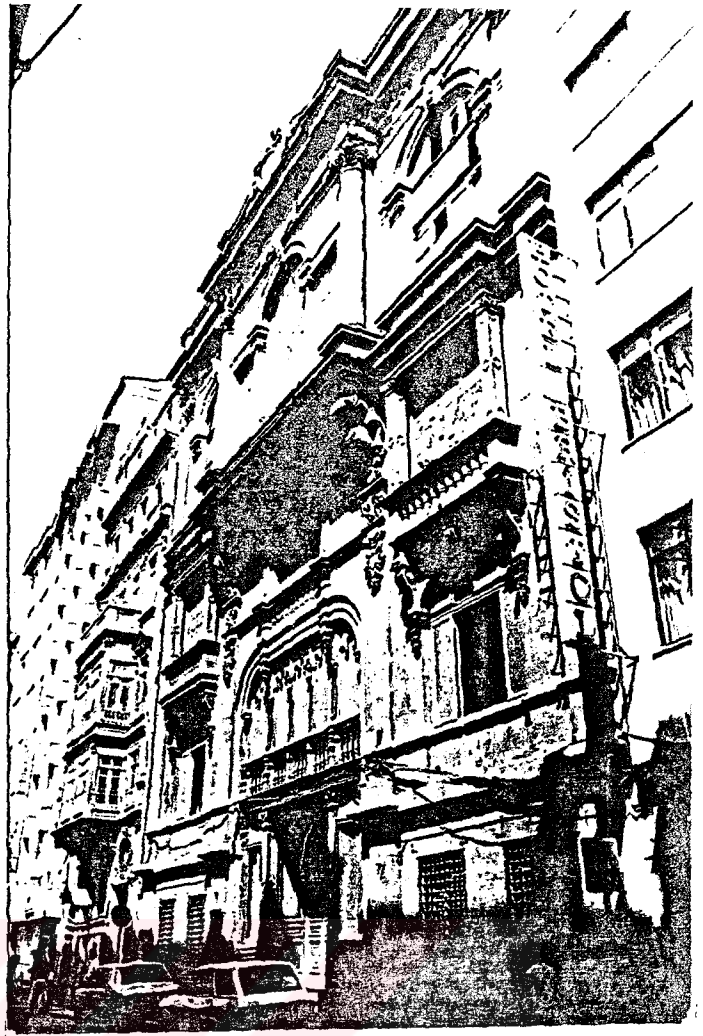
(1) S.N.Duhani, a.g.e , s. 22

(2) Ibid., s. 26

oluşturan yumurta motiflerinden birinin üzerinde "commerce"- ticaret, diğerinin üzerinde ise "industry"- sanayi ibarelerinin bulunduğu göze çarpmaktadır (Res.163). Bu ibareler binanın yapım amacı gözünde bulundurulursa, Fransız hükümetinin yatırımcı yaklaşımını somutlaması açısından ilginçtir.

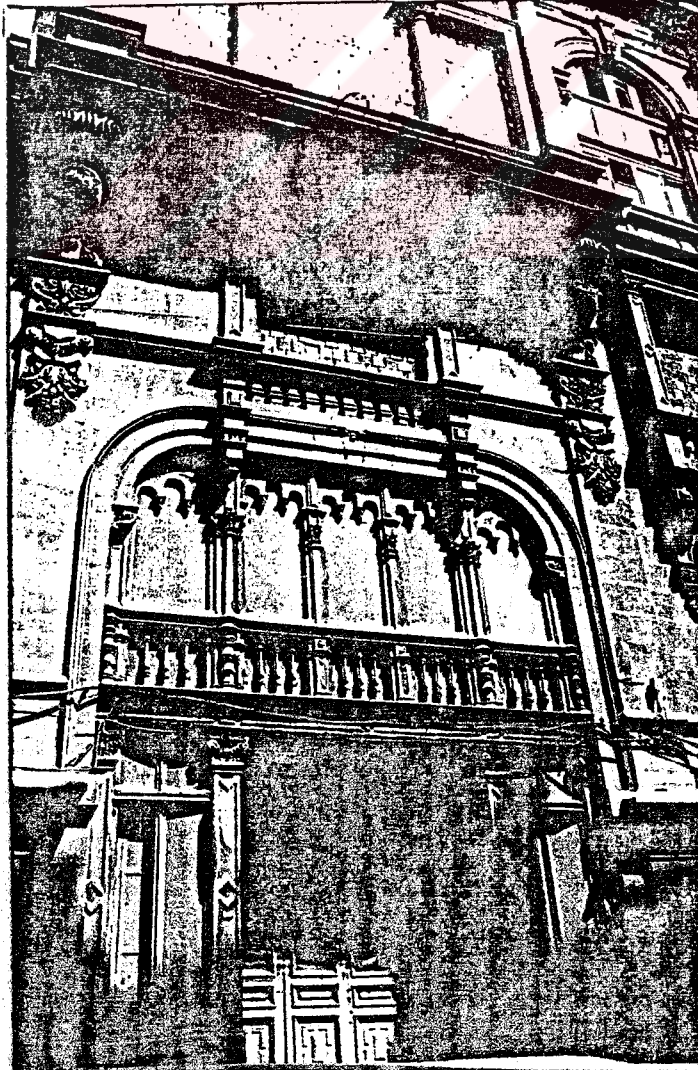
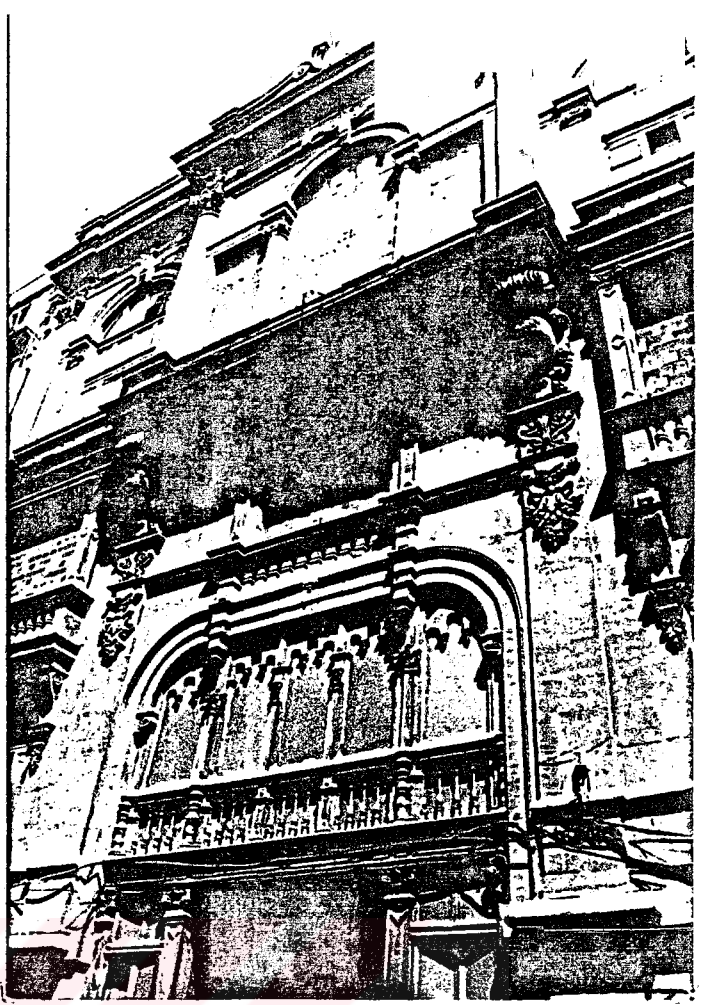
Union Française binası, İtalyan mimari anlayışının etkilerini yansıtan yüksek profilli cephesi ve kompozit başlık varyantlarının izlendiği dikey ve belirgin kornişler biçiminde ele alınan yatay mafsallarla hareketli bir cephe düzeni sergiler. Bu anlamda Alexandre Vallaury'nin bir başka yapısı, Tütün Rejisi- Osmanlı Bankası ikiz binası ile ortak anlayışta ele alınmış olduğu söylenilebilir. Ancak binanın yapılabilecek tek kesin değerlendirmenin, kagir yapılması ve atmosferiyle Levanten Beyoğlu içinde yer alan tipik bir örnek olduğu biçiminde belirtilebileceğini öne sürmek mümkündür.

Res.158 Union Française

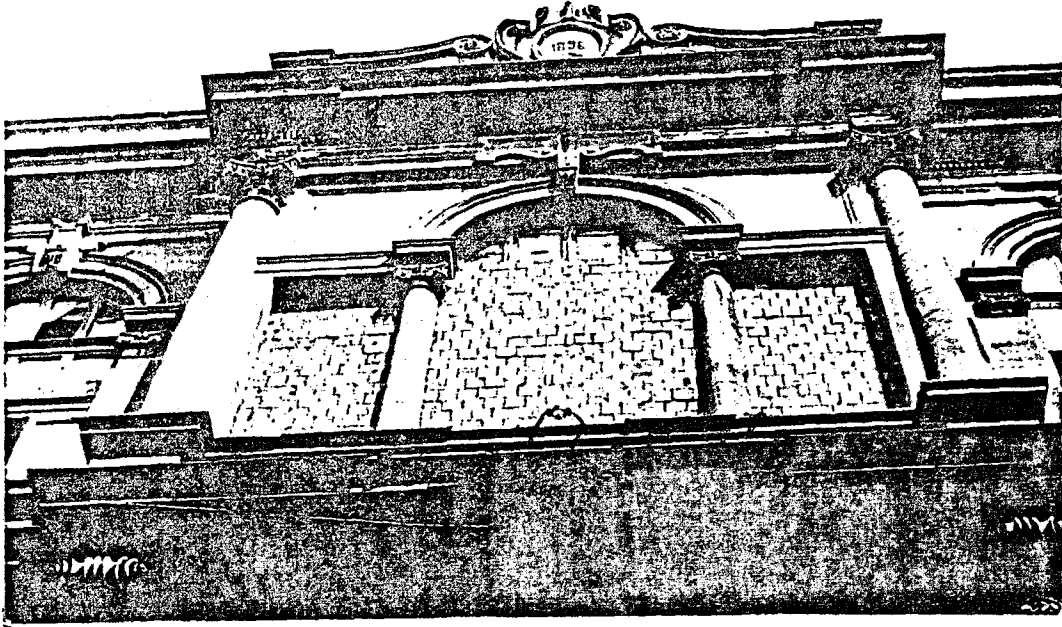


Res.159 Woods Paşa
evi

Res.160 Union Française
cephe ayrıntısı



Res.161 Union Française
giriş



Res.162 Union Française cephe ayrıntısı



Res.163 Union Française cephe ayrıntısı

5.6.2.2 Botter apartmanı

Tünel yoluyla Galatasaray yönüne giderken sağ kolda kalan Botter apartmanı, Beyoğlu'nda bulunan çok katlı kagir yapılar arasında farklı bir yere sahiptir. Sultan II. Abdülhamid'in Bahriye Nazırı Amiral Hasan Paşa'nın oğlu Mahmud Nedim Beye ait olan bu apartmanın⁽¹⁾, Botter apartmanı adıyla anılmasının nedeni, Sultanın resmi terzisi Hollandalı Botter'in atölyesinin bu binada bulunuyor oluşudur. Evi Fenerbahçe'de bulunan Botter⁽²⁾, atölyesinin Paris'te La Paix Sokağı'nda olduğu bilinen Charvet ile birlikte uzun yıllar Sultan II. Abdülhamid'i giydirmiştir. 20. yüzyıl başında Raimondo d'Aronco tarafından gerçekleştirilen yapının konstrüksiyonunda çeliğe tanınan ağırlığı Art-Nouveau'nun ana ilkelerine bağlı bir yorumlama⁽³⁾ olarak değerlendirmek mümkünken, dış dekorasyonunun eğrisel çizgileri ve doğalcı bezeme programıyla Fransız ve Belçika Art-Nouveau'sunu anımsatan⁽⁴⁾ bir atmosferi yansıttığı söylenilebilir.

Giriş ve çatı katları dahil olmak üzere altı katlı olan Botter apartmanı, her katta değişik bir tasarım gösteren taş cephesiyle, floral ve çizgisel bezemenin ağırlıklı olduğu bir görünüm sergiler (Res. 164,165). Doğalcı bir üslupla işlenmiş gül demetleri ile taçlandırılan ve düşey eğri çizgilerle sınırlanan giriş (Res.166), dekoratif parmaklık şebekesi yoluyla yine demirin dekoratif kullanımla ele alındığı bir üst kattaki yalancı balkon parmaklığıyla ilişki kurmaktadır (Res. 165). Parmaklığın üzerine taşırılmış demir çiçek motiflerinin üzerinde ise yatay bir çizgisel düzenleme yer alır (Res.167). Birinci ve ikinci katlar arasındaki yüzey boşluğunu dolduran bu düzenlemenin köşelerde eğri çizgilerin meydana getirdiği bir çift düğüm ile sonlandırıldığı izlenir (Res.168). İkinci ve üçüncü katlardaki dikey mafsall-

(1) Ibid., s. 53

(2) A.Batur, "İstanbul Art-Nouveau'su", TCTA, Cilt 4, s.1086 (resim yazısı)

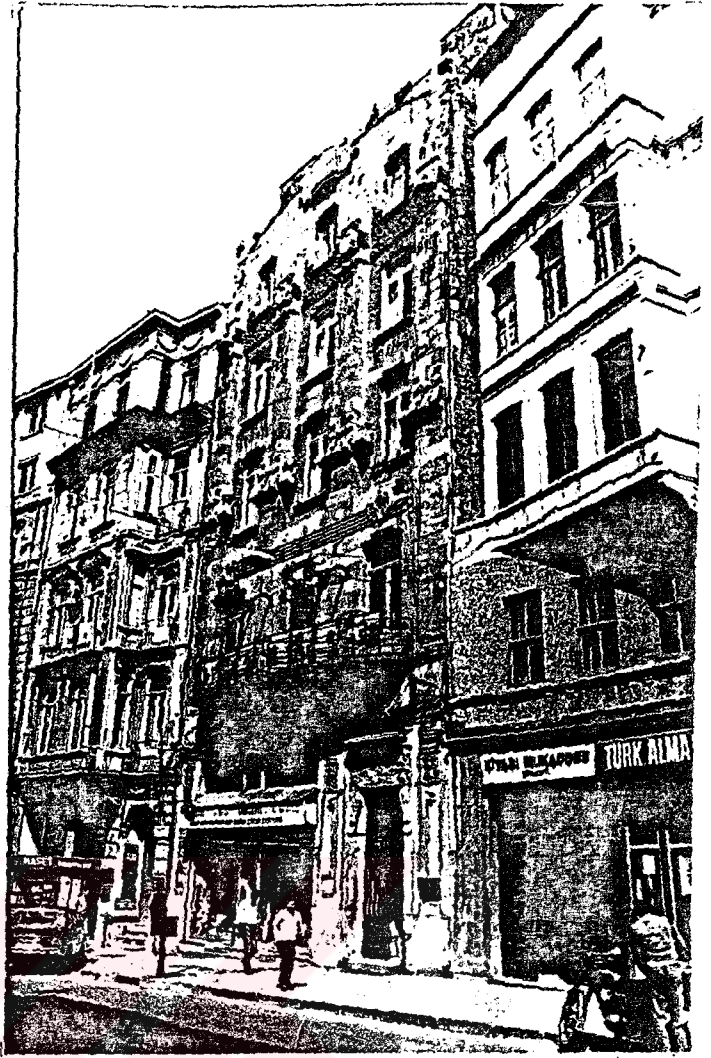
(3) Ibid., s.1088

(4) S.Ciner, a.g.t , s. 44

lanmayı sağlayan kolonların ikinci kat hizasında yine floral bezemeli volütlerle hareketlendirildiği görülür. Öte yandan yukarıya devam eden bu kolonlar üçüncü ve dördüncü katlar hizasında kadın başları ve rozetlerin oluşturduğu ikili düzenlemelerle sonlanırlar (Res.167). Aynı aks üzerindeki üçüncü ve dördüncü kat pencereleri, kat arasına yerleştirilen istiflenmiş defne yapraklarıyla birbirlerinden ayrılmışlardır (Res.169). Bu pencerelerin ayrıca iki yanlarından, düşey çizgi ve eğrilerle saçaklandırılmış kadın başı ve rozetlerle çevrelendikleri görülür (Res.170,171). Cephe, eğri bir kalkanduvar gibi biçimlendirilen ve tam ortasında eğri çizgilerle oluşturulmuş küçük bir parmaklık şebekesinin bulunduğu bir yalancı balkonun ardından, köşelerde düğüm ve istiflenmiş floral motiflerin görüldüğü çatı katıyla sona erer (Res. 165,167,169).

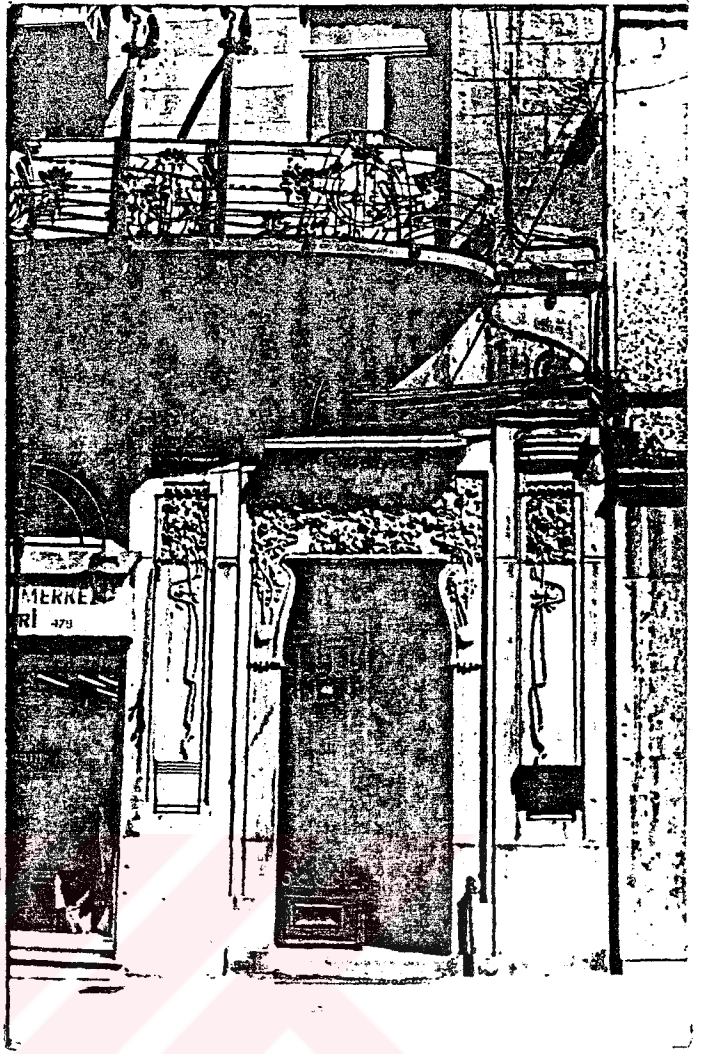
Botter apartmanı, Alexandre Vallauray tarafından gerçekleştirilen Union Française binasının aksine, gerek üslup bütünlüğü göstermesi açısından, gerekse Levanten Beyoğlu'na benzerine pek rastlanılmayan yenilikte bir cephe düzeni getirmesi açısından, bu bölgedeki diğer kagir yapılardan ayrılır. Yapının daha çok bir iş hanı biçiminde düzenlenmiş oluşu, Avrupa'da gerçekleştirilen çağdaş iş hanlarıyla birlikte düşünüldüğü sanısını doğurmaktadır. Apartmanın iç hacimlerini renklendiren vitraylar ve eliptik asansörü bu sanıyı doğrular görünümde modern bir atmosferin yaratılmasını sağlamıştır. Raimondo d'Aronco'nun severek uyguladığı Art-Nouveau üslubun özgün örneklerinden biri olan Botter apartmanı, mimarın Avrupa havasını taşıyan en tanınmış ürünüdür.

Res.164 Botter apartmanı .

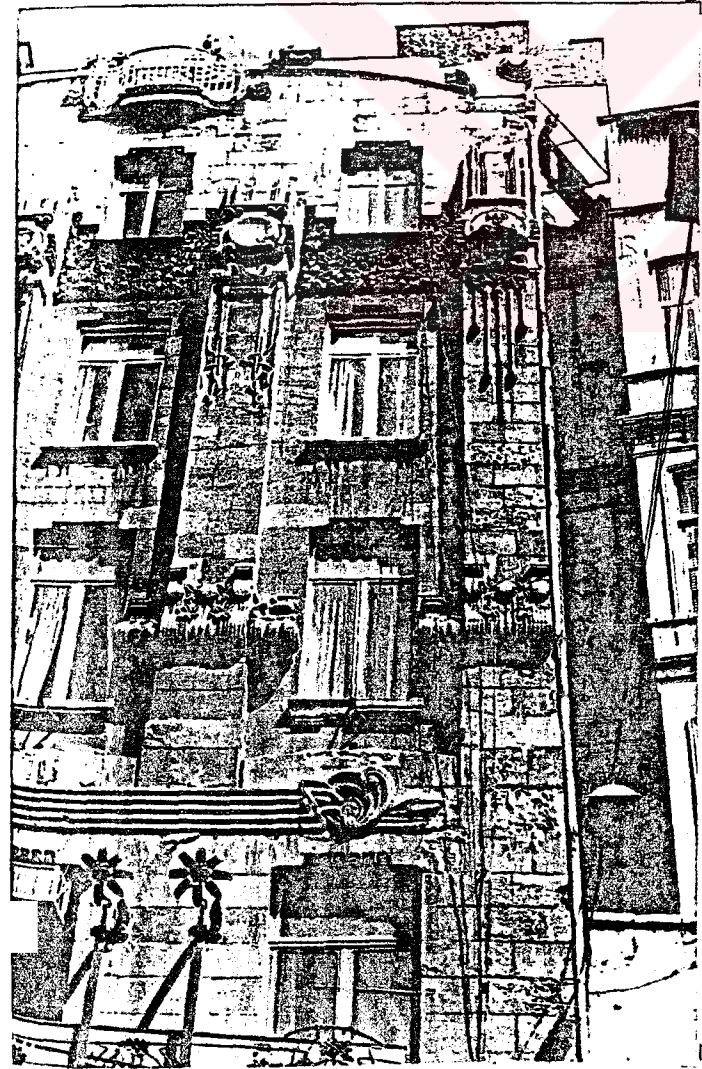


Res.165 Botter apartmanı cephe

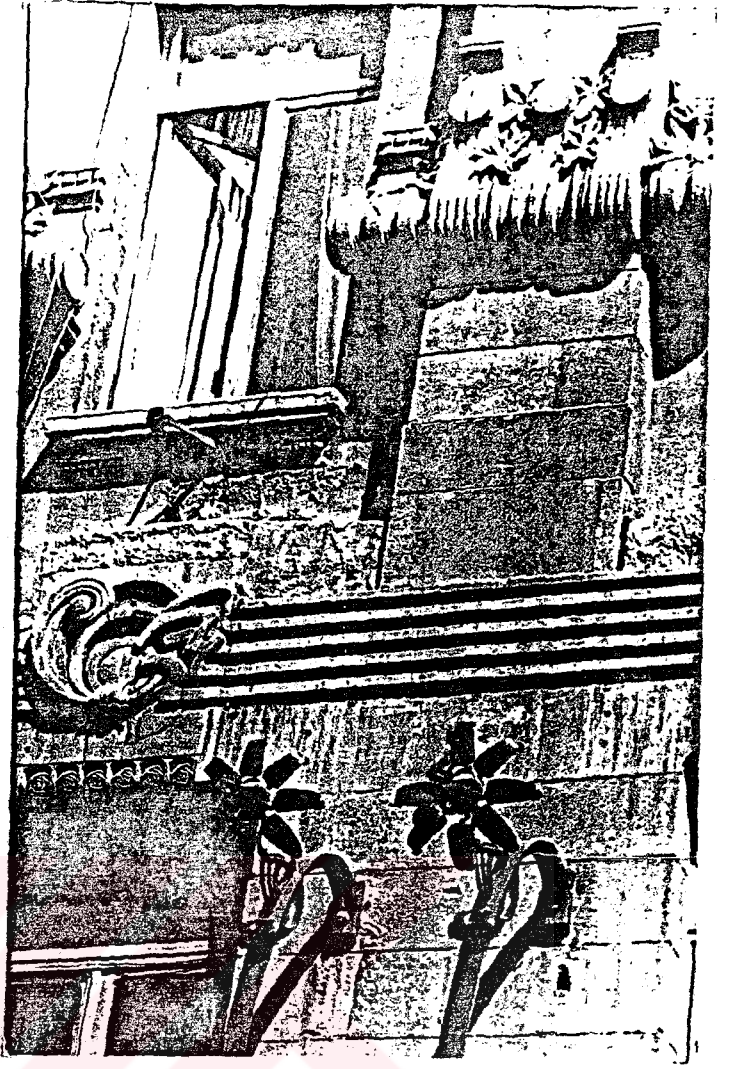
Res.166 Botter apartmanı
giriş



Res.167 Botter apartmanı
cephe ayrıntısı



Res.168 Botter apartmanı
cephe ayrıntısı



Res.169 Botter apartmanı
cephe ayrıntısı

Res.170 Botter apartmanı
cephe ayrıntısı



Res.171 Botter apartmanı cephe
ayrıntısı



5.6.2.3 Cemil Topuzlu köşkü

Çiftchavuzlar'da bulunan Cemil Topuzlu köşkü, S.II. Eldem'in "Erenköy tarzı" olarak nitelendiği ahşap konutlar grubuna girer. Köşkün sahibi olan Doktor Cemil Topuzlu, Sadrazam Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın köşkünün mimari tarzını ve bahçe düzenini beğenerek kendisini Şehremini olarak atamasından sonra ⁽¹⁾, II. Meşrutiyet döneminden başlayarak Balkan Savaşı'na değin İstanbul'un imarı ile ilgilenmiştir ⁽²⁾. Planı 1900 de çizilen köşkün Alexandre Vallaury tarafından gerçekleştirildiği belirtilmektedir ⁽³⁾. Genel çizgileriyle, sonraları Neo-klasik Osmanlı üslubu içinde kullanılan bezeme öğelerinin çoğunlukta olduğu eklektik bir görünüm sergileyen yapının, II. Meşrutiyet sonrasında yaygınlaşan Neo-klasik Osmanlı üslubunda yapılara yine aynı mimarın elinden çıkan Düyun-u Umumiye binası ile birlikte örnek oluşturduğu söylenebilir.

Bodrumu ile birlikte dört katlı ve kuleli ahşap bir köşk görünümündeki Cemil Topuzlu köşkünün (Res.172), tüm cephelere yayılan bir bezeme yoğunluğu sergilediği, ancak özellikle kulenin ve anıtsal bir portal gibi ele alınan merdivenli girişin bulunduğu cephenin bezemesiyle dikkat çektiği görülür. Girişin baskın öğesi olan basık sivri kemer, bu kemerin dikdörtgen bir çerçeve içinde sunulduğu, yanlardaki baklavalı bordür, kemer köşeliklerinde yer alan sarmal oymalar ve kemer üzerindeki tıgılı kitabelik gibi Selçuklu dönemi anıtsal mimarlığından esinlenen ⁽⁴⁾ öğelerin dışında bu cephede bulunan pencerelerin kırık kemerli yaşmaklarla profillendirildikleri izlenir (Res.173). Cephenin sağında yer alan kule üçüz pencerele düzenlemelerle dışa açılmakta, üçüncü katın üçüz pencerelerinin yine basık sivri kemerli bir tasarım için yerleştirildikleri görülmektedir (Res.172). Kule, Topkapı Sarayı Divan kulesini anımsatacak biçimde sivri bir külahla son bulur. Cephe-

(1) C.Topuzlu, a.g.e , s. 87

(2) Yurt Ansiklopedisi, "İstanbul" maddesi, s. 3836

(3) C.Topuzlu, aynı yerde, (EK-20)

(4) S,Ciner, a.g.t , s. 60

nin solunda bulunan bölüm aynı aks üzerinde ilk kattaki üç pencerele çıkmayı izleyen ikinci kattaki balkonlu ve sahte saçaklı pencere ile çatı katındaki sahte balkonlu küçük pencereden oluşmaktadır (Res.173). Bu bölümde çatı katı seviyesinde yer alan meandr bezeme ile hemen altındaki baklava silmenin tüm yapıyı gezindiği görülür (Res.173,175, 176). Oyma ve takıt yönteminin uygulandığı bezeme kuşağı⁽¹⁾ diğer cephelerde de varlığını sürdürür. Yan cephede, sivri kemer içine alınmış bodrum katı açıklıkları üzerindeki Bursa kemerini anımsatır kırık bir kemer dizisi ve iyonik başlıklı ayaklarla oluşturulan revaklı birinci kat balkonunu, ikinci katta yine kırık kemerli yaşmaklarla profillen- dirilen ve sahte saçaklarla tamamlanan pencereler önündeki geniş bir balkon izlemektedir (Res.174,175,176). Yan cephenin bir bölümü üçgen çatıyla bitirilmiş bir çıkma biçiminde tasarlanmıştır (Res.174,175). Pencere düzenlemesi bu bölümde de değişiklik göstermez. Öte yandan yan cephede görülen yüzey düzenlemesinin arka cephede de yinelenildiği göze çarpar (Res.176).

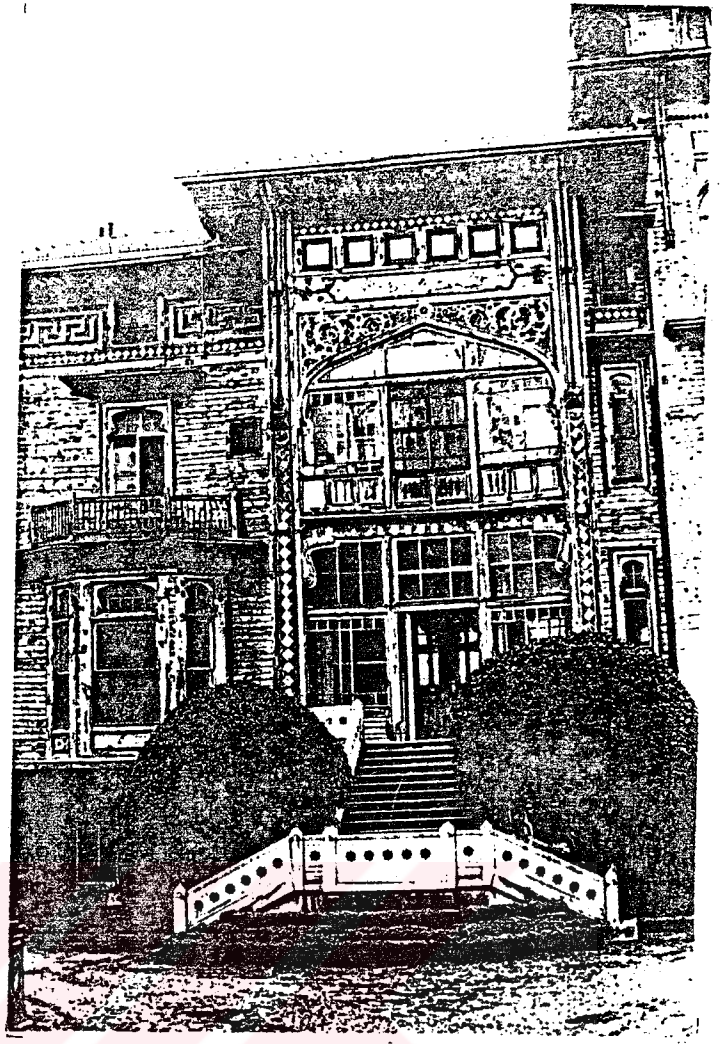
Neo-klasik Osmanlı üslubuna kaynak oluşturan bezeme öğelerinin ek- lektik bir tutum içinde değerlendirildiği Cemil Topuzlu köşkü, özel- likle yan ve arka cephelerinde görülen dışa açık düzenleme ile gele- neksel konut mimarisine yeni bir yorum getirmiş sayılabilir. Bu dönem konutlarında göze çarpan bu çağdaş anlayışın, aynı yıllarda tüm dün- yada geçerli olduğu düşünüldüğünde, yapının gerek modern yaklaşımı, gerekse kendisinden sonra gelişen bir üslup ve akıma örnek oluşturacak bezeme anlayışıyla Sadrazam Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın dikkatini çek- mesine şaşırılmamak gerekir. Bu özellikleriyle köşk, Sultan II. Abdül- hamid döneminin ahşap konutları arasında önemli yere sahip örnekler- den birini oluşturur.

(1) Ibid.

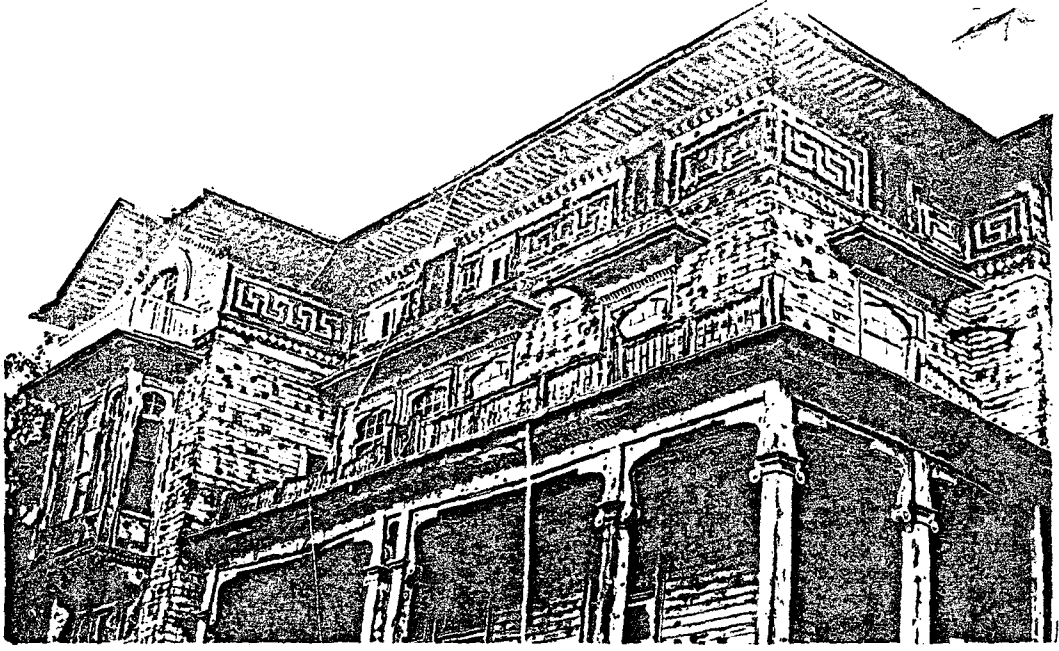


Res.172 Cemil Topuzlu Köşkü

Res.173 Cemil Topuzlu
Köşkü giriş



Res.174 Cemil Topuzlu Köşkü yan cephe



Res.175 Cemil Topuzlu Kioskü yan cephe ayrıntısı



Res .176 Cemil Topuzlu
Kioskü arka
cephe

6. DEĞERLENDİRME

İstanbul'da Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen mimarlık etkinliğini mimarlara ve yapılara yönelik olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tür bir değerlendirme sonucunda karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

A. Mimarlara yönelik olarak

1- İtalyan asıllı Raimondo d'Aronco'nun çalışma alanını büyük ölçüde Saray mimarı sıfatıyla gerçekleştirdiği Yıldız Sarayı yapıları oluşturmaktadır. D'Aronco'nun bu yapılarında Art-Nouveau öğelere ağırlıklı olarak yer vermiş olmasıyla birlikte, eklektik bir atmosfere sahip yapılarının küçük ölçekli ve kır köşkü espirisine sahip olan ürünler oldukları söylenebilir.

2- Fransız asıllı Alexandre Vallaury büyük ölçekli hükümet yapılarının mimarıdır. Akademik anlayışa sahip bir mimar olan Vallaury'nin Arkeoloji Müzesi, Sanayi-i Nefise Mektebi/ Eski Şark Eserleri Müzesi, Galata Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası ikiz binası gibi belli başlı yapılarında, dönemin yapıları içerdikleri fonksiyonlara göre neo-grek veya neo-rönesans gibi moda anlayışlar çerçevesinde ele alan geleneğini sürdürücü bir tutum izlediğini; eklektik anlayıştaki yapılarının konumlandırılışında ise çevre değerlerini gözeterek şekilde davrandığını öne sürmek mümkündür.

3- Alman asıllı Jachmund'un çalışma alanının, Berlin-Bağdad demiryolunun yapımı sırasında Osmanlı başkentine giren Alman sermayesinin gereksindiği, Bahçekapı Deutsche Orient Bank gibi yarı resmi yapılar olduğu bilinmektedir. Ancak ağırlıklı olarak, demiryolunun yapımı sırasında gerçekleştirilen gar ve banliyö binalarını projelendiren diğer Alman mimarlar gibi, Jachmund'un da en önemli tasarımını bütünüyle yeni bir fonksiyonu karşılamak üzere meydana getirilen Sirkeci Garı oluşturur.

4- Bu üç Avrupa asıllı mimarın çalışma alanlarının konut yapımı öze-
linde keşiştiği izlenir. Malzeme kullanımında aslına sadık kalan mi-
marlardan d'Aronco Kireçburnu Cemil Bey yalısı ve yanan Kuruçeşme Na-
zime Sultan yalısı, Vallaury Çiftahavuzlar Cemil Topuzlu köşkü ve Bağ-
larbaşı İbrahim Paşa/Mecit Efendi köşkü, Jachmund ise Caddebostan Ra-
gıp Paşa köşkleriyle konut mimarisinde varlık göstermişlerdir. Birbi-
rine yakın bir akademizmi paylaşan Vallaury ve Jachmund'un bu eğilim-
lerini ürünlerine de yansıttıkları, buna karşın d'Aronco'nun daha öz-
gür biçimlendirmeler denediğini öne sürmek mümkündür.

5- Akademik anlayışlarının aynı zamanda eğitimci olmaları nedeniyle
sürekli ön planda bulunduğu Vallaury ve Jachmund'un, mimari tutum bağ-
lamında giderek bilinçli bir tür islam eklektisizminde buluştukları
görülmektedir. Vallaury Düyun-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi binası
ile Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane/Haydarpaşa Lisesi binasında, Jachmund
ise Sirkeci Garı'nda sınırları Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden Arap
ve Hint mimarisine değin uzanan bir senteze ulaşmayı denemişlerdir.
D'Aronco'nun da Osmanlı mimarisiyle Art-Nouveau'yu buluşturduğu Şeyh
Zafir türbesinde benzer anlayışta bir sentezi hedeflediği öne sürü-
lebilir.

6- Bu dönemde ürün veren Avrupa asıllı üç mimarın da simgesel gelenek-
çilikten vazgeçmedikleri, buna bağlı olarak tasarımlarında sembolik
anlam taşıyan kimi geleneksel öğelere yer verdikleri izlenmektedir.
Vallaury'nin Düyun-u Umumiye/İstanbul Erkek Lisesi binası ile Mekteb-i
Tıbbiye-i Şahane/Haydarpaşa Lisesi binasında, Jachmund'un ise Sirkeci
Gar binasında anıtsal giriş-taç kapı motifini kullanmaları, öte yan-
dan d'Aronco'nun Şeyh Zafir türbesinin örtü sisteminde strüktürel özel-
liklerinin dışında ele alınmış oluşuma karşın kubbeye yer vermesi bu
durumu kanıtlar.

7- Mimarların simgesel gelenekçilikten vazgeçmemelerinin bir diğer ka-
nıtını yeni bir fonksiyon yüklenmiş tasarımlarda bile geleneksel pla-
nı temel edilmeleri oluşturur. Vallaury'nin Düyun-u Umumiye/İstanbul

Erkek Lisesi binasında yapının resmî bir işlev taşıyor oluşuna karşın, koridor haline gelen iç sofalara sahip bir planı kullandığı; Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane/Haydarpaşa Lisesi binasında ise medrese espirisi taşıyan yine geleneksel iç sofalı plana yer verdiği, avluyu büyük tutmasından ötürü planın aynı zamanda han havasını yansıttığı görülmektedir. D'Aronco Şeyh Zafir türbesinde geleneksel işlevini yerine getirecek bir tasarım gerçekleştirdiğinden, kare planlı ve kubbe örtülü türbe planını yinelenmiştir.

B. Yapılara yönelik olarak

1- Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen ve eklektik bir mimari tutumu yansıtan yapıların, biraraya getirilen öğeler özelinde birbirinden ayrılan özelliklere sahip mimari anlayışlar sergiledikleri görülmektedir. Bu farklı eklektisist tutumlardan birini, biçim ve fonksiyona bağlı olarak modelini dışarıdan alan, Avrupa kaynaklı öğelerle oluşturulan yapılar örneklerdir. Bu örneklerden biri işhanı olarak gerçekleştirilen ve Raimondo d'Aronco'nun tasarımı olan Botter Apartmanı'dır. İtalyan "stile floreale"-çiçek üslubu ile Fransız ve Belçika çizgisel üslubunun birarada uygulandığı Art-Nouveau bir cephe tasarımına sahip olan Botter Apartmanı, iç mekanda yer alan eliptik asansörü ve bunu çevreleyen sarmal merdiven düzeni ile neo-barok bir iç tasarımla da ilişki kurmaktadır. Botter Apartmanı'nı bu özellikleriyle, Avrupa kaynaklı öğeler biraraya getirilerek oluşturulmuş, Art-Nouveau üslubunun farklı ülkelerdeki değişik uygulamalarından izler taşıyan ve bu anlamda eklektik bir tasarım olarak kabul etmek mümkündür.

2- Bu dönemde görülen farklı eklektisist tutumlardan bir diğerini, batı ve doğu kaynaklı öğeleri biraraya toplayarak bünyesinde bu yönlü bir dualizmi barındıran sentez yapılar örneklemektedir. Alexandre Val-laury tarafından gerçekleştirilen Galata Tütün Rejisi-Osmanlı Bankası ikiz binası, fonksiyon açısından söz konusu olduğu gibi, dış cephe tasarımını açısından da bu tür bir dualizmi yansıtır. Yapının Bankalar Caddesi'ne bakan cephesi genel düzenleme açısından simetrik, kat araları-

nın kornişlerle belirlendiği, sütun ve üçgen alınlıkların bolca kullanıldığı bir neo-rönesans cephe düzeni ile yine bu düzen içine yerleştirilen madalyonlar gibi neo-barok öğeler nedeniyle Avrupa kaynaklı unsurların oluşturduğu bir eklektisizmi sergiler. Yapının Haliç'e bakan cephesi ise eliböğünde dizileriyle destekli geniş saçaklı çıkıntılar, barok kıvrımlı çatı örtüsü gibi motiflerle geleneksel Osmanlı sivil mimarisinin biçim anlayışından yola çıkan bir tasarım ortaya koymaktadır. Tüm bu özellikleri yapının, doğu ve batı kaynaklı öğeleri bünyesinde toparlayan farklı bir eklektisizmin örneği olmasına yol açmıştır.

3- Sultan II. Abdülhamid döneminde izlenebilen bir diğer eklektisist tutum da, yeni bir fonksiyon taşıyan ürünler yoluyla, doğrudan doğruya doğu kaynaklı motiflere dayalı, bir tür evrensel islam eklektisizmine ulaşmayı hedefleyen örnekler tarafından somutlanır. Bu örneklerin en çarpıcılarından biri Jachmund tarafından gerçekleştirilen Sirkeci Gar binasıdır. Sirkeci Garı, gerek yüzey plastiği, gerekse bezeme yer verilen vitray gibi öğelerle, doğuya açılan kapı işlevini yine doğudan yola çıkan bir biçimlenme anlayışı sergileyerek yerine getirmeyi amaçlamıştır. Yapının orijinal tasarımında ince uzum soğan biçimli külâhlarla sonlandıkları bilinen minare biçimli saat kuleleri ile gerek iki renk düzenlemeyle oluşturulan at nalı biçimli pencereleri, gerekse girişte ve yanlarda yer alan üçüz pencereler Hint-Arap etkisini yansıtırken, pencereleri örten konsollu geniş saçaklar Osmanlı mimarisine ilişki kurmaktadır. Tasarımın ortaya koyduğu bu özelliklerin, yapının, dönemin sonuna doğru ivme kazanan evrensel nitelikte islam eklektisizmi gerçekleştirme çabaları doğrultusunda değerlendirilmesini mümkün kıldığı söylenilebilir.

4- Bu dönemde hayata geçirilen yapıların, çağdaş malzeme ile uyum içinde biçimler üretmiş olmalarının genelde pek gerçekleşmemiş olması açısından ve kullanılan geleneksel öğelerin her zaman yeni fonksiyonlarla birebir örtüşmemesinden yola çıkarak, çağdaş sentezler oluşturama-

dıkları öne sürülebilmektedir. Kimi örneklerde demir ve cam gibi çağdaş malzemelerin kullanılmasına karşın, malzemenin kullanım amacı dışında değerlendirilmesi; yeni fonksiyonlar üstlenen örneklerde de yeni malzemenin çoğu kez geleneksel malzemenin gerisinde kalarak salt bezeme anlayışı çerçevesinde kullanılması bu durumu getirmiştir. Geleneksel formlara fazla bağlı kalınması da, yeni işlevlere göre yeni biçimlerin gelişmesini engellemiştir.

5- Ancak bu dönemde çağdaş sentezlerin hemen hemen aynı nedenlerle Avrupa'da da pek gerçekleştirilemediğini belirtmek gerekir. Bu durum salt İstanbul'a özgü bir talihsizlik olarak değerlendirilemez. Ayrıca bu durum içinde de vurgulamak gerekir ki, ortaya konan ürün geleneksel biçimlerin taklitinden yola çıkmış olmasına karşın, kendisi taklit edilemez niteliklere sahip ve özgün olmaktadır.

7. SONUÇ

Sultan II. Abdülhamid döneminde, Sultanın aydınlar üzerindeki denetiminin yoğunluğu, özellikle muhalif aydın kesimde geçmişi yeniden değerlendirerek çağa ayak uydurma düşüncesinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Muhalif aydın kesim her ne kadar Sultan karşısında büsbütün güçsüz değilse de, baskıcı ortamın getirdiği karamsarlık, aynı zamanda kendine güveni yokederek yaratma gücünü zayıflattığından çağa ayak uydurma daha çok çağı taklit etme biçimine dönüşür. Sultanın resmi ideolojisi görünümündeki panislamizmin yalnız politik söylem olarak varoluşu ve kültürel yaşama aktarılmaması da, bu gelişmenin kesintisizliğini sağlamıştır. Değişik kültürlerin beslediği toplumdaki çeşitlilik, düşünce yaşamına çok renkliliği getirirken, bu çok renklilik mimaride bu dönemde Avrupa'da da yaygın bir uygulama alanı bulmuş, üslupsuzluğu üslup kılan bir dönüşümü ortaya çıkarır. Bu dönemde ürün veren yabancı mimarların batı tarzında olmaları öngörülen yapıtları da, barındırdıkları yöresel etkilerin sonucu bu tür bir dönüşüme ivme kazandırmışlardır. II. Abdülhamid döneminin sonuna doğru Avrupa'daki Orientalizm akımı doğrultusunda, mimaride uluslararası islam eklektisizmine ulaşma yönünde çabaların varlığı gözlemlenirken, simgesel gelenekçiliğin bütünüyle terkedilmediği izlenir. Bu durum ortaya konan ürünlerin, yöresellik ve evrensellik arasındaki doğrultuda en uygun çözümü gerçekleştiren çağdaş bir sentezin sağlandığı türde yapıtlar olmasını engellemiştir. Sonuçta toplum yaşamında egemen bir ideolojinin bulunmaması ya da çok sayıda ideolojinin bulunuşu ile yöresel özellikler tam kavranmadan üretilen, ve Avrupa'da moda olduğu biçimiyle geleneksel öğelere yer veren evrensel olma çabasındaki çözümlenelerin sunulduğu yapı örnekleri, mimarlık alanında dönemin sergilediği karmaşanın nedenlerini oluşturmaktadırlar. Özgün ve çağdaş bir üslubun geliştirilmesi için gerekli tutarlılıktan yoksun olmasına karşın bu karmaşanın, geniş bir yelpazenin parçalarını oluşturacak bir zenginliği barındırdığı da dü-

şünülebilir. Her nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, genel çerçevesiyle sanat ve mimaride görülen çok sesli çeşitliliğin doğrudan doğruya dönemin Osmanlı toplumu değerlerini yansıttığı kuşkusuzdur.

Mimarideki karmaşayı yaratan unsurlardan biri olarak değerlendirilebilen yabancı mimarların Sultan II. Abdülhamid döneminde çok etkin olmalarının nedenleri arasında, uzun yıllar Osmanlı mimarlığına hizmet veren ve her türlü mimarlık etkinliğini elinde bulunduran Balyan ailesinin son ferdi Sarkis Balyan'ın adının karıştığı yolsuzluklar nedeniyle Osmanlı başkentini terketmek zorunda kalışı önde gelir. Balyan'ın 1880 de İstanbul'dan uzaklaşması özellikle bir kaç yıl sonra öğretime açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık hocası Alexandre Vallaury'nin ön plana çıkmasını sağlamış, birbiri ardına önemli hükümet yapılarını gerçekleştiren Vallaury'yi, on yıl kadar sonra İstanbul'da çalışmak üzere görevlendirilen Raimondo d'Aronco izlemiştir. D'Aronco'nun özellikle saray yapılarının inşasıyla ilgilenmesi, iki mimar arasında, çalışma alanının parsellenmesine yönelik bir paylaşım ilişkisinin varlığını sergileyen başat bir olgu biçiminde görülebilir. Yine aynı yıllarda Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne mimarlık hocası olarak atanan ve Sirkeci Garı'nın yapımı için Alman hükümetince görevlendirilmiş bulunan Jachmund da bu parselleme içinde yerini almış, özellikle Berlin-Bağdad demiryolu ile Osmanlı başkentine giren Alman sermayesinin gereksinimlerini karşılayacak yapıların inşasına gerçekleştirmiştir. Böylelikle gayrimüslim Osmanlı mimarlarının yerini isimleri belirtilen Fransız, İtalyan ve Alman asıllı mimarların aldığı görülür. Ancak uzun yıllar Osmanlı başkentinde yaşayan ve ya kendileri ya da aileleri Levanten kültüre sahip olan bu mimarların bütünüyle Osmanlı kültürüne yabancı olduklarını öne sürmek güçtür. Bu nedenle "yabancı mimar" tanımının kapsamını "Avrupa asıllı mimar" biçiminde anlamak daha doğru olacaktır.

Sultan II. Abdülhamid döneminde mimaride sivil yapıların çoğunluğu ele geçirdiği bilinmektedir. Bu gelişmenin nedenleri arasında Sultan-

neklerinin ise hem malzeme, hem de üslup açısından dönemin çok çeşitliliğini sergileyen en belirgin öğeler olarak kabul edilebilecekleri görülmektedir. Sonuç olarak ortaya karmaşa olarak değerlendirilebilen, ancak hareketli ve renkli olduğu kuşkusuz bir tablo çıkmıştır. İşte Sultan II. Abdülhamid dönemi mimarlığına damgasını vuran da bu hareket ve renk olmuştur.



PLAN VE ÇİZİMLERİN ALINDIĞI KAYNAKLAR

- Şek.1 Cumhuriyet Gazetesi 29 Aralık 1985
- Şek.2 Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü Yıldız Sarayı Onarım Birimi Kontrol Amirliği
- Şek.3 Ö.Küçükerman, ...Hereke Fabrikası..., s.210, Şek.170
- Şek.4 Ö.Küçükerman, ...Yıldız Çini Fabrikası, s.174-175, no 105
- Şek.5 D.Dişbudak, İstanbul'da 19. yüzyılın ikinci yarısından 1923'e Eğitim Binaları, no 36
- Şek.6-10 M.Sözen, ...Türk Mimarlığı, s.12-20
- Şek.11 F.Ezgü, Yıldız Sarayı Tarihçesi, ek
- Şek.12 P.Tuğlacı, ...Balyan Ailesi, s.270
- Şek.13-18 H.R.Ergezen, "Ertuğrul Camii Restorasyonu", s.71-85
- Şek.19-22 A.Batur, "...Şeyh Zafir...", s.111-127
- Şek.23-24 M.Aytaç-O.Altan, "...İstanbul Çeşmeleri...", s.76

K A Y N A K Ç A

KİTAPLAR

- Akşit, İlhan, İstanbul, Sandoz Yayınları, No 3, 1981.
- Ayverdi, Samiha, Boğaziçi'nde Tarih, İstanbul 1968.
- Bekir Fahri, Jönler, (baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı), İstanbul 1985.
- Berkes, Niyazi, Türkiye'de Çağdaşlaşma, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul 1978.
- Blaisdell, Donald C., Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Denetimi
Diyunuumumiye, (Çev. Ali İhsan Dalgıç), İstanbul 1979.
- Bozdağ, İsmet, Sultan Abdülhamid'in Hatıra Defteri, 6. Baskı, İstanbul
Şubat 1985.
- Cezar, Mustafa, Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan
Yangınlar ve Tabii Afetler, DGSA Yayını, İstanbul 1963.
- Cezar, Mustafa, Özlü Osmanlı Tarihi ve Padişah Resimleri Albümü, İskit Yay.
- Cezar, Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İş Bankası Yayınları
İstanbul 1971.
- Cezar, Mustafa, Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Carsı ve Klasik
Dönem İmar Sistemi, MSÜ Yayını, İstanbul 1985.
- Ciner (Germaner), Semra, Son Osmanlı Dönemi İstanbul Ahsap Konutlarında
Cephe Bezemeleri, İTÜ Yayını, İstanbul 1982.
- Çeker, Orhan (hazırlayan), Arazi Kanunnamesi, İstanbul 1985.
- Duhani, Said N., Eski İnsanlar Eski Evler, (Çev. Ahmet Parman), TTOK
Yayını, 2. Baskı, İstanbul 1984.
- Earle, Edward M., Bağdad Demiryolu Savaşı, (Çev. Kasım Yargıcı), Milliyet
Yayınları, Nisan 1972.
- Ezgü, Fuad, Yıldız Sarayı Tarihçesi, Harp Akademileri Komutanlığı Yayını,
İstanbul 1962.
- Gezer, Hüseyin, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, İş Bankası Kültür Yayınları,
Ankara 1984.
- Goodwin, Godfrey, A History of Ottoman Architecture, Thames and Hudson,
London 1971.

- Hanioglu, Sükrü, Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902), İstanbul 1985.
- Imbert, Paul, Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketleri, (Çev. Adnan Cemgil), İstanbul Kasım 1981.
- İnan, Yusuf Ziya, Jön Türklerden İttihad ve Terakki Cemiyetine, İstanbul 1978.
- Karal, Ehver Ziya, Osmanlı Tarihi, VIII.Cilt, TTK Yayını, Ankara 1983.
- Konyalı, İ.Hakkı, Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi, Cilt II, İstanbul 1977.
- Küçükerman, Önder, Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası Saraydan Hereke'ye Giden Yol, İstanbul 1987.
- Küçükerman, Önder, Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası, İstanbul 1987.
- Lewis, Bernard, Modern Türkiye'nin Doğuşu, TTK Yayını, Ankara 1984.
- Mardin, Şerif, Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908, 2.Baskı, İstanbul 1983.
- Nicoletti, Manfredi, L'architettura Liberty in Italia, Gius Laterza a Figli Spa, Roma-Bari 1978.
- Ortaylı, İlber, Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu, İstanbul Mart 1983.
- Ortaylı, İlber, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul Mayıs 1983.
- Ortaylı, İlber, Tanzimattan Cumhuriyete Yerel Yönetim Geleneği, İstanbul 1985.
- Ortaylı, İlber, İstanbul'dan Sayfalar, İstanbul Ağustos 1986.
- Örik, Nahid Sırrı, Abdülhamid Düşerken, 2.Baskı, İstanbul 1976.
- Öz, Tahsin, İstanbul Camileri, TTK Yayını, Ankara 1965.
- Özer, Bülent, Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdas Mimarinin Üzerine Bir Deneme, İstanbul 1970.
- Pamuk, Şevket, Commodity Production for Export and Changing Relations of Production in Ottoman Agriculture 1840-1913, AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını, Ankara Ocak 1982.

- Pevsner, Nikolaus, An Outline of European Architecture, Penguin Books,
7.Baskı, 1982.
- Ramsaur, E.E., Jön Türkler ve 1908 İhtilâli, (Çev.Nuran Yavuz), 2.Baskı,
İstanbul Şubat 1982.
- Rathmann, Lothar, Berlin-Bağdad Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi,
(hazırlayan Ragıp Zarakolu), 2.Baskı, İstanbul Mayıs 1982.
- Richards, J.M.-Mock, Elizabeth B., Modern Mimarlığa Giriş, (Çev.Aptullah
Kuran), ODTÜ Yayını, Ankara 1966.
- Saz, Leyla, Haremın İcyüzü, Milliyet Yayını, 1974.
- Sevengil, Refik Ahmet, İstanbul Nasıl Eğleniyordu?, (Hazırlayan Sami Önal),
2.Baskı, İstanbul 1985.
- Shaw, Stanford J.-Shaw, Ezel Kural, Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye
(Çev.Mehmet Harmancı), Cilt 2, İstanbul 1983.
- Sırma, İhsan Süreyya, II.Abdülhamid'in İslam Birliği Siyaseti, İstanbul
1985.
- Sözen, Metin-Tapan, Mete, 50 Yılın Türk Mimarisi, İş Bankası Yayınları, 1973
- Sözen, Metin, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İstanbul 1975.
- Sözen, Metin, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, İş Bankası Yayını, Ankara
1984.
- Sultan Abdülhamid, Siyasi Hatıratım, Dergah Yayınları, 4.Baskı, İstanbul
Nisan 1984.
- Tanışık, İbrahim Hilmi, İstanbul Çesmeleri I, Maarif Matbaası, İstanbul
1943.
- Topuzlu, Cemil, 80 Yıllık Hatıralarım, İÜ Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınlar
İstanbul 1982.
- Tuğlacı, Pars, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi,
İstanbul 1981.
- Tuğlacı, Pars, Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İstanbul 1985.
- Yavuz, Yıldırım, Mimar Kemaleddin ve I. Ulusal Mimarlık Dönemi, ODTÜ
Yayını, Ankara 1981.
- Denel, Serim, Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda
Değişim ve Nedenleri, ODTÜ Yayını, Ankara 1982.

MAKALELER

- Ababay,Dürin, "Bir Şeyhülislam Köşkü'nün Encamı", Nokta, 2 Kasım 1986, s.66-68.
- "II. Abdülhamid'in Kermesi", Tarih ve Toplum, sayı 5, İstanbul Mayıs 1984, s. 28-29.
- Akarlı,Engin,"II. Abdülhamid (1876-1909)", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İstanbul 1985,s.1292-1294.
- Akbayar,Nuri,"Tanzimattan Sonra Osmanlı Devleti Nüfusu", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, s. 1233-1248.
- Allen,William,"Abdülhamid II Koleksiyonu", (Çev.Vasıf Kortum), Tarih ve Toplum, sayı 25, İstanbul Ocak 1986, s. 16-19.
- Alpay,Şahin,"Bir Osmanlı Vikingi", Tarih ve Toplum, sayı 3, İstanbul Mart 1984, s. 70-73.
- Alsaç,Üstün,"Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi", Mimarlık, sayı 121-122, 1973, s. 12-25.
- And,Metin,"Yıldız Tiyatrosu", Cumhuriyet Pazar Eki, 19 Nisan 1987, s.18-19.
- "Arkeoloji Müzesi", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 10, 1966, s. 63-69.
- Batur,Afife,"Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe,Kitaplık ve Çeşmesi", Anadolu Sanatı Araştırmaları I, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul 1968, s. 103-138.
- Batur,Afife,"Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 1038-1067.
- Batur,Afife,"Yıldız Sarayı", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, İstanbul 1985, s. 1048-1054.
- Batur,Afife, "İstanbul Art Nouveau'su", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 1086-1088.
- Batur,Selçuk,"Ondokuzuncu Yüzyılın Büyük Camilerinde Son Cemaat Yeri ve Hünkar Mahfili Sorunu Üzerine", Anadolu Sanatı Araştırmaları II, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul 1970, s. 97-105.
- Batur,Selçuk,"Balyan Ailesi", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi Cilt 4 , İstanbul 1985, s. 1089-1090.

- Bayraktar, Nedret, "Sultan II. Abdülhamid'e Gelen 25. Cülus Hediyesi Defteri", Tarih ve Toplum, sayı 21, İstanbul Eylül 1985, s. 12-19.
- Birsel, Salâh, "Summer Palace Hotel", Sanat Olayı, sayı 9, İstanbul Eylül 1981, s. 17-20.
- Cezar, Mustafa, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, MSÜ Yayını, İstanbul Mart 1983, s. 5-84.
- Ciner (Germaner), Semra-İnankur, Zeynep, "Son Dönem Osmanlı Mimarlığında Maden İşçiliği Örnekleri", Akademi, sayı 10, İstanbul 1981, s. 47-52.
- Çetintaş, Sedat, "Mimar Kemaleddin Mesleği ve Sanat Ülküsü", Güzel Sanatlar Dergisi, sayı 5, İstanbul 1944, s. 161-166.
- Deringil, Selim, "II. Abdülhamid'in Dış Politikası", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1985, s. 304-307.
- "Dölmabahçe Sarayı Gibi Saray", Cumhuriyet Pazar Eki, 16 Kasım 1986, s. 16-18
- Eldem, Sedat Hakkı, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", Mimarlık, s. 121-122, 1973, s. 5-11.
- Ergezen, Hasan Rıza, "Ertuğrul Camii Restorasyonu", Röleve ve Restorasyon Dergisi, Cilt 1, sayı 1, s. 69-85.
- Eyice, Semavi, Abideler, "İstanbul", No 203, İslam Ansiklopedisi, Cilt 5/2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1950, s. 1214/44-1215/157.
- Eyice, Semavi, "İstanbul Minareleri", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İDGSA Yayını, İstanbul 1983, s. 31-132.
- Eyice, Semavi, "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul 1985, s. 1596-1603.
- Findley, Carter V., "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Bürokratik Gelişme", (Çev. Ahmet Günlük), Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul 1985, s. 259-262.
- Gökyay, Orhan Şaik, "II. Abdülhamid'in Bir Tayin Beratı", Tarih ve Toplum, sayı 7, İstanbul Temmuz 1984, s. 71-72.

- Gülersoy, Çelik, "Yıldız Sarayı", İstanbul'dan Görene'ye Kültür Mirasımız, Milliyet Yayınları, İstanbul 1984, s. 50-51/58-59.
- Gürsel, Seyfettin, "Osmanlı Dış Borçları", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul 1985, s. 672-687.
- "Hamidiye Marşı", Tarih ve Toplum, sayı 32, İstanbul Ağustos 1988, s.16-
- Heper, Metin, "19.Yüzyılda Osmanlı Bürokrasisi", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul 1985, s. 245-258.
- Hezarfen, Ahmet, "Bir Çavuşun Yemen Anıları", Tarih ve Toplum, sayı 19, İstanbul Temmuz 1985, s. 52-55.
- Işın, Ekrem, "19.Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 2, s. 538-563.
- İleri, S.N., "Mimarlığımızda M.Vedat Zamanı", Yapı, sayı 15, İstanbul 1942, s. 14-15.
- "İlk Tiyatro Müzemiz Açılıyor", Cumhuriyet, 27 Mart 1987, s.4.
- İnan, Arı, "Son Sadrazam Tefik Paşa ve Oğulları", Tarih ve Toplum, sayı 5, İstanbul Mayıs 1984, s. 55-60.
- İnan, İbnülemin Mahmut Kemal, "Sultan Abdülhamid'e dair", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 6, 1977, s. 14-21.
- İrez, Feryal, "Tarihane-i Hümayun ya da Abdülhamid'in Marangozluğu", Tarih ve Toplum, sayı 34, İstanbul Ekim 1986, s. 9-12.
- "İstanbul" Maddesi, Yurt Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, 1983.
- Kara, Mustafa, "Tanzimattan Cumhuriyete Tasavvuf ve Tarikatlar", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 978-994.
- Kazgan, Haydar, "Düyün-u Umumiye", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul 1985, s. 691-716.
- Keyder, Çağlar, "Osmanlı Devleti ve Dünya Ekonomik Sistemi", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 642-652.
- Kıray, Mübeccel, "İstanbul: Metropolitan Kent", Mimarlık, sayı 199, 84/1, İstanbul 1984, s. 28-33.
- Kocabaşoğlu, Uygur, "Yüzyıl Önce Bu Ay-Tarik Gazetesinden", Tarih ve Toplum, sayı 4, İstanbul Nisan 1984, s. 38-39.

- Koloğlu,Orhan,"II.Abdülhamid'in Dasın Karşısındaki Açmazı", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 82-84.
- Koloğlu,Orhan,"II.Abdülhamid Sansürü", Tarih ve Toplum, sayı 38, İstanbul Şubat 1987, s. 14-18.
- Köseoğlu,Cengiz,"II.Abdülhamid'in Satılan Mücevherleri", Tarih ve Toplum, sayı 29, İstanbul Mayıs 1986, s. 32-33.
- Küdrer,Cevdet,"Eski Dergiler Arasında", Tarih ve Toplum, sayı 9, İstanbul Eylül 1984, s. 19-21.
- Kuran,Aptullah,"20.Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma", Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İstanbul 1963, s. 415-422.
- Kurdakul,Necdet,"İkinci Meşrutiyet'in İlanından Sonra Bir Ziyafet Olayı", Tarih ve Toplum, sayı 15, İstanbul Mart 1985, s. 41-43.
- Kurdakul,Necdet,"Osmanlı İstikrazları ve Abdülhamid'e İki Uyarı Mektubu", Tarih ve Toplum, Sayı 22, İstanbul Ekim 1985, s. 55-56.
- Küçük,Cevdet,"Osmanlılarda Millet Sistemi ve Tanzimat", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 1007-1024.
- Mardin,Şerif,"Tanzimat ve Aydınlar", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul 1985, s. 46-54.
- Mardin,Şerif,"İslamcılık", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İstanbul 1985, s. 1400-1404.
- "Osmanlı İmparatorluğu'nu Resimleyen Maltalı Ressam", Cumhuriyet, 12 Nisan 1987, s. 16.
- Öner,Sema,"Milli Saraylar Koleksiyonunun Resim Tarihimiz Açısından Önemi", TBMM Dergisi, sayı 2, İstanbul Nisan 1986, s. 66-69.
- Özer,Bülent,"19.Yüzyılın Genel Nitelikleri ve Batı Mimarisinde Seçme-cilik", Mimarlık ve Sanat, sayı 3, İstanbul 1961, s. 107-112.
- Pamuk,Şevket,"19.Yüzyılda Osmanlı Dış Ticareti", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3, İstanbul 1985, s. 653-665.
- Pamukciyan,Kevork,"Fausto Zonaro'nun Bilinmeyen Bazı Tabloları", Tarih ve Toplum, sayı 44, İstanbul Ağustos 1987, s. 24-30.

ların yaşam biçimleriyle düşüncelerinin değişmiş oluşu ve devlet düzeninin geçmişteki gibi anıtsal dini yapılar oluşturmaya olanak tanı-
mamasının yanısıra, Osmanlı idari örgütlenmesinde gerçekleştirilen re-
formlar sonucu yeni mülkiye görevlerinin ortaya çıkmasının da payı bü-
yüktür (1). Vali ve mutasarrıflar gittikleri yerlerde yaptıkları idari
merkezler ve konutlar yoluyla, kent silüetini değiştiren ve yöre-
nin en büyük yapılarını oluşturan örneklerin tüm Anadolu'ya yayılma-
sını sağlamışlardır. Böylece İstanbul yapılarında görülen anlayış Ana-
dolu'ya da taşınmış olur. Öte yandan İstanbul yapılarında saray, hükü-
met çevreleri ve Levanten kesim tarafından destek görerek yinelenen
bu anlayış, sıradan İstanbul halkının yaşadığı mahallelerde de kalfa-
lar tarafından ahşap örneklere uygulanıp yeniden yorumlanarak -hem de
bu kez öğelerin olması gerektiği gibi kullanıldığı özgün sentezler
ortaya koyacak biçimde yaygınlaştırılmıştır.

Sultan II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen yapı grupları ge-
nël olarak değerlendirildiklerinde: Yıldız Sarayı kompleksi içinde yer
alan örneklerin daha çok kır köşkü espirisini taşıyan küçük boyutlu
yapılar oldukları; hemen hemen tamamı Alexandre Vallaury tarafından
gerçekleştirilen büyük boyutlu resmi yapıların başlangıçta neo-klasik
anlayışta öğelerin ağırlıklı bulunduğu bir eklektisizm sergilemeleri-
ne karşın, dönemin sonuna doğru daha sonra neo-klasik Osmanlı anlayı-
şı geliştirecek bir islam eklektisizmini yansıttıkları, bunun özellik-
le Dişun-u Umumiye, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Sirkeci Garı binala-
rında gözlemlenebildiği; Berlin-Bağdad demiryolunun yapımı ile paralel
olarak gerçekleştirilen Haydarpaşa Garı ve banliyö binalarının doğru-
dan doğruya Avrupa kaynaklı prototip örneklerden oluştuğları; ibadet
yapıları, türbe ve çeşmelerin gerek malzeme, gerekse biçim ve strüktür
açısından geleneksel ile çağdaş arasındaki çizgide gidip gelen bir an-
layışı yansıttıkları, Şeyh Zafir türbesinin bu gidiş-gelişin tipik bir
örneğini oluşturduğu; misafirhane, işhanı ve konut gibi sivil yapı ör-

(1) M.Sözen, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, s. 243

- Quataert, Donald, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Tarımsal Gelişme", (Çev. Ahmet Günlük), Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul 1985, s. 1556-1562.
- "Resmi Osmanlı Pavyonu", L'illustration, 11 Ağustos 1900, Tarih ve Toplum, sayı 8, İstanbul Ağustos 1984, s.5.
- R.M., "Müzenin ve Güzel Sanatlar Mektebinin Kurucusu Osman Hamdi Bey", Yapı, sayı 18, İstanbul 1942, s. 16-17.
- Sevgin, Erdoğan, "Beylerbeyi Sarayı", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 4, 1966, s. 38-47.
- Sevgin, Erdoğan, "Yıldız Sarayı", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 5, 1966, s.38-47
- Sevgin, Erdoğan, "Yıldız Parkı ve Şale Köşkü", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 6, 1966, s. 52-61.
- Sirer, Münir, "II. Wilhelm'in II. Abdülhamid'i Ziyaretine Dair Bir Belge", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 12, 1977, s. 63-72.
- Siyasal ve Toplumsal Olaylar Kronolojisi, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 6, İstanbul 1985, s. 1454-1472.
- Sönmez, Zeki, "Bank-ı Osmani-i Şahane ve Tütün Rejisi İkiz Binası", Dünya İnşaat, sayı 1, 1984, s. 8.
- Sönmez, Zeki, "Tarihimizden Miras Kalan Yapılar Haydarpaşa Gar Binası", İnşaat Dünyası, Mayıs 1984, s. 42-43.
- Sönmez, Zeki, "Gülhane'de Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane Binası", Dünya İnşaat, sayı 3, 1984, s. 33-34.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y., "Yıldız Sarayı'nda Küçük Mabeyn Dairesi", Resimli Tarih Mecmuası, sayı 3/27, 1952, s. 1326-1329.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y., "Yıldız Sarayı", İstanbul Sarayları, Doğan Kardeş Yayınları, s. 26-27.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y., "Yıldız Sarayı", Asırlar Boyunca İstanbul, Cumhuriyet Gazetesi Yayını, s. 247-248.
- Tarih ve Toplum, sayı 21, İstanbul Eylül 1985, s. 7 (resim yazısı).
- "Tarihi Yıldız Sarayı Kapanın Elinde Kalmış", Cumhuriyet, 29 Aralık 1985.

- Thobie, Jacques, "Osmanlı Devletinde Yabancı Sermaye", (Çev. Merih İpek),
Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3,
İstanbul 1985, s. 724-739.
- Thobie, Jacques, "Osmanlı Bankası", Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye
Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 775-781.
- Timur, Tamer, "Osmanlı Gizli Polis Örgütü Nasıl Kuruldu?", Tarih ve Toplum,
sayı 6, İstanbul Haziran 1984, s. 30-35.
- Tunalı, Hilmi, "Halk Hakimiyeti Risalesi ve Anayasa Tasarısı", (Çev. Sacit
Somel), Tarih ve Toplum, sayı 3, İstanbul Mart 1984, s. 24-31.
- Tunay, İ., "İstanbul Arkeoloji Müzesi", Arkitekt, sayı 347, İstanbul 1972.
s. 127-130.
- Umur, Suha, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Marşlar", Tarih ve Toplum,
sayı 35, İstanbul Kasım 1986, s. 5-9.
- Ülman, Haluk, "Tanzimattan Cumhuriyete Dış Politika ve Doğu Sorunu",
Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1,
İstanbul 1985, s. 272-292.
- Ünver, Süheyl, "15. Asırdan 19. Asıra Kadar ve 19. Asırda İstanbul Sivil ve
Asker Hastaneleri", Dirim Mecmuası, sayı 1, 1936, s. 20.
- "Yaveran Kasrı Açılıyor", Cumhuriyet, 26 Temmuz 1986.
- "Yaveran Kasrı Onarıldı", Magazin, THY Yayını, Eylül 1986, s. 34.
- Yavuz, Yıldırım-Özkan, Süha, "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları", Tanzimattan
Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4, s. 1078-1085.
- Yıldırım, Nuran, "Tanzimattan Cumhuriyete Koruyucu Sağlık Uygulamaları",
Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5,
İstanbul 1985, s. 1320-1338.
- Yüksel, Ş. O., "Arkeoloji Müzesi", Hayat Tarih Mecmuası, sayı 11, 1966,
s. 43-51.
- "Zonaro Türkiye'de", Magazin, THY Yayını, Mayıs 1987, s. 13.

BİLDİRİLER

- Arifzade, Şenay, "Saray Hamamları", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 126-135.
- Aytaç, Mustafa-Altan, Orhan, "Tarihi İstanbul Çeşmeleri ve Belgelene Sorunları", Tarihi İstanbul Çeşmeleri Semineri Bildirileri, İstanbul Mart 1985, s. 75-76.
- Batur, Afife, "Yıldız Sarayı'na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgelene Çalışmalarının Sorunları", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 90-96.
- Bütün, Rengin Dramur, "Yıldız Sarayı'nda Eczane ve Hekim Odalarının Yerleri", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 148-157.
- Cezar, Mustafa, "Sanatta Batı'ya Açılıştaki Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, (ayrı basım), İstanbul 1985.
- Eldem, Sedat Hakkı, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonelizm Araştırmaları", Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, İstanbul 1984, s. 53-59.
- Eyice, Semavi, "Yok Olan İstanbul Sarayları ve Sarayların Yaşatılmaları İçin Bazı Düşünceler", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 70-78.
- Findley, Carter V., "The Acid Test of Ottomanism: The Acceptance of Non-Muslims In The Late Ottoman Bureaucracy", Seminar-Conference On The Non-Muslim Minorities In The Ottoman Empire, Princeton 1978.
- Germaner, Semra-İnankur, Zeynep, "Milli Saraylarımızda Yeralan Resim Sanatının Öncü Örneklerinden Bir Kesit", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 178-180.
- İhsanoğlu, Emeleddin, "İslam Konferansı Teşkilatı, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezinin Çalışmaları", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 336-338.

- İrez, Feryal, "Milli Saraylarımızın Mobilya Yönünden Tanıtılması", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 160-162.
- Meray, Lcmi Şevket, "Boğaziçi'ndeki Milli Saraylarımızın Strüktürel Koruma Problemleri", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 260-269.
- Renda, Günsel, "Milli Saraylarımızın Resim Sanatı Açısından Önemi", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 172-176.
- Sırmalı, Faruk-Altınoluk, Ülkü, "Yıldız Sarayı Hamid Havuzuna Bir Yaklaşım", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 98-99.
- Sönmez, Zeki, "19. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebinin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", 4. İstanbul Sanat Bayramı-Sempozyum 83, İstanbul Ekim 1983, s. 30-31.
- Suar, Semra, "Saray Ocakları", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 138-145.
- Tüfekçioğlu, Kemal, "Milli Saray-Köşk-Kasır Korunması-Bakımı, Turistik Gezi Yöntemi", Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 1985, s. 290-298.

TEZLER

- Dişbudak, Dilek, İstanbul'da 19. Yüzyılın İkinci Yarısından 1923'e Eğitim Binaları, MSÜ Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 1986.
- Öner, Sema, İstanbul'daki Meydan Çesmelerinde Süsleme, HÜ Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış bilim uzmanlığı tezi, Ankara 1981.
- Yıldıran, Neşe, Mimar Giulio Mongeri ve Türkiye'deki Çalışmaları, MSÜ Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 1985.