

76368

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19.YÜZYIL MİMARLIĞI İÇİNDE DOLMABAĞÇE SARAYI'NIN YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Demet COŞANSEL

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 10 Haziran 1991

Tezin Savunulduğu Tarih : 7 Temmuz 1991

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Metin SÖZEN

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Semra ÖGEL

Prof.Dr. Filiz ÖZER

TEMMUZ 1991

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET.....I

SUMMARY.....II

I.BÖLÜM-GİRİŞ.....1

2.BÖLÜM-- BATILILAŞMA DÖNEMİNDE SİYASAL VE TOPLUMSAL DURUM
VE OSMANLI SARAY MİMARLIĞI.....3

2.1-14-18.yy'da Osmanlı Batı İlişkileri.....3

2.2-Batı Kavramı.....7

2.3-Batılılaşma'nın Boyutları.....7

2.4-Batılılaşma Döneminde Siyasal ve Toplumsal Du-
rum.....9

2.5-Batılılaşma Döneminde Osmanlı Saray Mimarlığının
Tarihsel Gelişimi.....18

3.BÖLÜM-DOLMABAĞÇE SARAYI YAPILAR TOPLULUĞUNUN YERLEŞİM
İZLERİ.....27

3.1-Beşiktaş Yerleşmesinin Tarihsel Gelişimi.....27

3.2-Oluşum Sürecinde Dolmabahçe Sarayı'nın Konumu ve
Önceki Yapılar.....29

4.BÖLÜM-17-18-19.YÜZYIL AVRUPA ve 18-19.YÜZYIL OSMANLI
MİMARLIĞINA GENEL BAKIŞ.....46

4.1-Barok Mimarinin Ortaya Çıkışı.....46

4.2-Barok Mimarlığın Gelişim Çizgisi.....48

4.3-Sonuç Olarak Barok'un Değerlendirmesi.....53

4.4-Barok Saray Mimarlığı.....55

4.5-Rokoko'nun Ortaya Çıkışı.....56

4.6-19.Yüzyıl Mimarlığına Genel Bakış.....64

4.7-18-19.Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı.....68

4.8-18-19.Yüzyıl Osmanlı Saray Mimarlığı.....71

5.BÖLÜM-DOLMABAĞÇE SARAYI YAPILAR TOPLULUĞU'NUN MİMARLIK
ÖZELLİKLERİ.....75

5.1-Saray'ın Mimarları.....75

5.2-Dolmabahçe Düzenlemesi ve Yer Seçimi.....	82
5.3-Dolmabahçe Sarayı'nda Yaşayan Sultanlar.....	84
5.4-Saray'ın Yapım Özellikleri.....	85
5.5-Aydınlatma ve Isıtma.....	86
5.6-Dolmabahçe Sarayı'nın Üslubu.....	87
5.7-Dolmabahçe Sarayı Yapılar Topluluğu.....	90
5.8-Dolmabahçe Sarayı Yapılar Topluluğu'nun Mimari Yönden İncelenmesi.....	91
5.9-Dış Mimaride Kullanılan Ögeler.....	119
5.10-19.Yüzyılda Avrupa Bahçe Düzeni.....	112
5.11-Dolmabahçe Sarayı Bahçeleri ve Planlama Açısından Ge- çirdiği Evrim.....	122
6.BÖLÜM-DOLMABAHÇE SARAYI'NIN BENZER YAPILAR İLE KARŞILAŞ- TIRILMASI.....	126
6.1-Karşılaştırma.....	126
6.2-Dolmabahçe Sarayı'nın Osmanlı Mimarlığı İçindeki Yeri.....	133

SONUÇ

KAYNAKLAR

EKLER

- 1)Devlet Başbakanlık Arşivi -Osmanlıca Belgeler
- 2)Fotograf Kataloğu
- 3)Plan Listesi

ÖZGEÇMİŞ

Ö N S Ö Z

Saraylar , anıtsal mimarileri ile her zaman ilgi çekici yapılardır. Dolmabahçe Sarayı'nın 19.yy Mimarlığı İçindeki Yeri konulu yüksek lisans tezimin danışmanı çok değerli hocam Prof.Dr.Sayın Metin Sözen'e yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim .

Bu tür çalışmaları daima destekleyen T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanı Sayın Türkân İnce'ye ve Saray ve Köşkler Grup Başkanı Sayın İhsan Yücel'e teşekkürlerimi sunuyorum .

Ayrıca , bu çalışmamda değerli bilgileri ile bana ışık tutan uzman sanat tarihçileri Sayın Cengiz Köseoğlu'na, sayın Dr.Sema Öner'e , uzman arkeolog sayın Ezel İlter'e , yüksek mimar Sayın Erdal Eren'e ve Saray'ın fotoğrafçısı sayın Fikret Yıldız'a , Osmanlıca belgelerin okunmasında yardımcı olan Devlet arşivi Uzmanı Sayın Mustafa Küçük'e ve çalışmalarımı yürütmemde bana her türlü kolaylığı sağlayan Dolmabahçe Sarayı Müdürü Sayın Zeki Erbay'a ve Müdür Yardımcısı Sayın Hüseyin Tuzlu'ya , beni bu çalışmamda başından beri destekleyen değerli arkadaşım Aysel Eroskay'a çok teşekkür ediyorum .

ÖZET

Bu çalışmada öncelikle Batılılaşma Dönemi ele alınmıştır. Batılılaşmanın sanata etkisi gözden geçirilmiş , Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde mimari üslup değişiklikleri, tasarımların yeni boyutlara ulaşması , yaklaşım biçimlerinin farklılığı ortaya konmuştur.

Daha sonraki bölümlerde Dolmabahçe yapılar topluluğunun yerleşim izleri ve oluşum sürecinde saraydan önceki yapılar ele alınmıştır .

Dolmabahçe Sarayı değişik üslupların bir arada kullanılmasıyla oluşturulduğu için daha sonraki bölümde Avrupa üslupları incelenmiş ve 19.yy'da Osmanlı Sarayı'nda nasıl bir uygulamaya geçildiği görülmüştür.

Saray'ın mimari yapısı incelenmiş ve bu konuda kendinden önceki yapıların araştırmasında olduğu gibi, Osmanlı Devlet Arşivi belgelerinden ve dönemin gazetelerinden yararlanılmıştır .

Son bölümde karşılaştırılmaya gidilmiş ; Dolmabahçe'nin İstanbul içindeki diğer bazı yapılarla ve yurtdışındaki benzerlik gösteren bazı saraylarla ortak yönleri araştırılmıştır .

S U M M A R Y

A new concept was introduced to Ottoman Empire in the last days of its history , Westernization . As early as the first quarter of the 18th cent. , increasing economic and political problems and continuous military losses stepped up relations with the West in order to keep abreast of the developments there . This was considered as one of the remedies for the deteriorating state of affairs in the country . Thus , an international movement towards the west primarily started at the administrative level and carried on throughout the 19th cent. until recent times . Through this , the Ottoman society was pushed into a "Westernization Process". This also coincided with the recession of the Empire , transforming the inevitable westernization into a period of unsolved problem .

During this long and turbulent period , numerous changes took place , many developments were achieved while many others remained only on the paper as written reforms . All these attempts continued at an increasing pace , in various fields ranging from social , educational , political, administrative , literary to behavioral patterns .

As the capital of the Empire , Istanbul had the priority to be under direct influence of westernization at all times. This was the place where policies were set and their applications were carried out before they spread to other provincial settlements . Therefore , such Anatolian towns showed similar tendencies for any kind of renovation at a later period within a slightly different process .

It is historically obvious that the westernization process was constantly under the pressure of many factors which influenced the course of developments at various times . These factors and their fields of influence were of western origin to a large extent . Yet within a retrospective view , it was possible to identify attempts coming from the Ottoman governmental level as well changing

the orientation of the process from time to time . Other than placing pressure on import and export activities , the market was introduced to foreign consumer goods which became fashionable in time , regardless of utility . Such a foreign trade policy became an instrument in creating a new market for European industry while Ottoman production and trade were seriously neglected , unable to compete with the new developments in kind and quality .

One factor can be viewed within the scope of the diplomatic relations , with the west . A major step was taken towards the end of the 18th cent. to establish permanent embassies to conduct all kinds of relations with the contemporary major political powers .

As far as the cultural activities were concerned the artists who visited Istanbul and kept track of the daily life and the physical environment should also be considered among those who formed relations with the west at a personal level . they were effective in carrying information the cultural and the social aspects of the society . Their expedition records have later become quite important in evaluating the elements and the quality of existing physical environmental conditions of the period .

One factor among the others , which was considered as an instrument for the westernization process was found to be related to the Ottoman ambassadors and high level officials were carefully recorded in the embassy memoranda and the official reports , as they frequented the major western cities . These reports , were directly sent to Sultan and his close circle of administrators . They were found to include the personal observations and the impressions on all aspects of the physical environment with the descriptions of buildings , gardens , transportation means , requirements of the population and the new functions and facilities introduced for these detailed descriptions of residences palaces and landscape elements .

Naturally most of such descriptions were influential on the shaping of the outdoor living spaces primarily in Istanbul while making the necessary decisions and setting the regulations for construction activities in the city later on . As westernization was imposed on the urban environment , this was observed in architectural changes as well as a modification in the exterior spaces .

Throughout the 19th cent. , western influences brought a total change in style . By the end of the Tanzimat Period this new style already exhibited a variety of approaches with the characteristics of the Neoclassicism and the 19th cent. Historicism of European design . As the architectural expression was changing and eclecticism was turning into a style , traditional builders and their organization were also being replaced by Ottoman architects of non-Islamic origin and foreign architects were invited to work in Istanbul . These were the people who had more direct access to the European sources of design through personal relations , without any language obstacle .

Since the apparent scale is effected by a proportion relationship of sizes of the elements which define a particular space , the dimensional ratios of sizes , that is width of the stretch to the height of the buildings , become more important aspects in a qualitative criticism of the living environment . Because of the fact that these ratios are not fixed values. It is the crucial characteristic of the Tanzimat Period . In a period of constantly increasing sizes within the westernization process , this particular section reveals a reverse action in character . The reducing of sizes was not consistently proposed for all materials either . They were restricted in varying proportions for wooden structures , differing from those built of cut stone or brick . The apprehension and experiencing of human scale is not totally dependent upon physical scale or absolute proportionate relationships . Therefore it should also be assumed that the imprints of westernization in visual design , the stylistic details which are the results

of the period.

The conscious adaptation of certain western architectural styles with the Baroque was becoming overwhelmingly popular from the mid 18th century onwards as an architectural style and certain Rococo decorative elements were dominating the ornamental repertoire of Turkish buildings.

Clearly changes of styles in western art and architecture during the period in question were the direct result of changes in the fabric of western society. The growth of eclecticism in the 19th century is a case in point. For the western powers it was a case of creating a synthesis of all the various styles to which the architects of each country were exposed as a result of industrialisation and its attendant imperial expansion and wealth.

For the Ottomans, however, the situation was somewhat different. Eclecticism, whatever its causes had become highly popular in Turkey by the mid. 19th century, inevitably, in the view that the Ottomans regarded the west as a model in their efforts at modernisation.

The mid century produced no important Ottoman work of value, yet more foreigners arrived and local talent was eclipsed, apart from the Belian Family, Karabet Belian built the first of his notorious palaces at Dolmabahçe in 1853 together with the mosque of the Valide Bezmialem in a very Bombastic style.

It was built on the site of an earlier royal structure, the Beşiktaş Palace (which is thought to have dated from as early as the reign of Beyazıt II) between the years 1842-56 by the Imperial architect, Karabet balyan assisted by Nikogos Balyan, and decorated by Séchan, decorator of Paris Opera.

The Ottoman Sultans and their courts had, since the reign

of Ahmet III, fostered a growing admiration for western culture, and in particular for the palaces of France. Istanbul Palaces, royal pavilions and such like buildings were modelled on the palaces of Versailles, Fontainebleau and Marly through plans and landscape designs. Members of the Balyan family were appointed to the position of Imperial Architect from the reign of Mahmut II onwards, since they were considered best-suited to adapt the 'new' styles, having trained in Paris and being more closely associated with European culture as Armenians. According to one unsubstantiated source, a Turkish Architect, Miralay Mahmut Bey was appointed to ensure that the socio-organisational needs of its Ottoman inhabitants were catered for.

The exterior appearance of the palace is dominated by its high central Reception rooms and wings, left and right, containing the public and private (harem) rooms, respectively. Its length parallels 284 metres (925 feet) along the shores of the Bosphorus on top of a 600 meter, heavily decorated quay. The apartments of the Queen mother project 95 meters of the harem section at right angles, attached to the harem by the apartments of the Crown Prince. The interior layout of the palace is very simple and regular, consisting of groups of rooms on a straight line, opening to a larger chamber, and forming a cohesive unit. For example, each private bedroom of the harem opens into a central living chamber. The outer grounds of the palace were completed by the additions of, first, the Mosque of Queen Mother (of Abdülmeçid) and second, the clock tower, built by Sultan Abdülhamit II. Additional sections and buildings were added to the complex such as the Treasury, Chamber of the Chief Eunuch, Glass Villa, and opposite today's shore road, the pharmacy and the Pastry Kitchens of the Palace. In addition to these, along the shore on either side of the main palace complex supporting units of the Sultan's household stretched for almost another kilometer, such as carriage Houses, Stables, and a special Harem for the Princes.

The three story palace has 285 rooms, 43 salons, 6

balconies and 6 Turkish baths . The history-laden salons contain 4.455 square meters of hand woven-carpets. Another dominant feature of the interior is the crystal, Bohemian and Beccarat chandeliers and fire places sparkle and tinkle adding warmth and character to the otherwise vast space on the palace.

The building was originally heated with braziers and fireplaces. After sultan Abdülhamid it was heated with tile stoves. Finally, during the Sultanate of Mehmet Reşat V. central heating and electricity were installed. Even these 20th century functional services were made princely, by the addition of an elegant feature, and unique such that they might be the subject of separate research themselves. From 1877 to 1909, Sultan Abdülhamid II., chose to live in the Yıldız Palace, leaving Dolmabahçe empty and decaying. After 32 years, on ascending to the sultanate, Mehmed Reşad V. ordered the architect Vedat to repair and refurnish the palace as his residence.

The palace saw very active days during the reign of Mehmet Reşad V., from 1909-1918 . His successor, Vahidettin, moved to the Yıldız Palace after only a short residence in Dolmabahçe. His successor, in turn, Abdülmecid, chose again to reside in Dolmabahçe, remaining here until March 3, 1924 when the palace was declared public property with the fall of the Ottoman Empire.. This was not in fact a departure from tradition under the sultans, as by tradition, the sultan himself, as well as all his possessions and palaces were considered public property.

G İ R İ Ő

Tarihsel sürecinin son döneminde Osmanlı İmparatorluğu , "Batılılaşma" olarak adlandırılan kavramla karşılaştı . 18.yy'ın ilk yarısından itibaren başlayan politik , askeri , ekonomik sorunlar ve toprak kayıpları bu dönemin yaşanmasını zorunlu kılmıştı . Batılılaşma Dönemi'nde siyasi,askeri , teknik , eğitim , idari , sanatsal tüm alanlardaki gelişmeler ilk başlarda bazen kagıt üzerinde kailiyordu .

İmparatorluğun başkenti olarak İstanbul , her zaman için batıdan gelen etkilerin yoğunlaştığı ilk uygulama alanıydı . Bunun yanısıra bazı Anadolu kentleri daha geç olmakla birlikte benzer etkiler gösteriyordu .

Tarihsel gelişimi içinde "Batılılaşma Dönemi" değişik zamanlarda ortaya çıkan birçok faktörün baskısı altında şekilleniyordu . Bunlardan ilki ve büyük önem taşıyanı ekonomi idi . Pazar yabancı mallara açılmış , zamanla moda haline gelen bu malların kullanımı Avrupa'ya yeni ve geniş bir ticaret alanı sağlarken , Osmanlı ekonomi ve endüstrisinin gerilemesine hatta çökmesine neden olmuştur .

Diğer bir faktör , Osmanlı topraklarına gezmeye , incelemeye yada eserleri için döküman toplamaya gelmiş olan sanatçıların veya sefaretlerde çalışmış personelin notlarıdır . Bunlar Osmanlı günlük yaşamının detaylarını ülkelere , kendi kültürlerinin yansımalarını Osmanlı İmparatorluğu'na taşıyorlardı . Daha sonra bu seyahatnameler ve günlükler Osmanlı hakkında önemli belgeler niteliği kazanıyordu .

Üçüncü önemli faktör , Osmanlı'dan Avrupa ülkelerine gönderilen elçilik personelinin yada eğitim görmeye gönderilen kişilerin notları ve oradan topladıkları dökümanlardır . Bunlar gördükleri tüm yenilikleri , şehir düzenlerini , saray planlarını direkt olarak sultana sunuyor , ve bilgi veriyorlardı .Özellikle , İmparatorluk

başkentini yeni oluşan şehir düzenlerinin ve mimari üsluplardaki değişimin temeli bu faktöre dayanıyordu .

Batılılaşmanın görsel tasarım üzerindeki ilk etkileri Lale Devri'nde başlayıp , Tanzimat Dönemi'nde olgunlaşan biçimsel değişim , başlangıcında bezemeden biçimsel tasarımda değişmeye giderek üslup oluşmasına varmıştır . Batı motiflerinin ithalini içeren ilk etkilerden , 19.yy Avrupa seçmeciliğine ve Neo-Klasik üslubuna doğru tasarım kalıplarının değişmesi olgusu kent içinde kalıcı görsel sonuçlar bırakmıştır .

İstanbul içinde , batılılaşmanın bir özelliği olan Avrupa'ya benzeme çabasıyla "daha büyük" ve "daha anıtsal" yapı yapma istemi olduğu kanısına karşın gerçekte Tanzimat Dönemi'nde yol genişliklerinin ve kat yüksekliklerinin kısıtlanmış oldukları görülmüştür . Bu durum , 19.yy süresince , sürekli büyüme ve anıtsallaşma yerine geleneksel dokunun yitirilmesiyle sonuçlanan , farklı orantının ve yeni geometrik düzenin getirmiş olduğu özel bir gelişme çizgisini belirlemektedir .

2.BÖLÜM:BATILILAŞMA DÖNEMİ'NDE SİYASAL TOPLUMSAL DURUM VE OSMANLI MİMARLIĞI

2.1-14-18.yy'da Osmanlı Batı İlişkileri

Anadolu'nun İlhanlı'lar tarafından işgali üzerine , 14. yy'ın başında Selçuklu Devleti sona erince , Anadolu beyliklere bölündü . Bunlardan biri olan Osmanlılar , onları toparlayıp birleştirerek , Anadolu'nun birliğini yeniden gerçekleştirdiler . Kendilerini Doğu Roma İmparatorluğu olan Bizans'ın mirasçısı sayıyorlardı . Onların en parlak zamanındaki sınırlarında aşan genişlikteki İmparatorluğun bir adıda Roma anlamında "Rum Ülkesi" idi . Tarihin en büyük ve en uzun ömürlü İmparatorluklarından birini kurup parlak bir uygarlık yarattılar .

Osmanlıların ilk dönemlerinde devlet felsefesini gözden geçirecek olursak Devletin yargı , askerlik ve sivil rejimi Selçuklu Devleti'nin benzeri , ama çok daha geliştirilmiş olduğu görürüz .

Doğu geleneği son mirasçısı olan Osmanlı rejimi batı geleneğinden olan biçimin tam karşıtıdır . Ama batı ile olan sürekli ve sıkı ilişkileri nedeniyle , o doğu türünün "batı geleneğine en yaklaşmış hatta onun alanına kadar giren bir çeşididir".

Batıda toplum , devleti belirler . Orada mülkiyet ve sınıflar vardır . Osmanlı sisteminde ise , devlet güç sahibi olanların elindedir . Osmanlı'da mülkiyet yok , toprak mülkiyeti devletindir . Bu nedenle toplum devlete biçim vereceğine , devlet topluma biçim verir . Devlet sınıflara dayanmaz sınıflar devlete dayanır . Mali gücün kaynağı toplumdur , bu nedenle devletin başlıca ödevi düzeni sağlamak , toplumu olduğu gibi tutmaktır .

P.S.Rum:Grek yada Helen demek değildir . Bu adı Osmanlılar- önce Araplar kullanıyordu . Onlardan bize geçti.

Bu tür devlet toplumdan kopmuş , ondan ayrı ve onun üstünde bir kuruluştur . Devletle halk arasında bir uçurum vardır .

Osmanlı padişahı devlet demektir , gücün kaynağı odur . Bu gücü kapıkulları yürütür . Padişahın mutlak egemenliği teokratik veya feodal düzen temeline oturmuyordu . Halife padişahlığı haline gelmesi kuruluşundan ikiyüzyıl sonradır . Onun için asıl olan devlet işleridir . Din işleri ikinci derecede gelir .

Devlet toplumdan kopuk olduğundan onu yönetecek olanlarında toplumdan kopmuş ve yabancılaştırılmış olması gerekiyordu . Bunlar yabancılardan toplum dışından devşirilirdi . Özellikle padişah soyundan olmamaları yeğlenirdi . Çünkü padişah kendi soyundan olanlara hele kendi kabilesiyle yakınlarına güvenmiyordu . Bu insanlar köle veya tutsak da olabilirdi . Asıl kaynağı Balkanlarda devletin elinde bulunan ülke çocuklarından oluşan halkı idi . (Sırp , Boşnak , Hırvat , Arnavut , Rum gibi) Bunları padişaha bağlı kullar yapmak için "devşirme" denilen yöntemi bulup uyguladılar . Daha doğrusu, en üst düzeye yükselttiler . Bunlar devletin asıl savaş gücü olan sipahilerin yanına gönderilirdi . 18.yy sonuna kadar devleti yönetenler bu devşirmelerdi . Bu dönemde yeniçeriler ortaya çıktı . Bunlar çok disiplinli ve eğitilmiş , üstün silahlarla donatılmış küçük bir ordu idi .

Fatih Sultan Mehmet II ile Kanuni Sultan Süleyman zamanlarında , en üstün düzeye ulaşan devletin niteliği buydu . Padişaha hizmet edenler arasındabirde ilmiye sınıfı denilen bir sınıf vardı ki ; adaleti dağıtma işini yürüten , bilime sahip olan , din işleriyle uğraşanda bu ilmiye sınıfı idi .

Osmanlı Devleti anlattığımız düzen ve kurumlar sayesinde 16 yy.başında doruğa yükseldi , sonra onun sonuna kadar süren bir duraklama dönemi yaşadı .

Selçuklu Devleti gibi ota çağına göre ileri bir toplum

düzenine dayanmakta idi . Osmanlı Devleti , doğu ile batı arasındaki tarihsel ticaret yolunun (İpek Yolu) geçtiği topraklar üzerinde kurulmuştu . Bu sayede 16.yy öncesi Anadolu'nun köyleriyle kentleri bayındır ve batının gerisinde değil , belkide daha ilerisinde idi . Üstelik batı ilim ve tekniğinede canlı bir ilgi gösterilmekte , oranın bilgin ve uzmanlarından yararlanılmaktaydı . Zaten Osmanlı Devleti Doğu ve Batı etkileri altında oluşup gelişmiştir .Başından beri Bizans ile batıdan yararlandı . Ama sonraları doğmakta olan modern batının yanbaşıında olduğu halde , ondan yararlanmayarak yabancı ve aykırı kaldı . Batı toplumundaki iç kargaşa , bir sıçrayış anının dış görüntüsü , yeni bir altın çağın doğum sancılarıydı .

17.yy başında Avrupada'ki gelişmeler ekonomik alanda idi. Osmanlı bürokrasisi kurmayların yetiştirildiği Enderun'da, o ekonomik devrimi anlayıp kavrayacak bilgi de verilmiyordu. İşte bu nedenlerle Avrupa'nın ticaret temsilcilerine , kapitülasyon denilen ve devletin çıkarlarına ters düşen ayrıcalıklar tanımakta bir sakınca görülüyordu .

Avrupalılar, merkantilist politika ve ticaretle yeni bir ekonomi değeri kurma yolundayken Osmanlı devlet adamları kapitülasyon politikasıyla onlarınkinin tam tersi olan bir ekonomi ve dış ticaret politikası güdüyor , böylece de onlara yardımcı oluyordu . İngiliz elçisi daha o zaman Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmaya mahkum olduğunu söylemişti .

Nede olsa Osmanlı İmparatorluğu , yaratmış olduğu o özgül yönetim düzeninden bir süre başarıyla yararlandı . Kapitülasyon siyasetiyle , deniz ve dış ticaret tamamıyla yabancılara teslim edildikten sonra donanma da değerini yitirdi. 17.yy'da Osmanlı ekonomisi artık doğuya dönük olmaktan çıkarak batıya dönük bir ekonomi olmuştu . Transit ticareti elden gittiği gibi , ticaret dengesizliği ve ödeme açığı ile değeri düşük para istilasısı karşısında devletin malieside yıkılacak ve devlet yapısında büyük çatırdamalarla çatışmalar olacaktır..

18.yy sonunda Tanzimat döneminden yarım yy önce eski Osmanlı sistemi bir politik ve toplumsal koma haline girdi. Daha önce yürütülen geleneksel kuruluşları dirilterek eski duruma getirme deneyleri başarısızlıkla sonuçlanınca , çağdaş batıya yönelmeden başka çare olmadığını anladılar.

(1)



2.2-Batı Kavramı

Günümüzde tanımı en zor olan kavramlardan biride herhalde "Batı" kavramıdır . Gerçekten bizzat batılılar arasında bile bu konuda genel kabulü sağlayacak bir tanım olduğu iddia edilemez .Bu alandaki farklılıklar , büyük olasılıkla batının çoğulcu yapısını oluşturan unsurlara değişik ölçülerde önem verilmesinden doğuyor . Batı bir 'sanayi toplumdur' , 'kapitalist ve emperyalist bir düzendir' , 'hukuk devletidir' , veya 'musevi-hristiyan ruhaniliğinin yaşayan temsilcisidir' . 'Herkes kişisel düşünce ve eğilimine göre batıyı tanımlayabilir yada batının tüm bu unsurların bir sentezi olduğunu ileri sürebilir . Ayrıca bunlara batıya dışarıdan bakan kültürlerin tanımlarında ilave edilebilir. Fakat herhalde hiçkimse kendi tanımının mutlak kabul görmesini bekleyemez .

Batıya kendi tarihimiz açısından bakacak olursak daha ziyade bir oluşum farkı bulunduğunu görürüz . Şunu kastediyoruz : Batının gelişimi , önceden teorisi yapılan ve bilinçli bir şekilde saptanan bir 'toplum modeli'ne göre olmamıştır . Değişik düzeyde ve nitelikte bir sürü unsurun yüzyıllar boyunca kendiliğinden ve çelişkiler içinde gelişiminin bir ürünü olmuştur . Batı kavramıda bu sürecin bir sonucu olarak doğmuş ve aydınlanma çağından itibaren olumlu bir değer yargısı ifade eder hale gelmiştir . Hiç kuşkusuz 'Batı ve Batılı' kavramlarının bir değer yargısı olması herşeyden önce batının bilinçli çabasının eseridir .

(2)

2.3-Batılılaşmanın Boyutları

Her toplum zaman akışı içinde sürekli değişim geçirir . Osmanlı toplumuda kuşkusuz bu genel kuralın dışındada kalamaz .

Osmanlı toplumunun tarihini inceleyenlerin 'modernleşme' gibi bir kavramı kullanırken bu doğal gelişme ve değişimin ötesinde bir olguyu kastettikleri açıktır . Son birkaç yy'ın tarihinde gözlemlediğimiz toplumları modernleşmesi

olayı bir bakıma gelişmiş toplum özelliklerini az gelişmiş toplumlar tarafından alınması ve uygulanması diye tanımlıyor . Bu tanımlama pek yeterli değildir . Modernleşme , varolan değişimin değişmesidir . Belki ölçüde değişen toplumun ani ve hızlı bir devinim dönemine girmesi yeni bir ivme kazanması söz konusudur .

Osmanlı toplumunun modernleşmesi yeni bir toplumsal hareketlilik yaratmış , kurumlarda patlamalara yol açan niteliksel ve niceliksel değişimlere neden olmuştur , ama ön planda toplumun dokusunda süregelen değişimler ve dış etkiler böyle bir olgunun başlangıcını gerekli kılmıştır .

Kuşkusuz Osmanlı modernleşmesi için kesin bir başlangıç tarihi vermek olanaksızdır . Böyle bir olgunun kökleri uzun bir zaman kesitine ve geniş bir mekana dağılmıştır . Osmanlı ülkeleri batıda Macaristan'dan doğuda Basra Körfezi'ne , kuzeyde Ukrayna'dan güneyde Habeşistan'a kadar uzanıyordu . dendiği zaman dağınıklık ve renklilik anlaşılır .

15.yy'ın Macaristan'ı Rönesans kültürüne adım atmıştı . Basra Körfezi'nin şeyhlikleri ise yüzyıllardan beri az değişen bir yaşam tarzı içindeydiler .Öyleyse Osmanlı İmparatorluğu'nun her köşesindeki modernleşme olgusu ve eğilimleri farklı zaman ve farklı düzeylerde ortaya çıkmıştır .

18 ve 19.yy boyu bu modernleşme her yerde farklı yoğunlukta olacaktır .

Osmanlı modernleşmesi , Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı devrinde matbaanın kurulması , Osmanlı kültüründe ve hayat tarzındaki Batılılaşma girişleriyle mi yoksa II. Mahmut'un reformlarıyla mı veya Gülhane'de okunan Hattı Hümayunla mı başladı ? Böyle bir başlangıcı II.Osman'ın başarısız reform isteklerine kadar indirende vardır . Bu gibi içe dönük değerlendirmeler bir yana Dimitri Cantimir'in Eflak'taki yönetimi ve Sırbistan'daki rahiplerin 18.yy başlarına uzanan eğitim reformlarıyla modernleşmenin tarihini başlatmak mümkündür .

Yukarıdaki şartlar gözönünde tutularak Osmanlı toplumunun siyasal ve sosyal yapısını gözden geçirmek yerinde olacaktır .(3)

2.4-Batılılaşma Döneminde Siyasal ve Toplumsal Durum

Osmanlı Devletinin yüzyıllar boyunca koruyabildiği siyasal güç , İmparatorlukta içe kapalı ve kendi kendine yeten bir toplum yapısı geliştirmişti .

Osmanlı sanatıda 17.yy'a kadar yoğun bir etkinlik göstermiş ve dış etkilerden uzak kalarak kendi oluşturduğu biçimleri yetkinleştirmeyi amaçlamıştır . Oysa , 17.ve 18.yy'ların siyasal olayları Osmanlı Devletini dışa açılmaya daha doğrusu batıya yönelmeye zorlayınca , toplumsal alanda olduğu gibi sanattada değişiklikler belirdi . İşte Batılılaşma dönemindeki sanat etkinliğini yeni koşullar içinde gerçek anlamıyla değerlendirebilmek için özellikle 17.yy ile 19.yy'ın ilk yarısı arasında , siyasal ve toplumsal durumu kısaca gözden geçirmek gerekmektedir .

17.yy'ın başındaki siyasal olaylar Osmanlı İmparatorluğu'nun görünümünü değiştirmeye başlamış , özellikle 1683 Viyana bozgunu ve Karlofça Antlaşmasının yankıları çok büyük olmuştu . Bu yüzyılın dış ve iç olayları sonucunda İmparatorluğun yıpranmasından güç alan Avrupa ülkeleri Osmanlı ile eşit ilişkilere girmek , ekonomik yönden Osmanlı pazarlarına sahip çıkmak istemişlerdi . Bu ilişkilerde başta gelen ülke Fransa idi . Her ne kadar Kara Mustafa Paşa'nın İngiltere ve Hollanda'ya Kızıldeniz'de ticaret yapma hakkı tanıdığı bilinsede bu ülkenin 17.yy'ın sonlarında Akdeniz ile ilgileri azalınca onların yerini Fransızlar , özellikle Marsilyalı'lar almıştı .

1669'da Süleyman Efendi'nin 14.Louis ile yaptığı ticaret anlaşması sonucunda Fransızlar Osmanlı İmparatorluğu'nun her yanına yayılmaya ve Osmanlı ticaret hayatını büyük ölçüde etkilemeye başlamışlardır .

Siyasal dayanışmanın karşılığı olan ekonomik ayrıcalıklar , örneğin Villneuve'ün 1739'da Belgrat anlaşmasını hazırlattıktan sonra imzalattığı 1740 kapitülasyonları , dış ticareti yabancıların ve onlarla en kolay alış verişi yapabilen zümre olan azınlıkların eline vermişti .

Bu durumda ister istemez yabancı tüketim mallarına yönelinmiştir . Osmanlı ileri gelenleri yabancıların yaydıkları modalarında etkisinde kalarak batıyı ikinci elden kendi ülkeleri içinde tanımanın getirdiği koşullarla kendi beğeni kalıplarını Avrupa mallarınının estetiğine göre uyarlamışlardır .(4)

Bu dönemde Fransa ile kurulan diplomatik ilişkiler sonucu Osmanlı İmparatorluğu zaman zaman kapitülasyonların belgediği bir gelişme ile ithal mallar pazarı haline gelmiştir.1785-1791 yılları arasında Fransa ticareti doğuda büyük bir gelişme gösterir .

Avrupa mallarınının İmparatorluğa akışını sağlamak için alınan siyasal ve ekonomik önlemlerin yanısıra saraya ve ileri gelenlere verilen değerli armağanlarda belli bir beğeni ve istek yaratmıştır .

Çeşitli sultanlar dönemindeki durumu gözden geçirdiğimizde şöyle bir tablo oluşur :

III.Osman döneminde (1754-57) batıya yönelik açılımlara tepki olarak sultanın bir çeşit protesto amacıyla sarayındaki Avrupa malı eşyaları yaktığı bilinir . Ancak bu devirde yabancı etkiler tüketim düzeyini çoktan aşmış üretim alanına sıçramıştır .III.Mustafa döneminde (1757-74) ise Avrupa ile ilişkiler sıklaşmış askeri yardımlaşma ve reform alanında ortak girişimlere bağlanmıştır (5)

1774-89 yıllarına rastlayan I.Abdülhamit dönemi'nde mali sıkıntılar ve sürekli toprak kaybı olduğundan bu dönemde atılımlar olmaması doğaldır.Fransa ile ilişkiler Fransız elçileri ve onların yardımı ile sürerken , etkilerin mali ve idari konularda yoğunlaştığı gözlenir .

18.yy ortalarına kadar ticaret alanında Avusturya ve Rusya da atılım yaparak eylemlerini arttırmış Osmanlı limanlarına yönelmişlerdir . Ancak 19 yy başlarında İngiliz ticareti , yatırımlar ve ticareti yürüten kuruluşlarıyla hem içeriden hem de dışarıdan baskı kurmayı başarmışken Osmanlı uyruklu gayrimüslimlerden oluşan komisyoncular piyasada söz sahibi duruma gelmişti . (6)

Batılılaşma sürecindeki toplumsal olaylara gelince ; İstanbul Pera'daki Avrupalı nüfusun en kalabalık grubunu Fransızlar oluşturuyordu . İzmir ve diğer limanlardaki tüccarların sayısında kabarılaşıyordu . Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki gücü yalnız ekonomik alanda değil , toplumsal alanda da kendini gösteriyordu .

Özellikle 18.yy'da Fransa İmparatorluk sınırları içindeki yabancı uyrukluların koruyuculuğunu yapmıştı . 17.yy ın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğundaki kültürel ortamda dış etkenlerin payını artıracak nitelikteydi . Sanat alanında büyük bir atılım olmamış , önceki yy'ın sanat ürünlerine pek fazla birşey katılmamıştı .

İşte imparatorluğun kültürel hayatını etkilemenin batılı ülkeler için daha kolaylaştığı bu dönemde,yabancı elçiliklerin çevrelerinde sanat yönünden bir etkinlik göze çarpar . Fransız elçisi Marquis de Nointel'in 1673 kışında bir tiyatro grubuna ekçilikte temsiller verdiği fakat seyircilerin çoğunluğunun Pera'daki yabancılar , Rum ve Ermeniler olduğu bilinmektedir . Daha sonra 1676'da aynı elçilikte yeni bir tiyatro salonu yaptırıldığı ve burada verilen bale ve oyunlara bukez meraklı Türklerinde geldiği anlatılır. Böylece batı biçiminde sanata duyulan merak tiyatro gösterilerinden başlayacak ve öteki sanat dallarını etkileyecektir.

(7)

18.yy'ın başlarından itibaren askeri yenileşmeyi gerçekleştirmek amacıyla uzmanların İstanbul'a çağırıldığı giderek İmparatorluk ordusunun yitirilen teknik düzeni ve savaş gücü üstünlüğünün yeniden kazanılabilmesi amacıyla yardımına muhtaç ilk uzmanlardan Comte de Bonneval (Humbaracı Ahmet

Paşa) Hendesehanenin açılmasında ve çalışmasında etkili olmuştur . Böyle bir eğitim kurumu, yeni teknik ve bulguların tanınmasında da yararlı olmuştur . Nitekim İbrahim Müteferrika'nın kişisel gayret ve bilgisiile 1729'da ilk Türk basımevi ürününü vermiştir . Batıdan gelen çeşitli etkilerin arasında Türklerle ilgili sanatçıların da sözü edilir derecede yeri olmuştur .Yerel davranış ve seyahatnamelerde Osmanlı yaşantısı batıya anlatılırken elçiliklere çağrılan veya kendi girişimleriyle gelen sanatçılar Osmanlı başkentine , örneğin batılı resim sanatını getirirken Osmanlı yaşantısının'da Avrupa'da tanınmasını sağlamış oluyordu . Türk yaşamının bir bölümü Avrupa'ya böylece açılmış oluyordu . Paris'te 'Turquerie' modasına uyarak rokoko üslubu hayal ve fantazileriyle beslenen bezemelerde alaturka yorumlar ortaya çıkmıştı .

Elçiliklerin yüklendikleri siyasal görevden başka karşılıklı armağanlar verilmesi ve ağırlanıp gezdirmelerine özen gösterilmesi Osmanlı elçilerinin yanlarında yazar götürmeleri ve sefaretname ve diğer gezi notlarında gezip gördükleri yerlerin yönetimi , askeri durumu , toplum yaşamı ,kültür, eğitim ve uygarlık durumları hakkında rapor vermeleri adet olmuştu .

Mehmet Çelebi'nin batıya açılan ilk yolculuğunda anlattıkları kuşkusuz önemlidir . Ondan başka 1731'de oğlu Mehmet Sait Efendi Stockholm ve çevresini , 1748'de Mustafa Hattı Efendi Viyanada'ki opera ve komedy oyunlarını , saray ve bahçelerini gözlemlemiş ve yeni buluşlarını ülkemize getirmiştir.

1758'de Şehdi Osman Efendi , Petersburg saray ve havuzlarını , Fransa'dan getirtilmiş olan müzik ve tiyatro topluluğunu 1764'de Ahmet Resmi Efendi , Berlin ve yakın çevresi tiyatro izlenimlerini , 1783'de Vasıf Efendi İspanya'da saray ve bahçeleri hakkında gözlemlerini anlatmıştır .

1789-1807 yıllarına rastlayan III.Selim Döneminde tam olarak batıya yönelme , askeri örgütlenmenin yanında bilim

ve sanat alanlarındaki atılımlarlada hızlanmıştır . Bu devirde İngilizce ve Fransızca bilenlerin sayısı artmıştır . Avrupa'ya siyasal ilişkinin yanısıra gözlem ve eğitim amacıyla Türklerin gönderilmesi Batıya benzeme eğilimini destekleyen etmenlerden olmuştur .

Bu dönemde, ikamet elçilerinin atanmaları ile dış ilişkilerde bir dönüm noktası başlamıştır .

III.Selim Dönemi'ne rastlayan 1792 yılında Mustafa Rasih Paşa Rusların yaşamı ile ilgili anlattıklarının yanında evleri ve evlerinin iç düzenlemeleride anlatan sefaretnameleride vardır .

Kısaca 1789-1807 arasındaki yıllar "Batılılaşma" fikrinin köklendiği ve batılı akımın kendi kuşağını yetiştirdiği dönem olarak nitelenmiştir .

II.Mahmut döneminin yenilikleri III.Selim dönemi ile kazanılan ivmeye dayanmıştır . İçtede ayaklanmalar ve sorunlarla dolu olan bu dönemde II.Mahmut devletin itibarını Batılılar katında yeniden sağlamaya çalışmıştır . 1826 olayı ile Yeniçeri müdahalesinin kalkmasıyla ulema sınıfının baskısı azalmış , yönetim alanında yenilikler başlayabilmiş , programsızda olsa 1826'dan sonra batılılaşmayı benimsemiş ve bu çalışmalarını üstlenecek bir kuşak yetişebilmiştir .

Doğal olarak siyasal ilişki ve eğitim amacıyla batıya gönderilen böyle bir kadronun gelişmesinde katkıları büyük olmuştur .

1808-11 yıllarında Paris elçiliği yapan Seyyid Abdurrahim Muhip efendi'nin Fransız sefaretnamesinde 28 Mehmet Çelebi'nin anlattığı 1720 yıllarının Paris ve Avrupası'ndaki değişiklikleri ve gelişmeleri , bu arada , okulları , öğrencileri , askeri durumu , binaları ve sanat yapıtlarını , mahkemeleri , pasaport , telgraf , teleskopa kadar yenilikleri anlatmasının yeri önemlidir .

Tanzimatın İlanı ve Abdülmecit Dönemi(1839-61)

23 Nisan 1823 tarihinde dünyaya gelen Abdülmecit babası II, Mahmut'un ölümü üzerine I Temmuz 1839'da padişah olmuş hükümdarlığının beşinci ayına bastığında 3 Kasım 1839'da padişah tarafından Gülhane Hatt-ı Hümayunu ilan edilerek Tanzimat Devrine girilmiştir .(9)

Tanzimat , Türkiye'nin batılı bir devlet sistemine doğru ilerlemesi yönünde bir sürecin başlangıcıdır . Bu süreç günümüzde de devam etmektedir .

Tanzimatın toplum hayatına getirdiklerini incelemeden önce Abdülmecid'in kişilik yapısını anlatmak daha yararlı olacaktır

Eski Osmanlı Şehzadeleri gibi kafes hayatı görmeyen , yani serbest şekilde yetişen Abdülmecit Fransızca'da öğrenmişti . Bu bakımdan herhangi bir batılı kişiyle gerektiğinde aracı kullanmadan görüşmeler yapabilecek ve Fransızca eserlerden az çok faydalanabilecek durumda idi . Abdülmecit herhangi bir sanat dalıyla bizzat meşgul olmasa da batı düşünce ve hayatını İmparatorluk sınırları içine sokmak istediğinden onun zamanında , İmparatorlukta saray hayatına batının etkisi , ondan önceki hükümdarların durumundan çok daha geniş bir şekilde olmuştur .

Abdülmecit tahta çıktığı zaman Osmanlı İmparatorluğu Mehmet Ali kuvvetlerine yenik düşmüş ayrıca Osmanlı Donanmasında Firari Ahmet Paşa tarafından Mehmet Ali'ye teslim edilmiştir .

Bu ortamda , Padişahın yanındakilerden bir kişi , Sultan Mecit'in Hariciye nazırlığı memuriyeti ile Avrupa'da bulunan Reşit Paşa'yı yurda davet ederek kendi görüşünün alınmasına ikna etmiştir .

Gülhane Hatt-ı Hümayunu taslağını Reşit Paşa Horhor'daki şimdi üniversite binalarının bulunduğu Hamdullah

Suphi Tanrıöver'in babası Sıtkı Paşa'nın köşkünde hazırlanmıştır . Bu taslakta ,genel olarak şu konulara değinilir :

Önce 150 yıldan beri Osmanlı İmparatorluğu'nun birbiri ardına malubiyetlere uğradığı ve sıkıntılara düştüğü , halkın fakirleştiği , ülkenin harap olduğu belirtilir .Bu karamsar tablo çizildikten sonra şu düşüncelere yer verilir :

Devletin toprakları verimlidir ve ayrıca ülkenin coğrafya bakımından yeri en kısa zamanda gelişmeye olanak sağlayacak konumdadır . Fakat bunun için yeni bir düzen , yeni yasalar yapmak gerekir . Bu yasaların kökü nerede olmalıdır? Mustafa Reşit Paşa bunların ancak Batı yöntemleriyle gerçekleştirilebileceğini , yeni kanunların halkın ve ülkenin gereksinimleri göz önünde tutularak düzenleneceğini belirtmiştir . Padişahın İradesinin egemen olduğu bir ülkede meclislerin düzenlediği yasaların egemen olacağı da belirtilmiştir. Bu yasaların temelinde bazı esaslar ileri sürülmüştür . Hayat , namus , mal güvenliği , vergi adaletinin sağlanması , askerlik süresinin saptanması ve askere alınma düzene bağlanması . Bu kısım Gülhane Hattının temel haklar bölümü sayılabilir . İkinci kısımda ise hayat , namus ve mal haklarının korunması yolunda yargılama sisteminin getirileceği ilan edilmiştir . Bu bölümde belirtilen özelliklerden biri de vergi adaletinin sağlanması yolundaki değişikliklerdir . Tanzimat siyasi iktidarın kanunlara bağlanmasını ve böylece çağdaş bir hukuk düzeninin kurulmasına yönelik bir model ortaya çıkarmıştır . (10)

Kısaca Gülhane Hatt-ı Humayunun'nu şu ana başlıklar altında toplayabiliriz :

1-Müslüman ve Hristiyan bütün uyrukların eşitliğinin can, mal , namus ve ırz güvenliğinin sağlanması .

2-Vergi ve askerlik yükümlülüklerinin belli yöntemlere dayanılarak düzenli hale getirilmesi .

3-Kanunların her gücün üstünde olması .

Mustafa Reşit Paşa ve arkadaşları topluma yeni bir hukuk devleti ve yeni bir dünya görüşünü tam benimsetmemiş olabilirler . Fakat başka bir biçimde bir yaşam düzeninin varolduğunu duyurmuşlardır . (12)

Çeşitli nedenlerle gelen gezginler Osmanlı topraklarındaki yolculukları seyahatnamelerinde anlatarak batının ilgisini uyandırmış , bu ilginin 18 ve 19.yy'da yoğun olarak artmasını sağlamıştır . Osmanlı topraklarına gelmiş ve gezi notlarını yayınlamış 297 gezginden 82'sinin sokakları ve evleri hakkında gözlemlerini yazmış oldukları görülmüştür . (13)

Avrupada 18.yy'da antik sanat ve arkeolojiye karşı uyanan merakında batıya açılmada payı vardır . Yabancı elçilik çevrelerinde giderek sayısı artan Avrupa'lı ressam İmparatorluğu her yönden belgeleyen resimler yapmışlardır . (14)

Abdülaziz Dönemi'nde (1861-76) ise sanat faaliyetleri yoğunluk kazanmıştır . Ressamlardan başka heykel , tiyatro ve müzik alanlarında uzmanlar getirtilip çok hareketli bir sanat ortamı yaşanmıştır . Eğitim alanında da atılımlar oluşu , batılılaşmayı hızlandıran etmenlerdendir . 1864'de Edebiyat Fakültesi ve Sanayi Nefise Mektebi açılmış , 1866'da ise memurlara dil öğretmek amacıyla ilk resmi dil okulu kurulmuştur . Batılılaşma konusunda en önemli hareket de yönetici kadrodan olan kimselerin dış yolculukları olmuştur .Sultan Abdülaziz 1867'de III.Napoleon'un çağrısı ile Fransa'ya yaptığı yolculuk sırasında batı kentlerini binalarını meydanlarını sanat faaliyetlerini görmüş , dönüşü sırasında Viyana'da sergilenen resim ve diğer sanat koleksiyonlarını gezerken gördüğü sanat ürünleri kadar binaları ve bahçeleride incelemiştir . Sultan Abdülaziz İstanbul yaşamına girmeye başlayan müzik , tiyatro , balo gibi eğlenceleri hoş görmüş hatta bazılarında katılmıştır .

(15)

Abdülaziz Mısır'ada bir gezi yapmıştır . O dönemde Mısır Valisi olan İsmail Paşa Mısır'da geniş çapta reformlar yapmıştır .

İsmail Paşa , Kahire ve İskenderiye'de muazzam saraylar ve köşkler, okullar yaptırmış . Kendisi öğrenimini Avrupa'da tamamlamıştır.

Bütün bu geziler Avrupa'ya yaklaşımı güçlendiriyor ve batılılaşmanın her alanda ortaya çıkmasına neden oluyordu.

Batılılaşmayı yönlendiren etmenler, maddeler halinde aşağıdaki başlıklar altında toparlanabilir.

- 1-Karşılıklı elçiler
- 2-Ticari ilişkilerin kuvvetlendirilmesi ve batının ekonomik baskı kurma çabaları
- 3-Yabancı uzmanların çağırılması , kültürel ve teknik etkinlikler
- 4-Avrupa'ya yolculuk yapanların gördükleri çevreden etkilenerek bunu İstanbul'a aktarmaları-sefaretnameler.
- 5-Gezginlerin Osmanlı topraklarına yaptıkları yolculuklar.

Sonuç olarak kısaca "Batılılaşma"olarak adlandırdığımız ve 19.yy'a malettiğimiz değişimler dizisi , zaman içinde birbiriyle bağıntılı olarak yer alan bir çok olayı birden içerir . Bu süreç içinde siyasal düzeyden askeri , teknik , eğitim , yönetim , mimari , edebiyat alanlarına hatta davranış giyiniş biçimlerine kadar çok yönlü bir ilişkiler dizisi ortaya çıkmıştır . (15)

2.5-Batılılaşma Döneminde Osmanlı Saray Mimarlığının Tarihsel Gelişimi

Mimarlık tarihçileri Osmanlı mimarlığının Batıya açılmasının Lale devriyle başladığı düşüncesinde genel olarak birleşmektedirler. Bu konuda 28 Mehmet Çelebi Efendi'nin Sultanın elçisi olarak 1720-1721 yıllarında Fransa'yı ziyareti başlangıç sayılagelmıştır. Parlak tören ve ağırlamalarla karşılandığı Paris'te Mehmet Çelebi Versailles, Trianon, Marly vb. sarayları gezmiş gezi dönüşü verdiği taktirname- de Fransız Krallık çevrelerinin yaşam biçimini, bu yaşamı ve protokolünü çevreleyen yapı ve düzenlemeler ayrıntılı olarak ve abartmalı bir övgü ile anlatmaktadır. Yeni karşılaştığı ve yabancı olduğu bu mimari karşısında ancak naif bir dille betimliyebildiği bu saraylarda Mehmet Çelebi, en çok "Dünya müminlerin hapishanesi, kâfirlerin cenneti" dediği bahçelerin büyüklüğü ve sistematik düzenlenişleri, bahçe düzenlemesinde su unsurlarının oynadığı önemli rol ve teknik buluşlarla donatılmış özerk bir "su mimarisinin varlığı" sarayların güdümlü zenginliği ve görkemi döşenişlerindeki göz kamaştırıcılıktan etkilenmiş görünmektedir. Bu devirde padişah III. Ahmet ve Sadrazam İbrahim Paşa Paris'ten birçok Saray ve bahçe resimleri getirmiş ve Kâğıthâne'de düzenlemeye geçmiştir. (17)

Kâğıthâne'deki bu yapılarda Versailles ve Fontainebleau modellerinden etkilenildiği hatta bu binaların planlarının getirildiğini biliyoruz. Bu saray yapılarının genellikle XIV. Louis çağının özelliklerini sergiledikleri açıksada hangi modele nerede uyduğu açıkça belirlenememiştir. Bunun nedenini ancak bahçe düzeni havuzlu ve canlı doğa elemanlarının denetiminde Fransız saray bahçelerinin doğrudan etkileri açıktır. Örneğin yer yer Marly'nin konumunu havuzlarla ilişkisini anımsatan Kâğıthâne köşklerinin ve Fontainebleau Kanalı'nı anımsatan Cetvel-i Simin (Gümüş Kanal) doğa içine yerleştirilişi, Osmanlı Mimarisinde binaların birbirleriyle ve doğa elemanlarıyla ilişkisine yeni olanakların getirildiğini gösterir. Bu yeniliği özellikle dış mekânların tasarımında görüyoruz :

- Canlı doğa elemanlarının denetiminin bahçe düzenine ve dış mekanlara girmesi

- Ağaçların, bitki gruplarının vistalar yaratarak, mekân tanımlayan elemanlar olarak kullanımlarıyla klasik Osmanlı Bahçesinin alçak gönüllü ölçeğinin yerini yer yer gösterişli olabilen ve anıtsal ölçeğe yaklaşabilen dış mekânlara olanak vermesi

- Su elemanlarının havuzlarla bağdaştırılarak ve teknik buluşlarla "su mimarisi" şekline dönüşerek, 'hareket' faktörünü içermesi ve Avrupa teknolojisinin estetik bir nedenle de olsa bir ölçüde İstanbul'da kullanması;

- Daha çok işlevsel nedenlerle biçimlenen mahalle çeşmesi veya şadırvanı olmaktan öteye, meydan çeşme ve sebilleriyle dış mekanlara üç boyutlu, mekânı tamamlayıcı ve insan çevre ile ölçek ilişkisini kuran yeni yapı boyutlarının gelmesi

- Henüz kamu yararı gözetmeyen merkezi yönetimin saray yaşamına ve Lale Devrinin eğlence düşkünlüğüne uygun bir "Dekor Mimarisi" nin gelişmesi

A.Arel, bu tür somut sonuçların, Batıdan gelmiş bile olsalar, gerçekte Batı etkilerinin günün yaşamına uygun olmaları oranında işlevselliğini kanıtladığından çevre ile yabancılaşmanın ortaya çıkmadığıda görülmektedir.

Bu dönem yapıları, Osmanlı yaşamı ve sanatından kaynaklanmış, ancak Batı etkileriyle şekillenmiş bir tasarım yaklaşımı olarak nitelendirilebilir. Çağlayanlı havuzlar, çeşmeler, kasırlar, kanallar, "promenad" yerleri ile yönetim kadrolarının kimselerin sadece eğlenmelerine uygunluğu bakımından işlevsel denilebilecek bir mekanlar dizisi yaratılmıştır. Bu dönem eğlence ve edebiyatın tutkusu olan çiçek motifleri özellikle iç mekan süslemelerinde bol miktarda kullanılmıştır. Benzer uygulamalara dönemin başka binalarında tür ve

işlev ayırımı görmeden rastladığımızda, örneğin Fatma Sultan Sarayı'nda Lady Montaque'nün gördüğü boyalı alçı, çiçek ve vazoların kabartmalarının benimsendiğini, 'moda' niteliğinde anlıyoruz. Lady Montaque, Sarayı anlatırken, duvara yıldızlı, kabartma meyve ve çiçek resimleriyle süslü tavanların da yıldızlı olduğunu söyler. Pencerelelerinde İngiltere'den kristal camlar, bazı duvarlardaki Japon çinileri, inşaatta malzeme ithalinin oldukça eskilere dayandığını belirtmektedir.

Natüralist çiçek ve meyve düzenlemelerinin yerlerini Barok Üslubun gerçekçi olmayan çiçek ve dallarına bırakmaları, belirli bir soyutlama getirdiği halde bu motiflerin yüzeylerde aynı zenginliği ve kabalığı sürdürebilmeleri nedeniyle, kolay benimsenen bir yaklaşım olmuş ve kısa zamanda iç bezemelere yaygın bir biçimde uygulanmıştır. Aynı dönem Fransız mimarisinin ayrıntıları ithal edilen bu özellikleri yaygın olarak sergilemiştir.

Avrupa etkileri Mimariye belirli bir türün tekeli altına girmediğinden, dönemin diğer binalarında da benzer uygulamalar görülmekte, konut dışındaki binalarda bazı yapısal ve kitlesel değişiklikler izlenmektedir. Aynı şekilde, iç mekânlarda, orta sofalı merkezi planın tekrarı ile yaratılan konak ve sarayların düzenlemeleri, yabancı gözlemciye karışık ve güç algılanır gelmiştir. Lady Montague, büyük konutları anlatırken, düzenin algılanması zorluğuna değinmiştir. "...Türk Sarayları düzensiz kurulduğu için bunları anlatmak başka sarayları anlatmaktan daha zor. Bu sarayların hiçbir bölümü yok ki tam olarak önü veya yanını denebilsin. Bunlar o kadar karışık yapılmış oldukları halde, yine de göze hoş görünüyor...."

Mimaride batı etkilerinin ilk görünüşleri böylece çevre düzenlemelerindeki uygulamalarla görülmüş yabancı öğeler giderek ağırlık kazanmış, saray, kaş, büyük konak gibi binalarda cephelere kısıtlı olarak hareketlilik gelmiş, iç duvar süslemelerinde yeni motifler ortaya çıkmıştır. Buna karşın genelde halk mimarisi örneklerinde henüz yabancı etkiler söz konusu değildir. (18)

Lâle devri Patrona Halil İsyanı ile kapandı.İsyan sonun-
da Kâğıthane'deki binalar harabeye çevrildi. O devrin ayak-
ta duran eserlerinin yanı başında tarihi olayları da gözönün-
de bulundurarak, dış etki konusunda birşey söylemek gerekirse,
bunu Lâle Devrinde Batılı saraylarına dair istenilen bilgi
yoluyla uyanan merak ve arzu üzerine Osmanlı sivil mimarisinde
bir hareketlilik çığrının açılmış olması şeklinde bir sonuca
bağlamak daha doğru olacaktır. Eğer o binalar ayakta olsaydı
Lâle devri eserlerinde Batı etkisi sayılabilecek izleri daha
belirli şekilde görmemiz mümkün olabilecekti.(19)

Patrona Hâil isyanında tahrib edilen kasırların yerle-
rine I.Mahmut yönetimi sırasında kısa zamanda, yenileri yap-
tırılmıştır. Bunlar isyana rağmen,Lâle Devrinin özleminin
sürdüğü gene bu tür yaşama dekor hazırlamak girişiminde bu-
lunduğu anlaşılıyor. I.Mahmut döneminde 'S've'C' kıvrımları
ile başlamış olan Batı motiflerinin kullanımının giderek yay-
gınlaştığı görülmektedir.Lâle devrini izleyerek bezemede ke-
sin değişikliklere oldukça çabuk varıldığı mimari düzenleme-
lerde ise bezemelerdeki farklılaşmaya göre süre gelen klasik
simetrik düzenlerin yavaş yavaş değiştiği gözlenebilmektedir.
Barok motifler, deniz kabuklu korent başlıklar,saçak altında
çift pilastrlar yada bu tarz düzenleme mimariye gir-
mişken,Barok biçimlenme, asimetrik düzenleme ve dış yüzeyle-
rin iç ve dış bükey eğrilerinde daha çok görülmüştür.(20)

Osmanlı geç dönem mimarlığının Batıya açılmasının ikinci
basamağı Nuruosmaniye Külliyesinin tasarımıdır. I.Mahmut
zamanında yapımına başlanan III.Osman'ın saltanat döneminde
tamamlanan külliye "arkitektonik özellikleri bakımından
Barok nitelmesine hak kazanan" ilk yapıdır.

Barok biçimlerin konut mimarlığındaki görünümleri için
günümüze kalan son derece sınırlı örnekler arasında Topkapı
Sarayı'ndaki III. Osman Köşkü belirtilmelidir.Yy'ın son
çeyreğinde genellikle padişah adıyla I. Abdülhamit Dönemi
olarak anılan yıllarda Barok üslubu ve çeşitlemeleri artık

yaygın olarak kullanılan ve benimsenmiş bir yaklaşımdır. Yy'ın sonu III.Selim'in padişah olduğu döneme rastlamaktadır. Batılılaşma bu dönemdeki reform girişimlerinin başlatıldığı bir evre olarak bilinmektedir.

Istanbul'da yaşayan yabancı elçiliklerin rağbet ettikleri özellikle Rumeli yakası hızlı bir gelişme göstermektedir. İstanbul'da Avrupa tarzında inşaatın yayılması, çeşitlenmesi ve çoğalması herhalde bu yıllarda olmuştur.

Boğaziçi doğal çevreyle, deniz ve gerideki korularla organik bağlar kuran kendine özgü yerleşim biçimi ve mimarisıyla özel uyumları olan bir yaşam biçimine çevre ve dekor sağlamıştır.

"Büyülü Doğu" ile "Gösterişli Batı"yı duyumsatan esin ve imgelem yüklü Boğaziçi "Pittoresque"i bu yıllarda başlamış, yazılmış, resimlenmiştir .

Avusturyalı ressam ve mimar A.Melling'in yenileyip Avrupalı biçimde döşediği III.Selim'in kızkardeşi Hatice Sultanın Defterdarburnu'ndaki Sarayı dönemin ünlü yapılarındandı. Melling'in gravürlerinden tanıdığımız kadarıyla Saray Avrupa etkilerinin kendilerini yalnız yüzey süslemelerinde ve ayrıntılarında belli ettiği Osmanlı tasarlama Ölçülerinin dışına çıkmayan bir uygulamadır. Yanıbaşında Melling'in kendisi için yaptığı NeoGrek yalıda çok farklıdır. A.Arel bu yapıyı XIX.yy başında Osmanlı Mimarisinde Avrupalılaştırmanın derecesini gösteren bir belge olarak değerlendirmektedir. Melling'in yaptığı Beyhan Sultan Sarayı dönemin yazarlarına göre Avrupa lüksünün parıltılarıyla ve doğu beğeni si içinde ele alınmıştı.

XVIII.yy'ın sonlarından XIX.yy'ın ortalarına kadar büyük yalı ve konaklarda eliptik planlı orta sofalar ortaya çıkmış ve yaygın olarak kullanılmıştır. S.H. Eldem, oval sofanın en erken örneğinin III.Selim tarafından Topkapı Sahil Sarayı'nın yanında yeni bahçede yaptırılan (1791)Şevkiye Köşkü olduğunu söylemektedir.(21)

II. Mahmut döneminde perspektifin mimari çizimlerin duvar resmine girişi, bu dönemde Batının mimari elemanlarının artık daha dikkatle incelendiğini kanıtlar. Topkapı Sarayında I. Abdülhamit'in yatak odası diye anılan odanın kapısı ve çeşmenin bulunduğu duvarın üst kesiminde, Valide Sultan Dairesi Yemek Odası'nda, Harem Dairesinin arka merdivenlerdeki resimlerde görülen perspektiflerde derinlik izlenimi veren kolonlar, çeşitli tür sütun başlıkları, yivli ampir pilastrlar, asimetric ve hareketli kalabalık Barok özelliklerini simetric, daha durgun ampir üsluba yaklaştıran kemerli ve Neo-Klasik mimari elemanları görülmektedir. Mimari üslubun Avrupa'da değişmiş ve yerini artık XIX. yy'ın özelliği diyebileceğimiz Neo-Klasik seçmecilige bırakmış olduğunu düşünürsek, bu üslubun öncülerinin mimari uygulamadan önce, resim biçiminde kendilerini Saray ve çevrelerine tanıttığını varsayabiliriz.

II. Mahmut'un resim merakından başka, mimarlıklarda ilgili olduğu ve özel isteklerde bulunduğu bilinmektedir. Yıkıtırılmış olan Eski Beşiktaş Sarayı'nın inşası sırasında, yapıyı bazı isteklere göre ısmarladığı ve Avrupa'dan plan ve cephe çizimleri getirttiği anlaşılmaktadır. Miss Pardoe Saray inşası için Balyanlar'dan önce kendisine önerilen ancak adı bilinmeyen bir Ermeni asıllı mimarı huzuruna kabul ederek saraylar konusunda fikrini sorduğunda, mimarın Sarayburnundaki binaları övmesi üzerine II. Mahmut'un elinde tuttuğu proje yada resimleri gösterip, "O halde neden onların padişahları bana kendi saraylarını gösteren böyle şeyler gönderiyorlar?" dediğini nakleder. Kendisinde Avrupa'daki sarayların çizimlerinin olması, Sultan'ın Avrupa mimarisine ilgisini göstermektedir. Mimarı geri gönderen Sultan Topkapı Sarayı hakkında, buranın "yüksek duvarlar ve gölgeli ağaçlar ardında, kan ve esrar dolu olduğunu; yeni saray projesi hakkında ise, "bunlar aydınlık, güler yüzlü, havaya ve cennetin güneşine açık. Benimki bunlardan olacak" demesi dönemin yöneticisinin mimari üzerindeki görüşünü yansıtmaları bakımından ilginçtir. Lamartine'in bu konudaki görüşü de yabancı gözlemcinin düşüncesini aktarması bakımından dikkate değer:

"Yeniçerilerin öldürülmesinden beri Sultan burada oturmak istemiyor. Tatlı huylu, duygulu bir adam olan padişah buradaki kan lekelerinden iğreniyor. Belki de İstanbul yönünün yobaz halkı arasında kendini emniyette görmüyor da, Boğaziçi kıyısındaki saraylarında oturarak bir ayağını Asya'da, öteki ayağını donanmasında görmeyi daha uygun buluyor.

Sultan oturmak istemediği halde, Topkapı Sarayı'nda onarım ve yenileme işleri sürmüş, burada saray halkı uzun zaman barınmıştır. Sultan bazen Topkapı Sarayı'nda bazende Beşiktaş Sarayı'nda oturmuş, Topkapı Sarayı'nın odaları bölmelere ayrılıp eski Harem mensuplarına bırakılmıştı.

Eski ahşap Çırağan Sarayı'da Neo-Klasik elemanlarla Ampir Üslubunda yapılmıştı. Gerard de Nerval bu sarayı 1842 yılında gördüğünde, "baştan başa Grek üslubunda yapılmış ve beyaz yağlı boyayla boyanmışlardır. Parmaklıklar altın yaldızlıdır. Bütün ocak bacaları Dorik sütunlar biçiminde olup, Saray hem hâşmet hem zerafet etkisini uyandırır. Mermer basamakları denize kadar inen rıhtımlara altın yaldızlı kayıklar bağlıdır" demiştir. Pertusier'nin yalı köşkünü, sahil saraylarında "kolonlarla elde edilmiş hafiflik ifadesini", "Kâğıthane'deki "zarif yapılardaki iyi işçiliği" anlatımı bu dönem mimarisinin her görende benzer izler uyandırdığını gösterir. 1827 de yapımına başlanan eski ahşap tek katlı Beylerbeyi Sarayı'da aynı üsluptaydı. Sarayın içini gezen G. de Nerval, her odada bir sedir, bir maun komodin, üzerinde kolonlu bir saat bulunan mermer şömineden söz ederken "Bu mobilyada birde geniş yatak olsaydı, kişi kendini Paris'li bir kadının odasında sanabilirdi." der. Moltke, 1837 yılında burada II. Mahmut'u ziyaret ederken sarı boyalı Saray'ın içinin loş ve oldukça fazla hava akımı ile serin olduğunda söz eder. Beylerbeyi Sarayı'nı Hint ve Arap etkileriyle karışmış İtalyan zevkinde bir yapı olarak tanımlayan A. de Lamartine'in izlenimi XIX. yy mimarisinin karışık görünümünü anlatmak bakımından ilginçtir. Bizim için Batılı görünen bu yapıların, Batılı gözlemciye Doğulu görüldüğü de bir gerçektir.

20 yıl kadar süren Abdülmecit dönemi Tanzimat kapsamında

Batılılaşma hareketlerinin en yoğun olduğu dönemdi. II. Mahmut döneminin hareketli inşaat eylemleri Abdülmecid zamanında da sürmüştür. II. Mahmut zamanında başlayan yapıların tamamlanmasıyla ilk mimari başarıdan sözedilmektedir. Topkapı Sarayı'ndaki son yapı olan Mecidiye Köşkü XIX. yy ortalarının Fransa'da revaçta olan Ampir Üslupta olmasının yanında iç duvar ve tavan süslemeleri, camlı kapıları, avizeleri, ayna ve konsolları ve biblolarıyla II. İmparatorluk Dönemi İstanbul'a getirmişti. Köşkün süslemeleri, oldukça kaba ve iri şekilli deniz kabuğu ve salkım motifleriyle geç kalmış Barok süslemelerin Ampir tasarımda kullanılışını sergiler. İhlamur Kasrı'nın abartılmış süslemeleri ve Küçüksu Kasrı'nın pencere açıklıklarını abartarak belirleyen dallı çerçeveleri, bu dönemde benzer ayrıntılar gösteren yapılardır. Konumuzun esasını oluşturan Dolmabahçe Sarayı tarihselcilik yaklaşımının çerçevesi içinde özgün bir yer alır.

Abdülaziz döneminde mali iflasın sıkıntılarından kurtulamamıştır. 1871 den sonra yapı alanındaki etkiler binalardaki gösterişli bezemeleriyle mali sıkıntıları yadsıyacak görkemli görünüm getirmiştir. Okul, hastane saray, konak gibi yapılardan başka, bayındırlık alanında yolların köprülerin ve demiryolunun yapımı, bir taraftan batılı görünümü dahada yaklaştırırken, bunun yanında yabancı sermaye ve sömürücü düşünceyle uygulanarak, mali çöküşü hızlandırmıştı. Batılılaşmanın somut görüntüleri, batı seçmeciliğinin üsluplarının parça parça, Avrupalı görünümü olan binalarda yer alması ile ortaya çıkar. Avrupa'da görülen üsluplar genel bir çerçeve içinde belirli gruplarda toplanabildiği halde, öncelikle İstanbul'daki görüntüler hiç bir zaman ve üslup sırası izlememiştir.

Bu dönemde inşaat yapımının hızlandığı görülür. Gayri, müslüm mimarlardan Balyanlar'ın egemenliği bu dönemde de sürmüştür.

Beylerbeyi Sarayı ve Deniz Köşkleri, Sarkis ve Agop Balyan'ın yeni Çırağan Sarayı'nın planlaması Nikogos inşası Sarkis Balyan'ın sorumluluğundaydı.

1862 de Yıldız Sarayı bahçesinde Malta ve Çadır Köşkü Çit kasrı ve Büyük Mabeyn Köşkleri yapılmıştır. Büyük Mabeyn köşkü, bundan önce sürekli olarak kullanılan merkezi planın son örneği sayılmalıdır. Çırağan Sarayının yapısında da görülen dilimli atkılar, yivli pilastrlar, komposit başlıklı sütunlar gene tümü birarada olmak üzere birkaç üslubun birden kullanılmasının sonucudur. Buna karşın, her iki eksene görede simetrik olan merkezi plan bölümleri geleneksel yaklaşıma bağlanmalıdır. Yan eyvanlar dahil, orta sofalı planın her iki katta tavan süslemeleşi büyük çeşitlilik gösterir. Aynı tarihte yapılmış olan Beylerbeyi Sarayı kemerli pencere açıklıklarına rağmen düz görünümlü çatı çizgisi, kat üstlerini belirleyen profilli friz, yarısı yivli sütun altlarıyla, Avrupalı bir saray görünümündedir. Oysa deniz tarafında iki yanda yapılan fantazi ile karışık arabesk özellikleri olan çadır görünümünde deniz köşkleri III, Selim döneminin Sahil Köşklerini hatırlatır.

Ancak Sahil Sarayının ölçeği artık anıtsallaşmıştır. Anıtsal ölçek Çırağan Sarayında da yaratılmıştır. pencere açıklıklarının neogotik üslup örneklerinden başka Roma mimarisi ayrıntıları yer yer, yapıla dönemin abartılmış seçmeciliğini vermektedir.

Abdülaziz döneminde yapılmış saray ve büyük köşkerin hemen hepsinde yivli sütunlar, profilli kat bitişi, kavisli pencere üstleri hatta rozet şekiller, deniz kabuğu biçimiyle barok, ampir neorönesans üslupları sergilenir. Kargir olan bu tür yapıların orantıları ve ağır görünümleri ölçeğin anıtsal olarak algılanmasını sağlamıştır. (22)

II.Bölüm'ün Notları

- 1)İskender OHRİ-Anadolu'nun Öyküsü,Ist.1987(S.11-19)
- 2)Taner TİMUR-Osmanlı Çalışmaları,Ankara 1989(S.83)
- 3)İlber ORTAYLI-İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,Ist.1983
(S.9,11)
- 4)Günsel RENDA-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı
(1700-1850),Ankara 1977 (S.15-17)
- 5)Ayda AREL-18.yy Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci
Ist.1975(S.12)
- 6)Serim DENEL-Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve
Dış MekanlardaDeğişim Nedenleri,Ankara 1982
(S.7-23)
- 7)Günsel RENDA-a.g.e (S.16)
- 8)Serim DENEL-a.g.e (S.6-8-25-28)
- 9)Mustafa CEZAR-Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi
Ist.1971 (S.66)
- 10)Hürriyet Gazetesi Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi
Ist.1989 (S.8-10)
- 11)Enver Ziya KARAL-Osmanlı Tarihi V.Cilt,Ankara 1976
- 12)Serim DENEL-a.g.e (S.32)
- 13)Günsel RENDA-a.g.e (S.15)
- 14)Serim DENEL-a.g.e (S.36)
- 15)Mustafa CEZAR-a.g.e (S.91-92)
- 16)Serim DENEL-a.g.e (S.4-9-19-21)
- 17)Afife BATUR-Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi
Ist.1985 (S.1039)
- 18)Serim DENEL-a.g.e (S.19-21)
- 19)Mustafa CEZAR-a.g.e (S.4)
- 20)Serim DENEL-a.g.e (S.21)
- 21)Afife BATUR-a.g.e (S.1046)
- 22)Serim DENEL-a.g.e(S.30-36)

3.BÖLÜM:DOLMABAĞÇE SARAYI YAPILAR TOPLULUĞUNUN YERLEŞİM İZLERİ

3.1-Beşiktaş Yerleşmesinin Tarihsel Gelişimi

Eski Çağ

Beşiktaş'ın ilk adı "Iasonion" iken sonraları bu ad değişti "Sergion" oldu .(1)Bizans öncesinde toplu yerleşmelere rastlanmayan Beşiktaş'ta bu devirde Apollon Korusu , Çırağan'da Rodos'lu gemicilerin sığınak limanı bulunuyordu . (2)

Bizans Çağı

Bizans zamanında Beşiktaş , Antakya'daki Daphne'ye benzetilerek bu isimle adlandırılmış , sonraları bu semte "Diplokionia" adı verilmiştir . (3)

Alexis Komnen tahtından indirdiği kardeşi Isaak'ın gözlerini kör ettirerek burada ikamet etmeye mecbur kılmıştır . (4)

13.yy başlarında Dandalo komutasındaki Venedik kuvvetlerinin bir kısmı Beşiktaş'ta karaya çıkmış ve İstanbul'u sarmaya başlamıştır . Gillius kendi zamanında Rhodakinion denilen Çırağan Sarayı dolaylarındaki ağaçlı yamaçlara (rhodion Periboloi) Dionysios adını vermiştir . Petra Thermastis veya Gillius'dan C.E.Arseven'in naklettiğine göre sonradan Barbaros'un türbesine konan Diplokionion sütunları beşiğe benzediği ve bunlara Kounella denildiği için bu semte Beşiktaş adı verilmiştir .

Beşiktaş yöresine Bizans devrinde "Diplokionion" veya "Kionia" denmesinde öne sürülen bir başka nedende kıyıda o devirde bulunduğu varsayılan iki dikili sütunun olabileceğidir .

Yöre adının kelime anlamının "taş" oluşu bu kanıyı kuvvetlendirmektedir . Bu çifte sütunun ilk çağa ait önemli

bir yapının yahut mabedin kalıntısı olduğu düşünülmektedir . Bizans Devrinde Beşiktaş yerleşme açısından varlık göstermiş , Tophane'den Beşiktaş'a kadar etkin bir yerleşim oluşmuş , bundan sonra etkinlik yavaş yavaş azalmıştır .

Semavi Eyice' nin Bakırköy dolaylarında Aya Mama çiftliğine bağlanabileceğini belirttiği "Hagios Mamas" adlı yerleşmenin Dolmabahçe ile Beşiktaş arasında bulunduğu genellikle kabul edilmektedir . Bizans Devrinde Boğaziçi kıyıları arasında en büyük yerleşmenin burası olduğu sanılmaktadır .

Bir yangın sonucu şehirden kaçarak buraya gelen I.Leon'un uzun bir süre burada kaldığı , bu sayede bölgenin bir merkez haline geldiği rivayet olunmaktadır .(5)

Osmanlı Çağı

Hadikat-ül Cevami'e göre yöreye Beşiktaş adının verilmesinin nedeni , Barbaros'un gemilerini bağlamak için sahile beş taş direk diktirmesidir . Bu adın , içi insan şeklinde oyuk bir taşın burada bulunmasından dolayı verildiğini söyleyenlerde vardır . (6)

1453 yılında İstanbul fethedildiğinde , Beşiktaş küçük bir köydü . Fatih devri ile birlikte Türkler bu yöredede yerleşmeye başlamışlardır . (7)

Bu tarihten sonra Beşiktaş Türk , Rum ve Yahudilerin birarada yerleştikleri bir köy halini aldı . Önceleri bu bölgede Ermeniler vardı . 1759 yılında "Surp Asduadzadzin" kilisesinin yıkılmasıyla Ermeniler bu bölgeden yavaş yavaş çekilmeye başladılar . Bugün mevcut olan aynı adlı kilise 1838 yılında mimar Karabet Balyan tarafından yaptırılmıştır . Ayrıca "Panaia" adlı birde Rum kilisesi bulunmaktadır . (8)

Istanbul'un fethinden hemen sonra Fatih Devri büyüklerinden Padişah Tuzcubaşısı "Tuzbaba"nın kabrinin Fatih'in

'ekmekçibaşısının mescidinin Beşiktaş'ta yapılması burasının Türkleşmeye başlamasının ilk adımlarıdır .(9)

Fetihten sonra Osmanlı Donanması sefere çıkacağı zaman Kaptan Paşa'nın emri altında Dolmabahçe ve Beşiktaş önlerinden toplu olarak hareket ederdi . Bu yüzden Kaptan Paşa Yalısı da Beşiktaş'taydı . II.Beyazıt Devri'nde bu yapı (sonradan Cağaloğlu Yalısı) padişahların çok rağbet ettikleri , sonrada çeşitli zamanlarda güzel köşk ve yalılar inşa edilen Beşiktaş Bahçesi'ne dahil edildi . (10)

3.2-Oluşum Sürecinde Dolmabahçe Sareyi'nin Konumu ve Önceki Yapılar

Tablo -Beşiktaş Sahil Sarayları

YERİ	YAPININ ADI	MİMARİ	YAPTIRAN	TARİHİ	SON DURUMU
Tophane	Tophane Kasrı	Nikogos Balyan	Abdülmecid (1839-61)	1854	
Fındıklı	Enabad Kasrı		III.Ahmet (1708-30)	1724	YIKILDI
	Cemile Sultan Sarayı		II.Mahmut (1808-39)	1820	
	Adile Sultan Sarayı		II.Mahmut (1808-39)	1820	
Beşiktaş	Beşiktaş Sarayı Çinili Köşk	İsmail Ağa	IV.Mehmet (1648-87)	1679	YIKILDI
	İftariye Köşkü		I.Mahmut (1730-54)	1735	YIKILDI
	Seyaban Köşkü		I.Mahmut (1730-54)	1748	YIKILDI
	Servilik Köşkü		I.Mahmut (1730-54)	1748	YIKILDI
	Beşiktaş Yazlık Sarayı	Mimar Melling	III.Selim (1784-1807)	1780	YIKILDI
	Beşiktaş Sarayı	Kirkor Balyan	II.Mahmut (1808-39)	1830	YIKILDI
	Dolmabahçe Sarayı	Karabet Nikogos Balyan	Abdülmecid (1839-61)	1856	

Saray , Karaköy-Istanbul Boğazı yönünde Beşiktaş İlçesine bağlı Dolmabahçe semtinde ve sağındaki sahil şeridi üzerinde bulunmaktadır . Diğer taraftan , Marmara Denizi'nden Boğaz'a girişte , solda bütün görkemi ile sahili süsler . Başka tanımla saray , Tophane-Ortaköy Yıldız üçgeni arasındaki sit alanının önemli bir merkezini oluşturur . "Bugünkü Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu yerin civarının vaktiyle körfez olarak kullanıldığı bilinmektedir . Burada kaptan paşalar gemilerini demirlerler ve geleneksel tören ile veda ederlerdi . Körfez ve yakın çevresinde çeşitli köşk , kasırve sahil saraylarının inşa edildikleri bilgilerimiz arasındadır . Bunlardan Kaptan Paşa Yalısı iken "Cağaloğlu Yalısı" adını alarak II.Beyazıt'a (1481-1512) geçen yapıyı ilk örnekler arasında gösterebiliriz . (11)

Kanuni Devrinde (1520-1566) Beşiktaş büyük önem kazanır . Körfez tarafı Karabalı (Karabalı Mehmet Baba) bahçeleri ile ünlüdür . Evliya Çelebi'de "Bu civarda II.Selim'in (1566-74) yaptırdığı kasırve havuzdan başka yapı yoktur." der . (12)

Zamanla bataklık haline gelen körfez , I.Ahmet devrinde (1603-1617) Sadrazam Nasuh Paşa'nın emri , Kaptan - ı Der-ya Halil Paşa'nın yardımı ile doldurulmaya başlanmıştır . (1614) Bu işlem II.Osman Devrinde (1618-22) tamamlanarak elde edilen geniş alana Dolmabahçe adı verilmiştir .

Bu konuda Evliya Çelebi , bu yörenin , küçük , selvili bir bağ olduğu II.Osman'ın fermanı ile bütün donanma gemileri ve İstanbul'un yirmibin kayak ve mavnasıyla denizin doldurularak , 400 arşınlık bir meydan oluşturduğu şeklinde bilgi verir .

Böylece Beşiktaş'taki Hasbahçe ile Kabataş'taki Karabalı bahçeleri arasındaki körfez doldurularak birleştirilmiş ve elde edilen alan uzun yıllar padişahların mesire yeri "Hasbahçe" olarak kullanılmıştır . Daha sonraları buraları köşk , kasırgibi yapıların inşaatları ile hareketlenmişti.

Beşiktaş Sahil Sarayı

Osmanlı padişahlarının İstanbul'daki büyük saraylarından biri olan Beşiktaş Sahil Sarayı'ndan günümüze hiçbir iz kalmamıştır .

Beşiktaş Sahil Sarayı ile ilgili M.D'Ohsson'un , III. Selim devrinde mimar Melling ve Thomas Allom'un gravürleri bulunmaktadır .

Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında , bugün üzerinde çamlar dikilmiş bir yamaç vardır . Burası ilk Dolmabahçe Köşklerinin kurulduğu yerdir .Gümüşsuyu ile bu sırtlar arasında bulunan bir vadide , eskiden takriben Küçük Levent Çiftliği'nin bulunduğu yere kadar uzanan bir körfez vardı . Bu körfezin dibinde Karabalı bahçeleri olarak zamanında ün kazanmış bir biniş köşkü bulunuyordu . Yavaş yavaş dolan ve bataklık haline gelen Osman dönemlerinde meşe kazıklarlarla bir rihtim yapılmak suretiyle tamamen denizden kazanılmış ve Dolmabahçe olarak bilinen geniş bir alan oluşturulmuştur .

Bu alana hakim ve İstanbul'un Asya yakasında bulunan Üsküdar'a olağanüstü bir bakışı olan yamaç üzerine I.Ahmet bir köşk inşa ettirmişti . İlk bilinen Dolmabahçe Kasrı budur . (14)

Evliya Çelebi , Beşiktaş Sahil Sarayı'ndan söz etmemiş , sadece bahçenin güzelliğinden , kat kat avlular ve şahnişinleri karşın pek geniş bir yer almadığını belirtmiştir . Ünlü gezginin "şahnişinleri" demekle neyi kastetmek istediğini bilemeyiz . Fakat kesin olarak bildiğimiz , Evliya Çelebi zamanında bu bahçede Sultan I.Ahmet tarafından yaptırılmış olan kasrın varlığıdır . (15)

IV.Mehmet zamanında bu yapılar Beşiktaş Yazlık Sahil Sarayı denebilecek hale gelmiştir . Ünlü Çinili Köşk bu devirde inşa edilmişti . (16)

Beşiktaş Sarayı'nda Çinili Köşk(1679-80)

Bu Kasr için "Çinili Mabeyn-i Humayun" , "Çinili Odalar" "Çinili Köşk" dendiği gibi , Kaufer planında "Koeschk Persian"da denilmekte ise de , "Acem Köşkü" deyimi Avrupa yazarları tarafından daha çok başka köşkler ve bilhassa çini ile kaplı olanlar için kullanılmıştır .(R.002)

(H.1090) ve (M.1679 veya 80) yılında Beşiktaş Sarayı'na ek olarak 4.Sultan Mehmet tarafından mimar İsmail Ağa'ya yaptırılan köşk , günümüzde Beşiktaş kaymakamlığı olarak kullanılan ve eskiden Dolmabahçe'nin bir dairesi olan binanın yerinde idi . Kasrın mimarisi 17.yy ortalarına ait karakteristik elemanlar taşımaktadır . Eski gravür ve planlarda , Köşkün Beşiktaş sarayı'nın Beşiktaş'a en yakın noktasında ve rihtimin 90 derecelik bir açı oluşturarak Boğazadoğru döndüğü yerde , inşa edildiği görülmektedir . Olağanüstü güzel bir manzarası olan bu iki katlı köşkün , büyük salonu tamamıyla çıkıntı şeklinde olup , planın hakim kısmı orta büyük Divanhane'dir . Bu çıkmaların zeminleri birer kademe yükseltilmiş ve sedirlerle çevrilmiş üç tane çıkma vardır . Salonun , odalar hizasında iki taraflı direklikleri yan girişleri örten revakları vardır . Aynı zamanda dış merdivenlerde bu direkliklere çıkar . Kasrın dış duvarları ; alt katta taş , üst katta saçağa kadar çini kaplıdır . Mermer sövelerle çevrili pencerelerin , ahşap kapakları gayet zengin bronz şebekeleri vardır . Bunların üstünde bulunan alçı pencerelerin boyutları alt pencere boyutları çok yakındır . Giriş temaslarının önündeki ahşap kesitini andıran incelikteki mermerdir , görünüşe özel manasını veren kubbeler aldaticıdır . Planlamayı ifade eden kubbelerdir , silueti zenginleştirmek amacıyla yapılmışlardır . Kasrın içi benzeri az bulunacak derecede zengin ve ferahdır . Zenginliği yalnız içindeki süslemelerin değil , öncelikle Divanhane'nin büyüklüğünden , çıkma ve pencere bolluğundan ileri gelir . Tavanın yatay ve nispeten basık oluşu , salonun daha samimi ve toplu göstermektedir . Salon tam anlamıyla yazlık bir divanhanedir .

Duvarlar baştan başa çini kaplı , pencereler yapının izin verdiği müddetçe , en fazla sayıda açılmış ve her tarafta su oyunları eklenmiştir .

Kasrın köşk mimarisi hakkındaki incelemelerimiz için önemi büyüktür . Kasrın bize yeni olarak tanıttığı yönleri şunlardır :

1.Klasik köşk mimari devrimize ait bildiğimiz , tek başına inşa edilmiş ve kendi kendini tamamlayan bir plan kompozisyonuna sahip olan kasırların en büyüğü ve en zengini budur. Bu suretle sivil ve öncelikle saray mimarimizde , 17.yy'a ait zengin eklemli bir kasırtanımış oluyoruz . Kasrın dış silueti , eski kasırların görünüşlerine ait yeni ufuklar açmıştır .

2.Büyük salonun karakteri "saray" tarzında olmaktan ziyade "şehir" yani konak tarzındadır . Yani tavanı nispeten basık yapı tarzıda baştan başa ahşap ölçülere göre yapılmıştır .

3.Kasrın salonu 17.yy'a ait bildiğimiz salonların en büyüğüdür . Ölçüleri tam anlamıyla bilinmiyorsa da genişliği 22, uzunluğu 31 metre civarındadır . Bu büyüklüğe göre , salonun hafif bir yapı tekniğinde yapılmış olması ve örneğin kargir bir kubbe ile örtülü ağır bir yapı olmaması , değerini azaltmaktadır .

4.Salonun tavanı , bizim için tamamıyla yenidir . Bu tipte tavan bugün İstanbul'da bulunmamakla birlikte benzeride şimdiye kadar bilinmiyordu . Bu cins odaların üzerinde ahşaptan tavanın daha ziyade kubbe şeklinde yapıldığı biliniyordu . Tavanın çıkmalar üzerindeki kısımları , bilinen ve alışılan tiplerdir ve asıl özellik orta kısımdadır . Çinili köşkün örtüsü eskiden kubbe şeklinde iken II.Mahmut zamanında büyük çatı ve saçaklarla değiştirilmiştir .

5.Salonun pencere bolluğu , bu devre ait başka hiçbir bina da karşılaşmadığımız niteliktedir . Kasrın27'si alt , 29'u üst olmak üzere 56 açıklığı olduğu sanılmaktadır . Halbuki bildiğimiz köşk ve kasırların 30 ila 40'tan fazla penceresi yoktur .

6.Kasrın büyük salonuna yazlık karakterini veren , içindeki su motiflerinin bolluğudur . Bu derecede bol su oyunları olan başka bir oda bilinmemektedir . Burada her pencerede karşılıklı çeşmeler bulunduğu gibi ortada da bizce tamamen yeni bir üslup oluşturmak üzere iki havuz , duvar kenarlarında da sayısı tam olarak bilinmeyen sebiller vardır . Bu suretle odanın sadece bizce bilinen kısmında 50-52 pencere çeşmesi , bir kaç duvar sebili ve iki fıskiyeli havuzu vardır . Bu sular en az 29-33 mermer tekne ve havuz içinde akıyordu .

Köşk 1854-55 senelerinden sonra yıkılıp yok olmuştur . O tarihten sonra köşkün varlığı tamamiyle unutulmuştur . Halbuki bu köşk 17.yy mimari tarihimizin önemli yapılarından biriydi . Avrupa gezgin ve yazarları 18.yy'dan itibaren bukasırdan beğeni ile sözederler . La Motraye 1723'de yayınlanan seyahatnamesinde kısaca :

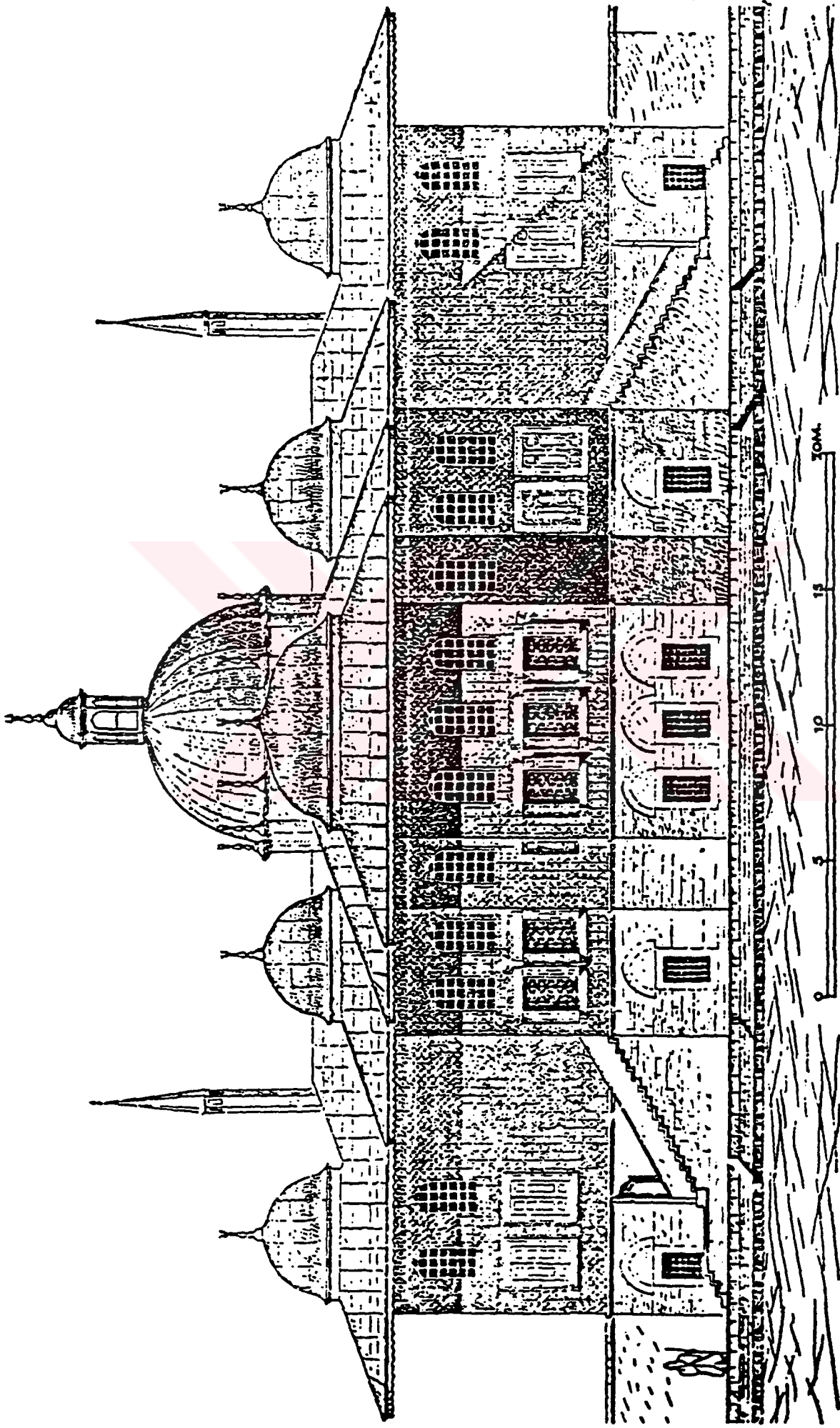
"Rivayete göre bu(kasrın) taştan bir rıhtım üzerinde , denize doğru uzanan duvarları içten ve dıştan çini ile kakma ve tamamı Türk tarzında gayet zengin yaldız ve nakış işleriyle süslenmiş olan çok güzel bir tavanı varmış"der .

Melling ise köşk hakkında şu bilgileri verir:

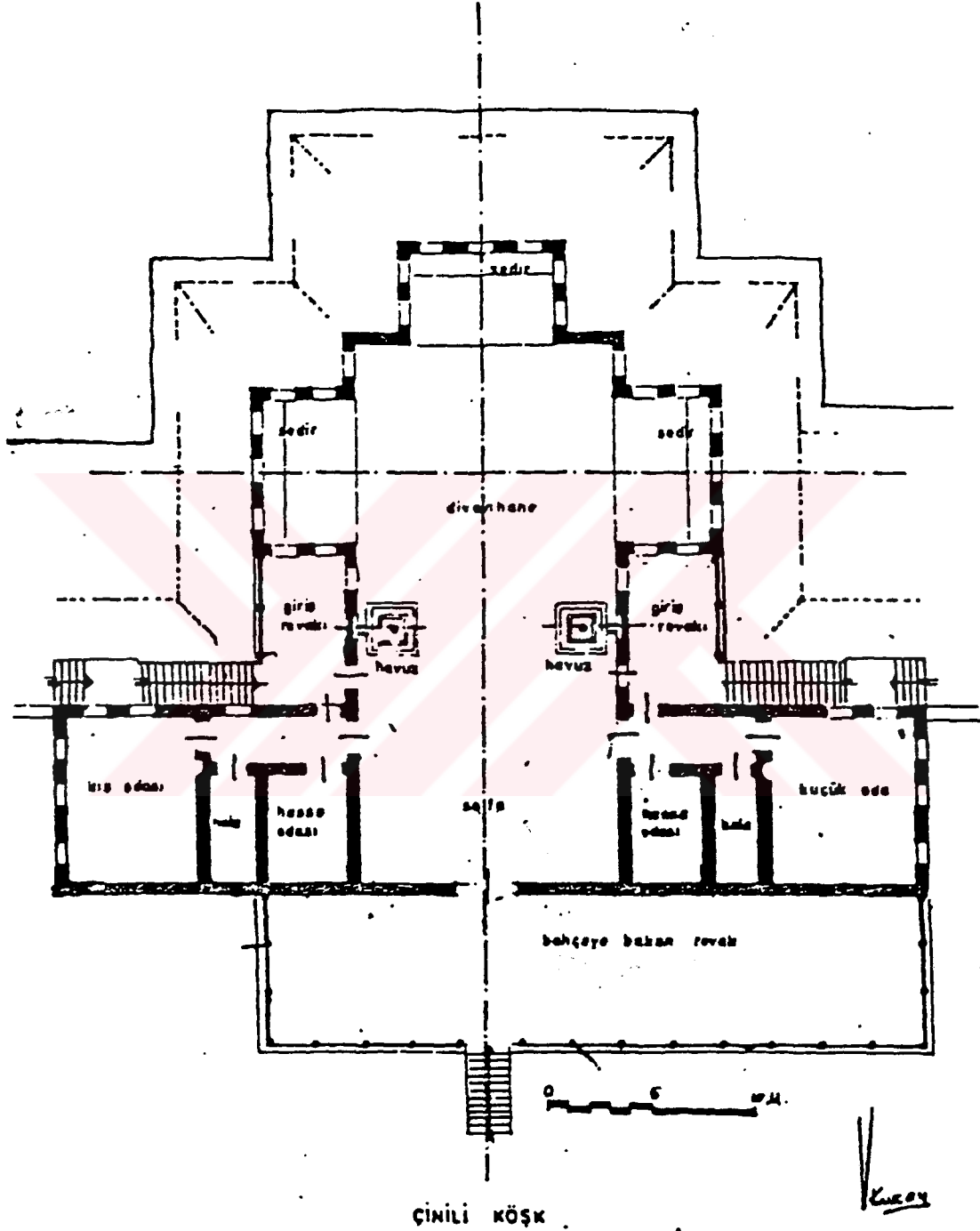
"Acem Köşkü taştan yapılmış zemin katı üstündeki kısmı dıştan tamamıyla çini kaplıdır . Kasırda çok sayıda su oyunları vardır . Sular pencerelerin arasında , farklı büyüklükte ve piramit şeklinde düzenlenmiş mermer kaseler içine akmaktadır . Köşkün ortasında , içinde fıskiyelerden su fışkıran büyük bir havuz vardır . Tavanlar ve kitabeler oldukça güzel ve zarif tezhip işleriyle kaplıdır."

Burada havuzun tek olmasından başka , tarif diğer kaynaklardan elde edilen esaslara uygundur .

Pertusier (1815)'te "Promenade Pittoresque dans Constantinople et sur les rives du Bosphore" adlı eserinde kasırdan kısaca söz etmektedir :



Regiktag Sahil Sarayı Deniz Cephesi Restitlasyonu (Eldem).



Beşiktaş Sahil Sarayı Çinili Köşkün 1808 (H. 1223)
tarihli keşiftaki ölçülere göre planı (Eldem)

* "Beşiktaş Sarayı çini levhalarla kaplı Alman sobalarına benzediği için "Çinili Köşk" adını almıştır ."

1847 tarihinde A.de Beaumon "L'İllustration" adlı mecmuasında kasr hakkında şunları yazmıştır :

"Beşiktaş Sarayı'nın bir ucunda , dıştan ve içten Acem çinileriyle süslü bir köşk , şark zenginlik ve heybetin bugün eşine az rastlanan temiz bir örneğini ortaya koymaktadır . Söylenene göre Türkmenlerin Askeri yapıları temsil edilmek istenmiştir . Hanın köşkü , ortasıdır ve büyük salonu teşkil eder . Dört köşedeki odalar maiyete mahsustur. Bu şahane köşk , çeşmeleri , beyitleri , kitabeleri , oyma nakış işlerinden dolayı ayrıca tarif edilmeye layıktır.

Teophile Gauthier 1853-54 yıllarında henüz tamamlanmamış olan yeri , Dolmabahçe Sarayı inşaatını gezmek için Balyan'dan izin almıştır . Balyan üç çifte piyadesiyle rıhtıma çıkmıştır . Bu köşk aynı yıllarda İstanbul'da bulunan Robertson'un fotoğrafla tespit ettiği Çinili Köşk'tür .

Teophile Gauthier bu binayı tarif etmemiş , başka şeylerden söz etmiştir . Beşiktaş Sarayı'nın en önemli köşkü olan bu bina son olarak Harbiye Okulu olarak kullanılmıştır.

Köşkün içini son olarak resmeden Cetenacci ve yıkılmadan bir iki yıl önce fotoğrafını çeken Robertson , binanın 1847 ile 1855 yılları arasında içte ve dışta olmak üzere çinilerin büyük kısmının muhafaza edilmiş olduğunu göstermişlerdir .

19.yy başlarında Çinili Köşkün kubbe ve tonozlarının kaldırılarak yerlerine geniş saçaklı bir çatı yapılmış olduğu da Robertson'un fotoğraflarından anlaşılmaktadır .(17)

17.yy sonunda Türkiye'de 14 yıl yaşamış olan Rahip Adela Motraye bu kıyıları dizili olan yapılar içinde en güzelinin içi dışı çinilerle kaplı "Porselen Köşkü"olduğunu yazmıştır .

Kesin olarak bilinen birşey sarayın en dayanıklı , yani

yüzü fayanslarla kaplı olduğu için zamana , rutubete , rüzgarla gelen suların tahrip gücüne karşı en fazla dayanan binası olan çinili köşk buradaki yapılar dizisindeki son binadır . (18)

I.Abdülhamit Dönemine rastlayan bir arşiv belgesinde Dolmabahçe'den Arap İskelesi'ne kadar rıhtımların tamir edildiği anlaşılıyor . Ayrıca bu belgede başmimar İbrahim Kami ve mühründe de Miladi 1772 Hicri 1186 tarihi okunabilir .(18)

Bütün kaynaklar ve belgeler Beşiktaş Sarayı Humayun'unun III.Ahmet , I.Mahmut , III.Osman ve I.Abdülhamit zamanında yapılan eklemeler ve onarımlarla yaşatıldığını gösteriyor .

III.Selim zamanında (1789-1807)Beşiktaş Sarayı Humayunu engelişmiş şeklini almıştır . S.Ünver tarafından bu dönemde Sarayı Humayunda onarımlar yapıldığı sırada Kasr-ı Cedid , Valide Sultan dairesi , Kasr-ı Humayunu Kebir , Sahilhane-i Humayun gibi köşk ve kasrların adlarının verildiğini görüyor ve bu yapıların varlığını saptıyoruz .(19)

III.Selim zamanında İstanbul'a gelmiş ve padişahın kız kardeşi Hatice Sultan'ın mimarlığını yapmış olan Melling İstanbul üzerine son derece değerli gravür albümü bırakmıştır .

Mimar Melling Beşiktaş Sarayı'nda padişah için bir kasr Valide Sultan içinse bir harem dairesi inşa etmiştir . Gravürleri arasında resmini yaptığı Beşiktaş Sarayı'nı Melling şöyle tanımlıyor :

"Sultan Selim'in çok sevdiği bir yerdir . Lebideryada üç kasr , şark rehavetinin huzur ve zevkleri içinde , bu padişahın şanına denk inşa edilmiş ve döşenmişlerdir . Öyleki insan uzandığı sedirden kıpırdamadan , penceresinden kamyş ile balık tutabilir .

Avrupalı zevkini okşamaz , duvarlar çeşitli tezyinat

ve-çiçek resimle ile kaplı , her dairesi taravet ve leta-
fet içinde . Yüze gülen, insanlara şetaret veren tarahlarla
harem dairesinden ayrılmışlır , dört harem dairesi deniz
tarafından görünmez lebideryadaki kasırlar arkadakileri su-
reti mahsusada gizler . Bu binalarda hiçbir dış tezyinat
yoktur , alelaide evlerden farksızdır . Onların bütün ziy-
neti sımsıkı kapanmış sık kafeslerin ardında , içindedir .
Padişahı bu Saraya getiren veya buradan alıp dilediği yere
götüren kayıklardan mürekkep muhteşem alayın efradı , sa-
ray kayıklarının hamlacıları , bostancılar harem dairele-
rinin yüzünü görmemişlerdir .(20)

Bu dönemde hicri 28 Zilkadde 1223 ,miladi 1808 tarihli
belgede Beşiktaş Sarayı'nın tamiri için bir mimarın görev-
lendirildiği belirtiliyor . Fakat bu belgede mimarın adı
belirtilmemiştir . Ayrıca belgede şu isimler sıralanmakta-
dır : Yazıcı Efendi , Kahvecibaşı , Kuşhane , Zülüflü Bal-
tacılar , Helvahane ve kiler .Bu isimlerden III.Selim dö-
neminde bu bölgede adı geçen yapıların varolduğu anlaşılı-
yor . (21)

III.Selim Döneminde bulunan köşklerin duvarlarında çiçek
resimleri vardır . Daha sonra çiçek tarhlarıyla bu köşeden
ayrılmış harem bölümünün dört yapısı yer alır . Harem ya-
pıları çok sık kafesli ve yüksek pencereleri ile tanınır-
lar . Zemin katı gotik sütunlarla bir galeri gibi duran
büyük pavyon harem ve sultan dairelerinin girişidir. (22)

III.Selim dönemine rastlayan Miladi 1803 , Hicri 26 Mu-
harrem 1218 , tarihli arşiv belgesinde Beşiktaş yakınında-
ki Arap İskelesi'nden Dolmabahçe İskelesine varıncaya kadar
sahildeki rıhtımların tamiri ve bedelinin ödenmesi ile il-
gilidir . Ayrıca belgede Bostancıbaşı Hafız İsmail Ağa ile
mimarbaşı Ahmet Efendi adları geçer .(23)

Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde bulunan sandukalar üze-
rinde okunabilen yazılara göre , I.Mahmut Dönemi'nde bura-
da yaşandığı ve yapısal faaliyetlerin varolduğu anlaşılmak-
tadır .(24)

Bu dönemde , hicri 19 Safer 1147 , miladi 1735 tarihinde Beşiktaş ve Beylerbeyi bahçelerinde kullanılmak üzere siyah ve beyaz çakıl taşları Gümrük Emni Ağa tarafından getirildiğine dair bir arşiv belgesi vardır . Bu belgeden I.Mahmut Dönemi'nde Beşiktaş ve Beylerbeyi bahçelerinin düzenlendiği anlaşılmaktadır . (25)

Yine bu devirde şamdanizade Süleyman Efendi Beşiktaş Sarayı'ndan sözederken 1747-48 yıllarında bu saraya köşkler , sofalar , odalar ve divanhaneler eklenerek genişletilmiş olduğunu yazmaktadır . (26)

22 Mayıs 1766 depreminde zarar gören Beşiktaş Sarayı Sultan III.Mustafa (1750-74) tarafından onartılmıştır .

I.Abdülhamid Dönemi'nde(1774-89) , III.Selim'den kalan sarayın İran tarzında çinilerle bezenerek yeniden yapıldığı belirtilse de bu konuda ayrıntılı bilgi elde edilememiştir . Belkide bu yapı IV.Mehmet zamanında yaptırılmış olan Çinili Köşk ile karıştırılmıştır .(27)

III.Ahmet Dönemi'nde (1703-30) genişletme ve onarım çalışmaları sürmüş 1719'da henüz bir Hasbahçe olan Dolmabahçenin harap hale gelen kapısı , duvarı ve içindeki yapılar onarılarak Beşiktaş Sarayı ile birleştirilmiş ve çevresi yüksek duvarlarla çevrilmiştir . İşte bu dönemde buradaki yapılar bahçe ile bütünleşmiş ve "Beşiktaş Sarayı Humayunu" adını almıştır .

I.Mahmut Dönemi'nde (1730-54) Dolmabahçe'nin gerisindeki tepeye 'Bayıldım Köşkleri' yapılmıştır . (28)

Bayıldım Köşkleri

I.Sultan Mahmut miladi 1161 , hicri 1748 tarihinde Bayıldım Köşkleri inşa edilmiştir . Köşklere biri Dolmabahçe sırtları üzerinde 'Seyaban Mahalli' , diğeri aşağıda 'Selvilik'de inşa edilmiştir .

Yukarıdaki köşk yani asıl Bayıldım Köşkü iki katlı ve 'Cihannüma'lıdır . Arazinin meyilli olması nedeniyle alt kat kısmen zemin içine gömülüydü . Bu katta bir divanhane , bir oda , bir hazine odası , bir koridor ve tuvalet bulunuyordu . Üst kattada büyük bir divanhane vardı . I.Sultan Mahmut bu köşkü çok severdi . Ramazan aylarında burada iftar ettiği için buraya İftar Köşkü adı verilmiştir . Daha sonra III.Osman Köşkün üzerine bir 'Cihannüma' ekledi . Aşağıda servilikte inşa edilen köşk (Cirit veya Ağa Köşkü) iki kapılı bir divanhane , bir hünkar odası , silahtar ağa odası ve tuvaletlerden oluşuyordu .

Kesin olarak bildiklerimiz Bayıldım Köşkünün bulunduğu yerin çeşitli oyun , gösteri ve törenlere sahne olduğu I.Mahmut zamanından itibaren 19.yy başlarına kadar bu alana hakim iki köşkün bulunduğu , köşklere büyük olanının Hünkar Köşkü olduğu ve zamanla Gülhane İftar ve Bayıldım ismini aldığıdır .

Bu köşkün asıl şekli ve geçirmiş olduğu onarımlar o kadar açık değildir .

Buradaki Köşkler zamanla önemlerini kaybettiler . Sultan Mecid zamanında yeni Dolmabahçe Sarayı inşaatı programına uygun olarak kaldırıldılar . Köşklere yerleri park haline getirildi .

1835-36 yıllarında İstanbul'da bulunan Miss Pardoe , Mihrimah Sultan'ın düğünü nedeniyle düzenlenen oyun ve eğlencelere tanık olmuş ve bu arada kısaca buradaki köşklere de söz etmiştir . Tanımına göre bu yerde iki köşk bulunuyordu . Köşklere arkasında biraz devam eden sırttan denize doğru bakıldığında sol tarafta "Bahçe Pavyonu" sağ tarafta da "Paşalar Köşkü" bulunuyordu . Hünkar,KadınEfendi ve Sultanlara ayrılmıştı . Boyalı kafeslerinden sarayın arkasındaki saha görünebiliyordu . Diğer köşkün , geniş pencereleri aynı sahaya bakıyordu . Burada Paşalar oturuyorlardı .

Lütfü Paşa Mihrimah Sultan'ın düğünü için hicri 1252 , Miladi 1836 Muharreminin 11. günü Vükela Devleti Aliye'ye oba ve haymeler tahsisiyle icra-i sur ve çarşambadan bed ile bir hafta keşinde kılınan ziyafet-i âliye ve ikramat-ı mütevaliye ile kibar ve sigara iltifatı namahdad oldu .Dolmabahçe üstündeki Bayıldım Köşkü tabir olunan Kasr-ı Ali sadrazama tahsis olundu demektedir .

Bu köşkleri 1787 tarihlerinde D'Ohnsan tam aynı açıdan görmüş ve saptamıştır .

En son resimli döküman olarak 19.yy ortalarına ait iki fotoğraf vardır . Bunlar dolmabahçe Sarayı'nın inşaatı bitmek üzere iken çekilmiştir .

Poucqeville 19.yy başında Dolmabahçe sahası ve etrafını tanıtırken burada bulunan cirit meydanının , boyutlarını vermek suretiyle anmaktadır . Bu arada oda iki köşkten bahsediyor ve küçük köşklerin önündeki , cirit oyunundan dolayı delik izleri taşıdığını söylüyor .

Bu köşkte ise Hünkarın oturduğunu ve oyunu seyrettiği belirtiyor . (29)

Beşiktaş Sahil Sarayı'nın son yıllarını görmüş olan bazı batılı ünlü gezginler hayranlık dolu anlatımlar bırakmışlardır .

Istanbul'da bulunduğu yıllarda genç bir subay olan Mareşal Moltke ünlü mektuplarında , 1837'de Sultan II.Mahmut kendisini kabul ettiğinde görme fırsatını bulduğu Beşiktaş Sahil Sarayı hakkında değerli bilgiler verir . Bu bilgilere göre padişah kışlarını bu sarayda geçirmekteydi . Moltke önce yüksek bir duvarla asıl saraydan ayrılmış olan Mabeyn'eyani devlet büyüklerinin toplantı binasına alınır . Daha sonra küçük bir yan kapıdan etrafı duvarlarla çevrili bir avluya girdiğini anlatır . Boğaz tarafı sık bir tel kafesle çevrilidir ve etrafı şimşir fidanlı birkaç çiçek

tarhı ile fıskiyeli bir havuz bu avluyu doldurur . Avlunun sonunda bulunan üç katlı ahşap köşkte padişah oturur . Bu yapının arkasında geniş harem dairesi vardır . Moltke deniz üzerine kurulmuş olan köşkü güzel ve çok geniş bir bahçe olarak niteler . Ancak geçtikleri odaları ne büyük nede pek görkemli bulduğunu belirtir . Moltke, odaların döşenişi ile eşyaları , orta çaplı bir Avrupa evindekilere benzettiğini belirtir . (30)

II.Mahmut (1808-39) tahta geçtikten sonra Beşiktaş Sarayının onarımı eski Londra sefiri Yusuf Agâh Efendi'ye verilmişti . 1809 yılında baş mimar hafız Mehmet Efendi başkanlığında Foti , Komyanyanus , Yorgi ve Todori kalfalara ikinci ve tamamlayıcı bir keşif yaptırılarak hemen o yıl içinde geniş bir onarım ve yapıma başlanmıştır . (31)

Eski Saray Boğaziçi tarafından Çinili Köşkle başlıyor ve Dolmabahçe'ye doğru tatlı renkler ve nakışlarla süslü çeşitli kasr ve bahçelerden oluşuyordu .

Çinili Köşkle etrafında hademeler , mızıkacılar ve bal-tacılar dairesi bulunuyordu . Asıl saray büyük kasır, mermer direkli kasır, divanhane , balıkhane kasrı adlarını taşıyan dairelerden oluşuyordu . Sarayın diğer kısımları Valide Sultan , Darüssade Ağası , Silahtar , Hazinedar Ağalar , Has oda ve Hazine Daireleriydi . Hekimbaşı dairelerinin yanında Kozbekçiler Dairesi , Bostancıbaşı Dairesinin yanındada Hasekiler koğuşu yapılmıştır . Saray'ın diğer iki kısmını ise MehtabiyeBahçeleri ile Bayıldım Kasrı oluşturuyordu .(32)

Hicri 1228 Miladi 1813 yılına rastlayan arşiv belgesinde kayıkhanelerin tamir ve inşa masraflarından söz edilmektedir(33)Hicri 5 Ramazan 1236 Miladi 1821 tarihli belgede yine kayıkhanelerin tamirinden sözedilir . Bir yıl sonrasına rastlayan 29 Şaban 1237 tarihli belgede ise eski Bostancıbaşı İbrahim Ağa'nın Dolmabahçe'deki Sandal-ı Humayun Kayıkhane'si Darüsaade Ağası Sandalı , Bostancıbaşı Ağa'nın Sandalı kayıkhaneler ve sundurmaların tamirlerinin bittiğine dair mimarbaşı tarafından keşfolunması isteğiyle

İlgilidir . Bu belgede baş mimar hassa Mehmet Rasim ve baş bostancı İbrahim Ağa adı geçer . (34)

Öte yandan bu saray yapılarına gerektiğinde eklemeler yapılmaktan kaçılmamış , burada teknik işlerle ilgili bazı yapılara yer verildiği bile olmuştur . Nitekim 1834 tarihli bir belgede keşif raporları iki İngiliz tarafından hazırlanmış tüfekhane ve vapurhane diye adlandırılan iki bina inşa edilmiştir . (35)

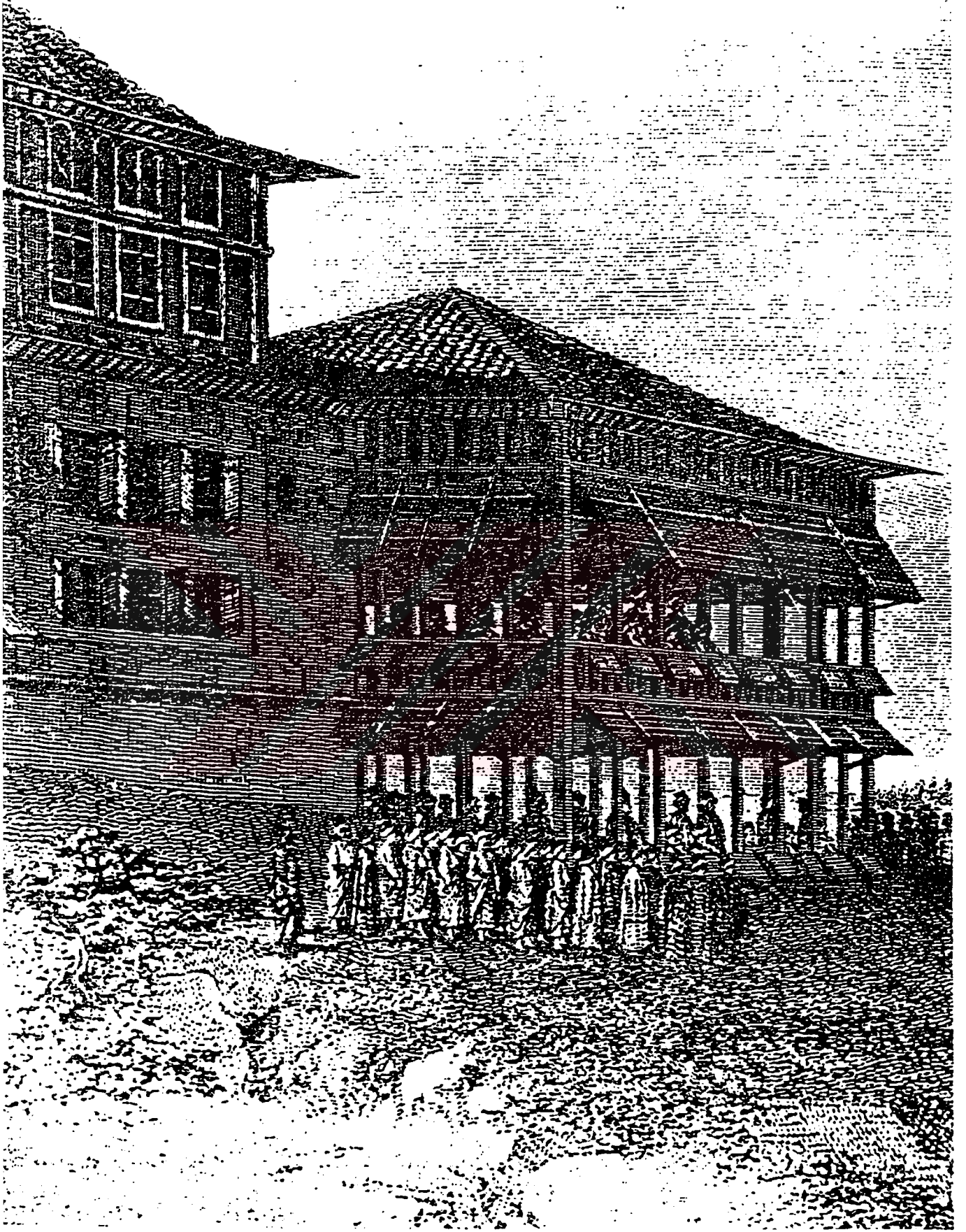


III.Bölüm'ün Notları

- 1)Meydan Larousse-Cilt II İstanbul 1969 (S.327)
- 2)Lütfü YAZICIOĞLU-"Boğaziçi Kıyı Yapıları Tarihsel Biçimlenişleri,Çağdaş Biçimlenişlerde Temel İlkeler Önerisi"İst.1980 (S.37)
- 3)Türk Ansiklopedisi-"Beşiktaş" Ankara,1969 (S.245)
- 4)M.Tayyip Gökbilgin-"Tarihte Boğaziçi" Maddesi İslam AnsiklopedisiC II İst.1978 (S.674,676)
- 5)Semavi EYİCE-Bizans devrinde Boğaziçi İst.1976 (S.19-23)
- 6)Nilüfer AĞAT-Boğaziçi'nin Turistik Etüdüİst.1963(S.18-21)
- 7)Ekrem Hakkı AYVERDİ-Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri İst.1973 (S.131-132)
- 8)P.G.İNCİCİYAN-18.Asırda İstanbul , Çev:Hırand Andreasyan İst.1976 (S.114)
- 9)Meydan Larousse-"Beyiktaş"Maddesi C II İst.1969(S.2562)
- 10)Türk Ansiklopedisi-"Beşiktaş"Ankara 1955 (s.245)
- 11)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-Dolmabahçe Sarayı İst.1987
- 12)Haluk ŞEHSUVAROĞLU-Asırlar Boyunca İstanbul Sarayları , Camileri , Abideleri , Çeşmeleri Cumhuriyet Gaz.İst,1954 (S.26)
- 13)Çelik GÜLERSOY-Dolmabahçe İst.1984
- 14)Sedad Hakkı ELDEM-Köşkler ve Kasırlar,İst.1974(S.231)
- 15)R.Ekrem KOÇU-İstanbul Ansiklopedisi"Beşiktaş Sahil Sarayı" (S.2589)
- 16)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-Dolmabahçe Sarayı 1990
- 17)Sedad Hakkı ELDEM-a.g.e (S.125,145,148,149)
- 18)Başbakanlık devlet arşivi,Cevdet Saray Env.No:271
- 19)S.ÜNVER-"Bir Beşiktaş sarayı Vardı"Hayat Tarih Mecmuası,1966 (S.10-12)
- 20)R.Ekrem KOÇU-a.g.e (S.2594-95)
- 21)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:4431
- 22)M.MELLING-Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives du Bosphore(İstanbul'da Boğaziçi'nde Resimlerle Gezinti) İst.1969
- 23)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:271
- 24)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-a.g.e
- 25)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:3354
- 26)Şamdanizade Fındıklı Süleyman Efendi Tarihi Mürid Vahir (S.133)

- 27)M.MELLING-a.g.e (S,10)
- 28)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-a.g.e (S.12)
- 29)S.H.ELDEM-a.g.e (S.231-35)
- 30)H.Von MOLTKE-Türkiye'dekiDurum ve olaylar Üzerine Mektuplar,
(1835-39)Çev:Hayrullah Örs,Ankara,1960
- 31)Yıldız Olcay EGE-Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi
Ankara,1978 (S.12)
- 32)Haluk ŞEHVAROĞLU-a.g.e (S.241)
- 33)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:714
- 34)Başbakanlık devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:2247
- 35)Mustafa CEZAR-Sanatta Batıya Açılıştaki Saray Yapıları ve
Kültürün Yeri Ist.1985





(Resim. 199) 18inci yüzyıl ikinci yarısında Bayıldım köşkü.
The Bayıldım Kiosk, Palace of Dolmabahçe, second half of 18th. century. M. D'Ohson.

III.Bölüm'ün Notları

- 1)Meydan Larousse-Cilt II Istanbul 1969 (S.327)
- 2)Lütfü YAZICIOĞLU-"Boğaziçi Kıyı Yapıları Tarihsel Biçimlenişleri,Çağdaş Biçimlenişlerde Temel İlkeler Önerisi"Ist.1980 (S.37)
- 3)Türk Ansiklopedisi-"Beşiktaş" Ankara,1969 (S.245)
- 4)M.Tayyip Gökbilgin-"Tarihte Boğaziçi" Maddesi İslam AnsiklopedisiC II Ist.1978 (S.674,676)
- 5)Semavi EYİCE-Bizans devrinde Boğaziçi Ist.1976 (S.19-23)
- 6)Nilüfer AÇAT-Boğaziçi'nin Turistik EtüdüIst.1963(S.18-21)
- 7)Ekrem Hakkı AYVERDİ-Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri Ist.1973 (S.131-132)
- 8)P.G.İNCİCİYAN-18.Asırda Istanbul , Çev:Hırand Andreasyan Ist.1976 (S.114)
- 9)Meydan Larousse-"Beyiktaş"Maddesi C II Ist.1969(S.2562)
- 10)Türk Ansiklopedisi-"Beşiktaş"Ankara 1955 (s.245)
- 11)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-Dolmabahçe Sarayı Ist.1987
- 12)Haluk ŞEHSUVAROĞLU-Asırlar Boyunca Istanbul Sarayları , Camileri , Abideleri , Çeşmeleri Cumhuriyet Gaz.Ist,1954 (S.26)
- 13)Çelik GÜLERSOY-Dolmabahçe Ist.1984
- 14)Sedad Hakkı ELDEM-Köşkler ve Kasırlar,Ist.1974(S.231)
- 15)R.Ekrem KOÇU-Istanbul Ansiklopedisi"Beşiktaş Sahil Sarayı" (S.2589)
- 16)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-Dolmabahçe Sarayı 1990
- 17)Sedad Hakkı ELDEM-a.g.e (S.125,145,148,149)
- 18)Başbakanlık devlet arşivi,Cevdet Saray Env.No:271
- 19)S.ÜNVER-"Bir Beşiktaş sarayı Vardı"Hayat Tarih Mecmuası,1966 (S.10-12)
- 20)R.Ekrem KOÇU-a.g.e (S.2594-95)
- 21)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:4431
- 22)M.MELLING-Voyage Pittoresque de Constantinople et de Rives du Bosphore(Istanbul'da Boğaziçi'nde Resimlerle Gezinti) Ist.1969
- 23)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:271
- 24)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-a.g.e
- 25)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:3354
- 26)Şamdanizade Fındıklı Süleyman Efendi Tarihi Mürid Vahir (S.133)

- 27)M.MELLING-a.g.e (S,10)
- 28)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-a.g.e (S.12)
- 29)S.H.ELDEM-a.g.e (S.231-35)
- 30)H.Von MOLTKE-Türkiye'dekiDurum ve olaylar Üzerine Mektuplar,
(1835-39)Çev:Hayrullah Örs,Ankara,1960
- 31)Yıldız Olcay EGE-Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi
Ankara,1978 (S.12)
- 32)Haluk ŞEHSUVAROĞLU-a.g.e (S.241)
- 33)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:714
- 34)Başbakanlık devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:2247
- 35)Mustafa CEZAR-Sanatta Batıya Açılıştaki Saray Yapıları ve
Kültürün Yeri Ist.1985



4.BÖLÜM:17-18-19.YY AVRUPA ve 18-19.YY OSMANLI MİMARLIĞINA GENEL BAKIŞ

4.1-Barok Mimarinin Ortaya Çıkışı

Kelime olarak Barok Nedir?

İlk olarak Furetière'in 1690 tarihinde yayımladığı sözlükte geçen bu terimin karşılığında 'kuyumculukta tam yuvarlak olmayan inciler için kullanılır' denilmektedir . O zamanda bu yana 'Barok' kelimesi üzerinde çok tartışıldı. Bu terimin düzgün olmayan , yassı ve yumru incileri belirtmek için kullanılan Portekizce "Barocco" kelimesinden geldiği kesin olarak kabul edildi . Barocco'nun İspanyolca karşılığı olan 'Barueco' kelimesi , 16.yy sonlarına doğru kuyumculukta kullanılmaya başlanmış , ama sonraları bu terimin anlamı dahada genişletilmiştir . (1)

Bu sözcük önceleri , Rönesans ve Maniyerist Dönemden sonra beliren barok üsluptaki eserleri aşağılama anlamında kullanılmaya başlandı . Baroğun bu anlamı sınırlı bir zamanı kapsar ve biz buna 17.ve 18.yy "Avrupa Baroğu" diyoruz. (2)

18.yy ortalarında Fransa'da Fransızların zevkine uymayan sanat şekline "Baraque" dendi . Bu sözcük kurala aykırı anlamında idi . Bir zamanlar Gotik için olduğu gibi küçültücü bir addi .(3)

Nitekim , Fransız Akademisi Sözlüğü'nün 1740 tarihli basımında şu açıklama yer alıyor :

"Barok ,düzgün ve yuvarlak olmayan inci kolyelere denir. Ama Barok mecazi olarak , garip , gülünç , tutarsız anlamında gelir . Barok bir düşünce , barok bir figür gibi.(4)

Barok'un güzelliğinin keşfedildiği 19.yy sonunda bu kelime küçümseyici anlamını yitirdi ve karşı reformasyon ve mutlakiyet sanatının üslup kavramı halini aldı . (5)

Diğer taraftan Barok Avrupa'nın belli bir döneminin

sanatı olmaktan uzak bir anlamıda bünyesinde taşır . Bu Barok üslubudur . Örneğin , İÖ 3.yy arasındaki Helenistik , Antik sanat , Geç Gotik Sanatı , Hindistan'daki 5.yy'dan 15.yy'lara değin devam eden ve bütün sanat , ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19.yy'lardaki sanat anlayışı ile Rusya ve Çin'de gördüğümüz çok şişkin kubbeler ve süslü sacaklı mimari sanatlar hep Barok üslubunu yansıtır .(6)

Barok 1630-70 yılları arasında önce İtalya-Roma'da sonra Piemonte'de Guarino Guarini ve juvara'nın eserleriyle kendini göstermiş oradan Kuzey İtalya , İspanya ve Fransa'la geçmiştir . (7)

Gerçekte 17.yy'da İtalya'da güçlenen ve büyük eserler veren Barok , insanın kendi doğasıyla doğa arasındaki ilişkilerin değiştiğini gösteren bir durumdur ; ve Eugenio D'Ors'un dediği gibi , "Klasik ve Barok her iki sanat da değerice birbirine denktir .Biri sadelik ve akıl üslubu biri de müzik ve bolluk üslubu vardır . Biri kalınlığı ve ağırlığı olan biçimleri , öbürü uçuşan kıvrımlı biçimleri sever . Birinden öbürüne ne çöküntü ne soysuzlaşma vardır . Bunlar ebedi içvarlığın iki yönüdür .

Cizvit üslubu deyimi ile Barok üslup deyimini eş anlamda kullananlarda vardır . Kuşkusuz Barok'un en göze çarpan özelliklerinden biri Rönesans'ın din dışı sanata bağımlı tuttuğu dini sanatı yeniden canlandırması kilisenin onu ele almasıdır . Dinsizliğe karşı daha etkili olarak savaşmak için , ortaçağ geleneğine dönen kilise , bütün sanatçılara bu yolda çağrıda bulunur . Çıplak eserleri ve mitolojik konuları yasak etmekle yetinmeyen papalık , ortaçağın din azizleri repertuarını şüpheli unsurlardan ayıklama yolunu tutar . Trento dini meclisi , yanlış bir doğmayı telkin eden yada bilgiden yoksun olanlarda tehlikeli yanılgılara fırsat verebilecek hiçbir resim ve heykel yapılamayacağını karara bağlar . Acımasız bir sansür ressamların kendilerinden birşey katmaksızın kutsal yazılara uymalarını emreder . Ayrıca sanatçılar için yeni bir konular topluluğu hazırlar .

Protestanlıkla savaşmak için Meryem Ana'nın günahsız gebeliği inanışları , azizler ve onlarla ilgili olayları yüceltir . Vaftizi , günah çıkartmayı , evlenme törenleri gibi dinsel eylemleri ulaştırma yolunu tutar . Dindarların hayal gücünü ve duygularını coşturmak için , mucize sahnelerinin betimlenmesini önerir . Dahada ileri giderek sanatçının yaratma özerkliğininide sınırlar . (8)

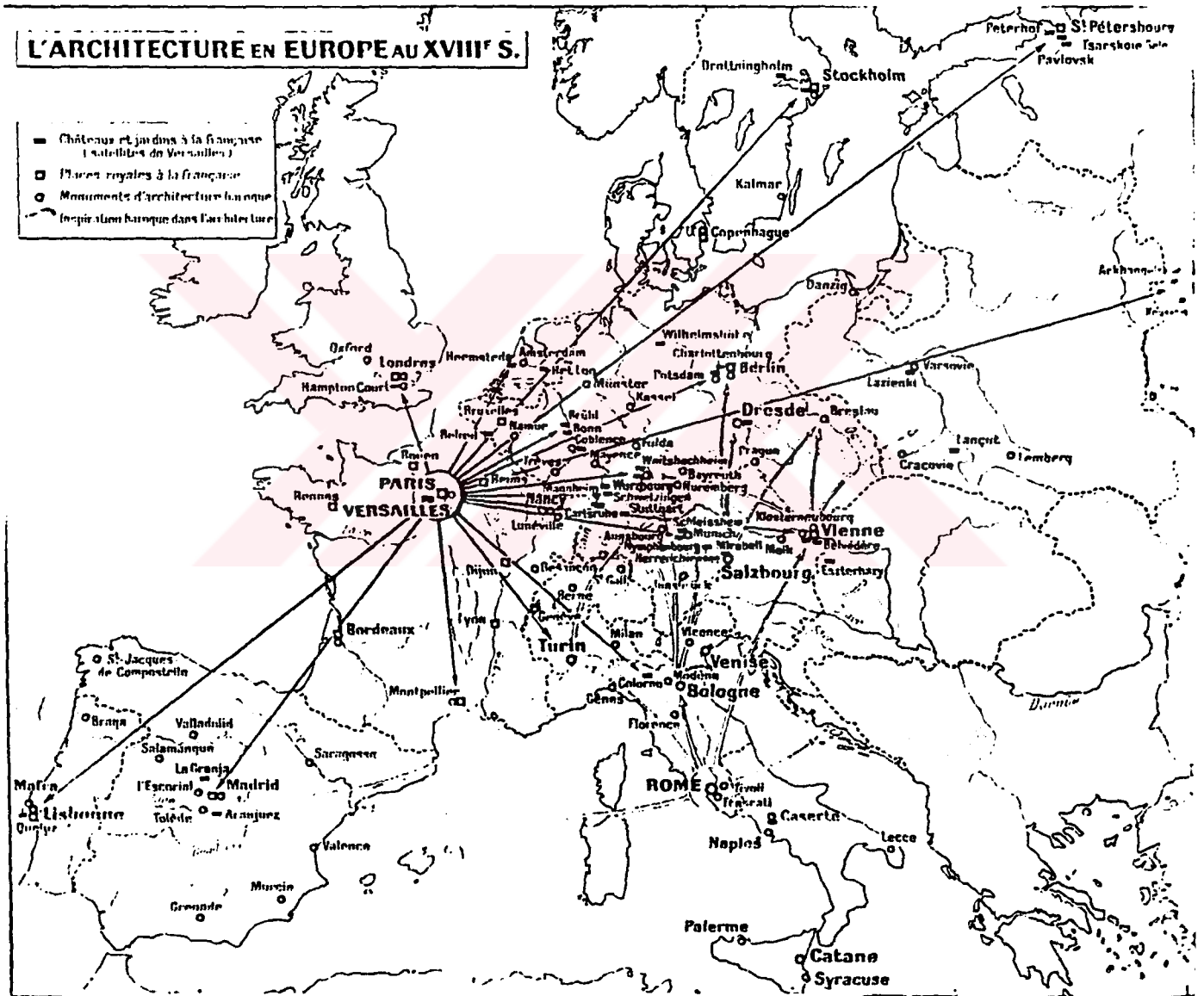
4.2-Barok Mimarlığın Gelişim Çizgisi

17.yy Avrupa'da insanların dinsel inançları uğruna yaşamlarından olmayı göze aldıkları son dönem olmuş , karşı reform akımı içerisinde sanat ve mimari 17.yy'da yeniden Roma Katolik kilisesinin propaganda aracı durumuna gelmiştir . Dinsel duyguları kamçılamaya yönelik bir mimari üslupta dış görünüşe aşırı önem vermek özellikle ön cephelerin ilginç ve çekici olmasına özen göstermek doğaldır . Barok mimarisinde daha önceki dönemin durgun ve dengeli gücünün yerini ışık ve gölge oyunları ile zenginleştirilmiş yüzeylerin almasının bir nedenide budur . Zengin yüzeyler Klasik mimari öğelerinin daha dolgun biçimde kullanılması sonucu ortaya çıkar , barok üslubunun süslemeden çok yapısal değerlere dayandırıldığı gözlemlenir . Rönesans üslubu temiz anlatım ve açıklık ilkeleri üzerine kuruludur . Barok üslubunda ise , sanattan çok felsefi temeli olan bilinçli bir karmaşıklık ön plana geçer . Bu üslubun oluşmasında Roma Katolik kilisesinin Tanrıya akıldan çok iman yoluyla varılabileceği öğretisinin katkısı büyük olmuştur . 17.yy'da gizemi , pürütkenliği amaç edinen Protestan ülkelerinin mimarisine yalın bir saydımlık egemen olurken , Katolik ülkelerde Barok'un yapısal bir karmaşıklığa yönelmesi bir raslantı değil , değişik görüşleri yansıtan bir üsluptur .

(9)

Barok mimari elemanları Rönesanstakiler'den pek farklı değildir . Fakat bunların kullanılışlarında aşırılık ve kabına sığmama diye adlandırabileceğimiz bir özellik vardır. Barok dünyanın yani maddenin ve öteki dünyanın yani aklın ve ruhun mücadelesinden doğan bir sanattır .(10)

BAROK MİMARİNİN YAYILIŞI



Barok'un zaferi insanın kendi yaradılışından gelmektedir. Dengeci ölçülü , akılcı ve baskıcı olan Rönesans düşünce , karşısında aynı yaradılışın öbür yönünü, coşkuyu , ölçüsüzlüğü dile getiren Barok'u bulur . Böyle bir ruh halinin ifadesi olan Barok genellikle hareketi arar . Bu iklimin sanatçısı , gözü hareket halinde bulundurmak için , eserine kırık , zigzag , girintili çıkıntılı bir biçim vermek istediği halde , bir güven duygusu uyandırmak amacıyla olan Klasik Rönesans sanatçısı , kırılışlardan , bükülüşlerden kaçınır , dikey ve yatay çizgileri belirtir , eserine bakan kişiyi yormamak için simetrik durumlara dikkat eder . Klasik resimde görülen eksene değin kompozisyonun yerini verev kompozisyon alır , Çizgisel perspektifin ve kısa görünüş biliminin verdiği bütün olanaklar derinliğine kaçış yada yukarıya doğru atılış kuruntusunu uyandırmak için harekete geçirilmiştir . Tavanların ve kubbe içlerinin figürleri , taşı yada tuğlayı delerek sonsuzluğa genişleyen bir mekanın derinliğine fırlar gibidir . Klasik sanatçı sadeliği , kalıcı olanı , anlaşılırı ararken Barok sanatçı için gerekli olan geçiş ve anların yakalanması idi . Barokresimde çizginin yerini renk, geçişlerinin, açıklığın yerini, belirsizliğin alması , herşeyin gölge içinde boğulması bundandır .

Barok mimarlıkta, yapıların hem planında hem süslemesinde değişiklik görülür . Barok mimarlık Rönesans mimarlığı gibi çizgilerin aralığına değil , kitlelerin gücüne düşkündür . Süslemelerde şişkin ve kabarık biçimler , kuru ve geometrik Rönesans biçimlerinin yerini alır . Dış yüzey dalgalanmaya başlar , zaman zaman oyulur kabalaşır . Sütunlar yapının gövdesinden ileriye fırlar gibidir . Mimarlık parçalarının biçimleri , görevleri hiç düşünülmeden sistemli olarak kırılır ve bükülürler . Bu mimarlıkta eski Yunan yapılarında olan başlıca unsurlar kullanılmakla birlikte , anlatım derin bir değişikliğe uğramıştır . Üçgen biçimli alınlığın akıntılıları sağ ve sol köşelere kadar uzayacağı yerde , küçülerek kıvrım halinde birbirine dolanır . Zaten dolanma Barok'un pek hoşlandığı bir biçimdir ; konsollar bile tabanlarında dolanır , pencereleri çerçeveleyen birer destek

olur . Rönesans'ın çok sevdiği dikdörtgen tavan tekneleri-
nin ve yuvarlak madalyonların yerini , bu mimaride ağır
kivrımların , kıkırdakların , kulak memelerine benzeyen bi-
çimlerin aldığı görülür . (14)

Barok mimarlar yapıyı tasarlarken , belirli gereksinim-
lere cevap verecek şekilde biçimlendirilmiş tek bir kütle
olarak kabul etmişlerdir . Barok mimarlar için yapı bir
dereceye kadar büyük bir heykel anlamını taşıyordu . Ya-
pının bu anlamda kabul edilmesi ise benimsenecek zemin pla-
nının büyük ölçüde etkilemekteydi . Rönesans devri mimarları-
nın özellikle yeğledikleri basit , süssüz ve çözümselplan-
ları olduğu gibi bir kenara itmek gerekiyordu . (15)

Onun yerine artık bir inşaat yada herbiri bağımsız çeşitli
parçaların birleşmesiyle yaratılmış olarak kabul edilmeyen
mimari daha yoğun bir kütleden sınırları belirlenerek oyulan
bir kavram olarak düşünüldüğünden , buna daha uygun düşecek
karışık , süslü ve dinamik şekiller uygulanmaya başladı .
Rönesans mimarisinde yaygın olan zemin planları kare , dai-
re ve iki kollu birbirine eşit olan Yunan Haçıydı . Barok
ise tipik olan elips yada oval plan ile karışık geometrik
şekillerden çıkarılan güç ve karmaşık planlardı . Böylece
karmaşık planların sonucu ortaya çıkan kavisli duvarlar da
Barok yapıların önemli özelliğini oluşturuyordu . Bu özel-
lik bir yapının tek bir varlık kabul edilmesi kavramı ile
tam uyuşmakla kalmayıp yapısı bakımından bütün sanat kolları
arasında en statik olan mimariye hareket kavramı gibi
Barok üslubun değişmez bir özelliğini göstermiş oluyordu .
Birkez bulunduktan sonra dalgalı hareket motifi yalnız du-
varlarda uygulanmakla sınırlı kalmadı . Mimari bir ögenin
aşağı yukarı düzgün kavis ve karşı kavisler şeklinde hare-
ketlendirilmesi fikri bütün Barok sanatının en etkili ve
en üstün motifi olmuştur . Barok mimarlar için cephe , tek
bir bütünün dışa yansıyan bir ögesi , yapının dışa dönük
bir parçası olarak düşünülmüyordu . Yapılar yine kat bölme-
lerine ayrılmakla birlikte çoğu kez cephenin orta kısmı
iki yanına göre olan ilişkisine değilde alt ve üst kısmın-
daki görünüş dikkate alınarak düzenleniyordu . Katların ya-
tay olarak bölünmesi alışkanlığına aykırı olarak dikey
bir yükselme vurgulayıp önem kazanıyordu . Sütun , paye ,

bir yükselme vurgulayıp önem kazanıyordu . Sütun , paye , alınlık , korniş gibi duvar yüzeyinden dışarı taşan öğeler cepheye orta bölümü yanlara göre daha üstün kılacak şekilde yerleştiriliyordu . Bu tip cephe ilk bakışta yatay bölümlere ayrılmış gibi görünsede biraz dikkat edilince dikey dilimler şeklinde yükseldiği belli olur . Barok mimarlar cephelerde çok fazla ileri fırlamış yada çıkıntılı bölümlerin hemen yanına derin girintili bölümler yerleştirilmiş , yada mermer kaplı , sıvalı bir duvarı herhangi bir şekilde pürüzlü bir duruma getirmek için kaba ve kocaman taşlar kullanarak yüzeyi parçalamışlardır . Cephede bulunan pencereler klasik biçimlerinde oldukça değişik bir görünüm alıyorlardı . Tipik Rönesans formları olan kimi kez yuvarlatılmış tepeli , kare ve dikdörtgen pencere şekillerine ; üstünde bir daire parçası bulunan oval ve kare pencereler ile küçük oval pencereler altında dikdörtgen olanlarda eklenmişti . Kapı , saçak , kemerlerin , kilittaşı ve köşeler gibi ayrıntıların üzerinde volüt stukko figürleri , büyük karmaşık biçimi süsler ve garip şekiller görülmekteydi . Bir başka süsleme şeklide kulelere yer verilmesiydi.

Rönesanstan farklı olarak Barok mimarisi büyük ve anıtsal olanları tercih etmiştir . Barok mimaride cephede dalgalı yüzeylere rastlanır . (13)

Barok mimarinin başlıca anıtsal yapıları dönemin önemini ağırlıklı olarak kilise ve saraylarda toplamışlardır . Michelangelo gerek mimar gerekse heykeltıraş olarak Barok'un ilk temsilcisidir ; hatta Saint Pierre kilisesinin kubbesiyle bir adım daha atarak Barok Sanatın Babası ünvanını kazanmıştır . Barok devrin karakteristiklerinden biride optik ilüzyondur . Bramante ve Michelangelo eserlerinde perspektif kaidelerinden yararlanarak derinlik etkisi uandırmışlardır . (14)

1620-60 arasındaki yıllarda Roma'da gelişen Barok üslubu başlıca iki mimarı vardır . Gianlorenzo Bernini (1589-1680) ve Francesco Borromini (1599-1667) Bu mimarlar yapılarında hareketlilik anlatan kıvrımlarla biçimlere yer ver-

verdiler . Karmaşıklık ve mazeme zenginliğini yalınlığa yeğliyorlar , özellikle ışıklandırmada dramatik etkiler arıyorlardı .

4.3-Sonuç Olarak Barok'un Değerlendirilmesi

Rönesans gelenekleri değişmeden süremezdi . Çünkü bir İtalyan sanatçı , kuşağının özlemleri doyum bulmuş , fakat ortaya çıkan yeni koşullar o özlemleri bir sonraki kuşak için geçersiz kılmıştır . Kuzey Avrupa'da yaygınlaşan Protestanlık Rönesans sanatçısının kendine güvenini zedelemiştir . Reform psikolojik etkisi dengeli ve uyumlu Rönesans üslubunun yarattığı bıkkınlıkla birleşince yerleşik sanat düzeni temelinden sarsılmış ve maniyerizm ortaya çıkmıştır . Ne var ki Maniyerizm Rönesansa bir tepki olarak doğar onu gözler ve gerilme sokar , fakat yeni formül getirmez . Oysa kendine özgü karmaşık bir anlatıma sahip olan Barok , belirgin bir üslup olarak ortaya çıkmış ve öyle gelişmiştir . 17.yy'da Rönesans hayranlarının abartılmış ve garip bulduğu yeni üslubu , bugün tarih perspektifinden baktığımızda Barok'u yadırgamıyor batı sanatı ve mimarisinin gelişim sürecinde onu büyük üsluplar arasında sayıyoruz .

Barok üslubun zengin ve kıvrımlı biçimleri mimarların sanat ufuklarını genişletmiş , o döneme değin tatmadıkları bir özgürlüğün kapısını aralamıştır . Rönesans daha çok seçkinlere seslenen bir üsluptu . Duygulara dokunan Barok ise geniş halk kitlelerinde beğenisini kazandı . (15)

Bu anlayış bir üslup aşaması olarak her klasik dönemi izleyen zamanlarda , sanatçıların bir biçimi olarak görülür . Bu üslup klasiğin , sağlam , açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi birbirleriyle kaynaşmasıdır . Klasiğin sakin ve donuk figürü barokta hareketlenmekte ve sükun gürültüye dönüşmektedir . Formların doğması , büyümesi ve dağılmaya başlaması aslında bir doğa olarak bütün hayatı kapsar . Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal olarak klasik özellik kişisel güzelliğe dönüşür . Klasik eser bazı

pr̄nsiplere ve kaidelere bağlıdır . Barok ise bu kaide ve prensipleri reddeder . O kişisel ve acayip biçimlere , bir defalık olarak , insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir . Barok sanatçı orjinali buluşu , yeni ve moderni kaprisli garip ve son derece cüretli olanı konu olarak ele alır . (10)

Maniyerizmde olduğu gibi Barokta'da tamamen yeni formlar ortaya atılmış değildi . Varolan formlar yeni bir anlayış ve şekilde bir araya getirilmişlerdir . (11)

Barok hareket halindeki figürlerle adeta devamlı bir boğuşma ve olay sahnesini canlandırır . Bütün figürler dini , politik , toplumsal sanatsal unsurların birbirleriyle bir ölüm kalım savaşına girdiği girift bir bütün gibidir . Herşey tüm detayları ile , kendini gösteren bütün abartmasıyla ortaya koymuş gibidir . Barok bütün değerlerin eleştirildiği bir ortamdır . Ancak Barok bu eleştiriye bir sentez içinde yapar .

Görülüyorki Barok dönem dünyevi gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğuna inanma ilede ilişkilidir . Böylece hareket ve sonsuzluk Barok anlayışta esas düşünce oluyordu.

(18)

Barok kültür genel olarak alegori sevgisi hümanist antik ve hristiyan düşünce sisteminin kusursuz bir şekilde ve bilgili olarak kaynaştırılmasından olmuştur . (19)

Barok üslubun tam bir tanımı aranmamalı , boyutları ve özellikleri tartışılmalıdır . Herkes orta Avrupa Barok'undan söz eder , ama Fransa'da Barok'un varlığı veya yokluğu yine tartışılır . Barok'un temelinin üstadlarıkonusu açıldığında daha öncede değindiğimiz gibi Michelangelo diyenler , geç İtalyan rönesans'ının Borromini ve Bernini'sinden söz edenler , Avusturyalı Hildebrandt veya Prandtamer'den söz edenler vardır . Barok mimari , barok müzik , barok düşünce gibi dallar üzerine kitaplar yazılıyor , fakat genel kabulü sağlayacak bir yorum veya kanıtlama ortaya çıkarılmamıştır . Diğer bir soru Barok'un niçin ortaya çıktığıdır.

Kimilerine göre ; görkemli yapılar , çekici bina fasadları ve binanın önünde bu görkemi dahada abartan düzenli geniş alanlarla kitleyi kendine hayran bırakarak , yumuşakça boyun eğdirmek isteyen aydın monarşinin bir icadıdır . Kimine göre akılcı çağın getirdiği hareket ve hayata dönüklüğün sanata yansımalarıdır . Kimine göre de ; ortaçağın fakir ve özverili hayat felsefesini terkedip , inanç sahiplerine dinlerini neşe ve hayata bağlılıkla birlikte sevdirmek , benimsetmek isteyen katolik kilisesinin , reformasyon hareketine karşı bir yönlendirmesidir . Bu bitecek bir tartışma değildir ama barok sanat ve barok devir vardır . (20)

Barok genellikle Avrupa'nın son evrensel üslubu sayılır .

4.4-Barok Saray Mimarlığı

17.yy saray mimarisinde ağırlıkta iki yapı tipi görülmüyordu : Şehir Sarayları ve Villa-Şato tipi kırsal kesim sarayları . Kent Sarayları ve villaların gelişimi sosyal , ekonomik , politik yapıdaki büyük değişikliklerle bağlantılı olmuştur . (21)

Barok Devrinde yapılan saraylar artık rönesans sarayları gibi kendi içlerine kapanmazlar , dış dünyaya doğru bir açılış , sonsuzluğa varmak istemekten doğan bir serbestlik vardır . Açık kolonatl cepheler , büyük monümental merdivenler karakteristiktir . (22)

Barok Saray İtalya'da Italian Palazzo ve Fransa'da Chateau de Hotel olarak görülür . İtalya'da antikiteyi yansıtan blok tarzı saraylar oranın iklim koşullarına son derece iyi uyum sağlamıştır . Masif karakteri , plastik şekillerle italyan ruhu bir bütünlük sağlıyordu . Daha konforlu bir ev yaşamına gereksinim duyan bir yapıydı . Kapalı bloklar yerine birbirine bağlantılı yaygın kanatlar ve köşkler halindeydi . Genel plan olarak esnek ve yaşam koşullarına daha iyi uyum sağlayabilecek yapıdaydı . (23)

= Avrupa'da 17.yy'da Fransa'nın yaptığı en büyük etki saray yapılarında oldu . Bu yapı biçimi gerek İtalyan Palazzoların gerek ortaçağ şatolarının ve hatta Louvre'da değiştirilerek yapılan kapalı , ortası avlu biçimli yapı tarzını ağzı açık bir 'U' şekline sokuyor ve bu temel plana diğer gerekli pavyonları ekliyordu . İç mekanlarda rahatlık I. plana alınıyordu . Bu dönemin merkezîyetçi mutlak idaresin-Versailles daima örnek alınan bir plan olmuştur . (24)

Fransız mimarisi için Italian Palazzo rahatsız , konforsuz olarak nitelendiriliyordu . 17.yy Fransız yerleşim birimlerinin kökleri Palazzo'dan daha değişiktir . Fransız sarayları bir avlu etrafında dizilmiş değişik ünitelerden oluşmuştur .

Barok Sarayı'nın merkezîyetçi gücü şehrin diğer birimlerinde yayılıyordu . Barok saray'ın asıl içeriği uzunlamasına eksen boyunca duraksız hareketti . İtalyan ve Fransız saraylarında yaygın olan simetri yolu ile yapının heybeti vurgulanmaktaydı . Binanın çevresi ve boşlukları bu açı ile bağlantılı idi . Fransız sarayı İtalyan sarayı ile aynı kapalı karakteri hiçbir zaman taşımaz . Erken 17.yy sarayları halen çeşitli birimler eklenerek zenginleştirilebilirlik özelliğine sahiptirler . Fransız duvarı iç ve dış mekanın birbirine nüfuz etmesine elverecek saydamlıkta bir iskelet gibiydi . Bu dönemde Avusturya'nın Fransız Mimarlığını taklit eden formlar gibi , Katolik Roma'nın etkisi altında zengin bir saray mimarisi sergilediğini görüyoruz .

(25)

4.5-Rokokonun Ortaya Çıkışı

14.Louis'nin ölümüyle (1715) Rokoko'nun başlaması aşağı yukarı aynı tarihlere rastlar . Genç Kral 15.Louis'ye naiplik eden Orleans Dükü Philippe yönetimi sırasında ortaya çıkan üsluba 'Regence' adı verilir . (26)

1600'lerde bahçelerin ve mağaraların süslenmesinde kullanılan ve deniz kabuklarından yola çıkan tarza 'Rocaille'

denir . (27) Rocaille sözcüğünün Fransızca 'roc-kaya' dan geldiği ve bahçeler atfen türetildiği sanılmaktadır .(28) Biçok kaynakta ise 'Rocaille' deniz kabuğu olarak geçer . Rokoko üslubu adını deniz kabuğu motifinden alır . Rokoko Barok'un tersine daha hafif bir süsleme tarzı geliştirmiştir . (29)

1728'den itibaren rocaille (deniz kabuğu) motifleri çok kullanılmaya başlamıştı . Rocaille bu üslubun orjinal adıdır . Bu , mağaraları taklit eden , kayalardan , yosunlardan , fantaziden doğan şekiller Fransa'da şatoların bahçelerinde taştan , deniz kabuklarından yapılmış olarak belki ikiyüzyıldan beri bulunuyordu .Rokoko'nun en belirgin özelliği asimetridir .

Rokoko'nun son devirlerinde ajurlu şerit motifleri , kenarları deniz kabuğu gibi tırtıllı madalyonlar , çubuk silmeler , hurma ağacı gövdesine sarılı dallar ve küçük filiz kıvrımlı deniz kabuğu şeklinde stilize edilmiş palmetler ve asimetrik kartuşlar gibi motifler çok kullanılmıştır .(30)

14.Louis zamanındaki süslemede , özellikle tavan dekorasyonunda akantus yaprağı ön plandaydı . Greko - Romen tarzındaki ağır sütunlar,plastrlar , mermerler bronzlarla süslü o görkemli kabul salonları yerine daha samimi ve zarif odalar yapılmış ve bunlar hep yuvarlak şekillerdeki süslemelerle tezyin olunmuş deniz kabukları , trofeler , fiyonklar , hurma dalları , tüyler , sorguçlar şeklinde bezeme motifleri moda olmuştur . (31) 15.Louis devrinde çok daha hafif bir süsleme tarzı olan Rokoko uygulanmıştır . (32)

Rokoko'nun sevimli rafine , neşeli ve oyunsal yönünden sözedildiği gibi , tuhaf , hayali , pitoresk , fazla gösterişli olduğu da söylenmiştir . Daha felsefi bir yaklaşımla çoğu kez barok ve rokoko arasında bir ayırım yapılmaya çalışılmıştır . Rokoko , sevimli , rafine , duygusal ve kibarı ararken , barok otoriteler baskıcı ve ululuk heveslisi bir tarza yönelmiştir . (33)

Şüphesiz 1700'lerin başında Fransa'da doğan üslupta yakı n geçmişine karşı doğan bir reaksiyon izlenir . 14.Louis Dönemi'nin toplumsal yapısı da sanatı da , bu kralın tutu- muna benzer bir şekilde "önemli , gururlu ve katı idi . ar- tık herşey ' hazır ol' durmaktan usanmıştı . Bunca kendini beğenmişlikten , büyüklükten sonra samimiyet , hafiflik ve rahatlık aranıyordu . Beğeni aristokratik bir inceliği , kraliyetin görkemine yeğliyordu . Bu , geçmişi tamamen gö- zardı edecek şekilde , körlemesine de yapılmıyordu . Daha çok beğenilerin ve vurguların yer değıştirmesiydi . Bu aş- manın merkez noktası ve göze en çok görünen yanında mimar- lıktı . Geçen yy'ın tüm formal ve teorik anlayışını reddet- meden sonuçları sansür ediyorlardı . Bu dönemin yapıları hep aynı kavramı içermekle , değışmez bir ihtişamla suçla- nıyordu . Katı ve görkemli bir gösterişle iki yapı arasın- daki farkların ve iç mekanların konforunun ihmal edildiği öne sürüyordu . Bu yy'ın başında yeni bir ilke doğdu ve yerleşti .Gereksinmeler ve buna yanıt veren formlar arasında bir uyumluluk oluştu .

Bu ilkenin istediği , değışik işlevlere , değışik mekan- ların , hatta değışik bezemelerin kullanılması gerektiği idi . Yapılar kullanım amaçlarına göre sınıflandırılmakla kalmayıp , her yapının iç ve dış mekanları ayrı bir bütün olarak ele alınmaktaydı . Yani , güzellik , artık , belli bir yasaya bağılı olarak , her parçada ayrı kullanılmayacak her köşe işlevine göre birbirlerine uyumlu olarak tasarla- nacaktır . Başka bir deyişle , yavaş yavaş yaratılacak bir armoni söz konusu idi .

Doğası gereğince bu eğilim , resmi , laik yada dinsel binalarda kendisini gösteremedi . Soylu değerler bir önceki sanatta kendini göstermiş , zaten bu amaçla doğmuştu . Yani üslup 'Hotel Particuliers' yani saraya bağılı soyluların Paris konutları için biçilmiş kaftandı . Bu sınıf parası bol , yeni modaları uygulamaya en hevesli görünen topluluk- tu .

Yeni kuralların temelinde, belli ama göze batmayan bir rafinelik yatar. Yaratıcıları buna noble simplicité (basitlendirilmiş asalet) derler. Aynı zamanda dekoratif elemanların gösterişli olmalarından da kaçınılmamıştır. Geleneksel mimari yapının yerini bu üslup almıştır. Hareketin merkez unsurlarından biri ki daha sonra adını bu harekete verecekti.

Rocaille tam bir dekoratif motiftir. Deniz kabuğunun şekil ve süslemelerinden yola çıkan bir bezeme tarzıdır.

Herşeyi büyük bir açıklıkla kapan iştahlı dekorasyon bu yeni tarzıda kapmış ve tüm yapı strüktürüne değiştirmiştir. Yapılar artık, işlevlere daha iyi yanıt verme amacındadırlar. Bunun karşılığın da da binaların yüzleri, kesin bir düzlük kazanmıştır.

Güçlü bir kontrast yaratan herşey yasaklanmıştır. İç duvarları boydan boya bölen sütunlar, duvarlara gömülü yarı sütun alınlıklar gibi. Bu arada pencereler de basitleştirildiler. Fazla katı oldukları düşünülen dik açılı kornişler yerine basit kornişe sahip, yayık veya daha arkılı, çok daha yumuşak profilli pencereler benimsendi. Binaların yüzlerinde bulunan ve süsleme amacı taşıyan heykeller de kaldırıldılar, bunlar sadece bahçelerde yer aldılar. Fasatlar, doğal taşlarla düzgün ve sade bir görünüm kazandılar, eğer duvarlar sıvalıysa, taş deseninde boyandılar. Korunan tek plastik bezemeler, kornişlerin kemerleri ve balkonların dayanaklarıydı. Bunlarda dümdüz duvarlar da göze batmayacak şekilde son derece yumuşak bir şekilde işlenmişlerdi.

Oranlarda da değişiklikler yapıldı; alçak çatılar, eşit yükseklikte katlar gibi. Benzer bir değişiklik de iç mekanlarda görüldü. Burada da mimari düzenler terk edildiler. yada sadece temsil bölümlerinde kullanıldılar. Kraliyet ailesine ait motifler artık dekor amacı taşımakla yetindiler. O güne dek düzenlerin yardımı ile yapılan duvar ayrımları, artık yerlerini "panneaax" lara bıraktılar. Bunlar

hafif, uzun düzlemler de yumuşak profilleri ile duvarlarda, yerleştirildikleri kapı, pencere ve girinti çıkıntı gibi noktalarda rafine ve arabesk bir hava veriyorlardı. Çoğunlukla şömine ve yatak odasında yatağın bulunduğu bölmeyi ayırmak için kullanılıyordu.

Burada iç mekanların çalışması, dış mekanlardan ayrılıyordu. Fasatta, süslemeler elden geldiğince azaltılıyordu. İçte pofillerin ağı, gayet süslü bir dekorasyonun başlangıcı oluyordu. Bu üslup, ilkelere bağlı kalarak iç ve dış arasında büyük bir bağımsızlığa hak tanıyordu. İki yapı türünde de fasatta çok geniş ve çok sayıda açıklıklar vardı. İşte bu süsleme tarzı rocaille'e aitti. Yani 600'lerle bahçelerin ve mağaraların süsleme tarzı olan ve deniz kabuklarından yola çıkan tarz. Gerçekte başlangıç noktaları azdır. Kabuğun dalgalı formu, S ve C biçimindeki bir dizi kıvrımlara bölünerek kırılan arklar gibi. Rokoko sanatçılarından bunlardan çıkardıkları varyasyonlar sayısızdır. Bu binbir çeşit tema sonsuz bir oyun içinde birbiriyle bütünleşir, çoğalırdı. Giderek genel sistemden, en ince ayrıntılara dek tüm mekanın özelliklerinin yoğun olduğu hamurun temel olacaklardı. Bununla da yetinmeyip çağın sanatçıları bu motiflerle en küçük objelerin süslemesinden en büyük mimari yapılara kadar çeşitli formlar yaratacaklardı. Bu da üslubun en karakteristik özelliği olacaktı. Bir önceki döneme oranla, ışıklandırma yöntemi de köklü bir değişikliğe uğradı.

Barok sanatın özelliği olan, önünde saksılığı ile bir pencere yerine, bu dönemde pencere-kapı yeğlendi. Aydınlik, geniş her yandan gelen ışık, beyaz duvarları ısıtıyordu. Bu beyaz, ilk zamanlarda sıcak bir beyazken, daha geç dönemlerde, daha soğuk bir tona büründü, ama beyaz olmaktan hiç bir zaman vazgeçmedi. Uyumu hiçbir zaman bozmaksızın, bu çevredeki renklerde uçuk bir şekilde katıldı. Daha sonraları beyazın yerini başka renklerde almaya başladı. Ama bunlar hep çok uçuk tonlar oldu; uçuk mavi, sarı, pembe gibi. Buna son derece az altın ve gümüş sınırlar ve süslemelerde katılıyordu.

Aynı zamanda yapay ışıklandırmada son derece önemli idi. Yumuşak, sıcak mum ışığına başvuruluyordu. Bunlar, gözleri rahatsız etmeyecek ve yüzlerde ışık kontrastları oluşturmayacak şekilde yükseğe konuluyorlardı.

Günümüzün çağdaş iç mimarları gibi, rokoko sanatçıları da her köşenin bir görevi ve işlevi olduğuna inanmazlar ve her sefer, yeni beğeniden yola çıkarak, her ayrıntısı ile uyum içinde olan yeni bir "grup" oluşturmaya çalışırlar.

Öyleki bu ayrıntılar sadece o grup içinde bir anlam kazanır, eğer bir başka bütün içine sokmaya çalışılırsa, tamamen aykırı kaçabilir. Tabii bu ayrıntılar her zaman elden geldigince sadedirler. Rokoko kabalığı hiç affetmez. Bu yüzden de baroğun en büyük özelliklerinden biri olan bu yan duvar veya tavanlardaki büyük resimleri tamamen terk eder. Tavan için belli belirsiz renk ayrımlarına başvurulur, öyleki bakıldığında, tavana büyük bir perde çekildiği hissi uyanır. Yan duvarlarda kullanılan panolardaki desenler de tam olarak bir bütün oluştururlar.

Bu üslubun önceleri Fransa'da görüldüğünü biliyoruz. Sonra Fransa sınırları aşar. Rokoko Fransa'da gelişmesi süresince, şık ve samimi bir üsluptu, özel konutlarda kullanılıyordu ama gene de lüks ailelere özgü olmaktan kurtulmıyordu.

Bu üsluba en meraksız ülke İngiltere oldu. Gerçekte onu mimarisi, mimari yapıyı en basit biçimde ve en yaygın rokoko ilkelerine göre uygulamayı bilir. Ne var ki süsleme tarzı rokoko değildir. Yani karakterleri rokokoya çok benzeyen bir neo-gotik söz konusudur. Bu anlamda aynı olay İspanya'da gerçekleşir. Lokal mimari yapıyı inanılmaz sadelikte çözer. Süslemesi ise göz boyayıcıdır.

Fransız tarzı rokoko sadece iç mekanlarda ortaya çıkar. İtalya'da ise manzara daha da karışıktır. Burası baroğun anavatanı idi ve bunu da asla reddetmedi.

Almanya'da Fransa'nın tersine rokoko sadece bir dekoratif motif olarak kalmayıp anıtsal mimariye de yansımıştır. Almanya'nın en büyük başarısı dinsel kullanımda da rokoko ya da rokokoya çok yakın bir üslup yaratabilmiş olmasıdır.(33)

Rokoko süslemelerine tepki, oldukça erken başlamıştır. Daha 1740 da Paris'de bir mimarlık okulu kurulur. Burada Borromini'nin biçim anlayışı, Antik yapı düzenlerinin gereksiz ve zorla çarpıtılması olarak değerlendirilir. Bir yandan kıvrık çizgili saçakların, çatıların, dalgalı yapı yüzlerinin yapımı sürerken bir yandan da bazı profesörler ve amatörler Yunan ve Roma mimarlığının düz-çizgisel biçimlerine, Antik yontuların görkemli yalınlığına hayranlık beslemektedirler. Kısa bir süre içinde önce mimarlar daha sonra ressam ve dekoratörler Klasikçi düşünceleri benimsemeye ve bunları yapıtlarında yansıtmaya başlarlar. Klasikçilik düşüncesi yalnız görsel sanatlara girmekle kalmaz aynı zamanda, arkeoloji aracılığıyla, Antik dünyayı ve onun düşüncelerini yeniden keşfeden bir çağın kültür idealide olur. Bu arada Rönesans bütünüyle göz ardı edilir, "kaynaklara geri dönmek" için bilinçli olarak geri plana itilir. Her ne kadar Antik dünyada eskiden beri her sanatsal uğraşın bir hareket noktası bulunabilmişse de kuralları genellikle çağdaş bilgilerle bağdaştırılmaya çalışılmıştır. (34)

Barok mimarinin doğduğu yer İtalya olmakla beraber bu kelimenin insanda uyandırdığı fantastik havayı daha ziyade Güney Amerika tesirlerinin de işi karıştığı İspanya ve 18. yüzyılda Almanya ve Avusturya'da bulabiliriz. Özellikle Alman baroku mekanda kompleks etkiler yaratmakta eşsizdir.

Barok mimari Hollanda ve İngiltere'de pek tutulmamıştır. Fransa'da XIV Louis devrinin ilk zamanları Barok üslubunda eserlerin yapılmasına sahne olmuştur. Fransa'ya gelen İtalya sanatlarının tesirleri Fransızların ananevi inşaat tekniğiyle karışarak oraya has bir Barok meydana getirmişlerdir. (35)

Barok sanat ve mimarisinin gelişmesinde önemli etkenlerden

biri Roma Katolik Kilisesi ise bir başkası da XVII yüzyılda modern bilim çağına girilmiş olmasıdır. Çünkü Barok Kepler'in eliptik yörüngeler öğretisini, Galileo'nun dinamik ilkelerini, Pascal'ın konik kesitler üzerine çalışmalarını yayımladıkları, Newton'un evrensel çekim kavramını geliştirdiği dönemlerin ürünüdür.

Bilimin açtığı yeni ufuklar XVII. yüzyıl sanatçısını derinden etkilemiş, yapıyı heykel, resmi dinamizme kavuşturma anlayışının hızlanmasına neden olmuştu. Barok mimari mekanı hamur gibi yoğurarak yatay ve düşey planlarda gözünü durmadan bir yüzeyden öbürüne kaçmasını sağlamak peşindeydi. (36)

Barok mimari orjinal bir mekan mimarisi olup, dekorasyon ve strüktürün beraber olarak kullanılmasını prensip olarak kabul eder. "Dekoratif sahada, Rönesanstan tamamen farklı zengin kat kat motiflerle değişik bir rölyef telakkisi vardır. Bir zamanlar satha bağlı olan dekoratif elemanlar gittikçe hacimleşmiş nötr olan sathı formunu bozup, aynı rölyef sathı üzerinde imkansız olacak şekilde, grift bir tarzda birbirlerine bağlanmışlardır.(37)

1789 Fransız devrimi yüzlerce yıldır benimsediğimiz birçok ilkeye sonverdiği zaman ancak gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaşmıştır. Büyük Devrim gibi, sanat anlayışındaki birçok değişiklik de Us çağının sonucudur.

Us Çağında değişik üslupların bilincine varılmaya başlandı. Bu yüzyılda çoğu mimarlar Rönesans mimarisinin Klasik biçimlerine bağlı kaldıkları doğrusa da bunlar üslup sorunlarıyla daha çok ilgilenmeye koyuldular.(38)

Fransız devriminden sonra Yunan üslubu yeniden dirilmiştir. Barok ve Rokoko mimar ve süslemecilerinin eski tasarım geleneği daha yeni süprülmüş geçmişle özdeş tutulmuş. Bu gelenek krallığın ve soyluluk şatolarının üslubuydu. Yalnız İngiltere'de değil, Avrupa kıtasında da katışıksız Yunan üslubunun yeniden dirilişinin yanında Gotik bir diriliş de vardı. (39)

4.6-19.Yüzyıl Mimarlığına Genel Bakış

Sanat Tarihinin birçok aşamalarında gördüğümüz gibi, bir etkiyi yeni bir tepki izlememektedir. 19.yüzyıl başında görülen tepki, yalnızca yeni bir üslup olmaktan öte insan yaşamının bütün alanlarını kapsayan kesin bir bilinç değişimidir."Modern" çağın başlangıcı günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü, 19.yüzyıldaki İlk Sanat akımı olan Romantizm, tartışmasız büyük önem taşır.

Romantizm, yaratıcısı esin kaynağını Antik dünyanın klasik kültür yapıtlarında değil kişinin kendinde, duygularında ve düşgücünde bulur. Soyut temel ilkelerin karşısına, güvenli olmayan yaşam gerçeğini doğanın durmayan kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını koyar. Artık sanatsal başarı, şimdiye kadar o biçimde varolmayan yeni şeylerin bulunmasında değil, sanatçının birey olarak kendini anlatmasında, hatta kişiliğinin çok belirgin bir parçasının, yani duygularını dile getirmesinde aranmıştır.(39)

Romantisizm'e bu yüzyılın sanat ve kültürdeki tanımlaması diyebiliriz. 19.yüzyıl ortalarına kadar süren Romantisizm doğa ve duygulara olan yakınlığı ve lirik çıkışlarıyla aslında, insanoğlunun geçmişe ve geldiği yere olan özleminin dile getirilişidir.Pevsner, bu dönem mimarisi ile ilgili olarak şunları ileri sürmüştür.

"Romantik akım İngilterede başlamıştır.Edebiyatta bunun böyle olduğu iyice bilinmektedir. Mimarlık ta ve öteki sanatlarda ise bu durum henüz kesinlikle kanıtlanmış değildir.Edebiyatta Romantisizm duygunun usa, doğanın yapaylığı, basitliğin görkemli bir gösterişliliğe, inancın kuşkuculuğa tepkisidir. Romantik şiir, doğaya ve eski yada uzak uygarlıkların bütün için kendini feda edicek kadar saygılı,saf,kuşkusuz yaşamlarına duyulan yeni bir heyecanı ifade eder. Bu saygı,soyulu vahşinin ve soyulu Yunanlının, erdemli Romalının ve dindar Ortaçağ şövalyesinin keşfedilmesine yol açmıştır. Amacı ne olursa olsun romantik davranış, kiminin daha çok bir Rokoko küstahlığı kiminin hayal gücünden yoksun bir ussallık

kimininde çirkin bir endüstriyalizm ve ticaretçilik olarak gördüğü günün ortamına karşı beklenen bir çatışmayı dile getirir. (40)

Bu sözlerle de belirtildiği gibi 19.yüzyıl mimarı, kent ve fabrikalarının denetimsiz genişlemeleriyle yok ettiği doğa ve güzellikler karşısında ümitsizliğe kapılmış, sonuçta geçmişe dönmüş ona sığınmıştır. Üstelik bu geçmiş için elinde hazır malzemede bulunmaktadır. Rönesans döneminde ancak şöyle bir el atılmış olan arkeoloji hazineleri bu yüzyılda ortaya çıkartılıp araştırılmıştır.

Bu yüzyıl "Historizm" çağıdır. 1830 lu yıllar mimaride "Neo Gotik" hareketinin ön planda olduğu yıllardır. Ayrıca Neo klasik hareketin varlığında görülmektedir. Nitekim bu hareketin taraftarları, gotiği savunan mimarları cahil olmakla suçluyorlardı. Ancak yine de tartışmaların son derece yüzeysel olduğu anlaşılmaktadır. İşlevsel bir niteliği olan mimarlık gibi bir sanat dalında tartışmalar, cephelelere eklenecek süslemelerin üzerinde yoğunlaşmış ve Yüksek Vİctorian devrinin tanınmış mimarı Sir Gilbert Scott(1811-1878)'un deyişi ile mimarlık "konstrüksiyonu dekore etmek" olarak tanımlanırken, Ruskin ise "süsleme mimarlığın en temel bileşkenidir" diyordu.

19. yüzyıl Avrupa Mimarlığı geçmiş mimarlık ürünlerinden pek çok işlevsel öğeyi birer süs aracı olarak ele almış ve bu durum kimi çevrelerde tartışmalara yol açmıştır. Nitekim 1828 yılında mimar Hübsch Kerslsruhe'de "Hangi üslupta inşa etmeliyiz" başlıklı bir broşür yayınlamış, 1834 yılında Gottfried Sempeiser "Başkentlerimiz her çeşit üslupta binalarla genişleyip yayılmakta. Bu gidişle biz kendimiz bile sonunda hangi yüzyılda yaşayacağımızı unutacağız" demektedir.

19. yüzyıl Avrupa mimarisi, karışıkların olduğu bir dönem görünümündedir. Belirli bir ölçüde de olsa, Antik dünya örnek alınmakta, ama bu ancak eksiksiz kopyaların yapılabilmesi için tutulan bir yol olmaktan ileri gidememektedir. Gerçekte

Antik sanatın içinden doğduğu ruhu, hele makinalaşmanın başlamak üzere olduğu böyle bir çağa yapay bir biçimde aşılacak olanaksızdır. Kuşkusuz, düzen ve ölçü konusunda yeni temel düşüncelere varılmıştır. Ayrıca insanlardan, bunlara uygun düşecek bir davranış biçimi de beklenmektedir.

Sanayi Devrimi mekanik üretimi egemen kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştı. Bu dönemdeki değişikliğin en doğrudan sonuçları mimaride görülmüyordu.

Sanayi Devrimi'nin mimarlık alanına getirdiği değişikliklerden ilki yapım tekniği alanında olmuş, taş tuğla ve odun gibi geleneksel yapı malzemeleri daha rasyonel biçimde işlenebilmiştir. Öte yandan bu malzemelere zamanla cam dökme demir, çelik ve çimento gibi yeni malzemelerde eklenmiştir. Geometri alanındaki gelişmeler, inşaatın bütün plan ve cephelerinin çizim yoluyla tek anlamlı ve kesin bir tasarım olarak sağlamıştır. Köyden kente başlıyan göç ile o güne dek görülmedik çoğunlukta konut yapımını gerekli kılmıştır. (41)

19.yüzyıl mimarisi, Ortaçağ mimarisi gibi kendi kendini tüketmiştir. Her iki mimari de statik ve sade formlarla başlamıştır. Ortaçağ Roman; 19.yüzyıl ise Rönesans üslubu ile işe girişmiş, sonra da kuvvetli ve dinamik formlara gitme çabası göstermişti. Fakat Gotik, Roman yapılarının basitliğinden uzaklaşmış, Barok da heroik bir zaferi sembolize etmiştir. Gotik kendi geç devresinde kuvvetsiz fonksiyonsuz bir yapı sistemine dönüşmüş ve sonunda Rokoko'nun kuvvetsiz süslemeleri ile son bulmuştu. Her iki üslupda kendi doğal sonlarına gelince, yerlerini bir restorasyona terk etmişler ve katettikleri yolun başlarına dönme durumunda kalmışlardır. Böylece 15.yüzyıl İtalya'da ilk-hristiyanlık sanatına ve Kuzey Avrupa'da Romantik formlara dönmüştü. (42)

Sonuç olarak XIX. yüzyılda bir tek estetik değil, çeşitli çağların estetikleri egemen olmuştur. Bu yüzyılın mimarisinde Antik sanat, Helenistik anlayış, Gotik ve bunların yanısıra Palladio'nun süslü Rönesans eserlerinin anlayışına değer verildiği görülür. Böylece Avrupa'da 18.yüzyılın sonlarından beri çeşitli çağların mimari anlayışlarına egemen olduğu ve birarada kullanıldığı görülür . (43)



4.7-18 ve 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı

Osmanlı Devri Türk mimarlık sanatı genellikle üç büyük bölüme ayrılır. Bunların birincisi kuruluş ve ilk gelişme dönemidir ve 14. yüzyıldan 16. yüzyılın başlarına kadar olan devreyi içerir. İkincisi Türk sanatının klasik çağı olup 16. yüzyıl başlarından 18. yüzyıl başlarına kadar sürmüştür. Üçüncü büyük bölüm ise Türk sanatında Avrupa'dan gelen Batı sanatı etkileri devridir. Bu 18. yüzyıl başlarından başlayıp 19. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. Bu büyük devir şu şekilde daha ufak ara bölümlere ayrılabilirler. Türk sanatında Batı etkileri 18. yüzyılın başlarındaki bir geçiş döneminden (1703-1740) sonra, Türk Baroğu ile başlar ve genellikle 19. yüzyıl içlerine kadar sürer. (1740-1820) Barok hakimiyeti devam ederken 19. yüzyıl başlarında Avrupa Neo-klasik sanatı da etkilerine başlamış ve eserlerini vermiştir. Bu üslup da 1820-1880 aralarını kaplar. 19. yüzyılın sonlarında ise, Batı etkili Türk sanatında belirli bir üsluba bağlı olmayan eklektik (karma) bir dönemin de egemen olduğu görülür.

1740 dan itibaren 18. yüzyılın ikinci yarısı Türk sanatına giren bir Barok zevkin egemenliğini gösterir. Türk Baroğu olarak adlandırılan bu sanat üslubu geleneklere bağlı çeşitli yapılarda uygulanmakla birlikte her türlü unsurdada kendini gösterir. Örneğin kemerlerin artık biçimi değişmiş, çok eskiden beri Türk mimarisinin kullanıldığı sivri kemerin yerini barok profilli kemer almıştır. Mukarnaslı sütun başlıkları artık unutulmuş, bunların yerine Barok başlıklar işlenmiştir. Mimari süsleme ise, Türk sanatının yüzyıllardır kullanılan motiflerini artık unutmuş, Batının motiflerini alarak bunu kendi yapı biçimlerine uydurmuştur. İstanbul'da 1748-1755 yılları arasında yapılan Nuruosmaniye camii'nde Barok formların ve motiflerin büyük ölçüde bir dini mimari yapısında kullanıldıkları görülür. Barok, Türk sanatında dini mimaride planlardan büyük ölçüde bir etki yapmamış üst yapı ve cephe görünüşlerinde, iç süslemede yeni mimari etkide egemen olmasına karşılık yapıların plan düzenlemesi eski geleneğe sadık kalmıştır.

Batıda 18.yüzyılın sonlarına doğru Avrupa gibi Amerika-ya kadarda uzanan Neoklasiklerin Osmanlı Devleti içinde çok yaygın bir üslup halini alması biraz daha geç 19.yüzyıl içlerinde olmuştur. 18 ve 19.yüzyıllarda Türk sanatı giderek Avrupa sanatı etkisi altında kalmış, bu önceleri daha eski saf Türk sanatına bazı süs unsurlarının sızması ile başlayıp hızla gelişmiş ve Türk sanatına egemen olmuştur. Ancak bu Türk Baroğu, planlardan fazla mimari detaylarda ve dış ifadelerde kendisini belli eder. Neoklasik üslup yine Batıdan gelen akımlarla 18.yüzyıl sonlarına doğru Türk sanatında yerleşmeye başlayarak gerek dini olmayan yapılarda kendisini göstermiş ve adeta 19.yüzyıl içlerinde Osmanlı İmparatorluğunda devlet sanatı halini almıştır. Bu arada Türkiye'de çalışan yabancı mimarlarında bu üslubun gelişmesinde büyük rolleri olmuştur. Fakat 19.yüzyılın sonlarına doğru gitgide yüklü ve ağır ifadeli bir karma sanatın (ekletizm) egemenliğine doğru gittiği sezilen Türk sanatı geçen yüzyılın sonlarında bazı Türk-Neo klasiğinin yaratılmasına yolaçmıştır. 19.yüzyıl sonlarından çağımıza özellikle 1930 lara kadar süren iki yüzyıllık Avrupa sanatı baskısına tepki olarak ortaya çıkan Türk Neo klasiğinde 16.yüzyılın Türk mimarisinin çeşitli unsurlarının dönemin yapılarında uygulandıkları görülür. (44)

Batı mimarisinin mimari ve dekoratif öğeleri yansıtan 19. yüzyıl Osmanlı yapılarında, bu yüzyılda Avrupa daki üslup karışıklığının nedeni üzerinde de durulması gerekmektedir. Batı mimarların seçmeci davranışlarının kökenini Avrupadaki teknolojik ilerlemelere bağlı sosyal dengesizliklerde aramak gerekir. Bu dengesizliğin mimari ürünlerde yansımaları doğaldır. bilim ve teknolojik alandaki ilerlemelerin yarattığı sosyal ve kültürel hareketlilik seçmeci bir tutumun Avrupa'da oluşmasına olanak sağlamıştır. 19. yüzyılın sonunda ve 20.yüzyılın başlarındaki bu seçmeci davranışlara rasyonel bir tutumla karşı koyma Batı mimarisindeki en önemli kültürel davranış olarak nitelendirilebilir. Bizdeki seçmeci davranışlar toplumun malı olmayıp batı hayranlığının bir sonucu olarak gözükmektedir. Daha

sonraki mimari eylemlerimizde üst yapı düzeyinde kültürel ve sosyal düşüncelerinin ulusçuluk çerçevesi içinde gelişmesi sonucunda Batı seçmeciliğinden uzaklaşmış onun yerine klasik Osmanlı Türk Mimarisinin biçimsel öğeleriyle donatılmış bir sentez anlayışı egemen olmuştur. Kuşkusuz bu tür bir seçmeci davranış Batı hayranlığından doğan bir seçmecilikten daha doğrudur. (46)

Avrupa üsluplarının Türk sanatını etkilemesi onsekizinci yüzyılda başladığına göre; Batı ile ilişkilerin çeşitli alanlarda artması oranında bu etki de elbette genişleyecek böylece yabancı üsluplar, akımlar daha kısa zamanda ve rahatça Türkiye'ye girecek, bunun sonucunda da yerli zevkin potansında yoğrulamıyan yabancı etki ve akımlar yüzünden Osmanlı Türk Sanatının özelliklerini ifade eden tüm belirtiler ortadan kalkarcasına zayıflıyacaktır.

Türkiye'de Barok etkili eserler meydana çıkmaya başladığı zaman bu üslubun Avrupa'da en az bir buçuk yüzyıllık bir geçmişi vardı. Öte yandan barok Türkiye'ye rokoko dekorasyonla beraber gelmiştir. Napoleon devri Fransa'sının yeni üslubu olan Ampir ise orada meydana çıkışının üzerinden fazla bir zaman geçmeden ikinci Mahmut devrinin başlarında Fransızların Mısır'ı istila hareketleri Türk-Fransız ilişkilerini bozmasaydı büyük bir olasılıkla ampir etkili eserleri üçüncü Selim devrinde bile görebilecekti.

Ampir Türkiye'ye girince barok tamamen terk edilmedi. Bazı büyük binalarda, barok ve ampire karışık olarak yer verildiği görülür.

Ondokuzuncu yüzyıl için genel olarak denilebilir ki, dekoratif elemanlara fazlaca yer verilmeyen büyük binalarla küçük çaplı yapılarda, tek bir üslubu veya belirli çizgiler halinde iki üslubu seçebilmek eseri belirli karakterlere bağlamak mümkün bulunmakta, fakat zengin dekorasyona sahip büyük çaplı saray yapılarının yorumu ise güçlük ve karışıklık arz etmektedir.

Dış etkilerin Türkiye'ye girişinde İkinci Mahmut devrine kadar olan devrede barok ve rokoko ikinci Mahmut devrinde ampirunsurlar daha çok olmak üzere ampir-bandı veya ampir görülmeğe, Abdülmecit ve Abdülaziz devrinde ampir devam etmekle beraber yer yer barokla karışmakta bazı binalarda yerli gayri müslim ve yabancı mimarlar neobarok, neoklasik, neogotik, neoyunan binalar yapmakta, ikinci Abdülhamid devrinde ise hemen hemen ampir de gerilerde kalacak ancak tek tük bazı binalarda neoklasik özellikler, Art Nouveau dekorasyon görülebilmekte, bunun dışında çoğunlukla belirli bir üslup özelliği göstermeyen yapılar inşa edilmektedir. Tabii türlü üsluplar, görüşler Türkiye'ye rahatça girerken bunların üstünde de yine Batıdan gelen eklektik bir hava esmektedir.

Ondokuzuncu yüzyılda bu yüzyılın özellikle ikinci çeyreğinden itibaren, Türkiye'deki yapılarda Batı üsluplarının, onsekizinci yüzyıldaki gibi bir bakıma esinlenme ve etkilenme şeklinde de yorumu mümkün olan ele alınış tarzına nazaran hayli farklılık gösterdiği gerçektir.

Batılılaşmaya önem veren ve Batı estetiğine özentii gösteren saray çevrelerinin yanıbaşında, çeşitli sebepler sonucu olarak, yerli zevklerin sanatçıyı etkileme gücünün zayıflamış olduğu bir gerçektir. Onun içindir ki ondokuzuncu yüzyılın yapılarında, yabancı üsluplardan esinlenme ve esinlenmelerin Türk mimari geleneğinin süzgecinden geçirilen yerli tekrarlamalarakavuşturulması yerine tamamen yabancı kopyalara gidilmiş bütün bunların üzerinde yüzyılın eklektik havasının esmesi yüzünden kopyelerde bile karışıklıklara acayıplıklara düşülmüştür. (47)

4.8-18 Ve 19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mimarlığı

18. yüzyılın Osmanlı Saray mimarisi, esas itibariyle 16.yüzyılda gelişen klasik üslubun yer yer maniyerizme kaçan bir anlatım ve Avrupa kökenli benzemeye bürünmüş bir varyasyonudur. (48)

U2 N. K
K

Batılı etkiler sonucu Osmanlı İmparatorluğunda Barok üslup söz konusu olduğunda, bu üslubun Avrupadaki gelişimi 150 yılı buluyordu. (49)

Avrupa Barok'unda bilimsel buluşmaların yansımaları vardır. Ayrıca, özellikle katolik ülkelerde kök salması bu üslubun karşı reformla bağlantılı olduğunu gösterir. Her iki gelişimle de doğrudan ilişkisi bulunmayan Osmanlı dünyası ise Barok ve Rokoko'yu bilimsel ve dinsel çerçeveden soyutlayarak sırf biçimsel yönü ile benimsemiştir. Bu gözleme dayanarak, 18. yüzyılda Osmanlı yaşamının hiçbir bileşeninde bu gerçeğin mimaride olduğu kadar açık seçik ortaya konmadığı açıktır. (50)

Osmanlı sarayları 19.uncu yüzyılın ortalarına kadar Avrupadaki benzerleri gibi tek ve bir binadan meydana gelmiyordu. Büyük duvarlarla çevrili bahçe ve avlular içinde ayrı ayrı bina ve dairelerden oluşuyordu. Bahçelerin içinde oturmaya ayrılan binaların bir kısmı da köşklereydi. Köşk sayılmayan arz odaları, Hünkar sofaları gibi daireler de vardır. (51)

Metin Sözen, Devlet'in Evi Saray adlı kitabında, son dönem saray ve köşklere hakkında şu bilgileri verir.

" Son dönem saray köşk ve kasırlarında dönemin kimliğinin anlaşılmasına olanak sağlayacak nitelikte uygulamalar değişik sanatçıların denemelerinde ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz Selçuklu ve Beylikler dönemi, sanatçıların bir bütünlük duygusu içindeki çeşitliliğinden 19. yüzyıl sanatçıları oldukça uzaktır. Bu da doğaldır. Çünkü bir yandan tekrar Osmanlı geleneği canlı tutulmak istenmekte, öte yandan değişik etkiler altında dışarıdan gelen yenilikler aktarılmakta, zaman zaman bunlar birlikte yorumlanmaktadır. Ancak konuya başka bir açıdan yaklaşıldığında, bu dönemin kendine özgü özgürlükleri içerdiği söylenebilir. Böyle bir yaklaşım ön yargılı bakış açılarını değiştirebilirler, daha sağlıklı sonuçlara ulaşmamızı sağlayabilir. Üstelik bu saray köşk ve kasırlar bazı Fransız Rus saraylarındaki gibi yangın ve yağmurlarla içlerindeki zengin

bezeme ve eşyalarından yoksun bırakılmadıkları eski durumlarını korudukları için, 19. yüzyılı değerlendirmekte daha da büyük önem taşımaktadırlar. Burada unutulmaması gereken 19. yüzyıl boyunca süren, birbirini izleyen yenilik hareketlerinin saraydan kaynaklanmış olmasıdır. Yüzlerini yeniliklere dönmüş sultanlar, düşündüklerini çoğu kez saraylarında da denemişler sedirden sandalyeye geçişte gereksinim duydukları incelikleri önce Devletin Evin'de egemen kılmaya çalışmışlardır. Geçiş dönemi yıllarında eski ile yeni zaman zaman birlikte yaşamış, yeni geliştikçe eskinin sınırları daralmıştır. Bütün bu özelliklerin izlerini taşıyan saray, köşk ve kasırların tüm bu evrelerinin doğru anlaşılması için özgünlüklerinin korunması gerekmektedir. Bu ayrıca günümüzü anlamak içinde önemlidir. Çünkü Cumhuriyet Döneminde geçişin bütün boyutlarıyla sağlıklı anlaşılması için bu yapılar içlerindeki eşyalar, bir bakıma dünle bugün arasında köprü kurmamıza olanak sağlayacak niteliklerle yükümlüdürler. Son yıllarda yakın tarihin bütün boyutlarıyla aydınlatılmasına gereksinim duyulduğu dikkate alınırca saray köşk ve kasırların ayrıntılarının korunması sağlıklı araştırılması kısaca bütünlüğe ulaşılabilecek yolların aranması gerekmektedir." (52)

XIX. Yy Osmanlı Mimarlığında Değişen Genel Prensipler

- I- XVIII ve XIX.yy'larda yapılan saray, köşk ve kasırlar, yukarıda da değindiğimiz gibi, profan mimarının dinsel mimarının önüne geçmesini hazırlamıştır.
- II-Saray yapılarında bundan böyle, kalın taş duvarın, örtüde kubbenin, binada bir ölçüde loşluğun, binanın bütününde içe fazla kapalılığın tercih edilmediğini gözler önüne sermiştir.
- III-İkamet yapılarının dış görüşünde incelik ve süslülüğün tercihine hiç olmazsa bir cephede avlu kontrolünden sıyrılma isteğine yeşil ışık yakılmıştır.

IV-Yeni Saray yapıları iç süslemelerde eskiden olduğu gibi bitkisel ve geometrik desenlerden gelen çini ve kalemîşi süslemeler yerine , görüş ve zevklerde değişikliğe yol açan zaman faktörü ile uyum halinde duvar ve tavanlara perspektifli resmin işlenmesini yada duvarlara tablolar asılmasını mümkün kılacak bir mimari anlayışın beğeni kazanışını gösterir .

V -Yeni yapıların oda , salon , koridor boyutları ve tavan yükseklikleri ve genel biçimlenmeleri , iç düzenlemede minder , yastık ve şedirin yerini adım adım masa ve sandalyeye terketmesine yönelik bir girişimi adeta teşvik ederek bu konuda çağdaşlaşmayı kolaylaştırmıştır , (53)



IV. BÖLÜMÜN NOTLARI

- 1) Suut Kemal YETKİN, Barok Sanat 1977 S.9
- 2) Adnan TURANİ , Dünya Sanat Tarihi Ankara 1971 S.389
- 3) Nurhan ATASOY, Avrupa Sanatı, İstanbul 1985 S.35
- 4) SuutKemal YETKİN a.g.e s.9
- 5) Nurhan ATASOY a.g.e s.30
- 6) Adnan TURANİ a.g.e. s.389
- 7) Doğan KUBAN, Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme
İstanbul 1954 s.7
- 8) S.K. YETKİN a.g.e 10
- 9) A.KURAN Osmanlılarda ve Avrupa'da Çağdaş Kültürün Oluşumu
16-18.Yüzyıllar İstanbul 1986 s.99
- 10) D. KUBAN a.g.e İstanbul 1954 s.7
- 11) S.K. YETKİN a.g.e s.7
- 12) E. ARAY, Mimaride Cephe Yıldız Üniversitesi Y.Lisans
Tezi İstanbul 1988 s.24
- 13) FlovioCONTİ Çev: Solmaz Turunç Barok Sanatını Tanıyalım
İstanbul 1978 s.8
- 14) D.KUBAN a.g.e s.7
- 15) A. KURAN a.g.e s.101
- 16) A. TURANİ a.g.e s.396,399
- 17) N.ATASOY a.g.e S.35
- 18) A. TURANİ a.g.e s.396
- 19) N.ATASOY a.g.e s.35
- 20) İlber ORTAYLI İstanbul'dan Sayfalar 1987 s.133
- 21) Christian NORBERG Schulz History Of World Architecture
Milano 1978 Elekta s.7 , 8 , 9 , 10
- 22) D. KUBAN a.g.e s.7
- 23) Christian NORBERG Schulz History Of World Architecture
Milano 1978 Elekta s.13
- 24) Christian Norberg SCHULZ,History of World Architecture
- 25) Christian NORBERG a.g.e s.14
- 26) Sanat Tarihi Ansiklopedisi
- 27) Flovio CONTİ çev: Eren SOLEY Rokoko Sanatını Tanıyalım
s.12
- 28) A.TURANİ a.g.e s.425
- 29) Doğan KUBAN
- 30) D. KUBAN a.g.e. s.11 -

- 31) C.Esat ARSEVEN Sanat Ansiklopedisi s.1676
- 32) A.TURANİ a.g.e 424
- 33) Flovio CONTİ Rokoko Sanatını Tanıyalım s.6-12,14,15,18,20.26
- 34) S.T.A. a.g.e s.574
- 35) D. KUBAN a.g.e s.35
- 36) A.KURANİ a.g.e s.100
- 37) D. KUBAN a.g.e s.8
- 38) E.G. GÖMBRİCH Sanatı Öyküsü Başlangıcından Günümüze Sanat tarihi Resim, Heykel Mimarlık İst 1976
- 39) S.T.A a.g.e s.582
- 40) N. PEVSNER, Ana Hatlarıyla Avrupa Mimarlığı Tür:Selçuk Batur İstanbul 1977 s.112
- 41) Hakan GÜLSÜM, Mimar Vedat Bey ve Dolmabahçe Sarayı İstanbul Üniversitesi Y.Lisan Tezi İstanbul 1990
- 42) A.TURANİ a.g.e s.452
- 43) Yıldız Olcay EGE Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi Ankara Üniversitesi Ankara 1978 s.221
- 44) Semavi EXİCE, XVIII.Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo Klasik Üslubu İstanbul 1981 s.
- 45) Metin SÖZEN, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan İstanbul 1975 s.345
- 46) Mustafa CEZAR Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi İstanbul 1972 s.109
- 47) A.KURAN a.g.e s.311
- 48) H. GÜLSÜM a.g.e
- 49) A.KURAN a.g.e 311
- 50) D.KUBAN a.g.e s.138
- 51) Metin SÖZEN, Devletin Evi Saray İst 1991 s.258
- 52) Mustafa CEZAR, Yıldız Bildiriler Sempozyumu

5.BÖLÜM:DOLMABAĞÇE SARAYI YAPILAR TOPLULUĞUNUN MİMARLIK ÖZELLİKLERİ

5.1-Saray'ın Mimarları

Dolmabahçe Sarayı Mimarları arşiv belgelerinde kesinlikle belirtilmesede dolaylı yollardan ve elimizdeki diğer güvenilir kaynaklardan mimarların Karabet ve Nikogos Balyan olduğunu söyleyebiliriz .

Balyanlar kimlerdir ? Osmanlı Mimarlığının son döneminin en önemli adları olarak anılan Balyanlar ardarda dört kuşakta baba , oğul ve kardeşler olarak hemen bütün bireyleri Hassa Mimarı olan Ermeni kökenli bir ailedir . "Balyan" soyadını taşıyan bu mimarlar verimli ve etkin bir meslek yaşamını yaklaşık 1 yy boyunca birbirlerini izleyip tamamlayarak sürdürmüşlerdir . Çok sayıda ve büyük yapılar içeren meslek yaşamları , Hassa Mimarı olarak yetkili kişilikleri , profesyonel yetenekleri ve yaşadıkları dönemin isteklerini karşılamadaki sezgi ve duyuları , Balyan'ların öne çıkmasına ve mimarlık alanında bir çeşit egemenlik kurmasına yolaçmıştır . Aile mesleği geleneği , Hassa Mimarı veya Hassa Baş Mimarı olarak ailenin sahip olduğu süreklilik , Balyanlar'ı çarpıcı kılan özelliklerden biridir . Karabet Balyan ailenin kilit bireyi görünümündedir . Oğullarının mimari eğitim almaya yönlendirmiştir .

Kapalı ve baba isteğiyle sınırlı meslek hazırlığının yerini Saint Barbe veya Ecole des Beaux Art öğretimine bırakması hızlı bir açılış örneklemetedir .

Batılılaşma içeriğini ve programlarını kavramak , nasıl algılandığını öğrenmek , eğilim ve özlemlerini tanımak konusu da Balyan mimarlığı hakkında önemli ipuçları vermektedir . Bu mimarlar büyük ve özgün bir mimarlık geleneğinin ve kültürünün çok farklı ve yeni bir tarih ve kültürle karşılaşmasında ara kesitin yumuşak , anlamlı ve zengin olmasını sağlamıştı . Yüzyıl sonra yabancı mimarlar dönemiyle karşılaştırıldığında Balyan'ların pek çok yapısında kendini ele vermeyen ama yüzeysel olmayan bir bakışla incelendiğinde farkedilen bir yerellik , özgünlük ve

Osmanlı geleneğine bağlı bir espri ve sağlamlık vardır .

Balyan ailesinin ilk kuşakları Osmanlı kültür ve geleneği içinde yetişmiş bireylerdi . Düşünce ve duyarlılıklarında doğulu ve Osmanlı renkleri bulunmaktadır . Anadolu'ya özgü ve kültür sentezi olarak böyle bir mimarlık geleneğine dayanan güveni hemen bütün yapılarda hissedilmektedir . Bu mimarlık geleneğinin karşısında genellikle salt aktarıcı ve uygulayıcı olmakla yetinmeyen tersine kendi yanıtını arayan bir tarz içinde oldukları sezilmektedir . Ama dikkatli bir bakışta günün modern ve gereği olarak kullanılan bu elemanların biçim ve şemalarının farklı tasarım kalıpları içinde yorumlandıkları gözlenebilir . Özgün ve büyük bir mimarlık geleneğinin içinde olduklarının bilincinde olmaları bu mimarlarda geleneği doğrulayan yapı yapma tutkusu halinde belirlemektedir . Bu tutku Balyan Saray mimarlarının en genel ve ortak özelliğidir . (1)

Balyan Ailesinin Osmanlı mimarlık tarihinde etkinliğini sürdürdüğü yıllarda 1878 tarihli bir belgede yalnız Balyan ailesinden Sarkis Balyan'a Hassa Ser Mimar ünvanı verildiği belirtilmektedir . II.Abdülhamid tarafından verilen bu ünvan Osmanlı İmparatorluk Tarihinde ilk kez bir gayri müslim mimara layık görülmesi açısından önemlidir .

Nikogos Balyan (1826-58)

Karabet Amira Balyan'ın ikinci oğlu olan Nikogos Balyan 19 Kasım 1826 - 27 Şubat 1858 tarihleri arasında İstanbul'da yaşamıştır . (2)

Balyan Ailesinin akademik eğitimden geçen ilk bireyidir . Paris'te Saint Barbe Okulu'nda mimarlık eğitimi yapmış , dönüşte Balyan atölyesinde çalışmaya başlamıştır . Meslek yaşamı kısa ama ve dolu geçmiştir . Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu ve ana giriş kapılarının tasarımı kendisine atfedilen Nikogos Kalfa , ailenin şaşırtıcı kişiliklerinden biridir . Dış yapısı ile klasik bir üslup , oranlama ve uyumla saray bütünü içinde yer alan Muayede Salonu'nun

tasarımcısı olan Nikogos Göksu Kasrında, Neo-Barok bir bezemeyi aramıştır . Aramacı ve denemeci bir profesyonel kimlikle çalışan mimar, historist seçmeciliği özgün yorumların bir aracı sayma veya bir amaç olarak değerlendirme amacıyla görünmektedir . Çırağan sarayı'nda böyle bir anlayışın gösterebileceği yetkinlik düzeyini işaret etmektedir .

Nikogos'un başlıca yapıtları arasında Göksu , İhlamur Mecidiye Kasırları , Tophane Saat Kulesi , Malta Köşkü ve Ortaköy Camii sayılabilir .

Nikogos Balyan Sultan Abdülmecid'in sanat danışmanı olmuş ve nişanı iftiharla ödüllendirilmiş , ayrıca , Mecidiye Nişanı'na layık görülmüştür . (3)

Karabet Amira Balyan(1800-66)

Osmanlı Devleti Hassa Mimarları Ailesinden olan Karabet Amira Balyan , Kirkor Amira'nın oğlu , Nikogos , Agop , Sarkis ve Simon Beylerin babasıdır .

15 Kasım 1800'de İstanbul'da doğmuş yine 1866'da İstanbul'da vefat etmiştir . Öğrenim durumu hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte ilk eğitimi evde özel öğretmenlerden aldığı mimarlık yönünde babasının geliştirdiği bilinmektedir . 1831'de babası Krikor Amira Balyan'ın ölümü üzerine Sultan II Mahmut zamanında Hassa mimarlığına atanmıştır .

Karabet Balyan Osmanlı Padişahları Sultan II.Mahmut , Abdülmecid , Abdülaziz Dönemlerinde yapı faaliyetlerinde görev almış ve her üç padişahında takdir ve sevgisini kazanmıştır . Kendisine fesinin üzerinde Abdülmecit'in tuğrasını taşıma ayrıcalığı verilmişti . Abdülmecit'in Zeytinburnu'nda kurduğu Demir Çelik Fabrikası'nın yapımı kısa sürede sonuçlandırıldığı için Karabet Nişanı İftiharla ödüllendirilmiştir .

Mimarlık tarihinde adı 'Dolmabahçe Sarayı'nın Mimarı'

olarak geçen Karabet Balyan Ailenin profesyonel etkinliğinde ve sürekliliğinde kilit noktada olan kişiliktir . Yaklaşık otuz yıllık meslek yaşamı boyunca yedi saray , dört fabrika , bir kışla , bir cami , iki hastane , üç okul , iki su bendi , bir türbe , yedi kilise tasarlayıp inşa etmiştir . Bu yapıların çoğu ayakta olup , özgün durumlarını korumaktadırlar .

Gençlik yıllarında inşa ettiği su bentleri mimarın iddialı uygulamalam olan eğiliminin ve yatkınlığının erken örnekleridir . Uzunluk , yükseklik ve gölet hacmi bakımından Osmanlı Döneminin en büyük su bendi olan Yeni Bend , iddialı mühendisliğiyle bu konuda tipik bir belgedir .

Üslup özellikleri bakımından Karabet Balyan'ın yapılarında iki önemli farklı nokta vardır .

Genel olarak Karabet'in erken uygulamalarını içeren birinci çizgi açık bir Klasizmle karakterize olmaktadır . Asal Geometrik biçimler içeren planlar , oranlı büyüklükler , büyük ölçüde bezemeden arındırılmış düz yüzeyler yarım daire kemerli veya frontronlu pencereler gibi özelliklerde belirlenen bu yaklaşımın kullanıldığı yapılar arasında II.Mahmut'un türbe ve sebili Cemile ve Minüre Sultan Sarayları , Dolmabahçe Camii , yeni bend vb . bulunmaktadır . (4)

İkinci farklılık Dolmabahçe Sarayı'nda gözlenen yaklaşımdır . Temelde yine klasik çizgilerin ağır bastığı ama buna . tasarlamanın çeşitli evrelerinde Barok bir esprinin veya öğelerin katıldığı , yeryer zenginleşen kompozit bir üslup denemesidir . Başbakanlık Devlet Arşivi'nde Dolmabahçe Sarayı'nın Mimarlarını kesin olarak gösteren bir belge bulunamamıştır .

Fakat Mustafa Cezar'ın öne sürdüğü belgelerden dolayı da olsa bazı sonuçlar çıkartabiliriz .

7 Rebülahir 1265 (2 Mart 1849) tarihli belgede Beşiktaş

Sahil sarayı binası için Bergama'dan somaki sütun gönderilmesine dair 12 Sefer 1264 (25 Ocak 1848) tarihli bir emrin gönderildiğinin belirtilmesi artık bu tarihte inşaatın varolabileceğini gösteriyor . (5)

Bergamadan mermer sütun getirilmesi ile ilgili her iki belgede ebniye-i hassa kalfası Karabet Balyan'ı gördüğü anlaşılıyor . Fakat birkaç yıl öncesinde Sarayın yapımına başlandığı ve daha önceki dönemlerde Abdülhalim efendi'nin Ebniye-i Hassa Müdürü olduğu biliniyor .

Abdülhalim Efendi kimdir ? Sultan II.Mahmut'un son dönemlerinde ve Sultan Abdülmecid zamanında on yılı aşan bir süre boyunca Ebniye-i Hassa Müdürlüğü yapmıştır . Hicri 7 Safer 1258 , Miladi 1842 tarihli belgede , Beşiktaş Şahil Sarayı'nın inşa ve tamirinin Abdülhalim Efendi tarafından yaptırıldığı belirtiliyor . Bu belgede Maçka Sarayı'nın adının geçmesi ilgi çekicidir . Maçka Sarayı hakkında herhangi bir bilgi veya kayıda başka hiçbir kaynakta rastlanmamaktadır . Bu belgede , Abdülhalim Efendi'nin Gelibolu Muhasıllı olduğu ve eski Ebniye-i Hassa Müdürlüğü yaptığı anlaşılmaktadır .(6)

Abdülhalim Efendi'nin 1831 yılından beri Ebniye-i Hassa Müdürü sıfatıyla mimarlık örgütünün başında olduğuda bilinmektedir . Ayrıca Abdülhalim efendi II.Mahmut Türbesi'nde mimarıdır . 1845 tarihli belgede de daha önce belirttiğimiz gibi yine Ebniye-i Hassa Müdürü olarak karşımıza çıkar .(7)

Takvim-i Vekayi gazetesinin 7 Muharrem 1263Hicri/1847 Miladi tarihli baskısında yine aynı şahısa aynı makamda adı geçerken rastlıyoruz . (8)

Yukarıda belirtilen tarihi belgelerden anlaşıldığı üzere Abdülhalim Efendi sarayın yapım yıllarında , 1842'den 1847 yılına kadar , Ebniye-i Hassa Müdürü olarak görev yaptığından yapının inşasında rolü olmaması olanaksız görünüyor . Yapının inşasında görev almaması imkansız görünüyor .

*Yine Takvim-i Vekayi gazetesinin Fi Ca 1267 Hicri/1850

yılında çıkan yayınında Raif Paşa'nın kutsal yerlerin planlarını ve tamirlerini yaptırmak üzere görevlendirildiği anlaşılmaktadır .

Sultan Abdülmecit Dönemi'ne rastlayan bu olay , bizi şöyle bir bağlantı yapmaya iter : 1850 yılında kutsal yerlerin planları yapılıyordu . Dolayısıyla Sultan Abdülmecit Dolmabahçe Sarayı'nında planlarını çizdirmiş olmalıydı . Hatta o devirde Kâbe'nin maketi yapıldığına göre Dolmabahçe Sarayı'nın da maketi olması olasılığı büyüktür . Eğer gerçekten Saray'ın plan ve maketleri varsa şimdi neredeler ?

*Bu bilgi Sanat tarihi Uzmanı Cengiz Köseoğlu'nun araştırmalarından yararlanılarak yazılmıştır .

Dolmabahçe Sarayı ile ilgili bulunan kaynakların güvenilir olanlarından anladığımıza göre , Dolmabahçe Sarayı'nın mimarları daha önceki bu konu üzerine hazırlanmış olan bölümde belirtildiği gibi Karabet ve Nikogos Balyan olduğu doğrultusundadır . Saray'ın çizim ve gözetim işlerinde yardımcı kalfa olarak Bedros Nemtse'de çalışmıştır . (9)

Tezyinatını Paris Opera Binası'nın dekoratörü Séchan yapmıştır . (10)

Dolmabahçe Sarayı'nın yapımına 1842 yılında başlanmıştır . Yapının tamamlanışı için genellikle 1853-54 yılları verilir . Diğer taraftan Fransız yazar ve gezgini Teophile Gauthier 1853 yılında yapının mimarı Balyan ile Saray'ı gezdiğini ve iç süslemelerin henüz bitmemiş olduğunu belirtir . Hatta kendisinin Eski Saray'ın henüz yıkılmamış bir bölümüne alındığını söyler . (11)

Saray'ın Selamlık girişi ve arka bahçeye bakan cephenin çıkıntılı bölümlerinin alınlıkları içinde tuğraların altında 1263/1847 tarihi bulunur . Hazine kapının üzerindeki tuğranın altında ise 1273/1857 tarihi görülür . Saltanat Kapısı'ndaki tuğra altında 1270/1854 , Valide Kapısı üzerinde ise 1855 tarihi okunur . Bu tarihlerden Saray'ın tümünün birden

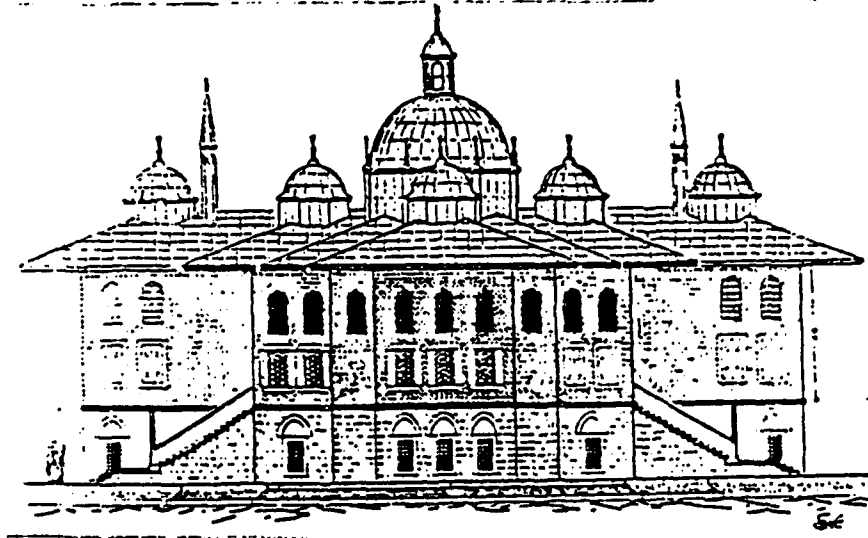
bitirilmediği anlaşılmaktadır . Selamlık girişindeki 1263/1847 tarihi yapının tamamlanışını veriyor olmalıdır . Diğer taraftan devrin gazetesi Ceride-i Havadisın 7 şevval 1272 (11 Haziran 1856) tarihli sayısında sarayla ilgili şöyle bir yazı yayınlanmıştır : Saray'ın yapım ve döşemesi 1856 yılında bitmiş ve Abdülmecit 7 Haziran 1856 Cuma günü Dolmabahçe Sarayı'na yerleşmiştir . Taşınmanın ertesi günü rikâb töreni olmuş , padişah , devlet ileri gelenlerini yeni sarayında kabul etmiştir .

Journal de Constantinople gazetesinin 17.07.1856 tarihinde çıkan bir yazısında Kırım Savaşı'nın sona ermesi dolayısıyla barışı kutlamak ve yeni sarayın resmi açılışını yapmak için padişah tarafından 1856 Temmuz ayında Mareşal Pélissier onuruna bir şölen verildiği kaydedilmektedir . (12)

5.2-Dolmabahçe Düzenlemesi ve Yer Seçimi

Istanbul'da 19.yy'da en görkemli yapı kuşkusuz Dolmabahçe Sarayı'dır . Saray birçok birimden oluşan bir yapılar topluluğu aynı zamanda 19.yy'ın en önemli yapı etkinliği ve çevre düzenleme girişimidir . İlk kez Topkapı Sarayı'nı kasvetli ve kullanışsız bulan II.Mahmut Dolmabahçe'de sürekli oturmayı düşünmüştür .Bu amaçla Beşiktaş Sahil Sarayı 1809 yılında yeniden elden geçirilmiş ve düzenlenmiştir . Böylece 19.yy başına kadar bahçeli sayfiye yeri olan Dolmabahçe'nin konumu ve kullanımı değişmiştir . Değişikliği , İmparatorluğun son yy'nı belirleyen , büyük değişim süreci içinde düşünmek gerekmektedir . Bu değişim toplumsal yapıyı olduğu kadar kentlerin fiziki yapısınıda değiştiren tarihi bir oğudur .

Sur dışı alanların yerleşime açılması ve mahallelerin oluşması 18.yy'ın son çeyreğinde göze görünen bir hız kazanmıştır . Galata surlarının dışındaki Beyoğlu"Pera" mahallelerinin büyüyerek Boğazkesen ve Cihangir'de Tophane'yle birleşmesi ve Fındıklı'nın sahildeki büyük yalılar dizisinin arkasında Ayavpaşa'ya doğru çıkması yönündeki yayılma Dolmabahçe ve beşiktaş'ın kent için alan oluşuna doğru gelişmişti . Dolmabahçe düzenlemesi bu büyüme süreci içinde bir dönüm noktasıdır .



Dolmabahçe, bu tarihi bağlam içinde Osmanlı yöneticilerinin Batı'ya dönük gelişme ve siyasetinin simgesi sayılmalıdır. İmparatorluğun beynini ve kalbini yüzyıllar boyu barındırmış olan tarihi yarım adaların bırakılması, Topkapı Sarayı'nın terkedilmesi yönelinmek istenen hedef açısından anlamlı bir işarettir. Kentsel oluşum açısından ise, İstanbul fizyonomisini değiştiren gelecekteki gelişmeleri etkileyen bir kavram olmuştur.

Dolmabahçe düzenlenmesi, Boğaziçi'nde kentiçi gelişmeyi başlatan bir olgudur. Boğaz girişindeki konumu ve kentin gelişen mahalleriyle ilişkisi düşünüldüğünde Dolmabahçe'de dikkatli bir yer seçimi yapıldığı görülmektedir. Belki çok planlı olmayan, ama zaman içinde tutarlı gelişmeler gösteren bu bölge, tophane tesislerinden Fındıklı'daki çifte şaraylardan geçerek Dolmabahçe üzerinden Ortaköye uzanan sahil şeridi tepedeki büyük kışlalar kuşağına doğru alınarak sivil yerleşime kapalı bir çevre kurulmuştur. Odak noktası Dolmabahçe sarayı olan bu "Imperial" mahalle İstanbul'a Avrupa başkentlerinin görünümü getirmek isteyen padişahların eğilimlerini yansıttığı olmalıdır. Bu imperial çevrenin belirli bir bütünlüğü olduğu ve bunun arandığı sezilmektedir. Bu bütünlük aynı zamanda çevre ölçeğinde bir üslup ve anlatım bütünlüğü içermektedir. Dolmabahçe düzenlenmesi sarayın yüksek duvarlarına rağmen kendini gösteren geniş perspektifler içinde kavranan yapılardan oluşmuş klasik ve açık bir düzenlemedir.

Farklı tarihlerde yapılmış olsalarda yapıların büyüklük ve uzaklıklarının onları geniş, fakat değişken perspektifler içinde ve birbirine bağlı olarak verdiği görülmektedir. Kuşkusuz örnek alındığı söylenen Avrupa'daki saray düzenlemelerinin kesin bir simetrisi ve aksıyla vista Dolmabahçe düzenlenmesinde yönlendirici ilke olmamıştır. Bu tür bir geometriye çevre ölçeğinde topografyanın olanak vermediği bellidir, ama sahil şeridindeki sarayda da bu ilkenin sıkı sıkıya gözetilmemiş olduğu görülmektedir. Düzenlemenin bütününe yönlendiren ilkelerin yalnızca Avrupa mimarisine özenme boyutlarına indirgenemeyeceği açıktır.

Tarihi ve kentsel bağlamı içinde yapımının önemine kısaca değindiğimiz Dolmabahçe Sarayı aynı zamanda Osmanlı Padişahlarının Avrupa monarşilerinin etkisi altında saltanat ve İmparatorluğu eskisinden farklı bir biçimde kavramaya başladıklarını da göstermektedir. II. Mahmud döneminde artık iyice değişmiş olan saray protokolü ve yaşamın yanısıra bu yeni düşünce ve yaşam biçimine yanıt verebilecek bir fiziki çevreye sahip olma düşüncesine veya bu yolda bir eğilimi benimsemeye götürmüştür. Abdülmecit'in tahta çıkışından kısa bir süre sonra II.Mahmut'un yenilediği sarayı yetersiz buluşu Osmanlı Devleti'nin şanına layık bir saray yapımının istenmesi hem yeni yaşam biçiminin gereksinimlerine hem de imparatorluk ve saltanat için bir simge yapı gerçekleştirme isteğine bağlanabilir. Dolmabahçe Sarayı'nın büyüklüğü, görkemi ve karmaşıklığı bunu kanıtlamaktadır. Sarayın yapım için Abdülmecit geçici olarak yıldız köşklere taşınmıştır. (13)

5.3-Dolmabahçe Sarayında Yaşayan Sülطانlar

Dolmabahçe Sarayında toplam 6 padişah yaşamıştır. Sarayı yaptırtan Sultan Abdülmecit burada fazla oturamamıştır. (1839-1861) Ölümü üzerine tahta geçen Sultan Abdülaziz (1861-1876) saltanatını Dolmabahçe Sarayında sürdürmüştür. Yine bu sarayda tahtdan indirilen Sultan Abdülaziz'in yerine V. Murat 1876 da tahta geçmiş üç ay sonra oda tahtdan indirildi. Sultan II. Abdülhamit (1876-1909) padişah olmuştur. Sultan II Abdülhamit burada bir ay kadar kaldıktan sonra daha emniyetli olduğu gerekçesiyle Yıldız Sarayı'na taşınmış ve tahtdan indirilinceye kadar orada kalmıştır.1909'da V.Mehmet adıyla tahta geçen Sultan Reşat (1909-1918) Dolmabahçe Sarayında oturmaya karar vermesiyle Mimar Vedat Bey tarafından onarılan saraya yeniden işbirlik kazandırılmıştır.

1918 de Sultan Reşat'ın ölümü ile tahta geçen VI.Mehmet (Vahdettin) (1918-1922) bir süre burada kalmış, daha sonra Yıldız Sarayına geçmiş ve 1922 de Dolmabahçe rihtimından

ülkeyi terketmiştir.

Bundan sonra 18 Kasım 1922'de Abdülmecit Efendi, halife olarak Dolmabahçe'ye yerleşmiş, hilafetin kaldırılmasıyla oda hanedanla birlikte ülkeyi terk etmiştir.

Son olarak da Atatürk'ün emriyle hazırlanan 3 Mart 1924 de çıkarılan 431 sayılı yasa ile Osmanlı hanedanının malları aralarında Dolmabahçe Sarayının da bulunduğu tüm saray, köşk ve kasırlar "milletle intikal etmiştir." (14)

5.4-Sarayın Yapım Özellikleri

Dolmabahçe Saray ve önemli müstamilat binaları denizden doldurulmuş kısmen meşe kazıklar çakılarak üzerine yatay olarak döşenmiş 1-1.20 kalınlığındaki çok sağlam horasan harçlı bir döşek üzerine inşa edilmiştir. Bu döşegin içinde üç sıra halinde meşe kazıklardan oluşan bir ızgara vardır. Meşe kazıkların R: 0.25 m, 0.30 m çapındadır. Her iki doğrultuda I=0 40-0 45 m aralıkla sağlam zemine ulaşacak boyda çakılmışlardır. Kazık boyları 7.00 m ile 15.00 m arasında değişmektedir. Kazıkların sağlam zemine kadar indirilmesi ve horasan harçlı döşegin ızgarayla desteklenmesiyle farklı ağırlıktaki kitlelerin oturmasını önleyen bir taban elde edilmiştir.

Dolmabahçe Sarayı yarı kagir bir yapıdır. Sarayın dışında beden duvarları taştan yapılmıştır. İç duvarlar tuğla döşemeler ahşaptır. Kat döşemeleri hemen her yerde çift kirişleme sisteminde yapılarak titreşimleri önlenmiş, ağır avizelerin taşınması sağlanmıştır.

Özelliği olan örtüler dışında çatı, ahşap ve çatı örtüsü kurşundur. Özellikle örtülerin başında Muayede Salonu gelmektedir. Muayede Salonu basık kütle dışarda üstü bir metal strüktürle asılmıştır. Muayede Salonunda ki 4,5 tonluk büyük avize de bu askı sistemine bağlanmıştır.

Cephelerde değişik türde derleme taşlar kullanılmıştır.

Kullanılan taş cinsleri arasında Haznedar Küfekisi, Şile ve Kandıra grosi, Sarıyertaşı, Karamürsel od taşı sayılabilir

Cephelerdeki kolon ve başlıklar ayaklık ve baş tabanlar Marmara mermerindedir. Alınlık, saltanat kapıları ve başlıca merdivenlerde de mermer kullanılmıştır. Hünkar hamamı malzemesi ise Mısır'dan getirtilmiş olan albatr türü değerler bir mermerdir.

Ahşap malzeme olarak Romanya çırallı çamı, Ayancık meşesi Lambrilerde ve önemli iç kapılarda Hint ve Afrika kökenli ağaç türleri kullanılmıştır.

Sarayın kanalizasyonunda, o günlerin ileri teknikler kullanılacak denizin kirlenmesi önlenmiştir. Yağmur suları künklerle duvar içlerinden indirilmiştir. Mobilya ve döşemelerin korunması amacıyla deniz ve batı cephelerindeki pencerelere sarayın camhanesinde özel olarak yaptırılan ve güneş ışınlarını süzen koyu mavi ve mor arasında bir renge sahip olan renkli camlar takılmıştır. (15)

5.5-Aydınlatma ve Isıtma

Dolmabahçe Sarayı inşa edildiği sırada binanın aydınlatma problemini çözmek için bugünkü İnönü Stadyumu'nun bulunduğu alana Dolmabahçe Gazhane'si yapılmıştır . Bu gazhane Hicri 1290 ,Miladi 1873 tarihine kadar Hazine-i Haşsa idaresince yönetilmiş , bu tarihten sonra Fransız Havagazı Şirketi ardından da Belediyeye devredilmiştir .(16)

26 Rebilüahır 1265 (21 Mart 1849) tarihli bir belgede Beşiktaş sarayı için İngiltere'den gaz takımlarının Hoca Ovans Bezirgan tarafından getirildiği anlaşılıyor . (17)

Beşiktaş Sarayı için İngiltere'den gaz takımları getirildiğinden söz edilmesi , sarayın inşa halindeyken bile en modern malzemeyle donatılmak istendiğini ortaya koyar .

Abdülmecit zamanında havagazı lambaları ile aydınlanan Dolmabahçe Sarayı aynı Sultan Döneminde İstanbul sokoklarında bu yolla aydınlatılmasına öncülük etmiştir . Sarayın içindeki havagazıyla çalışmak üzere hazırlanmış olan avizeler daha sonra elektrikle çalışır hale dönüşmüş ve günümüze kadar bu şekilde kullanılmıştır .

Isıtmada mekan ve zamana bağlı olarak değişen sistemlere başvurulmuştur .Sarayın ısıtma elemanlarının başında şömineler gelir . Bazı oda ve salonlar da mangal ve çini sobalarla ısıtılmıştır . Muayede Salonunun ısıtılmasında daha değişik bir yöntem kullanılmıştır . Buna göre salonun bodrumuna döşenen bir sistem ile ısıtılan hava sütun kaidelerinden içeriye verilerek 18-20 derecelik bir ısı sağlanmıştır . Sarayın ısıtılması için Sultan V.Mehmet Reşat Dönemi'nin de kalorifer tesisatı kurulmuştur .(1910) (19)

Dolmabahçe Sarayı'nın Üslubu

Dolmabahçe Sarayı 19.yy mimarlığı içinde büyüklüğü bakımından en önemli yapılardandır . Avrupa Saraylarının a-nıtsal boyutlarına özenen yeni bir mekan organizasyonu içinde gelişen bu yapılar 19.yy'ın en önemli mimari ürünleri olmuşlardır . Büyük bir orta yapı ile iki kanattan oluşan Dolmabahçe Sarayı'nın biçimsel yönden kesinlikle bir mimari üsluba dahil edilmesi olanağı yoktur . Çeşitli üslupların biçimsel öğeleriyle donatılan bu mimari ürün , belli dönemin bütün karakteristiğini varlığında toplamaktadır . (20)

Balyan ustalar burada Avrupa'da görüp öğrendikleri - İtalyan Rönesans'ını , Fransız Barok'unun , Alman Rokoko'sunu , İngiliz Neoklasizmini karmaşık kullanmışlardır . Dairesel yıldızlar ve yaprakların doldurduğu üçgen alınlıklar ve yivli sütunlarda birbirinden ayrılan pencerelelerin bulunduğu . büyük girişin üzerindeki batı cephesinde , aşırılık hiçbir şeyi oymasız ve süssüz bırakmayan üslubu ile devam eder . Kabartmalar yüzeyseldir . Sütunlar serbest

olarak durur . Böylece yapının her unsuru korniş veya parmaklığa destek verme işleri ayırt edilebilecek kadar şaşırtıcıdır . (21)

1853 yılında henüz tamamlanmamış olan Saray'ı gezen Fransız yazar T . Gauthier İstanbul adlı kitabında saray hakkındaki düşüncelerini şöyle yansıtmıştır . 'Sağlam ve değerli araçları Allah'ın evine tahsis eden ve insanın geçici barınağı olarak kendi kadar ölümlü tahta evler yaptıran Türkler için ender rastlanan bir olay olarak bu saray tümüyle mermerden yapılmış ve ebediyete kadar yaşamaya namzettir .

Büyük bir orta yapı ve iki kanattan kuruludur . Hangi mimari üslup içinde yapılmış olduğunu kestirmek zordur . Bu saray ne grek ne Romalı , ne Gotik , ne Rönesans ne Arap nede Türk İspanyolların bir anıt cephesini süsleme ve giriftliği delicesine aranılmış ayrıntıları nedeniyle "Loteresco" dedikleri türe yaklaşır'. (22)

Ünlü Fransız gezgin yazar Edmonda de Amicis ise İstanbul adlı eserinde saray hakkında şunları söyler :

'Aşağı yukarı yarım İtalyan mili uzunluğundaki cephe Asya'ya karşıdır ve çok uzaktan denizin mavisini ile sahil tepelerinin koyu yeşili arasında bembeyaz görülür . Tam anlamıyla bir saray değildir bu ; kendi üslubunda tek olan bir mimari anlayıştır . Parçaları birbirinin içinde ayrılmış ve hiç görülmemiş bir karışıklık içinde Arap , Yunan , Gotik , Türk , Roman ve Rönesans üslubu biraraya gelmiştir . Bu sarayda, Avrupa saraylarının kadınimsi zerafeti vardır . Mızrak gibi hafif dorik ve ionik sütun dizileri , nakışlı pervazlara ve yivli küçük sütunlara yerleşmiş pencereler , nakışlarla örtülmüş kapıların üstüne eğilen yaprak ve meyve yüklü kemerler , dantel gibi örülmüş korkuluklarıyla zarif taraçalar , silah , gül , asma motifleri birbirine bağlanan sarılan çiçek çelenkleri , pervazların üzerinde , pencerelerin boyunca , bütün kabartmaların etrafında üstüste yığılan mermer koyeler , kapıdan alınlıklara kadar uzanan

arabesk ağı , çok şekilli yapıyı oluşturan küçük sarayların herbirine muhteşem bir oyma işçiliği görünüşünü veren bir tezyinat , bir ihtişam , mimari bir tumturak ve bir süs zerafeti Önde zarif bir şekilde birbirine sarılmış dallardan ve çiçeklerdin meydana gelen yaldızlı şebekelerle bağlanmış ve uzaktan rüzgarlarla uçacak dantel perdelere benzeyen beyaz mermerden abidevi sütunlar uzanır . Kapılardan sahile uzun mermer basamaklar iner ve denizde kaybolur".

Çağın farklı kaynaklarında üslubu ile ilgili oldukça değişik yorumlara neden olan saray , eklektik bir anlayışın ürünüdür . Dış ve iç süslemede Barok , Rokoko , Ampir özel, liklerini gösteren Saray'da tüm üsluplar birleşmiş ve Osmanlı ustayarınca yorumlanmıştır .

Dolmabahçe Sarayı'nın gerek inşasında gerekse yapımında pekçok sanatçı çalışmıştır . Eserin ortaya çıkarılmasında hem avrupalı hemde Osmanlı ustaların emekleri vardır . (2)

. -5.6-Dolmabahçe Sarayı Yapılar Topluluğu

Dolmabahçe Sarayı yapılar topluluğu'na bağlı arsalar 80.420 m² yapılar ise toplam 25.635 m²'lik bir alanı kaplar . Bayıldım parkı arsası 25.000 m² ; Dolmabahçe Sarayı arsası 64.120 m² Dolmabahçe rıhtımı 1.300 m²'dir . Saray yaklaşık 118.065m² dir.Saray'ın deniz tarafı 600 m uzunluğunda mermer bir rıhtıma dayanır . Bu rıhtımın onarım ve yapımı 1864'de tamamlanmıştır . 2 aralık 1863'de çıkan iradeyle sona ermiştir .()

Ana Bina Mabeyn-i Humayun , Muayede Salonu ve Harem-i Humayun adlarını alan üç ana bölümden oluşur . Tek çatı altında toplanan 14.595 m²'lik bir alana kurulan bu büyük yapıda 285 oda , 43 salon , 6 balkon ve 6 hamam bulunmaktadır . Bu mekanlar 1427 pencere ve 25 değişik işlevli kapı ile kara ve deniz yönüne açılır .

Dolmabahçe Sarayı büyük bir ana binayla onu çevreleyen hem yönetim hemde yaşam işlevlerini karşılamaya yönelik bir dizi yapıdan oluşmuş çok büyük bir yapılar topluluğu görünümündedir . Bu yapılar ana kütleyle çevreleyen bahçelerin içinde ve dışında olmak üzere özelliklerine göre bir dağılım gösterirler .

Ana yapı ve çevresi şu bölümlerden oluşur :

- 1 -Hazine-i Hassa Dairesi
- 2 -Mefruşat dairesi
- 3 -Ana yapı * Mabeyn-i Humayun
* Muayede Salonu
* Harem-i Humayun
- 4 -Camlı Köşk
- 5 -Kuşluk
- 6 -İç Hazine
- 7 -Mutfak
- 8 -Kiler
- 9 -Marangozhane
- 10-Veliaht Dairesi

- 11-Hareket Köşkleri
- 12-Gedikli Cariyeler Dairesi
- 13-Kızlarağası Dairesi
- 14-Hereke Dokumahaneleri
- 15-Musahiban Dairesi
- 16-Agavat Dairesi
- 17-Bendegan Dairesi
- 18-Baltacılar Dairesi
- 19-Matbah-ı Amire

Çevre duvarlarının dışında ise şu yapılar bulunmaktadır.

- 20-Hamlaخانه
- 21-Bezm-i Alem Valide Sultan camii
- 22-Saray-ı Humayun Tiyatrosu
- 23-Istabl-ı Amire
- 24-Saat Kulesi
- 25-Servis Yapıları Grubu
 - a)Kuşhane
 - b)Mefruşat Ambarı İzadet
 - c)Şehzade Kemalettin Efendi Mutfağı
 - d)Yoklama Koğuşu
 - e)Eski Çamaşırhane
 - f)Metruk Matbaa
 - g)Harap Koğuş
 - h)Ahır
 - ı)Değirmen
 - j)Harap ahır
 - k)Fırın Koğuşu
 - l)Haraf Mutfak(2 adet)
 - m)Yusuf İzeettin Efendi Mutfağı
 - n)Saray-ı Humayun Tatlıhanesi
 - o)Saray-ı Humayun Eczanesi
- 26-Akaretler

(24)

Dolmabahçe Yapılar Topluluğu'nun Mimari Yönden İncelenmesi

'L' planlı sarayda ortadaki yüksek Muayede Salonu'nun iki yanında denize paralel olarak gelişen iki kanat bulunur .

Bu kanatlardan biri Mabeyn-i Humayun diğeri Harem-i Humayundur . Saray bütünü içinde oldukça geniş bir alana yayılan Harem , bir süre sonra yatay doğrultusunu kaybeder ve rıhtıma dikey bir boyut kazanır .

Yapıları şu ana başlıklarla inceleyebiliriz:

- 1-Kapılar ve çevre duvarları
- 2-Ana bina (Mabeyn-i Humayun , Haram-i Humayun , Muayede Salonu)
- 3-Ek yapılar

Kapılar ve Çevre Duvarları

Boğaziçi'ne zarif parmaklıklı , uzun rıhtımlarla açılan Dolmabahçe Sarayı , kara tarafında yüksek duvarlarla çevrilmiştir . Geleneksel Osmanlı Saray Mimarisinin başlangıçta "sur" kavramı ile özdeşleşen çevre duvarları 19.yy sarayında oldukça değişik bir yorumla uygulanmıştır .

Bu duvarlar yapı cepheleriyle veya önceki işlevlerine göre isim alan çeşitli kapılarla hareketlenerek dışarı açılır . (29)

Sarayın kara tarafında iki ana ve yedi tâli girişi , deniz tarafında ise beş yalı kapısı vardır . Veliâht dairesinin'de ayrı girişleri bulunmaktadır . Osmanlı Mimarlığında Harem'e ayrı giriş açmak zorunluydu . Özel veya resmi gelişlerde saraya hem karadan hemde denizden ulaşım sağlanmıştı . Saray'ın kara tarafında iki anıtsal girşi bulunmaktadır . ()

Kara Tarafındaki Kapılar

Hazine Kapısı : Hazine-i Hassa Dairesi ile Mefruşat Dairesi arasında bulunan bu kapı sarayın önemli giriş-çıkış kapılarındanıdır . () Taç kapı oval bir girinti yapan girişin ortasındadır . Girişe derinlik ve perspektif

kazandıran geri çekilme , ileri çıkmalarla karşılanmadığı için düzenlemenin barok etkisi sınırlı kalmayan bütün dekoratif yüklülüğüne rağmen çizgileri açıklıkla izlenebilen klasik bir cephe vermektedir .

Saltanat Kapısı : İkinci anıtsal giriş Dolmabahçe-Beşiktaş Caddesi üzerindeki Merasim (Saltanat) Kapısıdır . Hazine Kapısı'na oranla daha özenli işlenmiş , daha büyük tutulmuştur . Kapının başta gelen özelliği içeride ve dışarıda içbükey planlı oluşudur . İçbükey duvarların üç uçları birer küçük kule olarak yükseltilmiştir . Gerek içerden gerekse dışarıdan bakıldığında derinlik veren yapısal ögeler olarak kavranmaktadır . Her seferinde arkada kalan oturduğu zemin veya bağlantıları görülmeyen , yapısal sınırları açık olarak izlenemeyen kuleler yalnızca görsel ögeler gibidir . Mekanın değişen boyutlar veren öznel imgeleme açık olan bir düzenleme Barok bir yaklaşım tanımlamaktadır . (26)

Bendegan Kapısı : Kanatları camlı ahşap bir kapıdır . Koltuk Kapısına gelen koridorlu duvarlar , sahile dikey inen ve bir yönden Saraya , diğer yöndende Camlı Köşk'e giden iki katlı bir koridora bağlanırlar . Bu koridorun Camlı Köşk'e yakın bölümde Kuşluk Kapısı vardır . Camlı Köşk bağlantısı sağlayan çift katlı koridor aynı zamanda duvar görevi yaparak Kuşluk Bahçesi'ni hem sokaktan hemde Hasbahçe'den ayırır .

Kuşluk Kapısı : Kuşluk Bahçesi'ne geçişi ve Camlı Köşk'e girişi sağlayan binek taşlı bir kapıdır . Camlı Köşk'ten sonra tek sıra halinde ve kıyıya paralel olarak uzanan duvarlar , Kuşluk ve Harem Bahçeleri arasında yükselen bir duvarla dikey olarak kesilir . Harem duvarları caddeye paralel olarak devam eder . İşte bu yüksek duvarlardan kara tarafına yalnızca Valide Kapısı açılır .

Valide Kapısı : Dikdörtgen mermer levhaların dekoratif olarak yerleştirilmesiyle hem kemerli , hemde yine dikdörtgen yüzeyli bir görünüm elde edilmiştir . İki kanatla açılan bu kapının üstünde ve alınlığında zarif süslemelere

rastlanır . Kemer kilit taşının üzerinde ise madalyon için-
de Sultan Abdülmecit tuğrası vardır . Bu kapıdan sonra Sa-
ray duvarlarının bir süre devam ettiğini görüyoruz . Bu yön-
de ilk kapı Harem Kapısı'dır .

Harem kapısı : Kesme taşlarla sınırlandırılmış bir giriş-
tir . Kapı kanatları ahşaptır . Bundan sonra sırasıyla Ve-
liaht Dairesi , Baltacılar Dairesi , Matbah-ı Amire'den de-
nize dikey inen duvar üzerinde Muhasiban Girişi görülür .
Bu kapıların dışında deniz cephesinde rihtıma merdivenler-
le inilmesine izin veren ajurlu demirden oval konumlu beş
tane yalı kapısı vardır . Ortadaki büyük kapı , Saltanat De-
niz Kapısı adıyla bilinir . Muayede Salonu'yla aynı eksen-
dedir . kapılarda Mabeyn-i Humayun girişine yakın olanı Ve-
zir İskelesi Kapısı adıyla tanınır .

Ana Bina

Saray'ın ana yapısı birbirine eklenen üç bölümden meyda-
na gelmiştir . Muayede Salonu her iki tarafında uzanan Ma-
beyn-i Humayun (Resmi Daire) ve Harem-i Humayun (Özel Dai-
re) ile 'L' şeklinde bir plan oluşturur .

Resmi Daire : Ortada büyük bir merdivenin bulunduğu üç
plan biriminden meydana gelmiştir . Şematik olarak merkezi
holler ve köşelerdeki oda gruplarının birleşimi bir plan
birimi sayılmıştır .

Saray boyutlarının büyüklüğü , dekorasyonun zenginliği
ve herbiri kendine özgü nitelikler taşıyan mekanların giri-
şimiyle bu tür bir şemalaştırmayı aşan boyutlara sahip gö-
rünmektedir .

Resmi Daire yüksek bir bodrum üzerinde iki katlıdır . Sa-
raya geniş mermer merdivenlerle ulaşılan bir sahanlıktan
girilmektedir . Giriş kapısı özel olarak belirtilmemiş , sa-
hanlığın gerisinde sade bir kapıyla yetinilmiştir . kapının
iki yanında yeralan yine yüksek kemerli pencereler , giriş

yanında sahanlığın iç mekana olan görsel akışını sağlamaktadır . Girişin birinci kat balkonunu altındaki sahanlıkta ve geriye çekilmiş olarak düzenlenmesi sadece merdivenlerle ve dolaylı olarak ifade edilmesi önemli bir özellik sayılmaktadır . Girişteki ilk merkezi hol(Mabeyn Salonu)haç planlı bir hacimdir . Denize dik yerleştirilmiş bir dikdörtgen olan mekan , dört doğrultuda yan mekanlarla genişletilmişlerdir . Her birine yerleştirilen ikişer kolon orta mekanlar dikdörtgenin dar kenarı üzerinde olduklarında daha dar ve derindir .

Dikdörtgenin uzun kenarı üzerinde yer alan hacimler ise tersine daha geniş ve daha az derindir . Fakat kolonlar yana çekilmiş olduğundan denize paralel akan eksen üzerinde görsel akış kuvvetlendirilmiştir . Buna , girişten sonra tek bir basamakla ayrılan iç sahanlığın hacmide eklendiğinde eksen doğrultusundaki uzunlamasına açılış öne çıkmaktadır . Orta mekanın köşelerinin şöminelerle yuvarlatılması ve üstlerinin kristalle işlenmiş kemerli dolguları hacmin sınırlarını gözden kaçırmakta , orta mekanı oval bir biçime doğru çekmektedir . Büyük merdivene açılan ve giriştekinin benzeri olan kemerli yüksek ve camlı kapılar mekanın belirlenmeyen sınırlarda devam ettiğini göstermektedir . Ayrıca büyük merdivenin üstten süzülen ışığı giriş holü ön uçtaki en loş kısımdan sonra gelmekte ve şaşırtıcı bir ışık gölge kontrastı oluşturmaktadır . Sıralanan özellikler bir Neo-Barok mekanı tanımlamaktadır . Ancak , bu hacmin örtüsü ve kolon ,pilastr , kemer vb. mimari öğeler için seçilen biçimler , barok mekan düzenini tamamlamaktan uzaktır . Düz atkılı sistem gereğince örtü kolonları bağlayan kirişlerle bölünmüş kasetler biçimindedir . Duvarlar kolonlarla bütünleşen açık ve net çizgileri olan pilastr ve korniş öğeleriyle işlenmiştir . Sonuçta böyle bir açık çizgileme ve geometri mekanın Barok özellikleriyle çelişmektedir .

Pilastrlarla bölünmüş duvar yüzeyi tamamen düzdür . Köşelerdeki fayans şömineler ve üzerlerindeki kristal dolgu

dışında yalnızca tavanda dekorasyon vardır . Sarkan girişler arasındaki tavan dekorasyonu , dikdörtgen bir çerçeveleme içinde düzenlenmiştir . Bu dekorasyon çerçevenin geometrisine göre göbek veya şeritler halinde yerleştirilmiş barok kıvrım dallar , kartuşlar , deniz kabukları vb . motiflerden oluşan bir bezemedir . Köşelerde bir ara koridorla bu büyük hole bağlanan oda-salon grupları plan birimini tamamlamaktadır . İçinde merdivenin bulunduğu ikinci plan birimi , aslında , bu bölümün , Resmi Dairenin çekirdeğidir . Deniz tarafındaki geçit , yan sahınla genişletildikten sonra denize bakan bir taşığa açılmaktadır .

Üçüncü plan birimi , binanın enine , denize dik doğrultuda yerleştirilmiş bir merkez holü ile köşe odalarından oluşmaktadır . Köşe odaları yine yanlardaki koridorlar aracılığıyla hole bağlanmaktadır . Merkez holü , denize dik eksen üzerinde oval planlıdır . İkişer kolonla ayrılmış yan sahınlarda simetrik olarak bahçe ve deniz girişleri düzenlenmiştir . Burada yükseltilmiş bodrum üzerinde giriş katına ulaşmak üzere çift kollu eliptik birer merdiven kullanılmıştır . İkinci yalı kapısı girişlerin karşısına gelmektedir . Buna bakarak bu eksenin vurgulandığı düşünülebilir . Ancak bu eksen resmi dairenin bütün içinde asimetric bir konumda olduğu halde cephede belirtilmiş değildir . Tersine kitle olarak geride kalan bir noktada yer almaktadır . Ayrıca içeride girişte merdiven hemen başladığından geniş bir perspektif içinde kavramaya olanak verecek mesafe kalmadığından , merdivenler , biçimlerine , hatta büyüklüklerine ve özenli yapımlarına karşın beklenen etkiyi vermemektedir .

Salonun oval biçimi , dikdörtgenin uzun kenarının ortada hafif eğrilendirilmesiyle elde edilmiştir . Bu hafif içbükeylik bir tarafta kemer içlerine yerleştirilmiş aynalarla birkez daha yansıtılarak daha farkedilir yapılmıştır . Bu Barok düzenleme , Mabeyn Salonu'nda olduğu gibi yine çerçevesiz , kasetli bir tavan dekorasyonu , açık çizgilendirilmiş pilastr ve kemer düzeni ile birliktedir .

• - Mabeyn Salonu'ndakinin benzeri olan bezeme ve mimari öğelerle burada merdivenlerin Barok korkulukları ve giriş kapılarının dekorasyonu eklenmektedir . 'C' kıvrımlı 'Crochet'ler , kıvrım dallarla çevrili madalyonlardan oluşan birimlerin yaptığı ondüle korkuluk , saraydaki maden yapımının ve dekorasyonun ilginç bir parçasıdır .

Resmi Dairenin üst katı , giriş katına benzer bir kompozisyon içinde tasarlanmıştır .

İlk plan birimi Süfera Salonu olarak adlandırılmış olan merkez hol ile köşe gruplarından oluşmaktadır . Süfera Salonu , Dolmabahçe Sarayı'nın en görkemli mekanlarından biridir . Birbirine dik iki eksen üzerinde açılan (denize paralel ve dik) sahanlarla genişletilmiş merkezi planlı bir hacimdir .

Her iki doğrultunun birbirine denk bir açılımı vardır . Boyut olarak uçtan uca aynı uzunluktadırlar . Fakat iki yan salon kolonlarla ayrılmış olduğundan planda uzunlamasına gelişme daha öne çıkmış görünmektedir . Ayrıca , orta kısmın köşeleri yuvarlatılarak yana açılma daha az belirli hale getirilmiştir . Buna karşılık örtüde plandaki uzunlamasına açılmayı nötralize eden enlemesine yerleştirilmiş bir tavan bütünlemesi vardır . Zeminde ve tavanda karşıt doğrultular veren bu düzenleme mekan özelliklerinin kavranmasında belirli bir zorluk getirerek salonun lüksünün ve dekorasyonunun çarpıcılığının öncelik kazanmasına yol açmaktadır . Oysa altın yıldızla zenginleştirmiş dekorasyonun kendini empoze ettiği bu düzenlemede geriye itilmiş de olsa , kademeli açılmalarla orta sofaya bağlanan yan salonların büyütüp çoğalttığı mekan değerleri , kullanılan plan şemasının potansiyelini işaret etmektedir .

Salonda yan sahnaları ayıran kolonlar ve duvar yüzeylerini bölümleyen plastrlar yivli gövdeli ve kompozit başlıklıdır .

Tavan kare kasetler içinde Barok kıvrım dallardan oluşan göbek veya kartuşları , rozetlerle bezelidir . Çerç-

Çerçeveler akant yaprağı , meandr , dolama , yumurta dizisi şeritleriyle yapılmış ve tümü altın yaldızla işlenmiştir .

Süfera Salonu'na açılan köşe odalarında büyük bir lüks ve özenle bezenmiş ve döşenmiştir . Kırmızı Salon olarak tanınmış olanı , denize doğru uzanan dikdörtgen planlı bir hacimdir . Kırmızı rengin ve altın yaldızın abarttığı bir lüks ve gösteriş sergisi gibidir . Ortası dikdörtgen ve çevresi karelerle bölümlenmiş olan tavanda kartuşların ve madalyonların içinde naturalist çiçek resimleri vardır . Tavan , akant yaprağının belirgin motif olarak kullanıldığı geniş bir silme takımıyla duvarlara bağlanmaktadır . Duvarlar ise , boş alan bırakmaksızın bezeme motifi veya çiçeklerle süslenmiştir . Öbür köşe odasında da aynı lüks ve süsleme tutkusu görülmektedir . Bu odada altın yaldızla işlenmiş bezemelere ve çiçek resimlerine ek olarak duvarlara perspektifi olan tül ve dantel perde resimleri yapılmış , büyük aynalarla yoğun süsleme dahada çoğaltılmıştır . Her iki salon , kendi boyutları içinde düşünüldüğünde aşırı gelen bir süs yükü taşımaktadır .

Büyük Barok merdiven , binanın iki plan birimini birleştirip bütünleyen bir çekirdek mekandır . Birinci kat düzeyinde açık olarak kavranan bu özellik örtüsünün farklılığıyla vurgulanmıştır . Merdiven , denize paralel bir dikdörtgen içine yerleştirilmiş simetrik bir düzenlemedir . İki kolonun gerisinden başlayarak yükselen merdiven aslında çok geniş değildir . Fakat orta sahanlığa doğru hafif bir eğrilik daraltılmış , daha uzun ve geniş görünmesini sağlayan bir düzenleme yapılmıştır . Bu eğrilikle birlikte orta sahanlıktan sonra çift kollu olarak çıkan ve üst sahanlıkta birleşen merdivenin açılan ve kapanan görünümüyle devingen bir perspektif sağlamıştır .

Optik uygulamayı zenginleştiren bu düzenleme simetrik ve aksiyal bir kuruluş içinde gerçekleştirilmiştir . Orta sahanlıktan karşılıklı olarak çıkan ve oval bir eğrilikle açılan dört kol , merdivenin eğri-karşı eğri ilişkisi

içinde algılanmasına olanak vermektedir .

Merdiven üstten demir strüktürlü cam örtüyle aydınlatılmıştır . Buzlu camdan süzülen bol ışık merdiveni bir yandan , bezemesinin ve malzemesinin lüksü ve gösterişi içinde sergilemekte , bir yandanda etrafındaki kısmen loş çevre koridoruyla bir ışık kontrastı yapmaktaydı . Dekorasyondaki zenginlik , özen ve bolluk tasarımdaki Barok espriyi tanımlamaktadır .

Gotik kemerli tonoz biçimindeki örtü , yy'ın sonlarına doğru yaygınlaşacak olan seri , holler , pasajlar , büyük mağaza holleri , vb.'nin metal/cam örtülerinin sade bir örneğidir . Erken uygulamalardan biri olarak anılmalıdır . Demir çerçevelere yerleştirilmiş , dikdörtgen birimler halindeki cam yüzey biri ortada ikisi kenarlarda olmak üzere üç kemerin arasını doldurmaktadır . Asıl taşıyıcı strüktürü meydana getirmesi gereken kemerler , üstten (dışarıda) asılmışlardır ; fakat kesitleri açıklığa oranla küçük ve incedir .

Görüldüğü kadarıyla kemerler , çelik makaslar biçimde olmayıp strüktürün tonozlama ilkelerinden tam kopmadığı evrenin biçimlerini taşımaktadır . Buna uygun olarakta dikdörtgen birimler kendini taşıyan bir örtü strüktürü için kemerleme doğrultusunda yerleştirilmiştir . Kemerler sekiz sıra halindeki cam birimleriyle aynı sayıda parçalardan yapılmıştır . Kemerleri meydana getiren putrellelerin üzerinde bir meandr dizisi işlenmiş parçaların ek yerleri , küçük sarkıtlarla süslenmiştir . dönemde ileri ve modern olan strüktür ve yapım tekniğinin kullanıldığı örtü geleneksel strüktüre göre biçimlenmiş bir altyapıya oturmaktadır . Bu hafif aydınlık ve şeffaf örtünün son derece yalın çizgilerine karşılık masif altyapısının yüklü Barok süslemeleri vardır . Burada , strüktürde ve biçimde ortaya çıkan ve geçen yy'ın mimarlık sorunlarında başlıcasıda ikilem çarpıcı bir açıklıkla yanyana görülmektedir . Ancak mimarın geleneksel olana karşı çağdaş olandan yana örtülü bir eğilimi olduğuda sezilmektedir . Örtünün bağlandığı

yüksek ve masif görünümlü giriş , merdiven evini çevreleyen kolonlara , başlıkla arasına konmuş küçük tablalar aracılığıyla oturmaktadır . Başlığa oranla küçük tutulmuş olan bu parça , yatay ve düşey öğeler arasında bir mafsal görünümündedir . Aslında üstteki metal strüktürlü örtünün kârgir bir tonoz gibi altyapıya yük aktarmadığını , alt yapının geleneksel strüktürünün belirli bir ölçüde dekoratif olduğunu sezdirmektedir . Örtünün hafifliğini görselleştirirken üstü kapalı bir biçimde eski strüktürün yeni karşısında çözülebileceğini de işaret etmektedir . Merdivenin çevre koridoru tonoz örtülüdür . Çevre koridorunun boşluğuyla yan sahneler ve merdivenin aydınlığı bu mekanın bütününde değişik aydınlık düzeyleri olan , birbirine girişen ve ayrılan bir mekanlar birleşimi meydana getirmektedir .

Merdivenin ünlü kristal korkuluğu mekanın görkemi dekorasyonunun yalnızca bir parçasıdır . Kalın ahşap bordürlü barok üslupta spiral biçimde işlenmiş kristal parçalardan oluşan korkuluk yalnız merdiveni değil , merdiven evinin dikdörtgeninide çevrelemektedir. Pahalı mermerlerden yapılmış kolonlar korkuluk düzeyine kadar ayrıca bezelidir . Alçak bir tabla ve bilezikten sonra gelen kabartma bezeme altta akant yaprakları ve sonra rozet ve kartuşla meydana getirilmiştir . Akant yapraklarının naturalist biçimlenmiş damarları ve uçlarının üsluplaştırılmamış kıvrımları bezeme tarihi açısından ilginç olmalıdır .

Alt yapının bitimindeki giriş , yüksek bir friz biçimindedir . Yüklü yüzey bezemesinin yanısıra yumurta şeritinden silmeleri , dentilleri ve oymalı takozları vardır . Kornişter sonra madalyon bir alınlık kuşağı , alt yapıyı bitirmektedir . Madalyonlar 'C' kıvrımları , gırlan ve çiçeklerle kolon arasını tutmaktadır . Kolon eksenlerinde akant yapraklı pilastriklar ve üzerlerinde deniz kabuğundan tepelik vardır . Bütün bu mekanda altın yaldız ve ona uyumlu renk düzeni içinde bej , sarı , kırmızı ve tonları çalışılmıştır .

Birinci kattaki hacimlerin büyüklük , zenginlik ve

gösterişli donamının taşıyan ikinci salon , Süfera Salonuyla simetrik konumda olan ve Zülveçheyn adıyla anılan salondur . Bahçeye ve denize ve açılan yan mekanların eklenmesiyle denize dik bir eksen üzerine oturmuştur . Binanın denize paralel ana eksenini üzerinde bulunan ve büyük merdiven holüne bağlanan bir yan mekan daha vardır . Fakat bu mekan , kolonlarla orta mekandan ayrılmıştır ve loştur . Denize ve bahçeye açılanlar ise aydınlık alanlar olarak orta mekanı yanlara doğru genişletmektedir . Ayrıca oval biçimli orta mekanda oval uzun çapının yan sahınlar doğrultusunda oluşu yanlara doğru açılışı güçlendirmektedir .

Orta mekan , bir dikdörtgenin kenarlarının içbükeyleştirilmesiyle ovale dönüştürülmüştür . Dikdörtgenin kenarları belirgin olarak durmaktadır . Tavan dekorasyonunda bu dikdörtgeni belirten bir bölmeyle bağlanmıştır . Dolayısıyla orta mekanda sınırları hafif bir belirsizlikle kaydıran içbükeylik , köşelerde katı bir biçimde tutulmaktadır .

Duvarlar pilastr ve silmelerle kemer ve kornişli mi-mari bir düzenleme içinde bölümlenmiştir . Merdiven holüne bağlanan yan sahindaki kolonlar ve salondaki pilastrlar yivli gövdeli ve kompozit başlıklıdır . Tavan küçük takozlarla tutulmuş bir kornişle alt yapıya bağlanmaktadır . Tavan dekorasyonu dikdörtgen bir çerçeveleme içinde , içbükey kornişlere ters konmuş eğri ortasında daire biçimli bir göbek meydana getirmek üzere bezemeden oluşmaktadır .

Resmi Dairehin plan şeması olarak belirli bir bütünlük içinde bitiminden sonra kendi başına özgül bir yapı olan Muayede Salonu'na kadar olan alanda bağlantıyı ve özel kullanıma ayrılmış bir ara bölüm bulunmaktadır . Bu bölüm Camlı Köşk'e bağlanan uzun geçite ayrılmış olan Kuşluk Bahçesi tarafında kalmaktadır . Belirli bir plan tipine uymayan , kısmen tek katlı daha çok koridor ve servis merdivenleri için kullanılan bir alandır . Bu alanın , çok sayıda dirsekler yaparak dolaşan koridorları , sırt sırta aydınlık ve merdivenlerle karışık ve çözümlenmemiş bir planı vardır . Hünkar hamamında ise şaşırtıcı bir düzenleme ile karşılaşılmaktadır .

Hünkâr Hamamı : Dünyanın en zengin ve ilginç özel hamamlarından biri olduğu söylenebilecek olan Hünkâr Hamamı , tek bir koridor üzerinde birbirinden geçilen üç hacimden meydana gelmiş küçük bir dairedir .

Koridor üzerindeki ilk oda , bir dinlenme salonudur . Asıl hamam kısmı biri soğukluk , diğeri sıcaklık olarak düzenlenmiş iki küçük hacimdir . Bej üzerine pembe damarlı albatr malzeme olarak kendi başına lüksü , yüksek kaliteyi , ve pahalı bir gösterişi simgelemektedir . Çoğu yerde seçilmiş parçalarda mermerin kendiliğinden olan güzelliği ile yetinilmemiştir . İçeride , sıcaklıkta duvar üçe bölünmüş , eksellere kurnalarla pencere ve kapı gelecek şekilde çerçeveler düzenlenmiştir . Çerçeveler , ince dekoratif koloncuklara ayrılmaktadır . Kolonlara taban ve başlıkta stilize akant yaprakları işlenmiştir . Çerçevelerin içinde kurdeleli çiçek çelenkleri , kartuşlar vardır . Duvar düzenlemesini bitiren frizde kıvrım dal kuşağı ayrıca çiçeklerle zenginleştirilmiştir . Üstteki profilli kemerlerin alınlıkları , köşelikleri , ayrıca kornişin damla ve takozları inanılması zor bir özenle çalışılmış ve süslenmiştir . Kurna ve küçük banyo teknesi , gerek figürleri gerekse kompozisyonu bakımından kendine özgü seçkin birer parçadır . Hamam , mimarlığın en şaşırtıcı fantazilerinden birini gerçekleştirerek bir metal cam örtü ile örtülmüştür . Tekne tonoz biçimindeki örtü , köşegenleri bağlayan ve arıca kenarlara paralel ve dik bağlantılarla elde edilen metal çerçevelere yerleştirilmiş camden yapılmıştır .

Bütün metal bağlantıları , boş bir nokta bırakmaksızın süslenmiştir . İçine yumurta motifleri oturtulmuş 'C' kıvrımları , karşılıklı kıvrım dallar arasında küçük madalyonlar , küçük deniz kabukları , küçük stilize akant yaprakları , volütler , güller ve bir dolu çiçekler bu metal yapıyı bezemektedir . Kuşkusuz bir hamam için olabildiğince aykırı olan bu örtü ısınmak , korunmak vb. işlevler dışlanarak tasarlanmıştır . Sonuç tasarlamanın oluştuğu fantezide

mimarınmı kullanıcınınmı daha fazla payı olduğu sorusunu geride bırakacak düzeydedir .

Muayede Salonu : Dolmabahçe Sarayı bir bütün olarak düşünüldüğünde Muayede(Bayramlaşma) Salonu boyutları ve konuyla tasarlamanın merkez ögesi görünümündedir . Ancak bu konuma karşın , yakın bir inceleme , iki yanında yer alan Resmi ve Hususi Daire binalarıyla içsel bir bütünleşme göstermediği anlaşılmaktadır . Tasarım bakımından plan şeması , iç örgütlenme ve mekan yapısıyla ve ilettiği mesajla Muayede Salonu , kendi içine kapalı ve özerk bir yapıdır . Nevar ki paradoksal olarak farklılığından ötürü , benzer planlama özelliklerine sahip olan Resmi ve Hususi Daire hat-ta Velihaht Dairesi binalarını bütünleştirme işlevini de yerine getirmektedir .

Muayede Salonu dıştan dışa 25 x 37 m boyutunda kareye yakın bir altyapı üzerinde içeriden kubbeyle dışarıdan çatıyla örtülü bir binadır . Taşıyıcı strüktür olarak dört ayağa oturan merkezi bir şeması vardır . Fakat zeminde kareye yakın çerçevesinin içine yerleştirilmiş iki yanı çevre koridorlu dikdörtgen bir orta mekan veren bir plan şeması kullanılmıştır . Böylece örtünün biçimi ve strüktürüyle alt yapı birbirinden farklı iki şema üzerinde geliştirilmiş olmaktadır . Üstelik farklılık şema düzeyinde kalmamış , mimari öğelerin biçim ve kullanılışı , mekanın örgütlenmesi , yüzeylerin ele alınması ve dekorasyon anlayışına kadar uzanmış görünmektedir .

Zemin düzeyindeki (yaklaşık 4.62 m boyundaki) plan , denize dik eksen üzerinde uzunlamasına dikdörtgen bir orta mekan ve iki yandaki çevre koridorlarıyla köşe odalarından meydana gelmektedir . Dış duvarlar hem kenarda beşer eşit parça elde etmek üzere bölümlenmiş , yanlar çevre koridoruna ayrılarak ortada 3x5 modüllü bir alan elde edilmiştir . Bu orta mekan , önlerinde birer kolon çifti bulunan taşıyıcılarla çevrilidir . Yanlarda çevre koridorundan dörder kolonlu gruplarla ayrılmıştır . Orta mekanın sınırları , kolonlar ve onları bağlayan kemerlerle üstte galeri

korkuluğuyla sonlanan korniş tarafından belirtilmektedir . Kemerler , duvarda exedra niteliğindeki nişlere açılmaktadır . Bu yuvarlatılmış ve geriye çekilmiş yüzeyler orta mekanı genişletmeye açık bırakmaktadır .

Ayrıca , taşıyıcılardaki kolon çiftlerine bağlı olarak kemerler kademeli yapılmıştır ; bu düzenleme nişlerin derinlik veren bir perspektif içinde ve kuvvetle algılanmasını sağlamaktadır . Nişlerin içine , ayrıca pencere açılmıştır . Böylece duvar yüzeyi sınırlayıcı bir öge olarak kolon çiftlerinin gerisinde ve ışıklı nişlerde belirsizleşmektedir .

Yanların kolon gruplarıyla ayrılması buradaki kemer açıklıklarının geride nişlere bağlanması orta mekânın sınırlarını dahada hareketlendirmektedir . Fakat betimlediğimiz ve mekânın sınırlarını dikdörtgen çevreden dışarı doğru genişleten bu düzenleme , korniş ve tablaların kesintisiz ve dikaçılı çizgiyle tutulmaktadır . Mekan çeperlerinin hareketi böylece durdurulmakta ve altyapının bitimi çizilmektedir . Bir başka deyişle , tek tek belirtilmiş kolon , giriş ve kemerlerin klasik örgütlenişiyle denetlenmektedir .

Yandaki çevre koridoru , Muayede Salonu'nun ilgi çekici düzenlemelerinden biridir . Plan şemasında yan nef konumunda olmasına karşın , dar oluşundan ötürü yalnızca mekânın yanlara doğru dolaylı açılışını sağlayan ve örtünün merkezi kuruluşunu hazırlayan bir ara hacimdir . Her iki tarafında sıralanan kolon çiftleri ve niş pencerelerinin koridor üzerinde salona doğru zengin perspektif olanakları vermektedir .

Çevre koridoru bahçe tarafında daire planlı ve plandaki yeri bakımından küçük birer şapel niteliğinde görünen odalarla sonlanmaktadır . Eksenlerine büyük kapı ve pencereler açılarak odalar kapalı mekanlar olmaktan çıkarılmışlardır . Çok yüksek tamburlar üzerindeki kubbeleri , mimari perspektifli resimlerle süslenmiştir . Örtü , ortadaki büyük kubbeyle onu yanlara açan dört büyük ve geniş karınlı kemerden oluşmaktadır . Askı kemerleri geniş tutularak , örtü düzeyinde haç planlı bir şema elde edilmiştir .

Yakındoğu ve Akdeniz kültürlerinin klasik geleneğinde geçerliliğini hep korumuş olan bu şema , Muayede Salonu'nda çok farklı biçim ve ilişkilerde kullanılmıştır . Aslında şemanın buradaki kuruluş biçimi , geleneksel düzenlemeye uygundur ."Kare çerçevenin dört köşesini tutan taşıyıcı grupları , dört yöne açılan merkezi mekan , kemerler , kubbeyi altyapıya geçiren küresel üçgenler." Burada değişiklik söz konusu kuruluşun altyapıyla ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır . Kubbenin dört yöndeki açılımları galeri katında tutulmaktadır . Böylece altyapıyı dikdörtgene tamamlayan , açılma sınırları görülebilen buna dik doğrultudaki açılma ise sınırları görsel olarak algılanamayan bir örtüyü tanımlamaktadır . Farklı açılımlarla kubbe altının geleneksel statik mekanını dönüştüren bu düzenleme altyapısının bitimini çizen klasik kornişler üzerinde şaşırtıcı bir barok etki vermektedir . Kuşkusuz bu etkide kubbenin , kemerlerin , küresel üçgenlerin üstünü tamamen kaplamış olan ve bu öğelerin boyut ve biçimlerini belirli yanlısamalar içinde algılamaya götüren resimli (pictural) süslemenin payı büyüktür . Aslında Muayede Salonu'ndaki dekorasyon , mimari öğelerin ve mekanın düzenlenmesinde görülen ve karşıtlıkların etkisini kullanan anlayışa uygun olarak seçilmiş görülmektedir .

Altyapı kesiminde mimari öğelerin klasik biçimlerini değiştirmeyen yüzey bezemesi niteliğinde bir soyut süsleme kullanılmıştır . Bu , altın yaldızın egemen olduğu ve kahverengi-bejin tonlarını eşlik ettiği az renkli ve fakat çok zengin bir bezemedir . Stilize akant yaprakları , yumurta veya meandr motifli çeşitli genişlikteki şeritler , kıvrım dallı küçük göbek motifleri , rozetler altın yaldızla işlenmiş olarak bu bezemenin başlıca öğeleridir . Duvar yüzeylerinde stuko tekniğinde yapılmış , mermer görünümü veren ve dikdörtgen-daire birleşimlerinden oluşan klasik panolar vardır . Panolar kemer karnında kare olarak düzenlenmiştir . Bu düzenleme öndeki altın yaldızlı süslemenin gerisinde klasik bir zemin oluşturmaktadır .

Muayede Salonu'nda altyapı kesiminde dekoratif ilgi başlık , friz ve tablalarla özellikle yoğunlaşmış görünmektedir .

Her tarafı incelikle işlenmiş ve yeni motifler eklenerek yüklenmiş öğelerin başında kompozit kolon başlıkları gelmektedir . Başlığın iyonik volütlerinin ortasından bir püskül sarkmaktadır . Volütlerin arasındaki deniz kabukları iyice büyük tutulmuş , ince damarlarla ve uçları kıvrılarak çiçek görünümü verilmiş , ayrıca altı bir çiçek salkımıyla çevrilmiştir ; aradan kıvrımdallar taşmaktadır . Akant yapraklarının üst sırası , damarlı , çok kıvrılmış ve taşkındır . Alt sıralarda da benzer kıvrılmalar vardır . Frizdeki rozetlerin yapraklarında yine kıvrımlı ve serbest hükümlüdür . Salonun kırkdört kolonla çevrili olduğu düşünülürse , baştan aşağı altın yaldızla işlenmiş bu süslemenin ne denli zengin bir görünüm sunduğu kolayca anlaşılabilir . Bu görünüme tabla , kemer yüzü ve sırtıyla kornişleri ardarda çevreleyen ve yumurta , akant ve damla motiflerinden oluşan yine altın yaldızla işlenmiş çeşitli büyüklükte ve çok sayıda şerit dizileride katılmalıdır . Mimari öğelerde yoğunlaşan bu çok zengin ve az renkli süsleme Muayede Salonu'nda görkemli fakat resmi ve insana göre mesafeli bir çevre yaratmaktadır .

Örtünün bezemesi , altyapı kesiminin zengin , yüklü ve yer yer taşkın ve barok olan fakat klasik çizgilerle denetlenen stilize dekorasyonundan çok farklıdır . Kıvrımdallar 'C' kıvrımları , kabuklar , madalyonlar örtüde de başlıca süsleme motifleridir . Fakat gölge ve derinlik verilmiş , hacimlendirilmiş , renklendirilmiş ve resimsi yapılmıştır . Bezeme motifleri ikinci planda bırakılmış , naturalist çiçek demetleri , sarkıtma perdeler , şamdan ve vazolar katılmış ve daha önemlisi mimari perspektif süslemenin ana konusu olmuştur . Büyük askı kemerlerinin süslemesi birbirinden yumurta motifli şeritle ayrılmış üç kuşak üzerinde düzenlenmiştir . Kuşaklardan kabukları etrafından çıkan 'C' kıvrımlarının , kıvrım dalların , volüt veya korniş ve tabla gibi mimari öğe parçalarının ve çiçek salkımlarının alabilmesine hacimli boyandığı bir Barok bezeme zemini vardır . Belli aralarda kartuş veya madalyonlar için parlak tonlarda çiçek demetleri , özellikle gül demetleri işlenmiştir . Küresel üçgenlerin yüzeyinde aynı Barok bezeme zemini ,

açalarına çok sayıda çiçekde serpilmiş olarak işlenmiştir.

Buradaki çiçek demetleri , üstüste çanaklardan oluşan büyük vazolar üzerindedir . Üstteki büyük demet , perdeler arasında görünen ve parlak maviye boyanmış gökyüzünün önüne yerleştirilmiştir . Kubbe eteğinde , aralarında akant yaprakları yerleştirilmiş takoz dizilerinden oluşan bir korniş bulunmaktadır . Kıvrım dalların ve kabukların yaptığı çok bükümlü ve dantela görünümü veren bir etek bezemesi korniş üstüne dolanmaktadır . Bunun üzerinde yükselen kubbe yüzeyi bir yapıyı motif olarak alan bir dekorasyonla kaplanmıştır .

Bu dekor , daire planlı , üç katlı ve kubbeye örtülü bir yapıyı canlandıran bir kompozisyondur . Kompozisyon kemerli sekiz açıklıkla başlamaktadır . Açıklıkların eksenleri merkezde birleşmek üzere düzenlendiğinden merkez bir kaçma noktası olarak uzağa gitmekte , gerçekte iyice basık olan Muayede Salonu kubbesi olduğundan yüksek görünmektedir . Hayali yapının kemerli açıklıklarının her biri geriye doğru derinlik veren perspektifler olarak resimlenmiştir . Her bir açıklığın resim olarak kendi kaçma noktası vardır . Çok sayıdaki bu kaçma noktaları göz aldanmasına yol açmakta ve kubbenin biçimi ve sınırları büyük bir yanılma içinde algılanmaktadır . Nevar ki hayali yapıda mimari öğelerin mimari rasyonel dışında stilize bezememotifleri veya naturalist resimlerle birlikte dekorasyon ögesi olarak kullanılması yanılığın arttırmakta fakak 'canlandırmak' istenen hayali yapının gerçekliğinde zayıflatmaktadır .

Büyük kemerlerin alınlığında yapılmış olan mimari perspektifli dekor ise kubbedekinden farklı olarak , mimari öğeleri bir ölçüde mimari mantık içinde kullanılmış gösteren özellikler taşımaktadır . Dekordaki kemerli açıklıklar Muayede Salonu'un açıklıklarına denk getirilerek dekorla yapı arasında belirli bir görsel bütünleşme sağlanmıştır . Hatta Muayede Salonu'nun pencereleriyle dekorun kemerli açıklıklarınının görelî bir biçimde yakınlığı bile aramamış

görünmemektedir . Kuşkusuz bu özellikler dekorun daha yanıltıcı olmasına , yanılma ve gerçeklik ilişkisinin belirsizleşmesine yol açmaktadır . Altyapıyla örtünün dekorasyonundaki farklı anlayış ve çalışma biçimi Muayede Salonu'nda değişik dekoratörlerin çalışmış olduğunu düşündürmemektedir . Söz konusu farklılığının aranıp seçilmiş olması zayıf bir olasılıktır . Ayrıca Saray'ın yapımında değişik dekoratörlerin çalıştığı bilinmektedir . Fakat tek bir hacim olarak Muayede Salonu gibi önemli bir mekanda sorumluluğun tek bir dekoratöre verilmemiş olması ilginçtir . Dekoratörlerle mimar ve yapımcı ilişkileri bilinmeden bir kanıya varılamazsada Muayede Salonu'nda dekorasyonun görece bir özerkliği olduğu söylenebilir . Önemli olan bu özerkliğe rağmen örtünün az veya çok yanıltmalı dekorasyonunun , haç planlı şemanın kuruluşunu açıklamayan ve zemine oturmasını kapalı tutan tasarımla denk düşmesidir . Örtünün canlı resimsi ve çok renkli dekorasyonunun , alt yapı kesimindeki altın yaldızlı bezemenin zengin ve resmi anlatımını dengeleyip yumuşatmasıdır .

Hususi Daire : Hünkar Dairesi ve Harem'i içeren Hususi Daire plan şeması , mekanların örgütlenişi ve iç dolaşım açısından Dolmabahçe Sarayı'nın en karmaşık kesimidir . Karmaşıklık Osmanlı Sarayı'nın özgül yaşam biçiminin gerektirdiği mekan örgütlenmesinin belirli normlara uyan klasik cephe zarfı içinde düzenlemesinde ortaya çıkmış ve kullanılan şemaları zorlamış olmalıdır . Bu zorlama , Hususi Dairenin özellikle denize bakan kanadında karışık bir koridor ve merdiven sistemiyle kendini belli etmektedir . Sırt sırta ve yan yana getirilmiş koridor veya merdivenler , planın açıklığını ve okunabilirliğini büyük ölçüde zedelemektedir . Özellikle Hünkâr Bölümü'nde muhtemelen saray hiyerarşisinin ve servisin gereklerini karşılamak üzere gelişigüzel dahi denebilecek bir bollukta kullanılmıştır . Çok köşe dönen koridorlar ve oturma , kullanım alanları kadar yer kaplayan merdivenler , planda belirli bir işlenmemişlik gibi görünmektedir . Büyük orta mekanlar ve kapalı özel daireleri isteyen bir program önceden belli Resmi Dairenin'kinin aynı-cephe tasarımına

uyarlanmak durumunda olduğundan karmaşıklık , bir ölçüde doğaldır . Nitekim özel daireli program , cephenin bağlayıcılığı olmadığından denize dik konumdaki harem kanadında daha açık bir biçimde düşünülebilmıştır . Bu bakımdan Harem'in planisade ve rasyonel bir çözüme sahiptir . Büyük ortak mekanlar ortaya alınıp birbirine çift koridorlarla bağlanmış aralarına servis ve aydınlık hacimlere yerleştirilmiştir . Kapalı ve kendi içinde ayrıca bağlantılı özel daireler yanlara alınmıştır . Bu küçük daireler harem boyunca uzanan koridorlara birer kapıyla açılmaktadır .

Hususi daire Bölümü'nde beş büyük orta salon vardır . Üçüncü yalı kapısının karşısından girilen ve Valide Sultana ait olan bölümün giriş ve birinci kat salonları dikdörtgen biçimindedir . Deniz ve bahçe tarafında , içinde birer büyük oval merdivenin yer aldığı hacimlerle denize dik doğrultuda açılmıştır . Giriş katında deniz ve kara tarafında , içinde birer büyük oval merdivenin yer aldığı hacimleri denize dik doğrultuda açılmıştır . Buradaki çift kollu merdivenlerin ve kapıların iç biçimlenişi , Resmi Daire düzenlemesine benzemektedir . Merdiven mekanının köşeleri toskan başlıklı ince plastrla tutulmuştur . Tavanlarda geometrik bir bölümlenme vardır . Çerçevelerin içine Barok kartuşların ortasına meyve ve çiçek resimleri yapılmıştır . Harem taşılığı olarak adlandırılan bu holün denizi paralel doğrultuda ise bir yanında aydınlık hacmi öteki yanında büyük harem merdiveni bulunmaktadır . Geniş bir merdiven evinin içine yerleştirilmiş olan yarım daire biçimli ve çift kollu merdiven , özenli yapımı ve dekorasyonu bu bölümün ilgi çekici hacimlerinden biridir .

Merdiven evi üst katta yüksek ve kemerli kompozit pencere kapılarıyla çevrilmiştir . Kemerler kompozit başlıklı , yivli gövdeli yassı pilastrlardan bir mimari düzenlemenin içinde yer almaktadır . Bu mimari çerçevenin içi rokoko üslubunda çizgisel bir bezemeye işlenmiştir . Tonoz eteğiyle altyapı arasındaki kısım , yalnız bir cephesinden ışık almakta , öteki cephelerde açılmış bir pencereyi

canlandıran bir mimari perspektif resmi bulunmaktadır .

Saray'ın Hünkâr Dairesi bölümünde ki iki büyük salon dekorasyonlarına hakim renginden ötürü Mavi Salon ve Pembe Salon olarak anılmaktadır . Denize dik eksen üzerinde yer alan dikdörtgen planlı Mavi Salon , deniz ve bahçeye açılan çıkıntılarla genişletilmiştir . Çıkıntılarının orta mekandan daha dar oluşundan ötürü salon haç planlı olarak etkilenmektedir .

Pembe Salon yan hacimlere genişleyen sarayın öteki salonlarından farklı olarak büyük fakat tek bir mekandan ibarettir . Dört köşesinden koridorlara bağlanmıştır . Denize bakan geniş terasa açılan pencerelerin aydınlığını çoğaltan aynalarla ışıklı bir salondur .

Denize dik eksen üzerindeki Harem kanadında orta mekamlar eksen üzerine dizilmiş ve birbirine bağlı dikdörtgen salonlardır . İlk ikisi uzun kenarlarında , üçüncüsü kısa kenarında karşılıklı büyük merdivenlerle ayrıca genişletilmişlerdir . Tümünün köşeleri toskan başlıklı ve düz gövdeli ; son derece yassı tutulmuş pilastrlarla farklı geometrik çerçeveleme yapılmıştır . Gölgeyi Barok kıvrım dallardan oluşan zemin , bezemeleri , üzerinde kartuşlar içinde çiçek resimleri vardır . Hünkâr Dairesinden itibaren birinci salonun pembenin egemen olduğu dekorasyonu çok daha özenli ve renklidir .

Özel Daireler bir antreye bağlanmış genellikle üç odadan ve içeride bir küçük aydınlığa bakan servis hacimlerinden meydana gelmektedir . Daireler kendi içinde iki katlı olarak düzenlenmiştir . Antre kapısı , salonları bağlayan koridora açılmaktadır . Harem kaandında bu plan şemasına sahip ikişer kat üzerinde on tane özel daire bulunmaktadır . Denize bakan kanattaki özel daireler , saray hiyerarşisine bağlı olarak alternatif şemalara sahiptir . (27)

Bezm-i Alem Valide Sultan Camii : 1852-1854 yıllarında Sultan Abdülmecidin annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından hayır eseri olarak Dolmabahçe'de Nikogos Balyana yaptırılmıştır. Mustafa Cezar yapının Sarkis Balyan tarafından yapıldığına dair kaynaklar olduğunu belirtir . (28)

Kıyıda bir avlunun ortasında yapılmış olan cami barok ve rönesans tarzında, kare planlı ana mekanı dört kemer üzerine oturtulmuş barok özellikli büyük bir kubbe ile örtülü bir yapıdır. Yüksek dikdörtgen görünümü olan caminin duvarları bir kemer biçiminde yapılmış ve kubbe doğrudan doğruya pandantifler aracılığı ile bu duvarların üzerine oturtulmuştur.

Destek görevi gören yarım kubbeler bu yapıda kullanılmamıştır. Kubbenin ağırlığını ve duvarların yanlara açılmasını, köşelerde bulunan dikdörtgen biçimindeki yüksek ağırlık kuleleri önler. Orta bölümde iri yuvarlak kabartma birer rozet bulunan bu ağırlık kulelerinin üst köşelerinde yanyana kompozit başlıklı ikişer sütun bulunur. Bunların üzerleri Avrupalı tarzda küçük kubbelerle örtülüdür. Bu görünüş rönesans mimarisini anımsatır. Caminin üzerini örten merkezi kubbelerin kasnağı daha dardır. Üzeri eşit aralıklarla konsollar aracılığı ile bölümlere ayrılmıştır. Bölümlerin içinde kabartma rozet çiçekleri bulunur.

Caminin önünde bir "Hünkar Kasrı" vardır. Kasrın içinden ve her iki yanından gövdeleri şişhaneli, oluklu, yivli oldukça ince iki minare yükselir . Minarelerin şerefeye kadar olan bölümleri korinthos düzeninde yapılmış bir sütuna benzer.

Cami üç sıra halinde, yuvarlak kemerli pencerelerle aydınlatılmıştır. Üst sıradaki pencereler yelpazeye benzer. İbadet bölümü bir saray salonu gibi aydınlık ve ferahdır.

Yer kırmızı tuğlalarla döşenmiştir. Giriş kapısının tam

karşısında mihrap nişinin üzeri bir takım yaprak, çiçek ve karışık şekillerle süslüdür.

Caminin dört kapı ile çevrili avlusunun Dolmabahçe Sarayı ve Saat Kulesi yönüne bakan kapısının üzerinde dört beyitten oluşan manzum bir kitabe yer almaktaydı . 1948 yılında Dolmabahçe meydanı açılırken, caminin avlu duvarları kaldırılmış avlunun büyük bir bölümü meydana katılmıştır. Bu dönemde kitabe taşıda deniz yönündeki mihrap duvarlarının önüne getirilmiştir. Kitabe Ziver Paşa tarafından kaleme alınmış olup, yazısı ünlü hattatlardan Ali Haydar Efendiye aittir.

Atnalı biçiminde iki katlı olarak yapılan "Hünkar Kasrı"nın biri ön tarafta cami ile beraber ötekisi iki yanda olmak üzere üç kapısı vardır. Alt sıra pencereleri dikdörtgen çerçevelidir ve üzerleri taş şebekelerle kaplıdır.

Caminin "Muvakathane" si sekiz yüzlüdür . Üzeri yuvarlak bir kubbe ile örtülü olan bu bölümün her yönünde yuvarlak kemerli pencereler vardır. Pencerelerin köşe dolguları, kıvrık dal ve akant yaprakları ile süslenmiştir.

Kitabe taşının üzerinde işlemeli bir taş tepelik bulunur. Mihrap hücresinin kenarlarına dikdörtgen tabanlar üzerine yükselen duvara bitişik küçük sütunlar eklenmiştir. Minber de kırmızı somakidendir. Minberini korkuluk levhalarının dış yüzeyleri tek parça ve kabartmalıdır.

Dolmabahçe Tiyatrosu : Sultan Abdülmecit sahne sanatına ilgi ve sevgisinin etkisi ile Dolmabahçe Sarayı'nın karşısında Mimar Nikagos Balyan'a özel bir tiyatro yaptırmıştır . Tiyatronun yapımı için silahhane Maçka'ya taşınmıştır.Yapı Ampir üsluptadır ve İtalyan tiyatro binalarına benzer. L'illustration dergisi, Mimarlık, dekorasyon ve taş işçiliğinin Séchan Diéterle ve Hammond adlı Fransız sanatçılar tarafından yaptırıldığını yazar. (29)

Bu tiyatro binasının yapılmasının nedenleri arasında İstanbul sarayının her bakımdan Avrupa Saraylarından aşağı

kalmaması isteği de yer almış olabilir . Bu nedenle hem kralların saraylarında olduğu gibi Osmanlı Padişahının sarayında da bir tiyatro binası bulunacaktı, hemde tiyatro ve opera sanatı ülkemizde yeni bir ilerleme alanı kazanmış olacaktı.

Devlet eliyle yaptırılmış olan bu ilk tiyatro binası Dolmabahçe Sarayı'nın karşısında şimdi stadyum olan yerde idi. Süslü nakışlı tavanın sahneye yakın bir yerinde 1274 tarihi vardı. Bu rakam hicri yılı gösterir. Miladi 1857 yıllarına rastlar. tiyatro'nun açılışını bildiren ilk haber Cedide-i Havadis'in 1275 tarihli sayısında çıkmıştır. Bu tarihin Miladi karşılığı 1859 dur. (30)

9 Ocak 1859 akşamı açılış töreni yapılmış olan Dolmabahçe Sarayı tiyatrosunun resmi, Paris'te 25 Haziran 1859 tarihli *Illustration* dergisinde yayınlanmıştır. Fransız mecmuası Türk Sarayı Tiyatrosu'nun ~~Versailles~~ Sarayı tiyatrosu ile boy ölçüşecek kadar güzel olduğunu yazmaktadır. Dolmabahçe Sarayı tiyatrosunun parterden başka üç sıra locaları vardı. Hünkara mahsus loca hemen sahnenin yanı başında idi, adeta sahnenin içine bakıyordu. Padişah locası gibi harem kadınlarının gelip oturacakları locaların önlerinde kafes vardı. Salon üçyüz kişiyi alabilecek genişlikte idi.

Saray hayatına ait bir eseri yayınlanmış olan Süleyman Kani İrem Sadr-ı Azam Mustafa Reşit Paşa'nın İstanbul'da Darül Funun binası yaptırmak için İtalyan mimar Fosattiyi getirdiğini kendisi ölünceye kadar verilmek üzere yüzelli altın aylık bağlattığının söyleyerek saray tiyatrosunu Aya-sofya Camisini de tamir etmiş olan bu mimarın yapmış olmasına ihtimal verebilir demektir.

Selim Nüzhet Gerçek, bu tiyatrodan söz eden bir yazısında tiyatro mimarisi ile ilgili Niterle Séchan ve Hammort isimli üç mimarın Türkiye'ye getirdiğini, tiyatro binasının bunlar tarafından yapıldığını yazmaktadır. (31)

Dolmabahçe tiyatrosunun ön perdesi Merlo tarafından yapılmıştır. Merlo'nun adı ülkemizde 1848 yılından itibaren duyulmaya başlanmıştır. (32)

Dolmabahçe Saat Kulesi : Dolmabahçe Sarayı ile Bezm-i Alem Valide Sultan Camii arasındaki park içinde yer alan, mimarı kesin olarak bilinmemekle birlikte Nikogos yada Sarkis Balyan tarafından II. Abdülhamit Dönemi'nde 1890-1891 yılında inşa edilmiştir. Saat mekanizması Avrupa'dan getirtilmiştir.

27 m yükseklikte 4 katlı ve 4 köşeli olan kulenin her köşesinde birer yöne bakan 4 saat bulunur. Her saat başı ve yarım saatlerde çalar. Saatler haftada bir kurulur. Mimari bakımdan Sarayın bir parçası olan kulenin 4 yönünde birer Osmanlı arması alt katının dört yüzünde birer barometre termometre vardır.

Yapım Özellikleri : Kule, çevresi profilli alınlıklarla süslenmiş, alçak fakat geniş bir su basmanına oturtulmuştur. Bu basmanın oluşturduğu kare biçimli platformu kardinal noktalarında dört adet merdiven köşelerinde de ampir süslerle bezenmiş fıskiye andıran dört elemanı vardır. Bunlar büyük bir olasılıkla güvercinler için düşünülmüş su elemanlarıdır. Zemin katta, yanlarda yer alan bir kapı ve pencerenin hemen sağında ve solunda cephenin önüne yerleştirilmiş başlıklar ampir üslubundadır. Pencere ve kapı kemerleri yuvarlaktır. Üzengilerinde ve kilit noktalarında yine ampir süslemeler vardır.

Cephenin önüne yerleştirilmiş kolon düzeni birinci kattada devam etmekle, ikinci ve üçüncü katlarda ise bunun yerine cepheye bağlı kolonetler izlenimi veren, yivsiz düz plasterler almaktadır.

İkinci katta pencere düzeni de değişmekte, ilk iki kattaki kemerli pencerelerin yerini düz alınlık pencereler almaktadır. Üçüncü katın pencere düzenlemeleri daha da değişiktir. Bu katın cephelерinin üst bölümüne dört yönde de saatler yerleştirilmiştir.

Saatlerin altında ise çağdışı hemen hiç bir yapıda gözlenemeyen sağda ve solda yarım dairelerle sonuçlanan çok basık, dikdörtgen pencereler oturmuştur. Bu katın çevresinde küçük bir galeri de vardır. Galerinin önünde köşelerde ve kardinal noktalarında daha ağır süslemeler yer verilen parmaklıklı bir şebeke bulunmaktadır.

Yapı üçüncü kattaki saatlerin üzerine rastlayan, üzengi noktaları çok yüksek kabartmalarla güçlü kemerle ve bunları birbirine bağlayan bir balustradla son bulmakta, bunun da üzerinde yine süslemelerle biten çatı elemanları yer almaktadır . (33)

Veliaht Dairesi : Anabınanın Harem kanadının sürekliliğini görsel olarak devam ettiren bu bağımsız bölüm, şehzadeler içinde padişahlığa aday olan Veliaht'ın yaşamı için ayrılmıştır.

Sarayın genel duvarları içinde kendi duvarları ile çevrilmiş, ayrı girişleri ve bahçeleri olan bir dairedir.

Cephe düzenlemesi ve iç planlamasıyla ana yapının küçük çapta bir tekrarı olan Veliaht dairesi, Selamlık, Muayede ve Harem Dairelerinden oluşmaktadır. Bodrum üstünde ikikatlı olarak inşa edilen yapının ana girişi, binanın kuzeydeki Musahiban Dairesine bakan merdivenli yan cephededir. Enine düzenlenmiş selamlığın Medhal Salonu koridorlarla ana bina yönündeki Harem dairesine bağlanmıştır. Zemin kattaki plan birinci katta aynen tekrarlanmıştır. Bu katlar birbirlerine (Servis merdivenleri dışında ve Muayede Sofası kuzey koridoruna açılan Dolmabahçe Sarayı ana binadaki Halife merdivenlerine benzer görkemli bir merdivenle bağlanırlar. ()

Hazine-i Hassa ve Mefruşat Daireleri : Hazine-i Hassa ve Mefruşat Daireleri Hazine kapısının iki yanında yer alan ve mimarileriyle konukları girişe yönlendiren iki yapıdır. Hazine Kapısının iç bükey yan kanatlardaki iki küçük kapıdan iç avluya geçilir. bu avlularda deniz tarafındakine Hazine-i Hassa Dairesi karşı tarafındakine de Mefruşat Dairesi açılır.

Mefruşat Dairesi Saray-ve Saraya ait yapıların döşenmesinde gerekli malzemenin, tasarımı, depolanması ve bunların alım-satım işlerinin yürütülmesini sağlayan örgütün yerleşim mekanıydı . İki katlı bir yapıdır ve 900 m² lik bir kullanım alanı vardır .

Hazine-i Hassa Dairesi ise padişahın Hanedan-ı Ali Osman'ın padişah ailesinin tümü eski padişahların kadınları çocukları ve saray görevlilerinin her türlü gideriyle ilgili işlemleri yürüten idarenin yerleştiği mekandır.

Hazine-i Hassa Dairesi de iki katlı bir yapıdır ve 1250 m² lik bir kullanım alanına sahiptir.

Her iki yapı dış görünüşleri açısından oldukça yalın bir biçimde ele alınmış cepheler yalnızca pencerelerle hareketlenmiştir . (34)

Harem Dairesi'nin ana bina yönünde ise yalancı pencerelerle hareketlendirilmiş bir cephe inşa edilmiştir.

Veliaht Dairesi, selamlık bölümüne göre daha değişik bir karakter taşımakla beraber yine salonlara açılan odalar ve salonları birbirine bağlayan koridorlara açılan odalardan oluşmaktadır. (35)

Baltacılar Dairesi : Bendegan ve Avagat dairelerinin Akaretler yönündeki ucunda, Dolmabahçe Caddesine cepheli ve bu caddeden de girişi olan Baltacılar adiresi, bodrum üstüne iki katlı olarak inşa edilmiştir. Sarayda bir hizmet sınıfını oluşturan Baltacılarla ayrılmıştır.

Matbah-ı Amire : Dolmabahçe Sarayı'nın yüksek duvarları içindeki üçüncü grubun son yapısı olan bu kısım sarayın mutfaklarının bulunduğu bölümdür.

Servis Yapılar Grubu : Sarayın kara yönündeki duvarlarının arkasında Bayıldım Bahçesi'nin kuzeyinde yer alan yapılar grubu eczanesinden, tatlıhanesine, un değirmenlerinden tahıl

ambarına fırınlarından iş ocaklarına kadar sarayın her türlü gereksinimlerini karşılayan ikmal merkezi oluştuyordu.

Bu grup, saray bütünlüğünün kendi kendine yeterliliğinin somut bir göstergesidir. Dolmabahçe Caddesinde iki katlı bir cephe oluşturan yapılar dingin dış görünüşleriyle Abdülaziz döneminin Akaretlerine doğru uzanarak, büyük "Dolmabahçe Sitesi"nin son yapılarını oluştururlar. (36)

Kızlarağası Dairesi : İkinci Hareket Köşkü'nün hemen arkasında yer alan bir köprü geçişle bağlantısı sağlanan Kızlarağası Dairesi, Padişah'ın Harem'deki hayatını düzenleyen ve Harem-i Hümayun'un en yüksek amiri olan Kızlarağasına ayrılmış iki katlı bir yapıdır. İkinci katında mermer kaplı ilginç bir hamam, olan bu yapı ana yapıdan bir duvarla ayrılmıştır.

Musahiban Dairesi : Dolmabahçe Sarayı'nın Kabataş'dan Beşiktaş yönüne doğru ilerlendiğinde ana bina grubu ve Veliaht Dairesi grubundan sonra üçüncü ve son yapılar grubunun ilk yapısı dikdörtgen planlı, denize cephesi olan ve kendine ait bahçesi olan dairedir . Padişahın yakın hizmetlerin de bulunduğu özellikli kişilere ayrılmıştır.

Bendegan ve Agavat Daireleri : Musahiban dairesi ile Baltacılar arasına dikey olarak yerleştirilmiş bu iç avlulu, iki katlı yapı, saray hizmetlilerine ayrılmıştır. Cephedeki ana çizgileri dışında önemli değişikliklere uğramıştır. ()

Dolmabahçe Sarayının Plan Özellikleri : Dolmabahçe Sarayı ayrı fonksiyonlardaki çeşitli bölümlerin Veliaht Dairesi dışında, bir tek yapıda toplanmış olması açısından daha önce geleneksel Türk Saray Mimarisinden ayrılır. Topkapı Sarayı bahçelerinin arasında yer alan köşklere oluşuyordu. Dolmabahçe Sarayında görülen çeşitli fonksiyonlardaki bölümlerin bir tek yapıda toplanması bir batı etkisidir.

Plan tipi açısından geleneksel Türk evi plan tipinin sofa veya sofaya açılan odalar, sofa sayısının artması ve

boyutların büyük ölçülerde uygulanmasına bir örnektir. Büyük salonları birer sofa gibi düşünürsek sofalar ve sofaların birbirlerine eklenmesi bakımından, Türk evi plan tipinden doğan fakat daha gelişmiş bir plan elde edilir.

Sedat Hakkı Eldem Sarayın Selamlık bölümünü, iki sofalı plan tipine sokar. Çünkü ortadaki sofanın sadece merdiven sofası olduğunu belirtir. selamlık bölümü haç planlı iki büyük salon ve bu salonlara karşılıklı simetrik açılan odalardan oluşan ve bu salona simetrik açılan odalardan oluşur.

Veliaht Dairesi ise üç sofalı tipin tüm olgunluğuna ulaşmamış bir örneği olarak görülür. Çünkü orta sofaya göre iki sofanın uzaklıkları eş değildir. Ayrıca bir sofa örtü özelliğindedir diğeri bir tarafı kapalı orta iç sofa niteliğindedir .

Haremde rıhtıma paralel bölümde iki orta sofalı tipin selamlık bölümündeki olgunluğa ulaşmamış bir örneğini buluruz.

Muayede Salonu ise, çok büyük boyutlarına rağmen bir orta sofa özelliğindedir. Muayede Salonu büyük tek bir haç mekan ve ona açılan köşe odalardan oluşmuştur. Bu salon tek mekandan meydana gelmiş olması açısından diğer bölümlerden ayrılırsa da simetri ve orta mekana açılan odalar bakımından boyutlar çok farklı olsa selamlık bölümündeki sahanlarla benzerliği büyüktür.

Sonuç olarak bu sarayda Türk evinde sofalara göre düzenlenen plan tipinin çok büyük boyutlardaki bir uygulamasıyla karşılaşılır. Yalnız planların her bölüm için ayrı ayrı yapıldığının da göz önünde bulundurulmalıdır. Türk evi plan özelliklerinin bu büyük ve karmaşık uygulaması batılı anlayışla biraraya getirilecek bir bütünlük oluşturulmuştur. (37)

Bu dönemde Dolmabahçe Sarayı ile başlayan Beylerbeyi

Sarayı ile gelişen ve Çırağan Sarayı ile olgunlaşan bir plan tipi ortaya çıkmıştır.

Dolmabahçe Sarayı Neoklasik içinde eritilmiş bir Barok üslubunu ve 2 sofalı plan tipini, Beylerbeyi Sarayı iki yanında eklemeler olan merkezi sofalı plan tipini, Çırağan Sarayı ise 3 sofalı, son derece iyi tasarlanmış bir plan şemasını ortaya koyar . ()

Dış Mimaride Kullanılan Öğeler

Sütunlar

a) İyon Bozması Başlıklı Sütunlar : Dış cephelerde alınlıkla taçlanan orta çıkmalarda zemin katındaki sütunların başlıkları ve Muayede Salonu alt kat pencereleri yanındaki küçük sütunların başlıkları ve Muayede Salonu alt kat pencereleri yanındaki küçük sütunların başlıkları ve Muayede Salonu alt kat pencereleri yanındaki küçük sütunların başlıkları İyon bozmasıdır.

b) Korent Başlıklı Sütunlar : Saat kulesinin 1.katındaki sütunların başlıkları Korent tarzındadır. Dış cephelerde alınlıkla taçlanan orta çıkmalarda 1.katındaki çift sütunların başlıkları Korent tipindedir. Hazine kapısının yanlarında ve yan kanatlarında yer alan sütunlar ve avlu kapısının yanındaki çift sütunlar Korent başlıklıdır.

c) Kompozit Başlıklı Sütunlar : Saat kulesinin 2.katındaki çift sütunların başlıkları, muayede salonu zemin katındaki çift sütunların ve saltanat kapısındaki sütunların başlıkları kompozittir.

Kapılar

Kapılar genellikle yuvarlak kemerlidir. Saltanat Kapısı ve Hazine kapısı kapı kemerleri çeşitli süsleme motiflerinden oluşan bordürlere çevrelenmiştir. Kemerlerin kilit noktalarında da süsleme motifleri yer alır.

Bu iki kapının kemer alınlıkları çeşitli motiflerle bezenmiştir. Avlu kapısında yuvarlak kemerli kapının taşları bindirme kilitli kemer atkı şeklinde düzenlenmiştir. Saltanat ve deniz kapısı ise düz atkıdır. Sarayın cephe- lerinde yer alan kapılar yuvarlak kemerlidir.

Pencereler

Yuvarlak kemerli büyük pencereler saat kulesinin 1.ve 2. katında Selamlık giriş kapısının yanında ve Selamlık ile Harem'in girintili bölümlerinin ortasında zemin ve 1. katlarda üst üste bulunur. Muayede Salonu zemin kat pencereleri ve yuvarlak kemerlerdir. Kemerle bordürlerle çevrelenmiş ve kemer alınlıkları ile bezenmiştir.

Üstleri hafif yuvarlatılmış pencereler selamlık, Harem ve Veliaht Dairesinde zemin katta yer alırlar . Bu pencerelerin kemer taşları bindirme kilitli kemer atkı şeklindedir.

Muayede Salonunun 1. katında ise ikiz pencereler görülür. Üstünde çeşitli süslemeler ve en üstteküçük alınlıklar bulunur. ()

Nişler

Hazine kapısında sütunlar arasında kalan bölümler de büyük nişler yer alır. Bu nişlerin yanında Korent başlıklı iki sütun bulunur. Nişlerin kavsaraları İstiridye kabuklarıyla bezenmiştir. Ayrıca Hazine Kapısını taçlandıran bölüm de çift sütunların üstüne rastlayan kulecikler içinde birer küçük niş yer alır. Saltanat Kapısı yan kulelerinin üst katında da küçük nişler bulunur. Bu nişlerin içi çeşitli motiflerle bezenmiştir . Niş Kemerleri ise bordürlerle çevrelenmiştir.

Alınlıklar

a) Üçgen Alınlıklar : Eşkenar üçgen şeklindedir. Sarayın

selamlık bölümünde biri giriş cephesinde diğeri deniz cephesinde olmak üzere iki harem ve Veliâht dairelerinin deniz cephelerinde ise birer tana üçgen alınlık orta çıkmaları taçlandırır.

c) Kesik Alınlıklar : Kemer kornişleri tepeye yakın yerlerinden kesilerek ayrılmış olan alınlıklardır. Muayede salonu 1. kat pencereleri üzerindeki kesik alınlıkla ortasında süs konsolları arasında kartuşlar görülür.

d) Kıvrımlı Kesik Alınlıklar : Kenar kornişleri tepeye yakın kısımdan kesilerek volütlü sonuçlanan kesik alınlıklardır. Saat kulesinde, Muayede Salonunun orta bölümünün iki yanındaki pencerelerin üstünde, saltanat ve hazine kapısını taçlandıran bölümün orta kısmında kıvrımlı ve kesik alınlıklar bulunur . ()

Dış mimaride kullanılan bu öğelerin sarayın iç mekanlarında da tekrarlandığını görüyoruz.

Sarayın Dış Mimari Süslemesi : Dış süslemenin özellikle saat kulesinde, taç kapı niteliğindeki iki büyük kapıda (Saltanat ve Hazine kapıları) ve Muayede Salonunun Cepheleğinde yoğunluk kazandığı görülür.

Saat kulesinin tüm katlarının cepheleri yoğun şekilde süslenmiştir. İki büyük kapıda ise hem ortada ki giriş bölümü, hem de yan kanatlar ve kulelerde süsleme çok yoğundur. Taş süsleme hem kapılarda , hem de kapıları taçlandıran bölümlerde adeta boşluk korkusu diyebileceğimiz şekilde yoğunluk gösterir. Muayede Salonu'nun deniz cephesinde de hemen hemen süslenmemiş boş yüzey bırakılmamıştır .

Sarayın Selamlık, Harem ve Veliâht Daireleri cephelerinin süslemesi benzer özellikler gösterir. Bu cepheler daha sade düzenlenmişlerdir . Bu bölümlerde süslemenin yoğunluk kazandığı kısımlar, orta çıkmaları taçlandıran üçgen alınlıklardır.

Sonuç olarak Sâat kulesi, sarayın kapıları ve Muayede Salonu'nun deniz cephesi tümüyle süslenmiştir. Diğer cephelerde mimari öğeler ve çeşitli süsleme motifleriyle süslenmişse de süslemenin yoğunluk kazandığı bölümler üçgen alınlıklardır .(38)

XIX. Yüzyıl'da Avrupa'da Bahçe Düzenlemesi

Barok'un tanzim ve tezyin edilmiş parkları, daha rokoko döneminde açık, kırın hür havasına bir özlem yaratmaya başlamıştır . Böylece XIX. yüzyılda kuzey ülkelerinde doğal olarak büyümüş yetişmiş ağaçlanan vahşi, gürbüz atmosfer sevmeye başlamıştı . Bu doğal bahçeler, aslında İngiltere—de doğmuş ve Avrupa'da İngiliz Bahçeleri adı ile yayılmıştır. Baroktaki Fransız parkı, bir devlet anlayışı ve fikrinin formu olarak resmi mimarlarca düzenlenmiştir. İngiliz bahçesi ise kendi hayatını yaşayan insana özgü idi. ve kendi kendine yetişmiş hür kişinin liberal idealine paralel bir biçim almaya başlamıştır.

İnsanlar hür olmak için doğaya yönelmişlerdi . Buarada Çin bahçelerinin Avrupa'da etkileri yayılıyordu . Böylece saray bahçesi yerini doğal manzaralı parklara bırakıyordu .(39)

19. yüzyılda böyle bir uygulama varken Dolmabahçe Sarayında 17. yüzyıl Fransız bahçe düzeni uygulanıyordu. Fakat Dolmabahçe Sarayının bahçesinin yüksek duvarlarla çevrili olması ve Harem bahçesinin iç bahçe niteliğini alması doğu kökenli özelliklerdir. Bu bakımdan bahçede yapı grubu gibi, doğu-batı sentezidir .

Dolmabahçe Sarayı Bahçeleri : Dolmabahçe Sarayı'nın kurulacağı alanın oluşturulması sırasında Beşiktaş Hasbahçesi ile Kabataş daki Karabali Bahçeleri arasında ki körfez Bayıldım Bahçesi önüne kadar doldurularak iki yeşil doku birleştirilmiş ve çok geniş bir bahçeler topluluğu elde edilmiştir.

Bugün Dolmabahçe Sarayı bu geniş ve oldukça iyi korunmuş

yeşil alanın ortasında yer almaktadır. ve saray duvarları içinde kalan bahçeler de batılı anlayışta uygulamalar yapılmasına karşın bu duvarların karşısındaki Bayıldım Bahçesinde Türk Bahçesi özelliklerinden vazgeçilmemiştir . (40)

Saray Bahçelerinin düzenlenmesi için Abdülmecit bahçıvanı olarak Sester ve yardımcıları görevlendirilmiştir. ()

Saray'ın iç bahçeleri birbirine geçişli 5 ana bölümden oluşmuştur.

Hasbahçe

Mabeyn veya Selamlık bahçesi olarak bilinen bu bahçe Hazine Kapısı ile saray girişi arasındadır . Kareye yakın dikdörtgen biçimindedir. Sarayın ana eksenine göre simetrik olarak düzenlenmiştir . Ortada büyük bir havuz ve bu havuzu çevreleyen içiçe iki daire bahçelerin ana öğeleridir. Ağaçlar tarhların içinde yer alır. Bu düzenlemeler çeşitli Avrupa etkilerini taşırlar .

Kuşluk Bahçesi

Muayede Salonu'nun kara tarafında bulunmaktadır . Sınırları içindeki Kuşhane ve Kuşluk köşkünden dolayı bu adı almıştır. Hasbahçeye göre daha kapalıdır. Geometrik tarhları ve yuvarlak havuzu ile Avrupa etkisini sürdürür .

Harem Bahçesi

Harem bölümünü oluşturan L şeklindeki blok kara tarafında yer alır ve daha çok bir iç avlu havasını taşır . Oval havuzu ve geometrik biçimli tarhlarıyla diğerlerine benzer özellikleri sürdürür . (41)

Harem Bahçesi ile bağlantılı olan Veliht Dairesi ve çevresindeki yapıların arasındaki bahçeler dördüncü büyük bölümü oluştururlar . Bahçe duvarlarıyla kesilen 5. bölümde ise saray örgütünün Bendegan ve Musahiban Dairesi gibi bazı önemli binalar bulunur .

Deniz tarafındaki bahçeler, Hasbahçenin bir devamı olarak rıhtım boyunca uzanır. Böylece rıhtım boyu, bir ucu görsel sınır getirmeksizin birleştirilmiş ve zarif yüksek demir parmaklıklarla bezenmiştir . (42)

Dolmabahçe Sarayı Bahçesi'nin Planlama Açısından Geçirdiği Evrim : Dolmabahçe Saray ve bahçeleri I. Ahmet döneminden beri çok yenilemeler ve eklemelerle değişme ve gelişmeler göstermiştir .

Bahçenin genel düzeni bir dereceye kadar formal porcelasyon ve çizgileri hacimleri taşıyan Fransız bahçe üslubunu yansıtmaktadır. Bununla birlikte Muayede Salonu arkasındaki Kuşluk binasının yer aldığı bahçe kısmı ise doğal görünümündedir .

Dolmabahçe Saray bahçesinin kendi düzenindeki kesitler, içe dönük avlu anlayışı ve Beşiktaş yolu boyunca çok yüksek bir duvarla çevrili o dönemin saray yaşantısına özgü mahremiyetin zorunlu sonucudur . Bu görüş ile Saray birden bire bir doğu sarayı bir Osmanlı Türk Sarayı karakteri kazanmaktadır . ()

Bahçede yer alan o cansız elemanların işleniş biçimleri yabancı stil çiçek vazoları, Avrupa bahçelerinde görülen motifleri ve ayrıntıları taşımaktadır . Bahçe, Türk bahçesindeki karmaşadan uzak, iki boyutlu görünümüyle bir bakışta kavranabilir şekilde yapılmıştır .

Merdivenlerle ulaşılan taşlık düzleminde tümü algılama olanağı daha da artmaktadır . Tarhlar içinde Avrupa ve Asya kökenli ağaçların yer alması Türk bahçesinde aranılan kuytuluk ve gölgeli korkuluğun bir kalıntısı sayılabilir. ()

Sonuç olarak Sarayın bahçesinin yüksek duvarlarla çevrili olması Osmanlı saray ve toplumunun yaşantısına uygundur. Bahçe düz bir yüzey oluşturur . Bu durum, sedlerle düzenlenen Türk bahçe geleneğinden uzaktır . Tarhlar ağaçların içinde yer alır. Bu bir doğu geleneğidir.

Bahçenin bu-düzenlenişi Avrupa'da Rönesasla başlayan doğal öğeleri yapısal kullanarak formal düzenlemelere gitme anlayışı yanısıra Fransa'da XVII. yüzyılda özellikle Versailles Sarayı'nın bahçelerini düzenleyen Le Notre isimli bahçe mimarının tarhları, havuzları, ağaçları hep geometrik düzenleme ilkesine de paralellik gösterir . Havuzun dalgalı hatlara sahip olması XVII. yüzyıl Avrupa etkisidir . (43)



V. BÖLÜMÜN NOTLARI

- 1) Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi Selçuk Batur İstanbul 1985
- 2) İstanbul Ansiklopedisi "Nikogos Balyan" s.2092
- 3) Pars TUĞLACI, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Bayan Ailesi İstanbul 1981
- 4) Selçuk BATUR a.g.e s.1071
- 5) M.CEZAR Sanatta Batıya açılış ve Osman Hamdi İstanbul 1971
- 6) Başbakanlık Devlet Arşivi Cevdet SARAY Env.No:6070
- 7) Başbakanlık Devlet Arşivi
- 8) Takvim-i Vakayi Fi Ca 1267
- 9) Y.O.EGE ,
- 10) Nurhan ATASOY, Avrupa Sanatı
- 11) T. GAUTIER. , Constantinople, Paris, 1904. çevirisi: İstanbul, İstanbul Kitaplığı, çev: Nurullah Berk..
- 12) Y.O.EGE a.g.e
- 13) P. TUĞLACI, a.g.e
- 14) Sema ÖNER, İhsan YÜCEL , Dolmabahçe Sarayı
- 15) P.TUĞLACI, a.g.e
- 16) S.Ö, İ.YÜCEL a.g.e
- 17) Başbakanlık Devlet Arşivi Cevdet SARAY Env.No:5268
- 18) M.CEZAR Yıldız Bildiriler Sempozyumu
- 19) S.ÖNER-İ.YÜCEL a.g.e
- 20) M. SÖZEN , Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan İstanbul 1975, s.351
- 21) Çelik GÜLERSOY, Dolmabahçe İstanbul 1972, s.87
- 22) T. GAUTIER, a.g.e s.264
- 23) Edmond de AMICIS, İstanbul Çev:B.AKYAVAŞ, Ankara 1986, 203-207
- 24) S.ÖNER-İ. YÜCEL, Dolmabahçe Sarayı s.18
- 25) Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi Selçuk BATUR Afife BATUR.
- 26) Sema ÖNER-İhsan YÜCEL, a.g.e
- 27) Tanzimattan Günümüze Türkiye Ansiklopedisi a.g.m
- 28) P. TUĞLACI a.g.e
- 29) Refik Ahmet SEVENGİL, Saray Tiyatrosu İstanbul 1970 s.19-21

- 27)M.MELLING-a.g.e (S,10)
- 28)Sema ÖNER/İhsan YÜCEL-a.g.e (S.12)
- 29)S.H.ELDEM-a.g.e (S.231-35)
- 30)H.Von MOLTKE-Türkiye'dekiDurum ve olaylar Üzerine Mektuplar,
(1835-39)Çev:Hayrullah Örs,Ankara,1960
- 31)Yıldız Olcay EGE-Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi
Ankara,1978 (S.12)
- 32)Haluk ŞEHSUVAROĞLU-a.g.e (S.241)
- 33)Başbakanlık Devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:714
- 34)Başbakanlık devlet Arşivi-Cevdet Saray Env.No:2247
- 35)Mustafa CEZAR-Sanatta Batıya Açılıştaki Saray Yapıları ve
Kültürün Yeri Ist.1985



6.BÖLÜM:DOLMABAHÇE SARAYI'NIN BENZER SARAY YAPILARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

Dolmabahçe Sarayı İle Çırağan Sarayı'nın Karşılaştırılması

II.Mahmut'un yaptırdığı büyük ahşap saray 1855 yılında yıktırılarak , Sultan Abdüaziz zamanında eski Çırağan sarayı'nın yerine tüm ayrıntılarıyla planları Nikogos Balyan'a mütehitliği ve inşaatıda Sarkis ve Agop Balyan kardeşlere yaptırılan Saray'ın yapım tarihleri 1864/70-71'dir . Çırağan Sarayı 6 Ocak 1910'da yanmıştır . Saray'ın çizimlerinde yardımcı kalfa olarak Bedros Nemtse'de yine daha önce bildirdiğimiz gibi çalışmıştır .

Saray'ın planı Dolmabahçe gibi Türk geleneklerine bağlı kalmış , planı o devir avrupa Sarayları'nda rastlanmayan bir mükemmeliyete sahiptir . Saray sadece plan açısından değil aynı zamanda kullanılan malzeme açısından Dolmabahçe ve diğer tüm saraylardan üstündür . Dolmabahçe Sarayı kargir Çırağan sarayı ise tamamen kesme taştandır . Ayrıca Sarayda mermer somaki ve profiller de kullanılmıştır . Çırağan Sarayıda Dolmabahçe Sarayı gibi üç ana bölümden oluşur :

- 1-Resmi Kabul
- 2-Padişahın Özel daireleri
- 3-Harem-i Humayun daireleri

Ayrıca bu saraydada Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu gibi Velihaht Dairesi bulunur . Saray Dolmabahçe Sarayı'ndaki gibi deniz boyunca uzanır ve Avrupa kısmındadır . Dolmabahçe hem yazlık hemde kışlık kullanılan bir saray olmasına rağmen Çırağan sarayı'nda yalnız yazın ikâmet ediliyordu .

Mimari açıdan Osmanlı ve Avrupa Mimarisinin karışımı olan sarayın iç süslemelerindeki görkem Dolmabahçe sarayı'ndan daha fazladır .

Yüksek bir katın üzerine iki ana kat oturtulmak üzere inşa edilen Çırağan Sarayı , ana çizgileriyle ilk bakışta Neo-Klasik tarzda ele alınmışsada gerek süslemesinde kullanılan sütunların rumilerle süslü başlıkları , gerek pencere

üzerlerinde gotik havalı ajur şebekeler yapıya özel bir hava kazandırmıştır . ()

Dolmabahçe Sarayı'da Çırağan gibi üç katlıdır . Dolmabahçe'de cephede Neo-Klasik bir görünüm hakimdir . Gerek a-
linlık gerekse pencere düzenleri ve gerekse cepheleri sınırlayan kornişler Neo-Klasik görünümdedir . Dolmabahçe'de Çırağan Sarayı'nda olduğu gibi gotik hava yoktur . Saray Neo-Klasik içinde eritilmiş Barok ve Rokoko karışımı bir yapıdır . Ayrıca Harem'e geçişi sağlayan pencereler doğulu öğelerdir .

Çırağan Sarayı plan ve süslemesi ile 19.yy saray mimarisinin en güzel örneklerinden biriydi . Daha öncede belirttiğimiz gibi 1910 yılında yanan bu görkemli saray bugün restore edilerek turistik bir otel olarak hizmete açılmıştır .

Dolmabahçe Sarayı'nın Beylerbeyi Sarayı ile Karşılaştırılması

II.Mahmut'un Beylerbeyi kıyılarında yaptırdığı eski ahşap saray yerine Sultan Abdülaziz 1864 yılında Sarkis Balyan'a bugünkü sarayı inşa ettirmiştir . Saray'ın planlarını Agop Balyan çizmiştir . ()

Tamamen mermerden ve Bakırköy'den getirtilen küfeki taşlarından yaptırılan yeni Saray , dış cepheleri ,iç düzenlemeleri ile çok zariftir . Sarkis Balyan Dolmabahçe Sarayı'nda izlediği kurallara kısmen uymuştur .

Saray plan itibariyle orta kısmı oluşturan altlı üstlü iki salonun yanlarında çeşitli salonlardan ve odalardan oluşan iki daireyi içermektedir . Yapıya cepheden mermer merdivenlerle çıkılır .

Dolmabahçe hem kışın hem yazın kullanılmasına rağmen Beylerbeyi Sarayı yazlık saray olarak kullanılmıştır .

Alt katta binayı bir cepheden diğer cepheye kaplayan ortası mermer havuzlu büyük bir salon bulunur .

Bu , Dolmabahçe Sarayı'nda görülmeyen orientalist bir özelliğdir . Dolmabahçe Sarayı'nın iç süslemeleri oldukça Avrupai olmasına rağmen , Beylerbeyi Sarayı'nda daha arabesk bir hava görülür .

Beylerbeyi Sarayı , dış mimari biçimlerin simetrik olması , cephelerin girintili çıkıntılı bölümler halinde düzenlenmesi açısından Dolmabahçe Sarayı'nın dış mimarisi ile benzerlik gösterir . Bununla birlikte yapının iç süslemeleri daha değişikdir .

İç süslemede batıdan aktarılan motifler , barok ve rokoko üslubundaki bezemeler Dolmabahçe'deki uygulamalara oranla oldukça şematik ve renk açısından daha sınırlıdır .

Sadece manzaralar , denizler , hayvan figürleri , kompozisyonlar açısından Dolmabahçe ile benzerlikten söz edilir .

Beylerbeyi Sarayı'nda göz aldatıcı betimlemeye hiç rastlanmamasına rağmen Dolmabahçe'de bu oldukça sık baş vurulan bir yöntemdir . Özellikle , Muayede Salonu'nda ve Mavi Salon'un duvar süslemelerinde Dolmabahçe'de üç boyutluluk vardır . ()

Dışta belirli bir kişilik göstermeyen süsleme üslubu içte yeni bir karakter kazanmış olarak karşımıza çıkar . Tavan eteklerini süslemesinde ve sütun başlıklarında artık yeni bir üslubun varlığını görürüz .19.yy Osmanlı Saray üslubu denilebilen bu üslupta doğu motifleri bir batı esprisi içinde yeni bir boyut getirerek bir doğu batı sentezi oluşturur . Dolmabahçe Sarayı'nda kompozit sütun başlıkları çok kullanılmasına rağmen Beylerbeyi Sarayı'nda zar başlık tipi ortaya çıkmıştır . Bu başlıkların üzerleri doğudaki motiflerle kaplanmıştır . ()

Tavanda doğu üslubuna özgü geçmeler mukarnasa benzeyen aralıklarda stilize rumiler yapıya yeni bir anlam kazandırmıştır . Bütün cephe Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu gibi etrafını dolaşan bir korniş ile sınırlandırılmıştır .

Beylerbeyi Sarayı'nda Dolmabahçe gibi bodrum kat üzerine oturan iki kattan meydana gelir .

Burada Harem'in dışarıdan görülmemesi için deniz cephesi kuzey yönünde bir duvar şeklinde uzanır . Dolmabahçede harem bahçesi kara tarafında yüksek duvarlarla çevrilidir .

Dolmabahçe Sarayı ve Çırağan boğaz'ın Avrupa yakasında olmasına rağmen Beylerbeyi Sarayı Asya tarafındadır . Şehrin Anadolu yakasında böylesine anıtsal bir eser yapılarak burayada hareketlilik kazandırılmıştır .

Beylerbeyi Sarayı Hamamı'ndaki çinilerle , Dolmabahçe Sarayı Harem Hamamı çinileri ile aynıdır .

Sonuç olarak Beylerbeyi Sarayı dış cephe mimarisi açısından Dolmabahçe Sarayı ile benzerlik gösterir ancak iç düzenleme açısından daha değişik bir anlayışı göz önüne getirir .

Versailles Sarayı ile Dolmabahçe Sarayı'nın Karşılaştırılması

Versailles 14.Louis'nin isteği üzerine babasının av köşkünün genişletilmesi ile meydana getirilmişti . Önce küçük bir ev ve iki kat yaptırılmıştı .(1661).1668 yılında ise bütün saray halkını içine alabilecek kadar genişletme işlemi Le Vau'ya verilmişti . 4

Fransız Barok mimarisinde önemli bir rol oynayan mimarlardan biri olan Le Vau (1612-70) , Versailles Sarayı'nda heykeltraşlar dekoratörler , su mühendisleri ve bahçıvanlardan kurulan bir ekiple çalışarak 14.Louis üslubunu oluşturmuştur . Avrupa'da hiçbir saray Versailles ile boy ölçüşememiştir .

Dolmabahçe Sarayı'nın Barok özellikleri Versailles Sarayı ile benzerlikler gösterir . Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesi Versailles Sarayı'na oranla çok daha küçüktür .

Aslında Fransa'da Barok sanatın en parlak en parlak örneklerine mimaride değil , bahçe düzenlemesi alanında rastlamaktayız . Versailles sarayı'nın Bahçesi'nin giriş yolu bahçe kapıları , atlı arabalar için çakılla döşenmiş geniş bir alını , yanlarda geometrik şekilde düzenlenmiş çim ve çiçek tarhları , çeşme , havuz ve su yolları vardır . 5

Versailles Sarayı güneş Kralı ünvanı verilmiş olan 14. Louis'e layık olması için akıl almayacak bir servet harcanaarak yapılmıştır . Bu bakımdında Dolmabahçe Sarayı ile bağlantı kurulabilir .

Plan açısından Dolmabahçe Sarayı Tipik Türk Evi plan tipi olan ortada sofa ve bu sofaya açılan köşe odalarından oluşan bir şema oluşturmasına rağmen Versailles geniş koridorlara açılan büyük salonlardan meydana gelen bir plan gösterir .

Versailles'ında cephesi bir orta mekan ve sağ ve sol taraflarında gelişen yapı gruplarından oluşur . Her iki

sarayda üç katlıdır . Ayrıca her iki sarayın cepheleri kornişlerle taçlandırılmıştır .

Versailles Sarayı'nın bahçesinde bulunan Petit Trianon Köşkü'nün dış mimarisinde bazı ayrıntılar bize Dolmabahçe Sarayını hatırlatacak niteliktedir . Yapıda giriş bölümünün sütunlarla belirlenmesi ve yapıyı taçlandıran korkuluklar bu ayrıntılara birer örnektir . Aynı yapıda kralın yatak odasının duvarlarındaki alçı kabartma panolar Veliaht daire- si üst kat, birinci salon duvarlarında ki alçı kabartma süs- lemelerle yakınlık gösterir .

Versailles Sarayı'nın salonundaki kasetlere bölünmüş tavan Dolmabahçe Sarayı'nın özellikle selamlık kısmındaki büyük salonların tavan süslemeleri ile benzerlik gösterir . Ayrıca bu salonda ki cam örtü sistemi Dolmabahçe Sarayı'nın Kristal merdivenli Salonu'ndaki tavan örtüsü ile benzerlik tasır .

Versailles Sarayı aynı zamanda yeni bir şehir düzenlemesi anlayışını geliştirmiştir . Dolmabahçe Sarayı'da Versailles Sarayı gibi şehrin fiziksel yapısındaki gelişmeyi yönlendir- miştir . Boğazın her iki tarafındada saray , köşk ve kasır- lar çoğalmıştır .

Versailles ve 14.Louis'nin yaptırdığı tüm yapılar Avrupa- nın bir çok sarayı için prototip oluşturmuştur .

Dolmabahçe Sarayı'nın İstanbul'dan iki örnek , Çırağan , Beylerbeyi Sarayları ve Paris'teki Versailles Sarayı'nın dışında aslında Avrupa'daki bir çok yapı ile benzer özellikler gösterdiğini görürüz . Almanya'daki Würzburg Sarayı'nın ortada yükseltilmiş bir mekan ve sağ ve sol tarafa uzanan kanatları , Dolmabahçe Sarayı'nın deniz cephesine benzemektedir . Paris Kraliyet sarayı'nın Montpensier Kanadı'ndaki ve Paris Opera Binası'ndaki merdivenler genel görünümün simetrik olması sütunlar ve şan açıklıklar nedeniyle Dolmabahçe Sarayı'nın Kristal merdivenlerini anımsatır . Londra'daki 19.yy yapısı olan Samuel Angel Cloth Workers'ın ön cephesi Dolmabahçe Sarayı'nın ön cephesindeki pencere düzeni ve süsleme öğeleri ile benzerlik taşır .

Saray'ın Muayede Salonu Avrupa'daki dini yapılara benzetelebilir . Roma'da bulunan S.Andrea della Valle Kilisesi ve yine bir İtalyan yapısı olan II.Gesù Kilisesi ve Stupinigi Av Köşkü'nün Salonu Muayede Salonu ile büyük benzerlikler içerir . Collège des Quatre Nations Institut de France'ın girişi Dolmabahçe Sarayı'nın Hazine Kapısı'nın Barok eğimine benzer .

Bütün bu karşılaştırmalar bu çalışmanın ekler bölümünde fotoğraf kataloğu kısmında görülebilir .

6.2-Dolmabahçe Sarayı'nın Osmanlı Mimarlığı İçindeki Yeri

Tamamiyle yeni bir üslupta yapılmış bir Saray olan Dolmabahçe Osmanlılar'ın batıyı örnek aldıklarını ortaya koyan bir anıt niteliğindedir . Özellikle de Fransa'daki Barok Saraylara hayranlık duyan Osmanlı hükümdarlarından ilk başta tamamen bir Avrupa Sarayı gibi görünün Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirmiştir .

Dolmabahçe Sarayı Boğazi süsleyen bembeyaz anıtsal yapısı ile batı mimari motiflerini yansıtan kapıları ve dış cephesi nedeniyle Türk Mimarisinden farklı yaklaşımlar gösterir.

Dolmabahçe Sarayı'nın Türk karakteri nerelerde görülür? Dolmabahçe sarayı gerek Mimarisi gerekse barındırdığı birimlerin işlevi açısından , yüzeysel bir bakış açısıyla bakıldığında tümüyle batılı izlenimini vermesine rağmen , Türk yaşam tarzına uyum sağlamıştır ve geleneksel öğeleri taşır ."

Dolmabahçe Sarayı'nın deniz cephesinden görünüşü tümüyle batılı olmasına rağmen bahçe tarafı asıl iç yapısını ve karakterini yansıtmaktadır . Bahçe Topkapı Sarayı Harem Bahçeleri'nde olduğu gibi yüksek duvarlarla çevrili ayrı ayrı birimler halindedir . Bu yönü ile arka cepheden Saray birden bire Doğu etkili bir Osmanlı Türk Sarayı niteliğini kazanmaktadır .

Plan açısından ise Topkapı Sarayın'da , Resmi işlere ayrılmış dairelerin ve özel yaşamın hüküm sürdüğü harem dairelerinin tek yapıda toplanmadığını görüyoruz . Dolmabahçe Sarayı'nda ise bütün birimler bir aradadır ve harem-selamlık daireleri oldukça uzun bir koridorla ayrılmıştır . Harem hanımları Muayede Salonu'nda yapılan tüm törenleri ve kutlamaları bu koridor üzerindeki kafesli pencerelerden izleme imkanı buluyorlardı . " 6

VI. BÖLÜMÜN NOTLARI

- 1) Pars TUĞLACI, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi İstanbul 1981
- 2) Hayat Tarih mecmuası, İstanbul 1966 s.72
- 3) Haluk ŞEHSUVAROĞLU, Boğaziçine Dair İstanbul 1986, s.169
- 4) Y.Olcay EGE, Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi Ankara 1978.
- 5) Nurhan ATASOY, Avrupa Sanatı
- 6) Versailles Gerald Van Der Kemp Dainiel Meyer Paris 1988 s.77
- 7) Nurhan ATASOY, Yıldız Bildiriler Sempozyumu "Dolmabahçe Sarayı Türk Karakteri" İstanbul 1985 s.85



Saraylar geçmişle gelecek arasında bir bağ kurmak için en güçlü çıkış noktaları olarak görülürler.

Dolmabahçe Sarayı da küçük bir kent gibi tasarlanan yapısıyla şehrin fiziki dokusunu etkilemiştir .

Saray'ın 19.yy mimarlığı içinde nasıl bir çizgide^{de} olduğunu anlayabilmek için yapının üslubunu incelemek gerekir . Çok çeşitli üslupların biçimsel öğeleriyle donatılan bu mimari ürünü , aslında , tek bir üsluba dahil etme olanağı yoktur . Bu nedenle 17.-18.-19.yy'da Avrupa'da nasıl uygulamalara gidildiği araştırılmıştır .

Bir toplumun yapılarında kullandığı tarz direkt olarak toplumun siyasal , sosyal , ekonomik durumu ile bağlantılı olduğundan dolayı , Osmanlı Toplumunda siyasi , ekonomik ve sosyal yapısı kısaca incelenmiştir .

Dolmabahçe Sarayı 19.yy anıtsal mimarisi içinde büyüklüğü ve görkemi bakımından en üst sırayı alır . Batılılaşma Dönemi'nin belkide en karakteristik örneği olan yapı Batı ile olan tüm etkileşimi gözler önüne serer .

Saraylar batıya açılış olgusunun yanıbaşında , İmparatorluğun başında bulunanların gözlerini Batıya dikmek suretiyle modernleşme ve bu niyetle kaynaşık halde devleti batıdan kurtarma çabaları içinde bocalamalı yıllar yaşanırken mimarlık alanında herşeye rağmen yinede başarılı olabildiğimizi ortaya koyan nadir eserlerdirlerdir .

Gelecekte , kimliğimizi açıklayabilmek için bizlere düşen görev , kültür miraslarımızdan olan sarayları korumak , gelecek kuşaklara en iyi şekilde aktarmaktır .

BASBAKANLIK DEVLET ARSİVİ BELGELERİ LİSTESİ

- 1)Cevdet Saray Env.No:271
- 2)Cevdet Saray Env.No:714
- 3)Cevdet Saray Env.No:2247
- 4)Cevdet Saray Env.No:3354
- 5)Cevdet Saray Env.No:4103
- 6)Cevdet Saray Env.No:4431
- 7)Cevdet Saray Env.No:5268
- 8)Cevdet Saray Env.No:6070
- 9)Cevdet Saray Env.No: 5785
- 10)Cevdet Saray Env.No:5785
- 11)Cevdet Saray Env.No:1228
- 12)Cevdet saray Env.No:1646



خاصه معماري مجلسي قديم بزرگ نگر بريد

دوله باعجه قديم منال حضرت شهر باري و دارالشفاره انجمن حوزة علميه و هم بهادون منال بريد ايله جواردين منال سازه و باره هابون
کسب فنان التي جنم فاقه تمام لرک نغمه و مجذوبی و داخل و خارج طراب اولون اسبق و فنکار بريد انجمن خصوصي باشي محاسبه دن
کوزن برقطعه صورت ايله عهده جاگرايم به احواله بوردلقدک ناسني دکرا و فنان فاقه تمام لرک ايشه نغمه و مجذوب اولمغه اولمغه
منابعه بره صرف اولون اهنن کراشته و سوار منجمه دکريمه و طاش و بوبه و نغمه بهنيمه استيوار فنان عهده منال اجار ايشه و بريدک
ايچون على الحساب اهنن بريد عهده هزينه اعوام دن اعطاسي بائني امدودون حضرت من ل اولمگند



صوبه کفری و عیالکین
و در شمس کفری کفری

تاریخ: ...
محل: ...
موضوع: ...

مقام: ...
محل: ...

لا اله الا الله
محمد رسول الله



دفتر امور
کشف اینجی اوقاتی نظام
وزارت آموزش عالی

دفتر امور
فوق لیسانس و لیسانس و معیارها و معیارها
رعیبه روزبه و مرتبه تربیت و معیارها

موضوع: ...
 اوله بخیر و باغ مندان هر دو قانقانه سی و دو اراستماوه نیرف اقای مندان و بوستانچی بی ایفا فویرتک مندان قانقانه لری و معیشت سکله
 انصافک لک تا اوج کوز باده قانقانه لری سی و دو اراستماوه نیرف اقای مندان و بوستانچی بی ایفا فویرتک مندان قانقانه لری و معیشت سکله
 لری بیله کابره احواله و تقویین بیرونش اولدینده قانقانه لری سی و دو اراستماوه نیرف اقای مندان و بوستانچی بی ایفا فویرتک مندان قانقانه لری و معیشت سکله
 ساراغا معیشتی کشف و معیارها معلوم و قانقانه لری سی و دو اراستماوه نیرف اقای مندان و بوستانچی بی ایفا فویرتک مندان قانقانه لری و معیشت سکله
 اتم سلطون خدیو...



ARSI/NO

Handwritten notes in Bengali script, including the word 'কেন্দ্র' (center) and other illegible characters.

Main body of handwritten text in Bengali script, organized into several horizontal lines. The text appears to be a list or a series of entries, possibly related to aquaculture or agricultural research. Some lines are underlined or have arrows pointing to them.

Handwritten notes on the left side of the page, including the number '৪৩৩' (433).

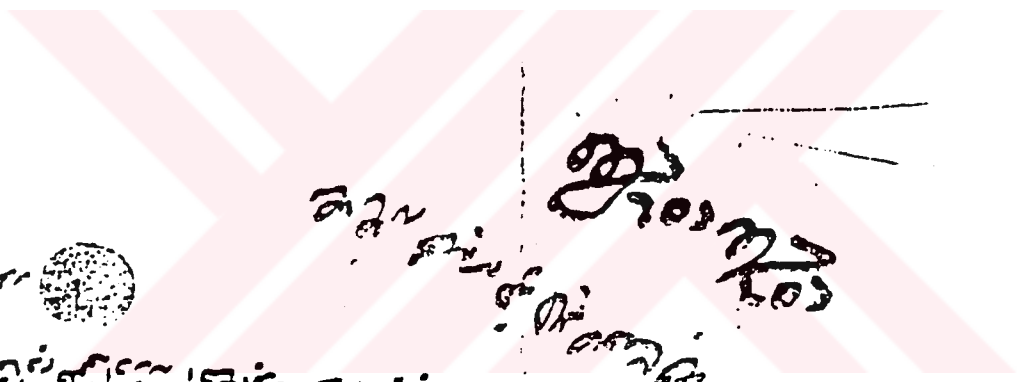
Handwritten notes in the top right corner, including the word "بسم" (Bismillah) and several lines of text.

Handwritten text in the upper middle section, possibly a title or a specific heading.

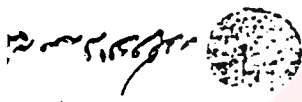
Handwritten text in the middle section, continuing the notes.

Main body of handwritten text, consisting of multiple lines of script, some of which are underlined or grouped together.

Small handwritten notes or signatures at the bottom left of the page.



Handwritten text in Urdu script, possibly a title or header, located at the top center of the page.



Main body of handwritten text in Urdu script, arranged in several lines across the middle section of the page.

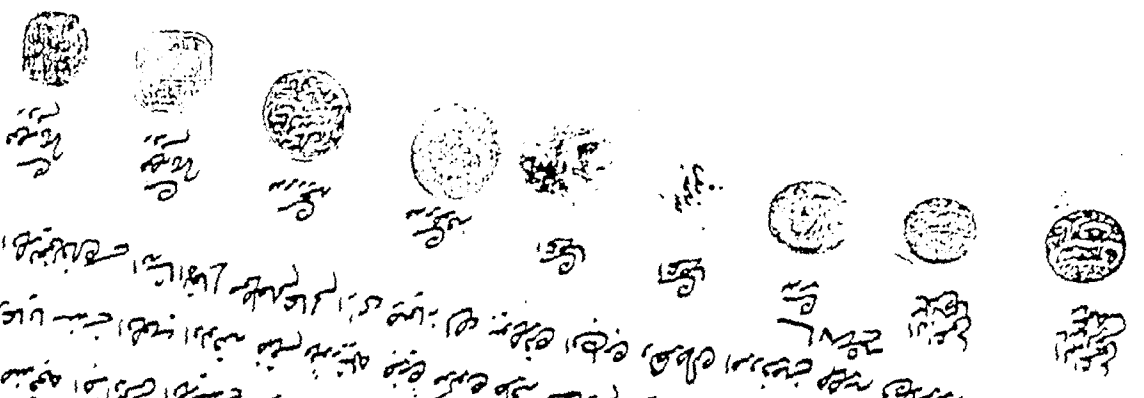
Large, stylized handwritten signature or text in Urdu script at the bottom of the page, enclosed within a decorative flourish.



Handwritten text in Urdu script, likely a title or header, written in a cursive style.

Main body of handwritten text in Urdu script, consisting of several lines of dense, cursive writing.

Large handwritten signature or name in Urdu script, written in a bold, cursive style.

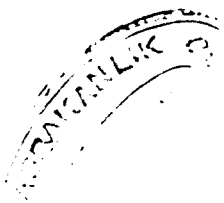


Handwritten text in Urdu script, arranged in approximately 15 lines. The text is dense and appears to be a formal document or a list of entries. The script is cursive and somewhat difficult to read due to the handwriting style and the angle of the page.

صورت اور زبان سے حاصل شدہ الفاظ کی فہم و معنی

صفت ایسا
 یہ وہ لہجہ ہے جو کہ ہندوستان کے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان
 میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی علامتوں اور الفاظ میں فرق ہے۔ اس کی
 علامتوں میں کئی ایسی چیزیں ہیں جن کی علامتوں میں
 فرق ہے۔ مثلاً "نیل" اور "نیلا" میں فرق ہے۔ "نیل" اس وقت
 استعمال ہوتا ہے جب تک کہ کسی چیز کا رنگ سیاہ ہو۔ جب
 تک کہ کسی چیز کا رنگ نیلا ہو تو اسے "نیلا" ہی کہا جاتا
 ہے۔ "نیل" اور "نیلا" کے درمیان فرق صرف لفظی ہے۔ ان کے
 معنی بھی ایک ہی ہیں۔ "نیل" اور "نیلا" کے درمیان فرق
 صرف لفظی ہے۔ ان کے معنی بھی ایک ہی ہیں۔ "نیل" اور
 "نیلا" کے درمیان فرق صرف لفظی ہے۔ ان کے معنی بھی ایک
 ہی ہیں۔ "نیل" اور "نیلا" کے درمیان فرق صرف لفظی ہے۔

وہ لہجہ ہے جو کہ ہندوستان کے ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی علامتوں اور الفاظ میں فرق ہے۔ اس کی علامتوں میں کئی ایسی چیزیں ہیں جن کی علامتوں میں فرق ہے۔



1111
F12 50 for
Date - 11/17

[Handwritten signature]

[Handwritten text in Urdu script, appearing to be a letter or document]

[Handwritten signature]

Gov. H. E



Handwritten signature or stamp at the top right.



Handwritten notes and signatures on the left side, partially overlapping the table.

Main handwritten text in the upper middle section, possibly a title or introductory paragraph.

Table with multiple columns and rows of handwritten numbers and text, possibly a ledger or list.

Table with handwritten numbers and text, possibly a summary or sub-table.

Printed text in the middle section, likely a form or official notice, partially obscured by a watermark.

Handwritten notes and signatures at the bottom left, below the table.

Large handwritten signature or stamp at the bottom right.

1891
5 Ramazan 1236
Telhis de de

Handwritten signature in Urdu script.

Handwritten text in Urdu script, appearing to be a letter or a note, written in a cursive style.

Handwritten signature in Urdu script, larger and more prominent than the one above.

Telhis mucebrinc
Koyd ic kezirer! to olunmok
bygrvldu

۱۳۸۴
۱۳۸۴

نایبالتیاری: شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
سپس، بر، وقت، اولاد، و...
و...
نایبالتیاری: شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
سپس، بر، وقت، اولاد، و...
و...
نایبالتیاری: شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
سپس، بر، وقت، اولاد، و...
و...

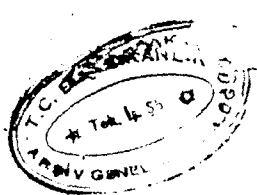
۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

فایده، شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
و...
فایده، شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
و...
فایده، شرکت، وزارت، کتابخانه، دفتر، مرکز، نظارت، نمایان، بده، بر، بار، طرف، غیر، طرف، بده، رفتن، بقی، در، زمینه، طرف، در
و...

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴



۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

۱۳۸۴
۱۳۸۴

مختار حضرت علامه سید محمد رفیع
 صاحب مدظلہ العالی
 دارالافتاء اسلامیہ
 لاہور

بشکطائش برای هماہونی فریبہ واقع عرب اسکله سنن درونہ با نچہ اسکله سنہ وارنچہ ساحرہ واقع ختملہ و بعضا
 خراب و نیمہ مخراج اولیٰ یعنی بیان بردہ سابقہ مجیبہ تعمیر و ترمیم اولیٰ یعنی عزتہ پرستانہی بلانہ انعامی با عرضہ لایعنا
 ایچکلہ درکنارہ حوالہ اولدوہ ساحل مذکورہ وہ واقع زخم بر حلقہ سلسلہ سہ فہی اغای سوی الیہ سرفیہ
 تعمیر و ترمیم اولیٰ ایجاب ایدن معارفیون غیر از ترمیم بلانہ بشبہ عزتہ و بلانہ اولیٰ یعنی با نچہ محاسبہ دست
 تعمیر و ترمیم معارف اولیٰ یعنی حوالہ اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی حقیقہ اولیٰ یعنی اغای سوی الیہ تقاریرہ لری الکشف و
 ساحل مذکورہ وہ واقع زخم و زخمہ فازن در معلقہ شرف اسراج مجرد و نعتہ وام و اکثری محملی سہم و زخم
 اولیٰ یعنی انشا و تجزیہ مخراج اولیٰ یعنی بلانہ سابقہ و مجملہ تعمیر و ترمیم اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی
 الیٰ یعنی بلانہ الیٰ یعنی عزتہ بالیٰ یعنی اولیٰ یعنی بر قطعہ کشف و ترمیم اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی
 بر موجب دفتر کشف اغای سوی الیہ سرفیہ تعمیر و ترمیم بلانہ اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی اولیٰ یعنی
 امر و زمان و دولتہ معارف و اساطیر حضرت رفیع

سید محمد رفیع
 صاحب مدظلہ العالی
 دارالافتاء اسلامیہ
 لاہور

Handwritten signature and notes in Urdu script.



فایزاد زکریا خان قزوینی
 قاضی و قاضی
 قاضی و قاضی
 قاضی و قاضی

۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰

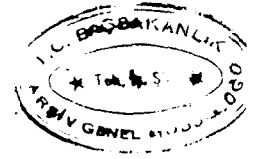
مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰
 ۱۱۹۱۸۰

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر



مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

مهر و مهر
 مهر و مهر
 مهر و مهر

سید علی

تاریخ: ۱۳۰۲
شماره: ۵۷۰۸
موضوع: ...

عزت‌الله قزوینی

کتابخانه عمومی ...
تاریخ: ۱۳۰۲

خانوم محترم
مادر خانم ...
فهرستی ...

بشکایت ...
در پیوند ...
لایحه ...
بمورد ...

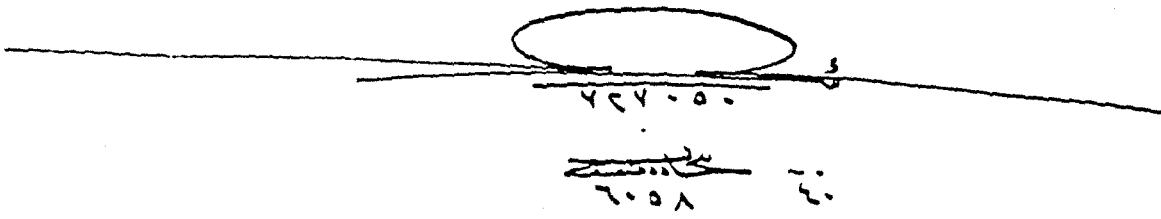
عزت‌الله قزوینی

همایه ذقبتیه داجرنه ماعونه وقابنه
 دمهاردانسه
 ۲۰۰۰۰

ذکر اوضاع رهنم در اسنح واقع در قلع قله قرق سفید رهنم
 نفعانندی تکمیل و میانش کار تیر پایه لرن بدونه
 دزد و با جمله بدانه کجبری مع یغمانی بویه

۲۰۰
 ۲۰۰

۹۶۰
 ۲۱۶۰۰



مردم قرق لری بیدم

دردن دفتره مذکور بشکطاش ساحلرای همایونی قرقون واقع عرب اسکله سندن هره بجه اسکله زنه وارجه
 ساحل دریاده اکلان رهنم و هرقه قازقه در قلع قله ایغای موی الیه حضرت نیرنگ نظار تیره مکنه خبیفه
 برسال اینه معاینه ایندر لکون رهنم مذکور شدت امواج بگردن رهنه دار و اکثر محکلی منهدم و بیسانه
 اولوب انشاء تجدیده محتاج اولغله بوجه محتره رهنم و هرقه قازقه در قلع قله قدیمی وجهه تجدید و تقسیم
 اولغوه اندزه بالتمیزی کشف و ساحه بره قیاندی وضع و مهاردانی حساب اولغوه باکنز الی برک الی سکر
 غنوده رسیم اولدینی و مواد مذبور سابقلی موهبته ایغای موی الیه معرفتله نغبه دجید اولدیم چون بقطه
 صورتی اعطا بولرسی و بنه تعالی عنانم نکرار معاینه اولغوه انضای این حکمی معلوم اولدنی بوردوق امر
 در طمان و تنو عنایتلو سلطانم حضرت نیرنگ

امیر کبیر
 میرزا



11000
11000

11000
11000

11000
11000

11000
11000

Handwritten notes in Turkish, including the word "Tarih" (Date) and "Yer" (Place). The text is partially obscured by a large watermark.

11000
11000

11000
11000

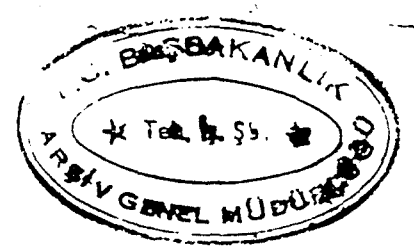
11000
11000

11000
11000

Handwritten notes in Turkish, including the word "Tarih" (Date) and "Yer" (Place). The text is partially obscured by a large watermark.

Handwritten notes in Turkish, including the word "Tarih" (Date) and "Yer" (Place). The text is partially obscured by a large watermark.

Handwritten notes in Turkish, including the word "Tarih" (Date) and "Yer" (Place). The text is partially obscured by a large watermark.



FOTOĞRAF LİSTESİ

- R.001:Beşiktaş Sahil Sarayı-M.Melling,Gravür
R.002:Beşiktaş Sahil Sarayı,Çinili Köşk-M.Melling,Gravür
R.003:Sultan Abdülmecid
R.004:Sultan Abdülaziz
R.005:Sultan V.Murat
R.006:Sultan II.Abdülhamid
R.007:Sultan V.Mehmet Reşat
R.008:6.Mehmet Vahidettin
R.009:Hazine Kapı-Dış görünüm
R.010:Hazine Kapı-İç görünüm
R.011:Hazine Kapı-İç Görünüm
R.012:Hazine Kapı-Hasbahçe Girişi
R.013:Hazine Kapı-Mefruşat Dairesi Yan Giriş
R.014:Saltanat Kapı-İç görünüm(önden)
R.015:Saltanat Kapı-İç Görünüm(yandan)
R.016:Yalı Kapısı(yandan)
R.017:Yalı Kapısı(önden)
R.018:Yalı Kapısı ve Sahil Şeridi Parmaklıklar
R.019:Sahil Şeridi Parmaklıklar
R.020:Dolmabahçe Sarayı-Ön Cephe
R.021:Dolmabahçe Sarayı-Ön Cephe
R.022:Dolmabahçe Sarayı -Selamlık Deniz Cephesi
R.023:Dolmabahçe Sarayı Selamlık Deniz Cephesi (Balkon)
R.024:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Dış Cephe,Pencere
R.025:Dolmabahçe Sarayı-Selamlık Deniz Cephesi
R.026:Dolmabahçe Sarayı-Harem Deniz Cephesi (Balkon)
R.027:Dolmabahçe Sarayı-Harem Giriş-Çıkış Salonu Binek
Kapısı(Dıştan)
R.028:Dolmabahçe Sarayı-Harem Deniz Cephesi(Yandan)
R.029:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Vazo(Ayrıntı)
R.030:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Dış Cephe(DenizT.)
R.031:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Dış Cephe(Rozet)
R.032:Dolmabahçe Sarayı-Cephe Süslemesi,Detay
R.033:Dolmabahçe Sarayı-DenizCephesi
R.034:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Sal.Deniz Cephesi,Merdivenler
R.035:Dolmabahçe Sarayı-Medhal Salonu(İç Görünüm)

- R.036:Dolmabahçe Sarayı-Medhal Salonu(İç Görünüm)
- R.037:Dolmabahçe Sarayı-Yazı Mahalli,Çinili Kısım
- R.038:Dolmabahçe Sarayı-Küçük Binek Odası
- R.039:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu
- R.040:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu
- R.041:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu-Yan Kanat
- R.042:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu-Yan Kanat
- R.043:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu-Tavan Süslemesi
- R.044:Dolmabahçe Sarayı Süfera Salonu
- R.045:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu,Köşe Odası
- R.046:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu,Köşe Odası
- R.047:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu,Köşe Odası
- R.048:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu,Köşe Odası(Kırmızı Oda)
- R.049:Dolmabahçe Sarayı-Zülveçheyn Salonu
- R.050:Dolmabahçe Sarayı-Zülveçheyn salonu(Parke Detay)
- R.051:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı(Soğukluk,Tavan)
- R.052:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı,Soğukluk Kısmı
- R.053:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı,Sıcaklık
- R.054:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı ,Sıcaklık
- R.055:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı,Sıcaklık Tavan
- R.056:Dolmabahçe Sarayı-Hünkâr Hamamı,Koridor Tavan
- R.057:Dolmabahçe Sarayı-Merdiven,Selamlık
- R.058:Dolmabahçe Sarayı-Merdiven,Selamlık
- R.059:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Kubbe(Dekorasyon)
- R.060:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Kubbe(Dekorasyon)
- R.061:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Süsleme
- R.062:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Sütunlar ve Süsleme
- R.063:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu,Süsleme
- R.064:Dolmabahçe Sarayı-Harem Koridoru
- R.065:Dolmabahçe Sarayı-Harem Koridoru,Pencereler
- R.066:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Valide Sultan Kabul Odası
- R.067:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Valide Sultan Yatak Odası
- R.068-a:Dolmabahçe Sarayı-Mavi Salon
- R.068-b:Dolmabahçe Sarayı,Mavi Salon Duvar Süslemesi
- R.069:Dolmabahçe Sarayı-Pembe Oda(Atatürk'ün Çalışma Odası)
- R.070:Dolmabahçe Sarayı-Atatürk'ün Yatak Odası
- R.071:Dolmabahçe Sarayı-Pembe Salon,Tavan Süslemesi
- R.072:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Pembe Salon

- R.073:Dolmabahçe Sarayı-Mavi Salon Köşe Oda
R.074:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Oda
R.075:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Merdiven
R.076:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Merdiven
R.077:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Binek Salonu(Köşe oda)
R.078:Dolmabahçe Sarayı-Harem Binek Salonu(Köşe Oda)
R.079:Dolmabahçe Sarayı-Harem,Binek salonu(Köşe Oda)
R.080:Bezm-i Alem Valide Sultan Camii
R.081:Dolmabahçe Saat Kulesi
R.082:Dolmabahçe Sarayı-Bahçe
R.083:Dolmabahçe Sarayı-Bahçe
R.084:Dolmabahçe Sarayı-Bahçe
R.085:Dolmabahçe Sarayı-Bahçe
R.086:Dolmabahçe Sarayı-Muhasiban Dairesi
R.087:Dolmabahçe Sarayı-Bendegân ve Agavat Daireleri
R.088:Dolmabahçe Sarayı-Baltacılar Dairesi
R.089:Kızlarağası Dairesi
R.090:Dolmabahçe Sarayı-Servis Yapıları ve Akaretler
R.091:Dolmabahçe Sarayı-Veliaht Dairesi,Kara Tarafı
R.092:Dolmabahçe Sarayı-Hazine-i Hassa Dairesi
R.093:Dolmabahçe Sarayı-Mefruşat dairesi
R.094:Versailles Sarayı-Dış Cephe
R.095:Dolmabahçe Sarayı-Genel Görünüm
R.096:Würzburg Sarayı-Dış Cephe
R.097:Dolmabahçe Sarayı-Kristal Merdivenli Salon
R.098:Paris Kraliyet Sarayı, Montpensier Kanadı, Merdiven
R.099:Paris Opera Binası-Merdiven
R.100:Dolmabahçe Sarayı-Selamlık, Ön Cephe
R.101:Versailles sarayı
R.102:Samuell Angel, Clothworkers Hall, Londra
R.103:Paris Concorde Meydanı yanında bir Yapı Cephesi
R.104:Dolmabahçe Sarayı-Kristal merdivenli Salon
R.105:Versailles sarayı,Zaferler salonu
R.106:Dolmabahçe Sarayı-Süfera Salonu,Tavan Süslemesi
R.107:Dolmabahçe Sarayı-Kapı.Detay
R.108:Versailles Sarayı-Kapı, Detay
R.109:Dolmabahçe Sarayı-Camlı Köşk
R.110:Dolmabahçe Sarayı-Hareket Köşkü

- R.111:Dolmabahçe Sarayı-Hareket Köşkü
R.112:Dolmabahçe Sarayı-Ön Cephe
R.113:Çırağan Sarayı
R.114:Çırağan Sarayı-Deniz Cephesi
R.115:Dolmabahçe Sarayı-Mavi Salon
R.116:Beylerbeyi Sarayı-Mavi Sütunlu Salon
R.117:Beylerbeyi Sarayı-Havuzlu Salon
R.118:Beylerbeyi Sarayı-Merdiven
R.119:Beylerbeyi Sarayı-Mavi Sütunlu Salon
R.120:Beylerbeyi Sarayı-Genel
R.121:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu
R.122:St.Andrea della Valle,Roma
R.123:Dolmabahçe Sarayı-Genel
R.124:Versailles Sarayı,Paris
R.125:Dolmabahçe Sarayı-Ön Cephe
R.126:Dolmabahçe Sarayı-Muayede Salonu
R.127:II.Gesù, Italia
R.128:Av Köşkü,Stupinigi-Salon
R.129:Dolmabahçe Sarayı-Hazine Kapı
R.130:Collège des Quatre Nations , Paris



R.003



R.004



R.005



R.006



R.007



R.008

R.009



R.010



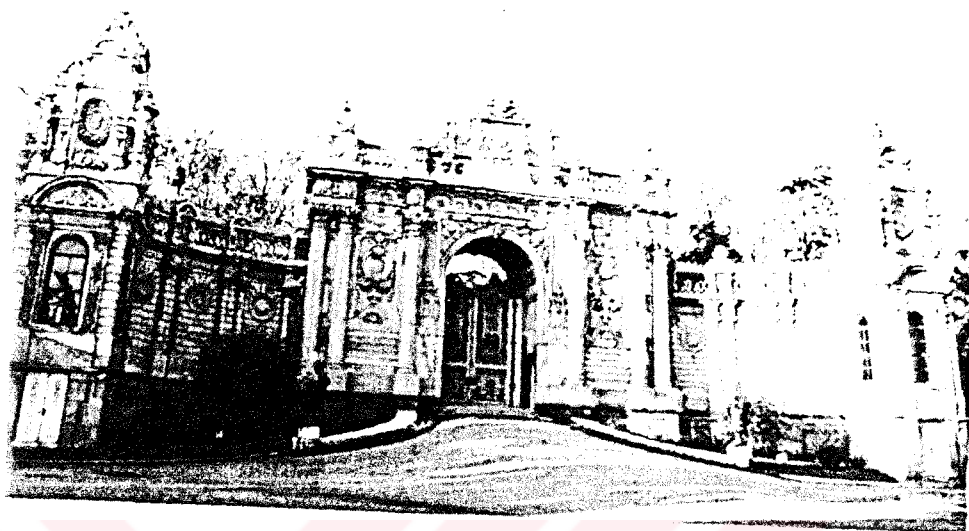
R.011



R.012



R.013



R.014



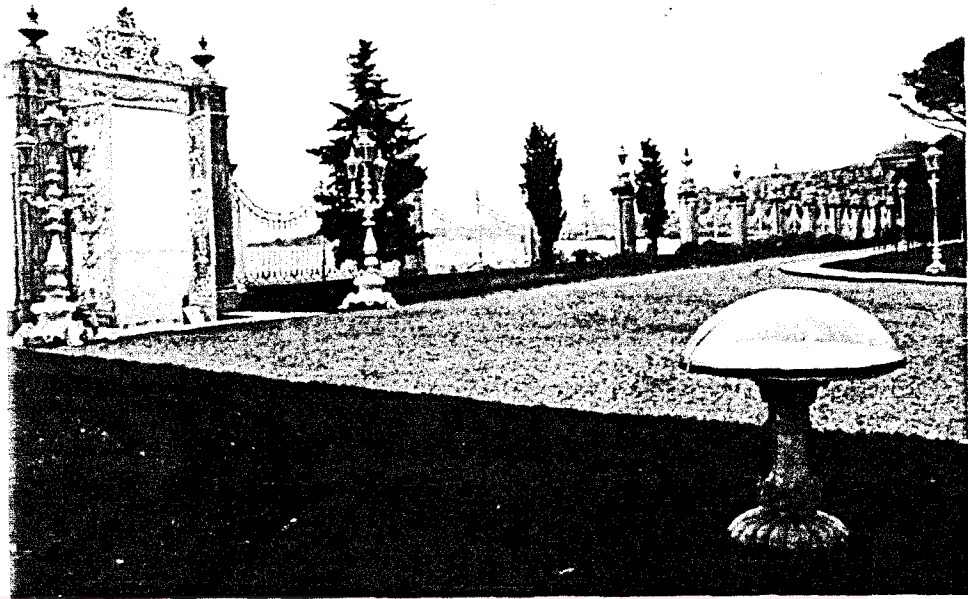
R.015



R.016



R.017



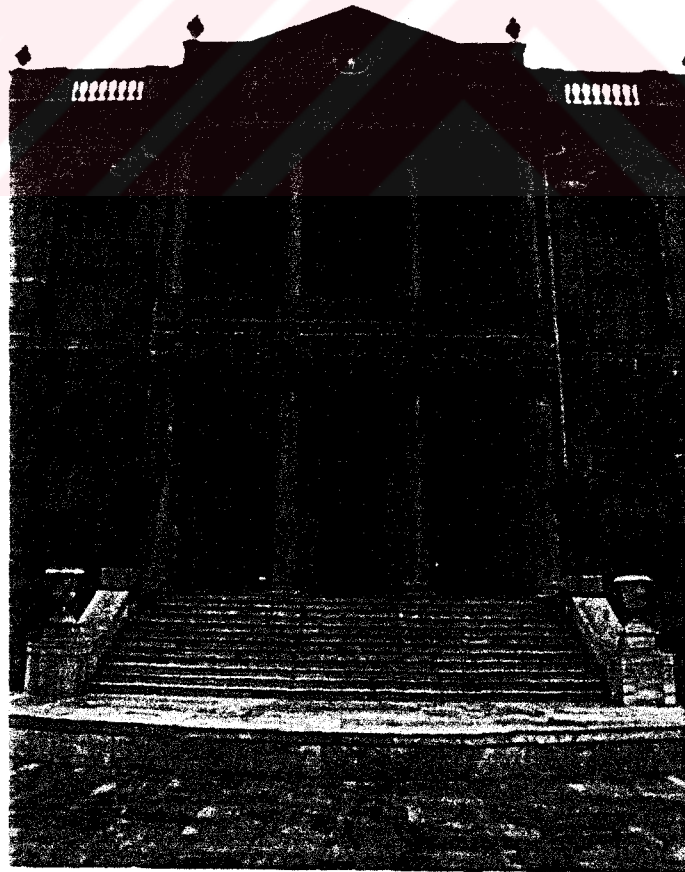
R.018



R.019



R.020



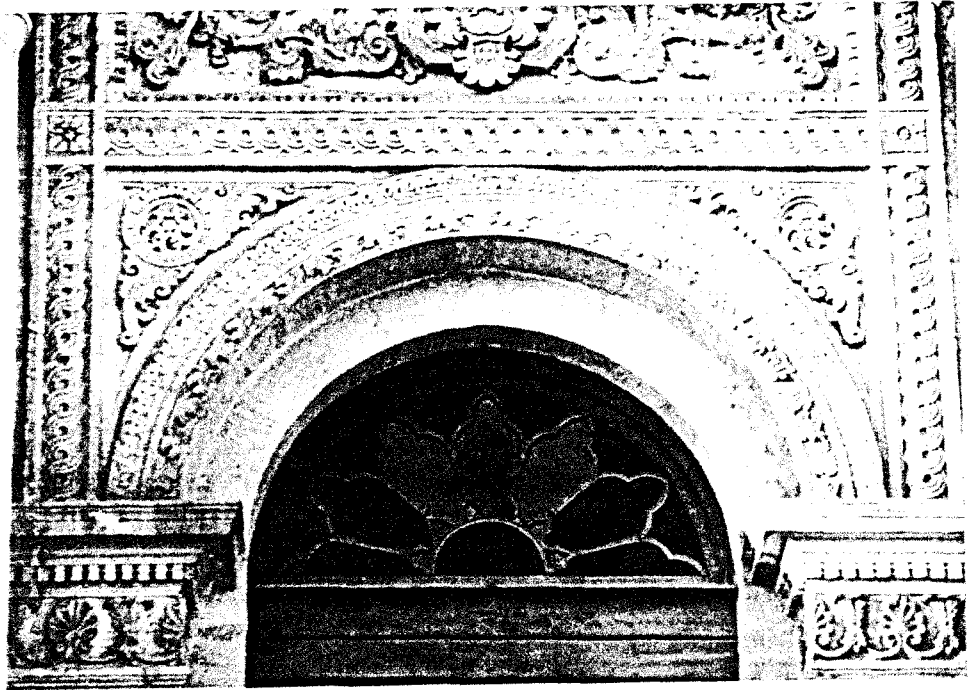
R.021



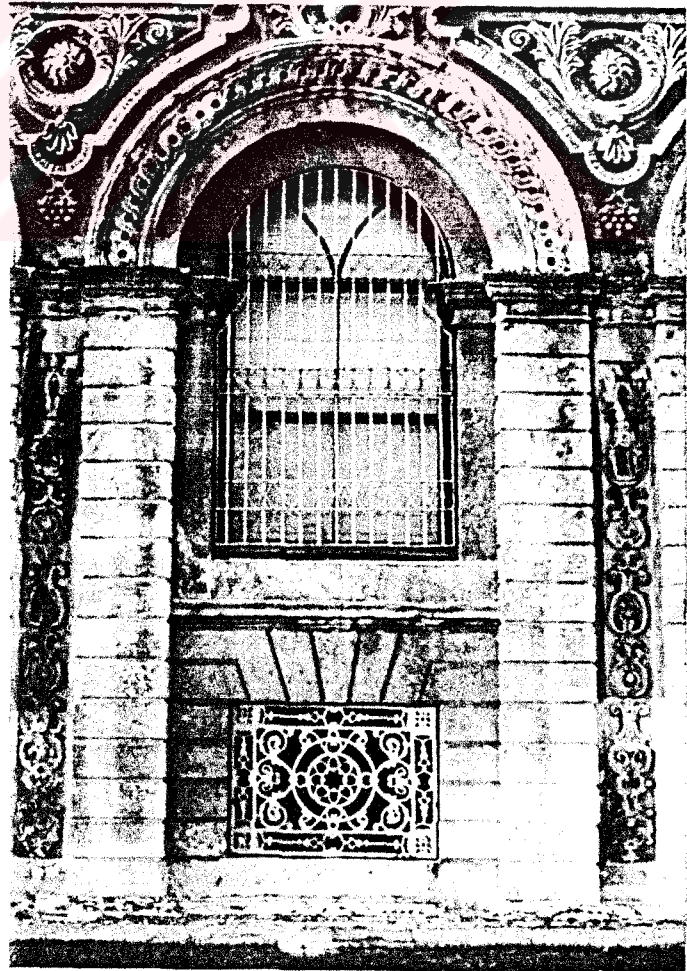
R.022



R.023

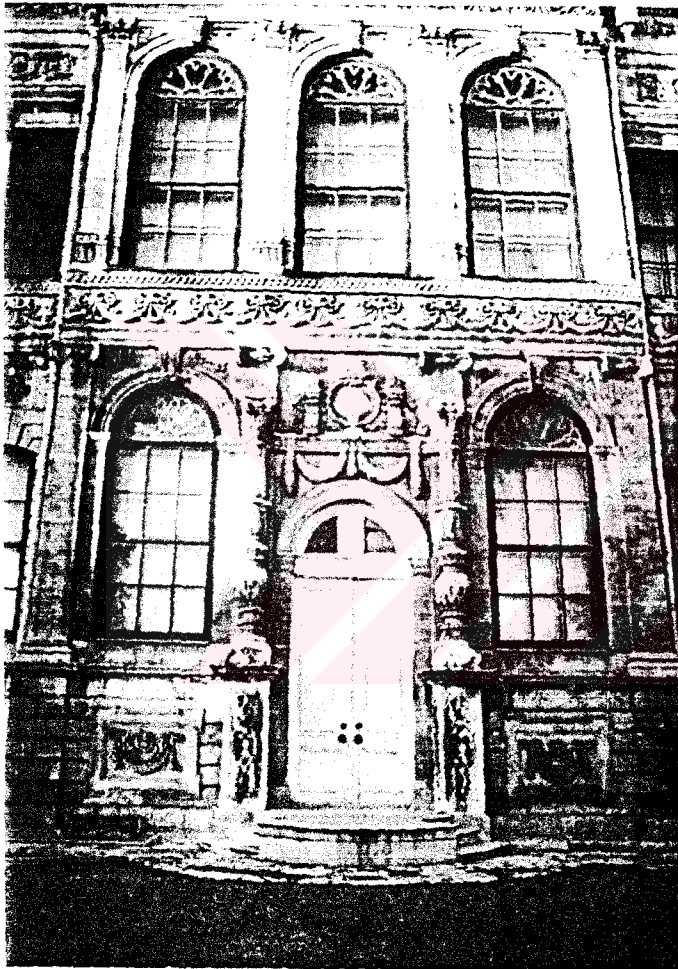
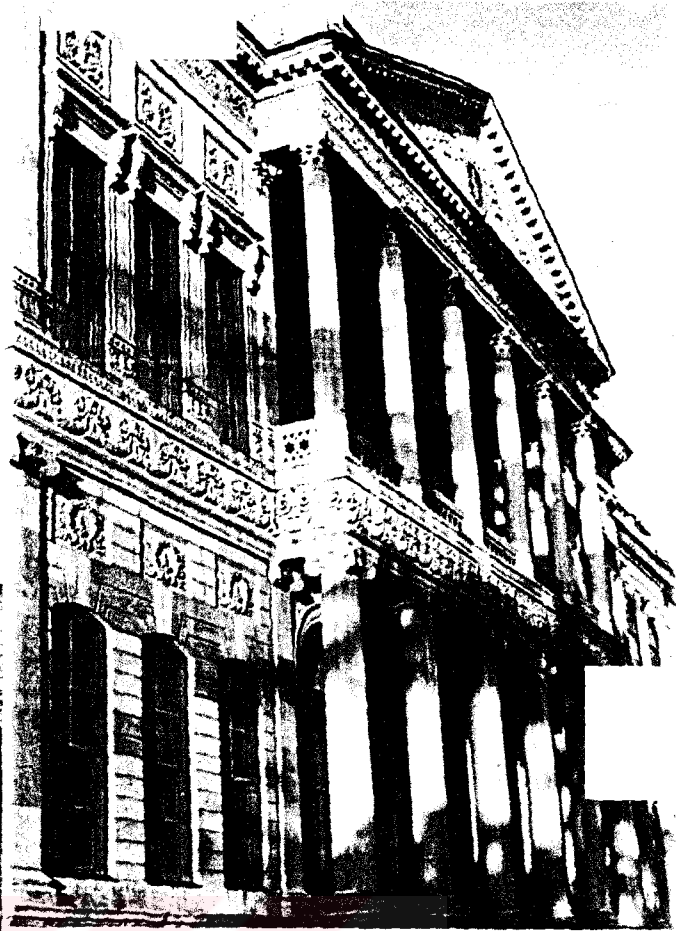


R.024



R.025

R.026



R.027



R.028

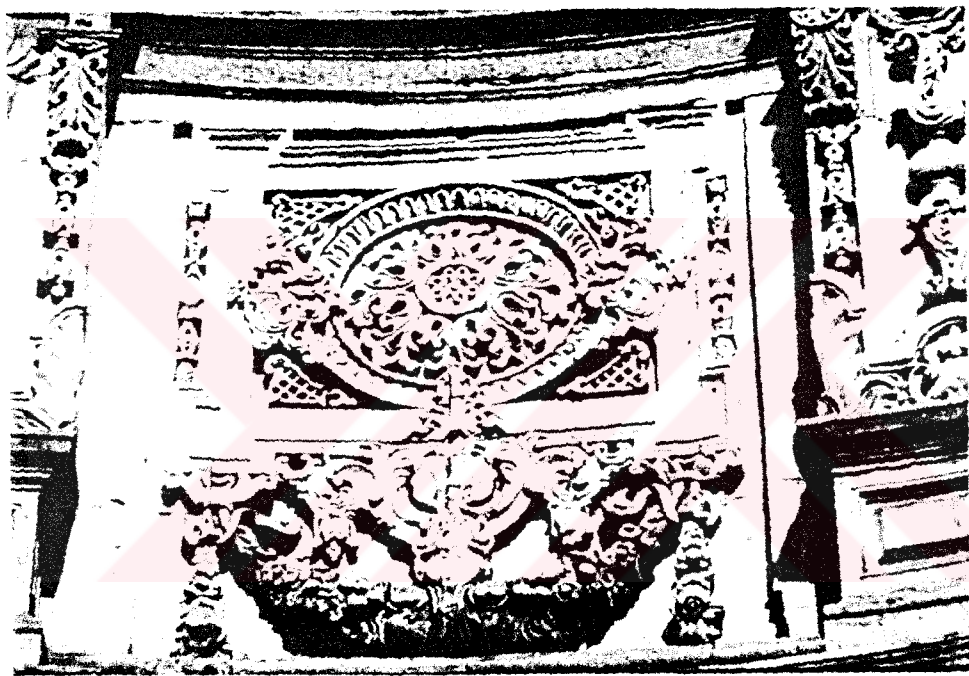
R.029



R.030



R.031



R.032

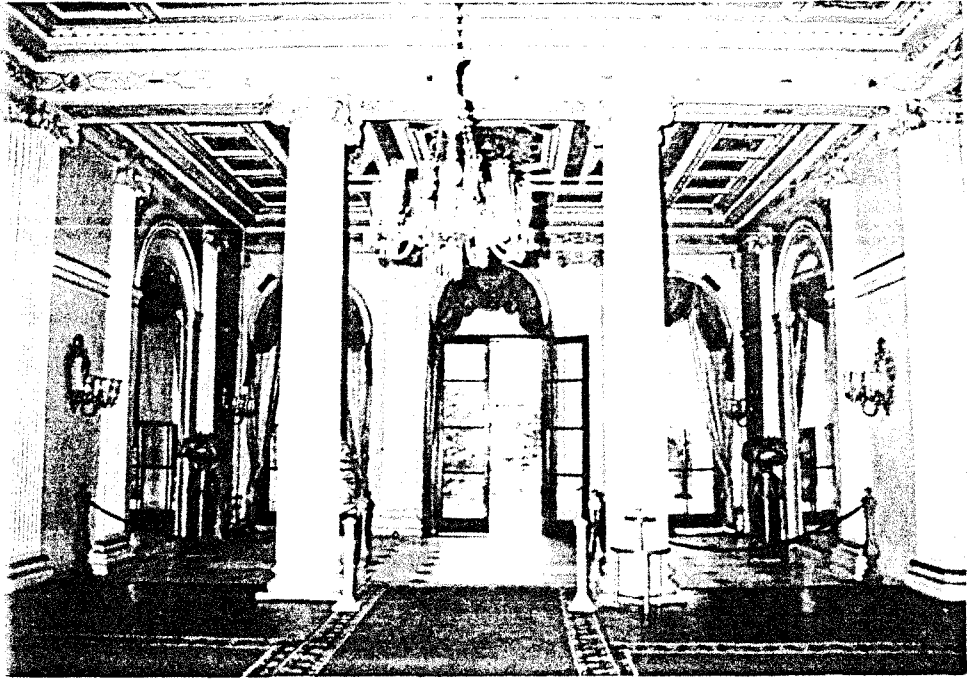
14

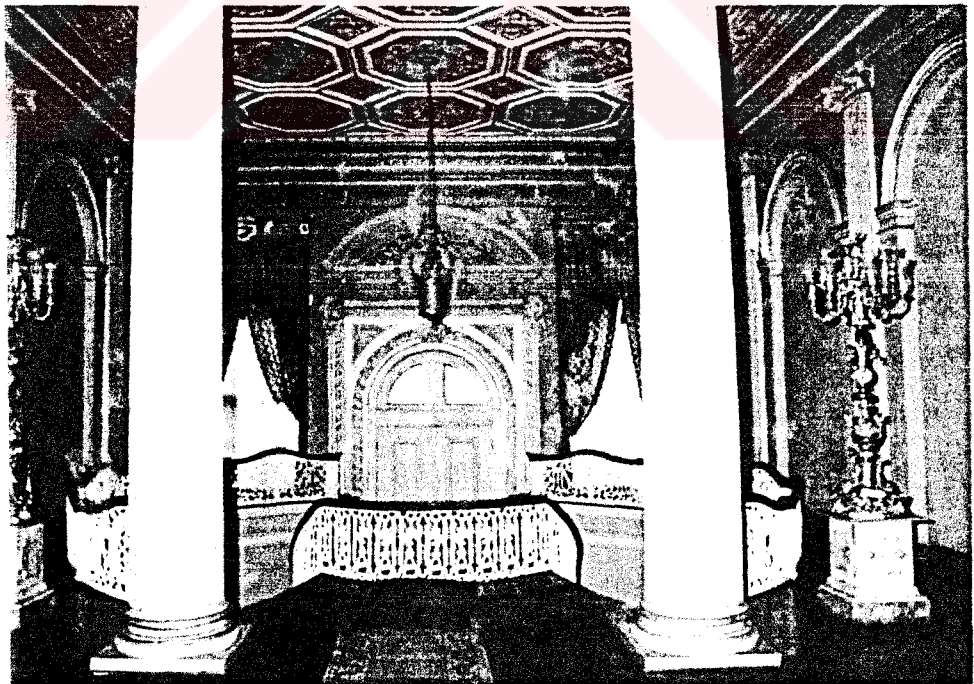
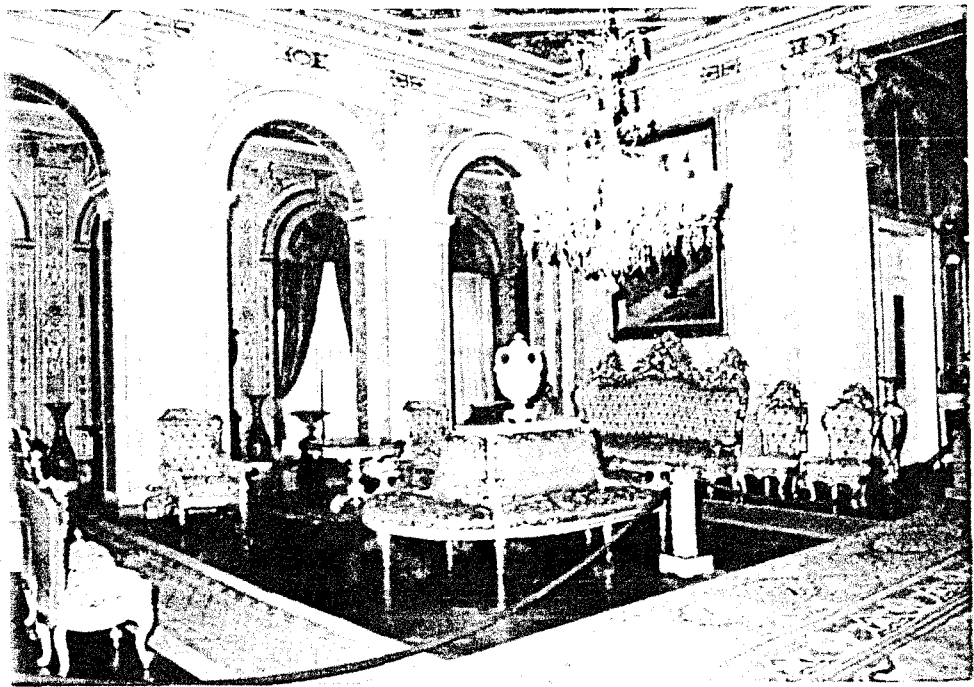


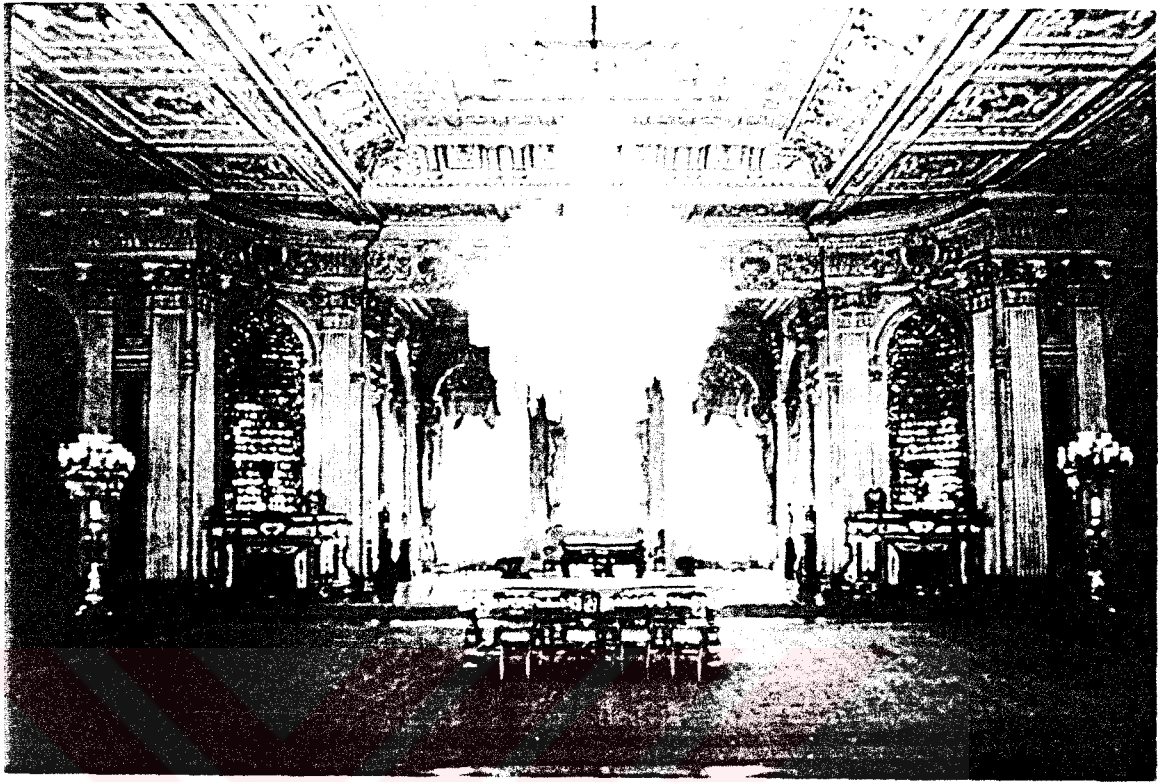
R.033

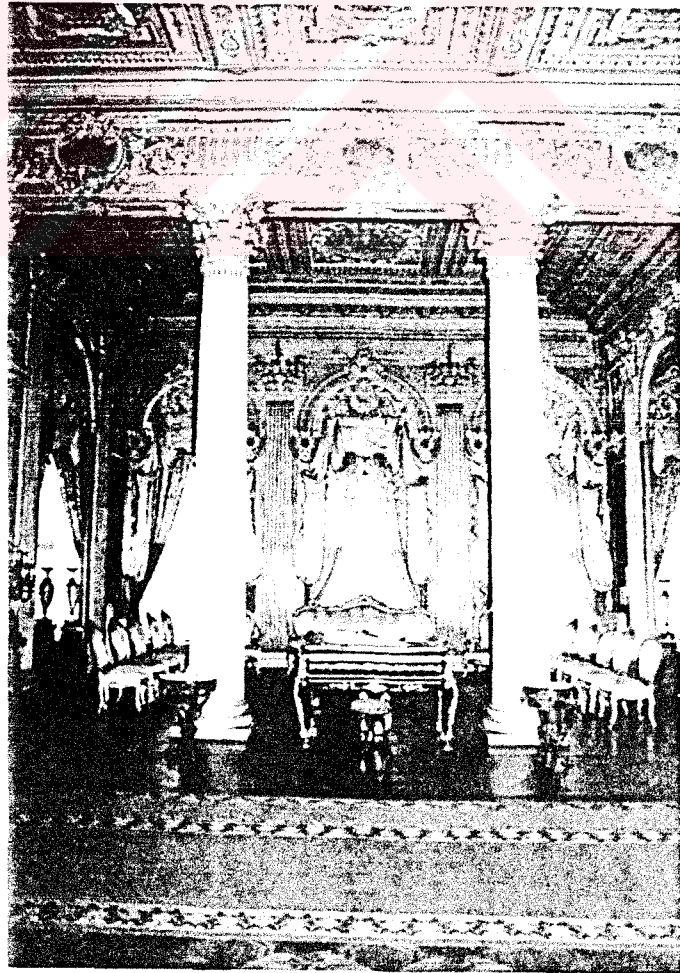
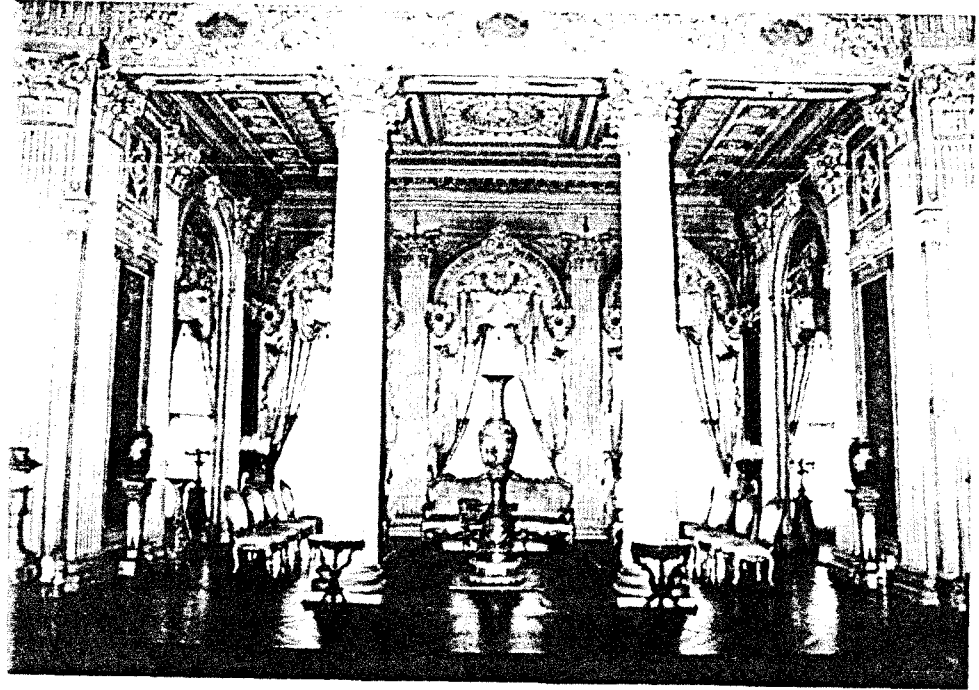


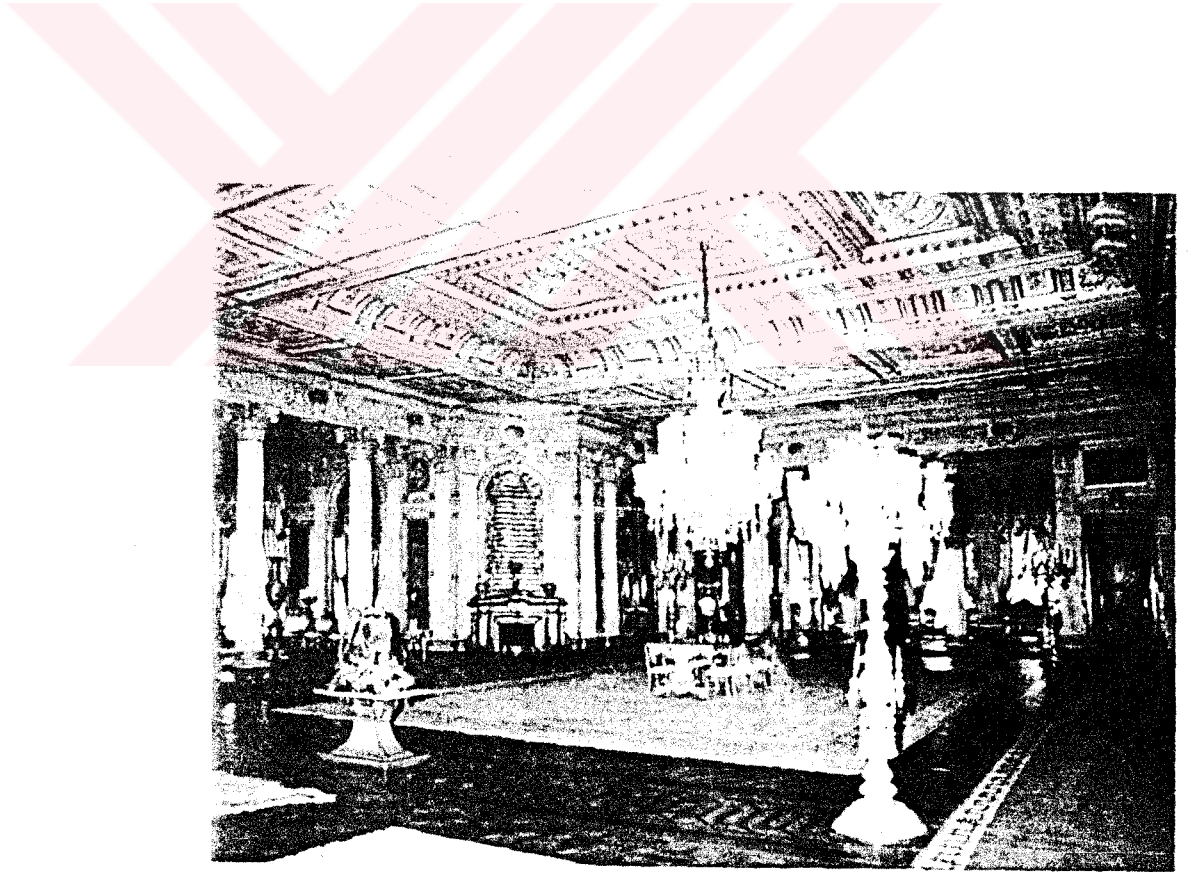
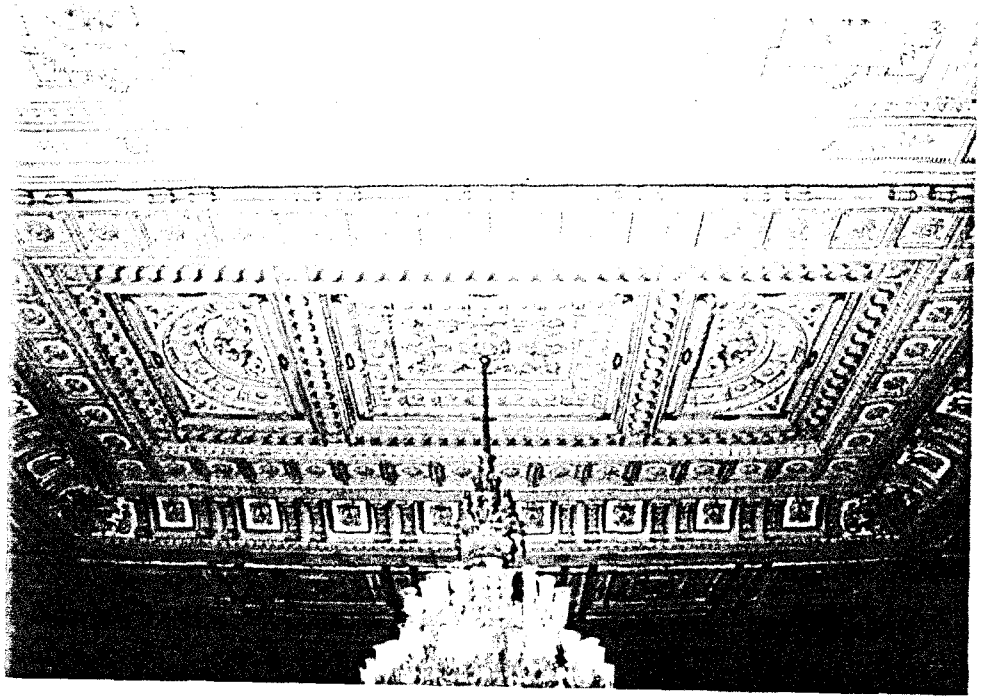
R.034

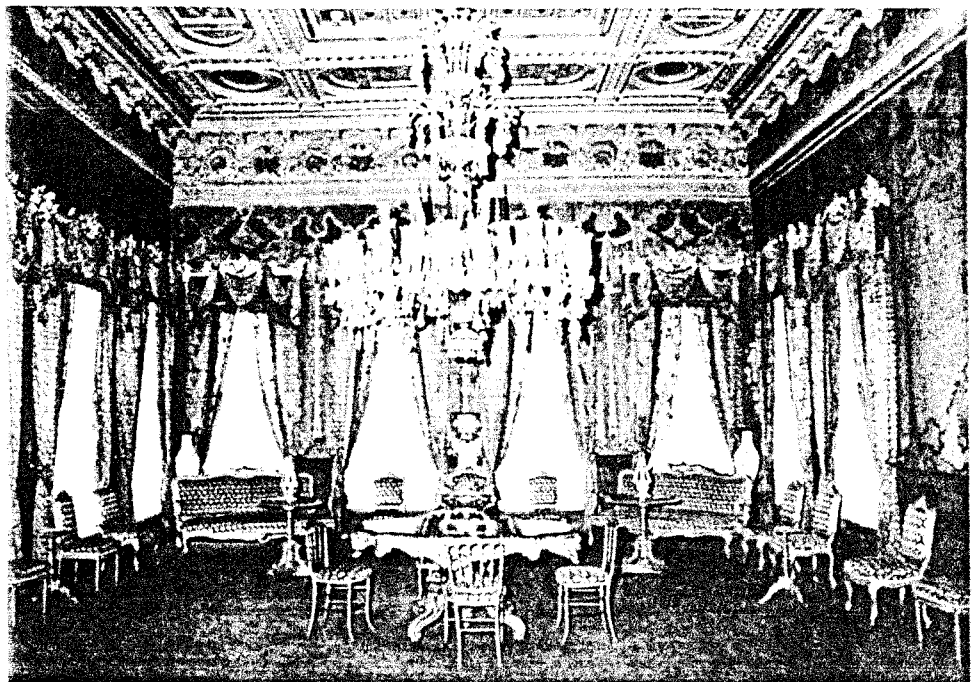
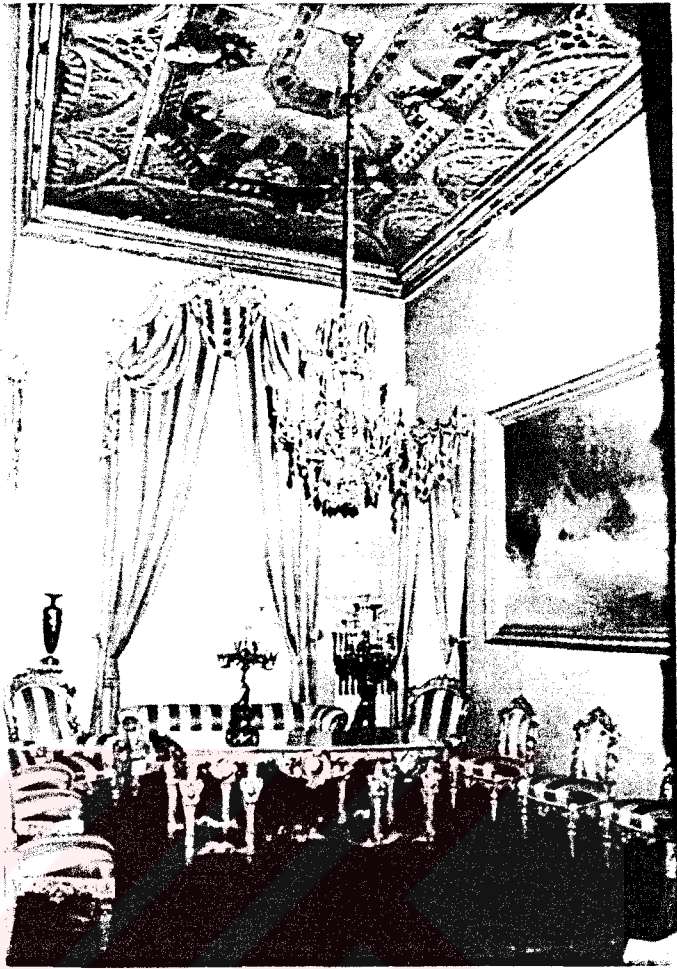


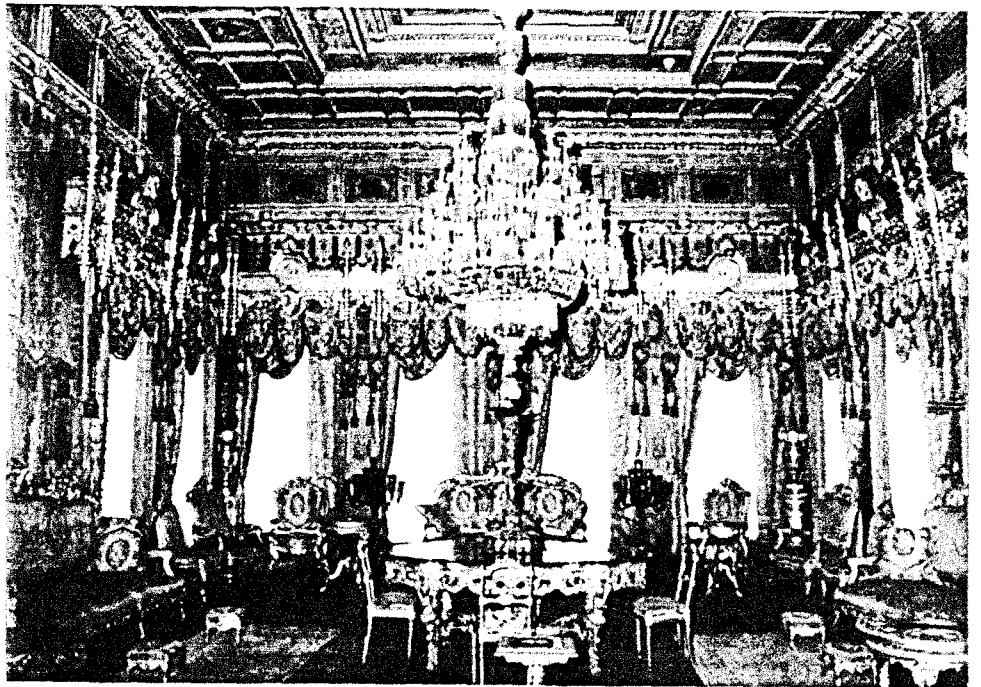
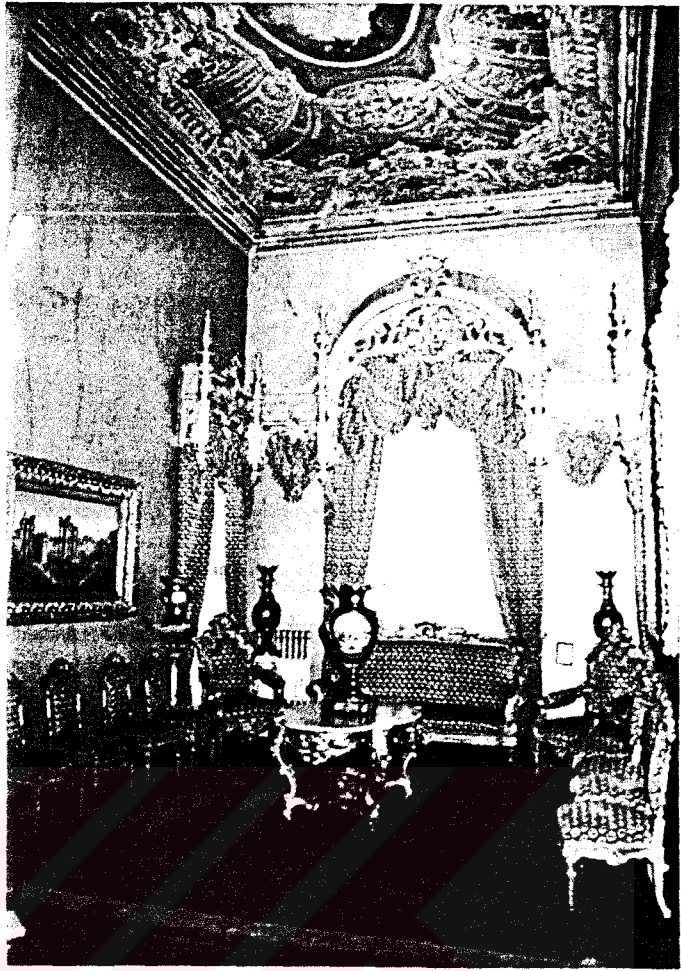


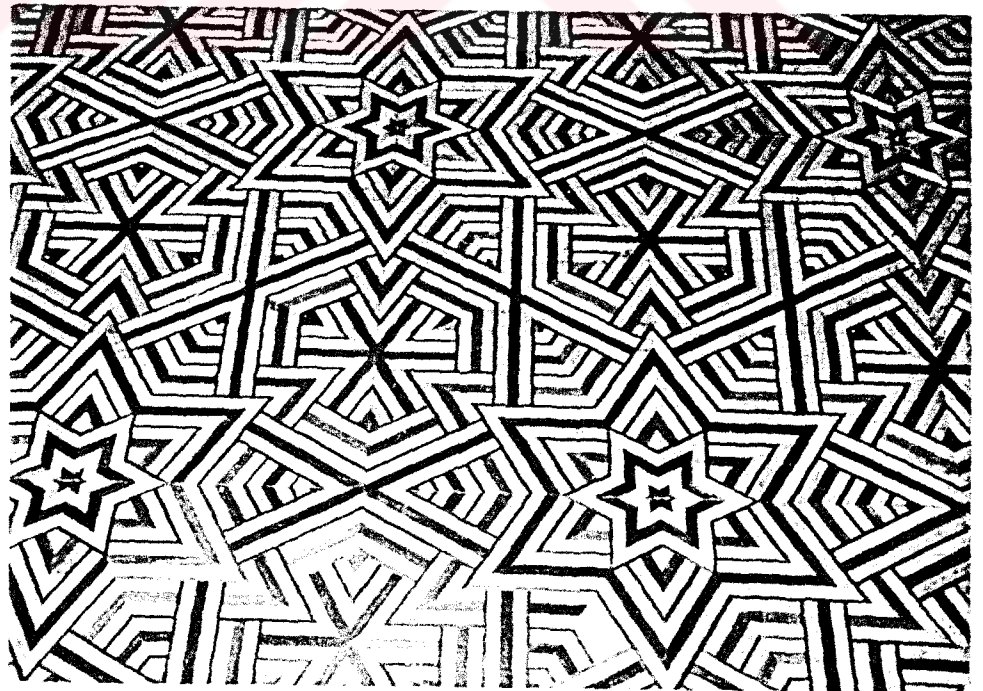
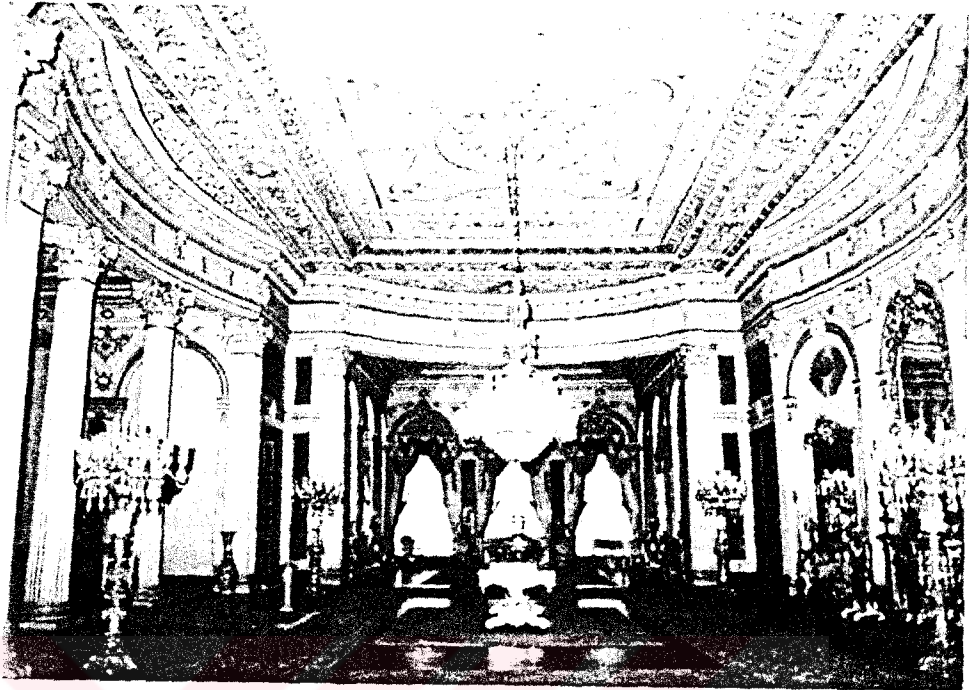


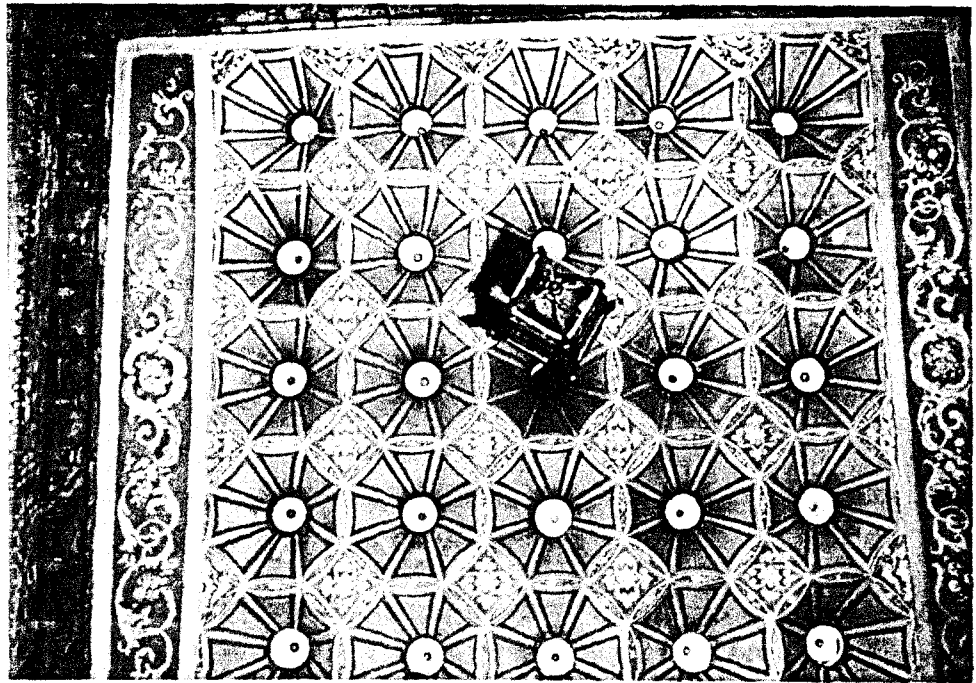




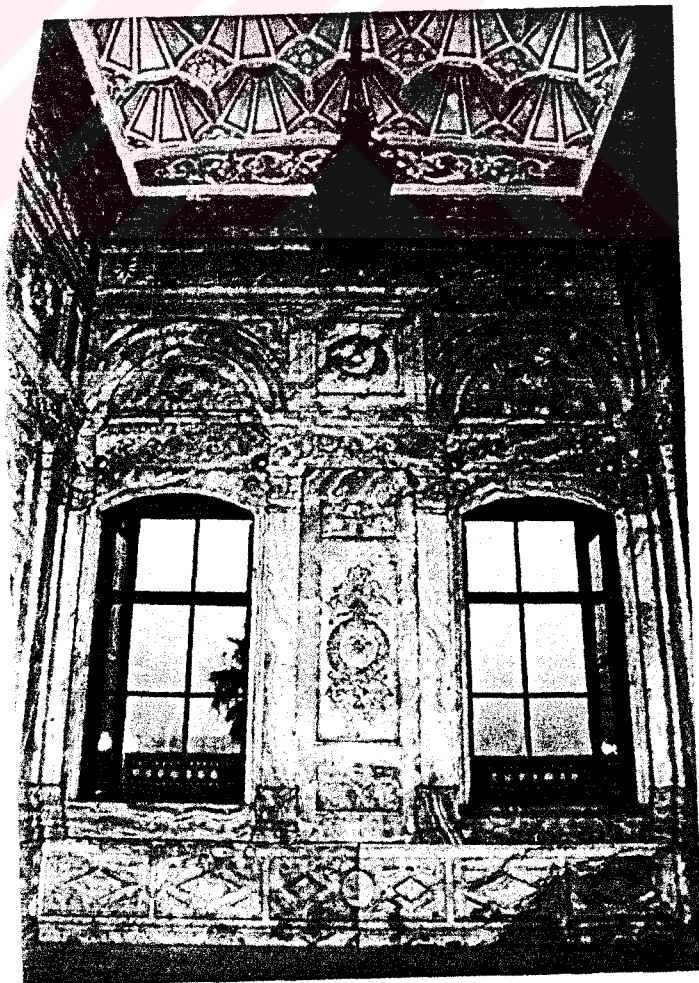




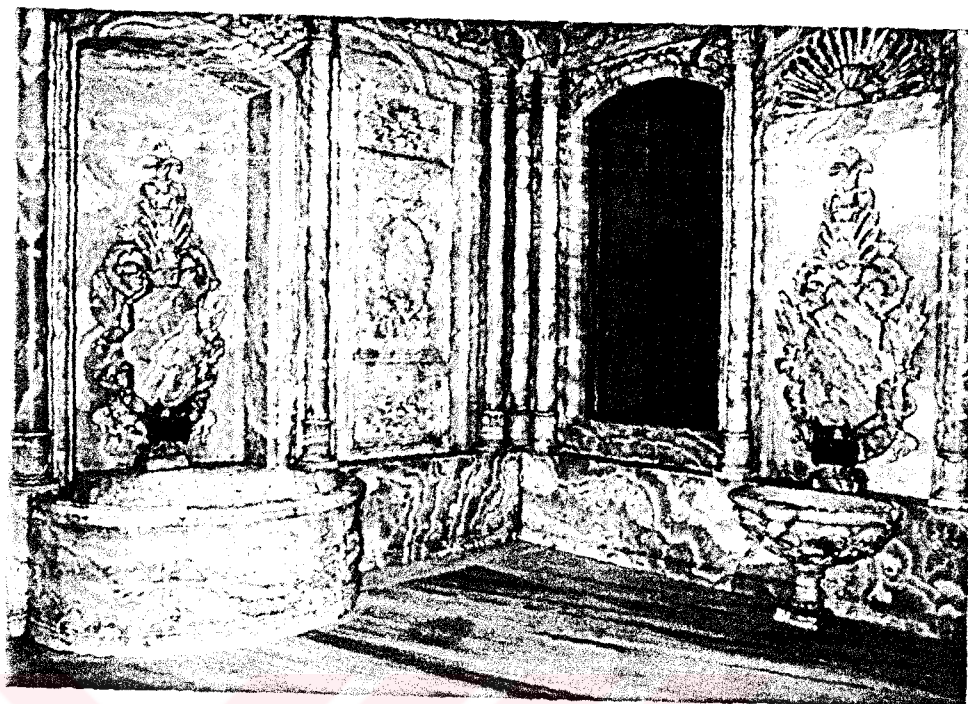




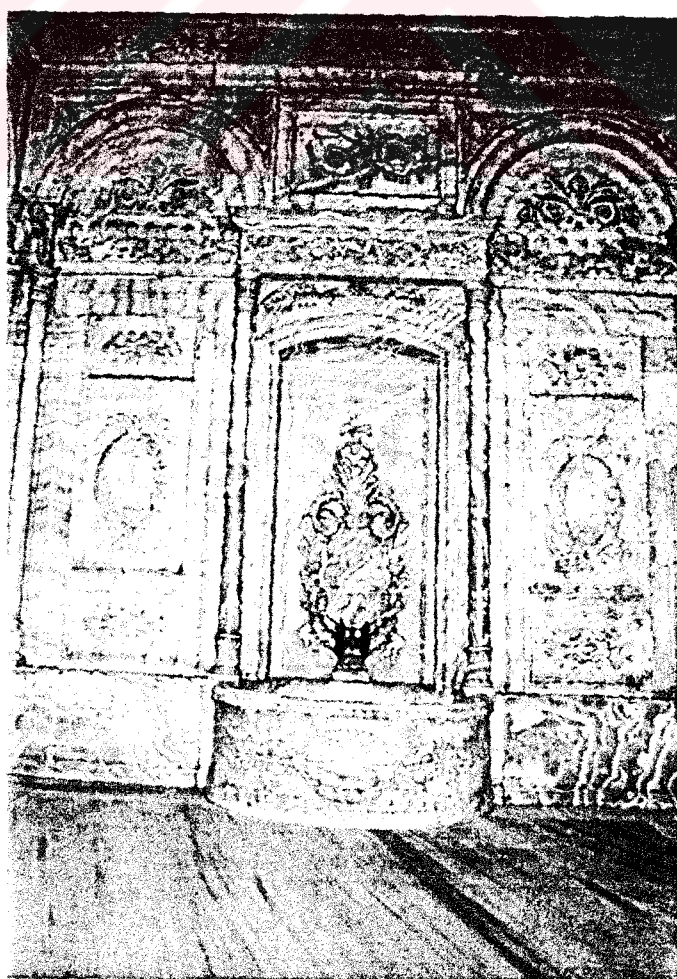
R.051



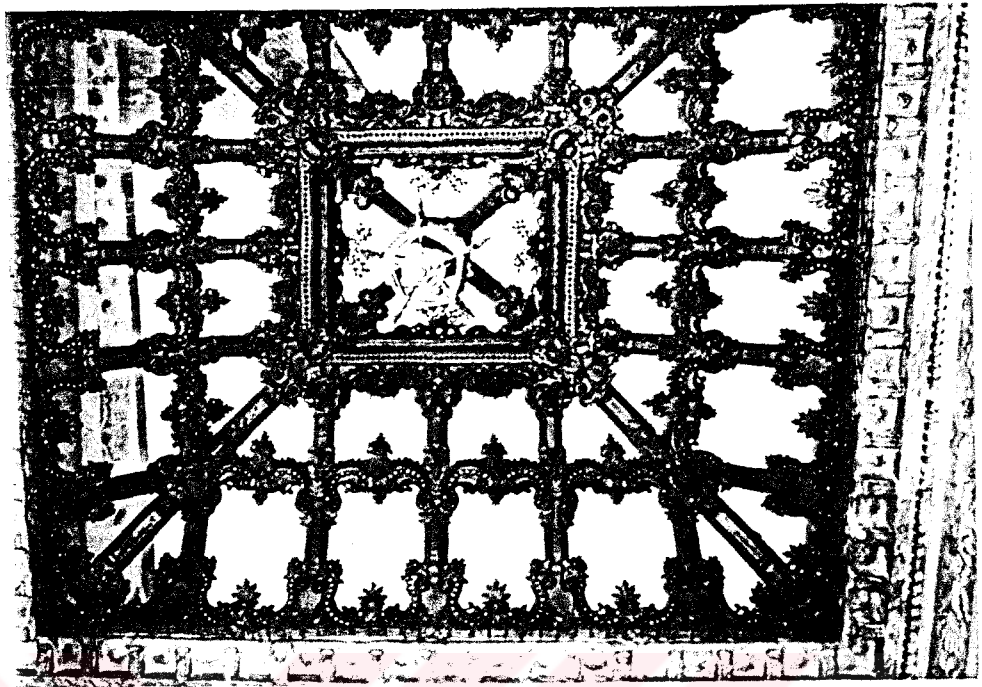
R.052



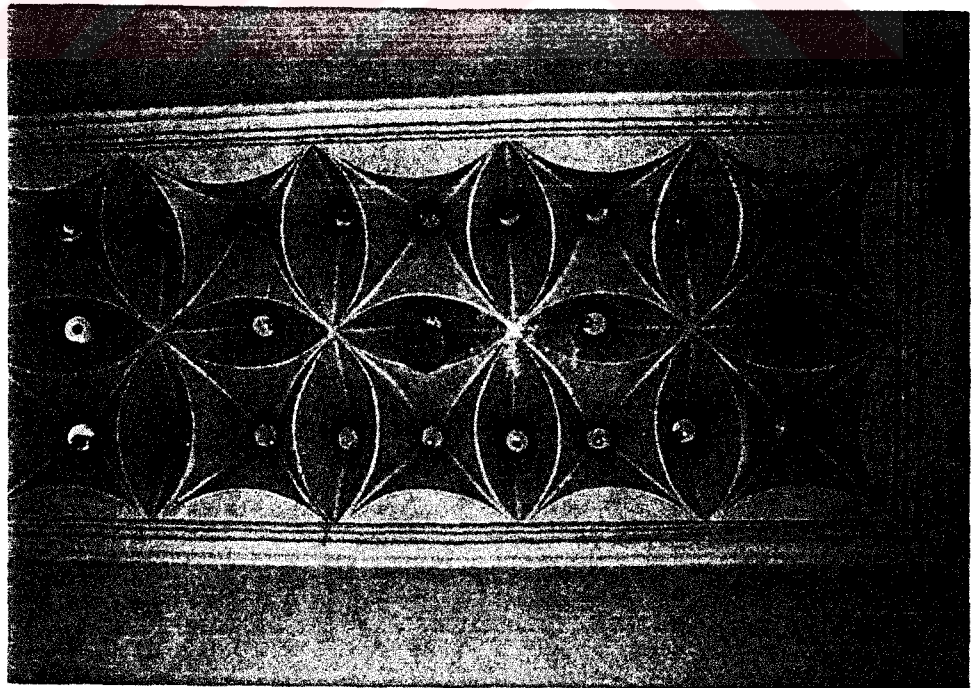
R.053



R.054



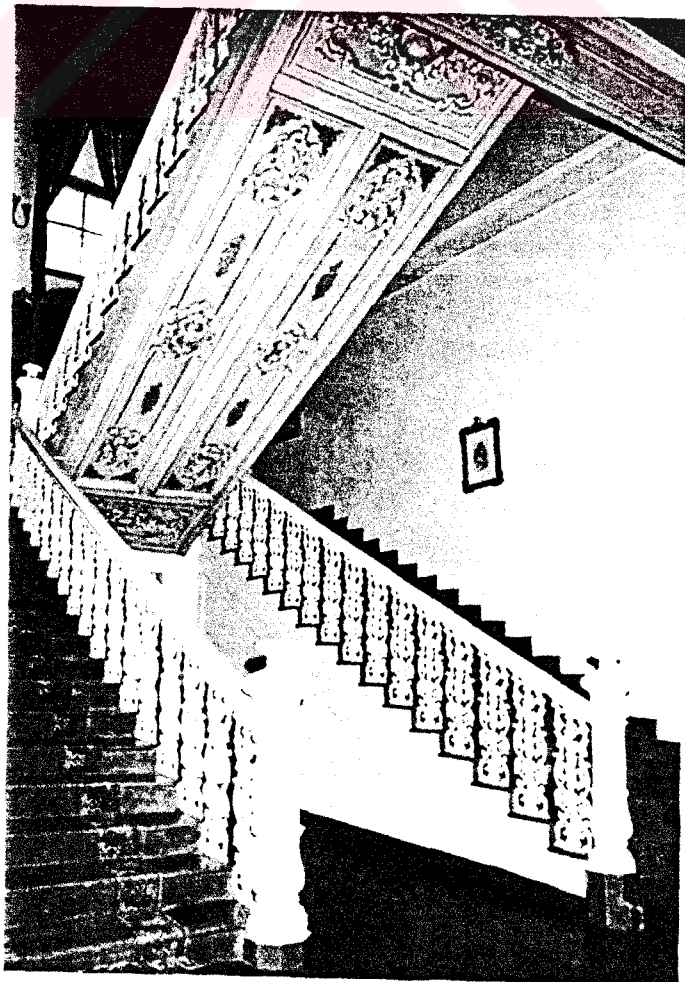
R.055



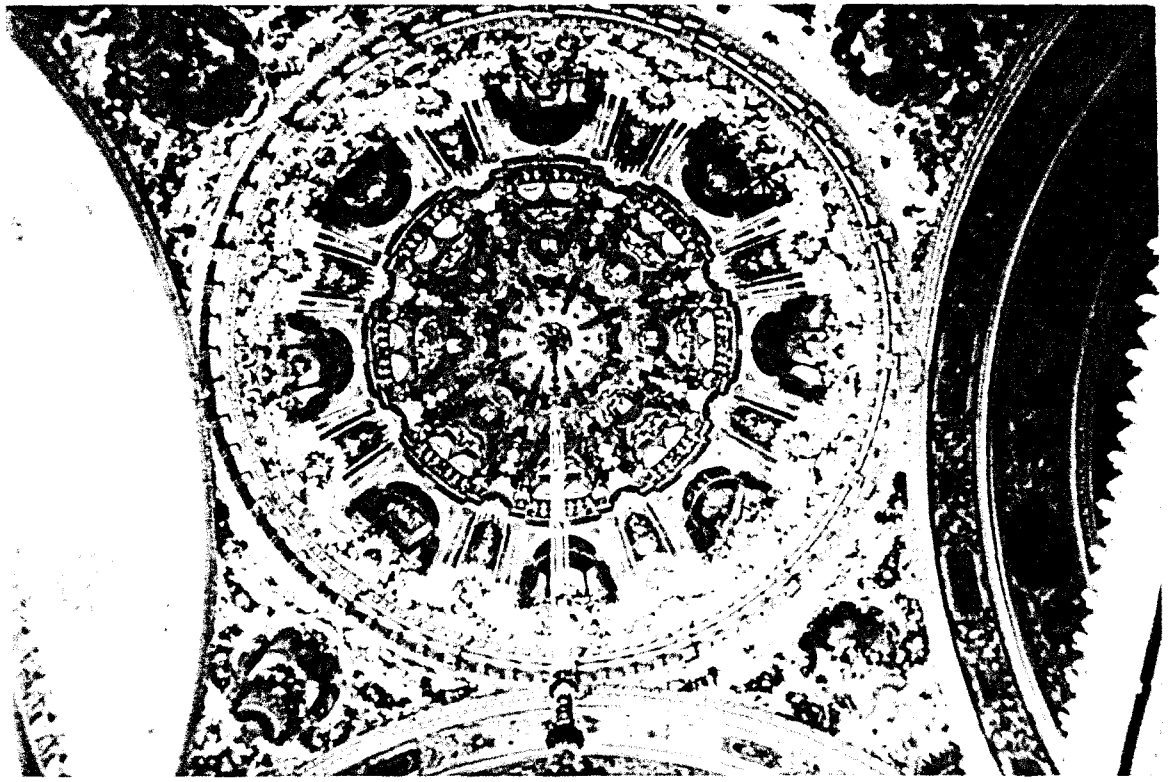
R.056



R.057



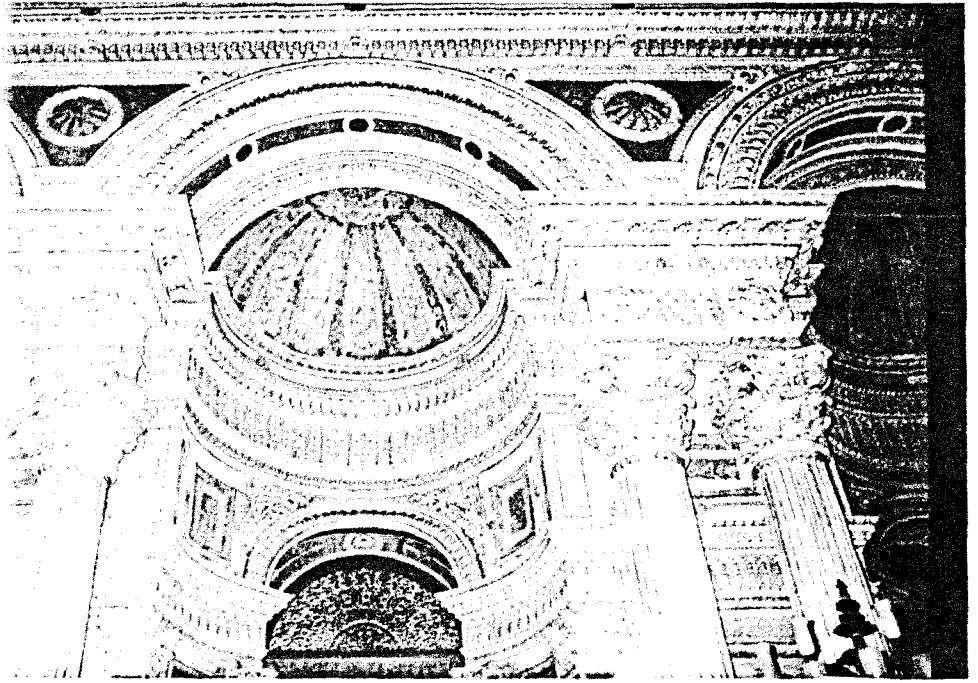
R.058



R.059



R.060



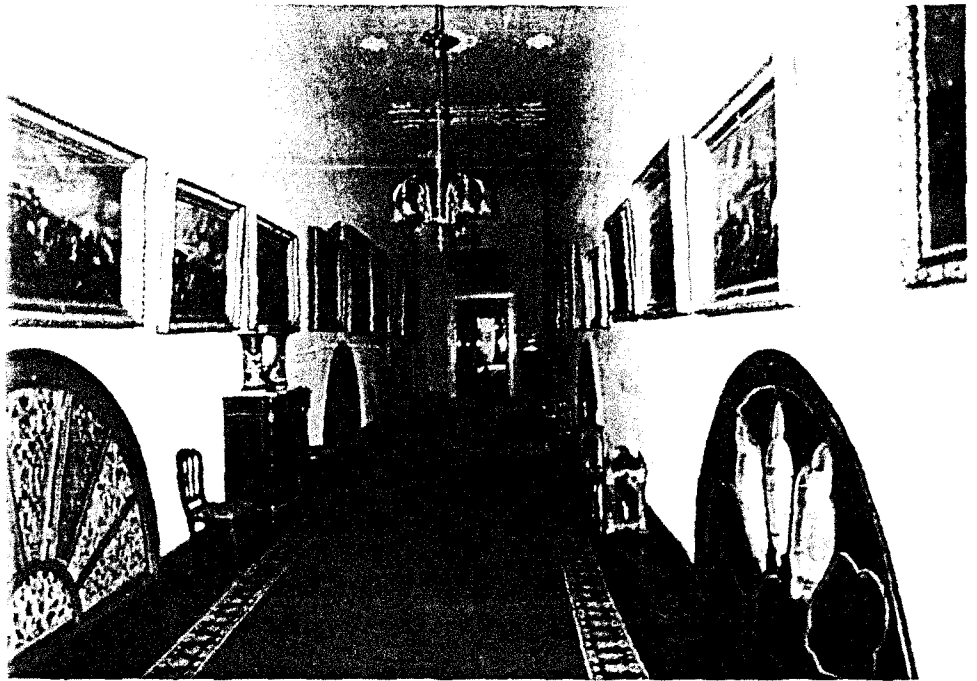
R.061



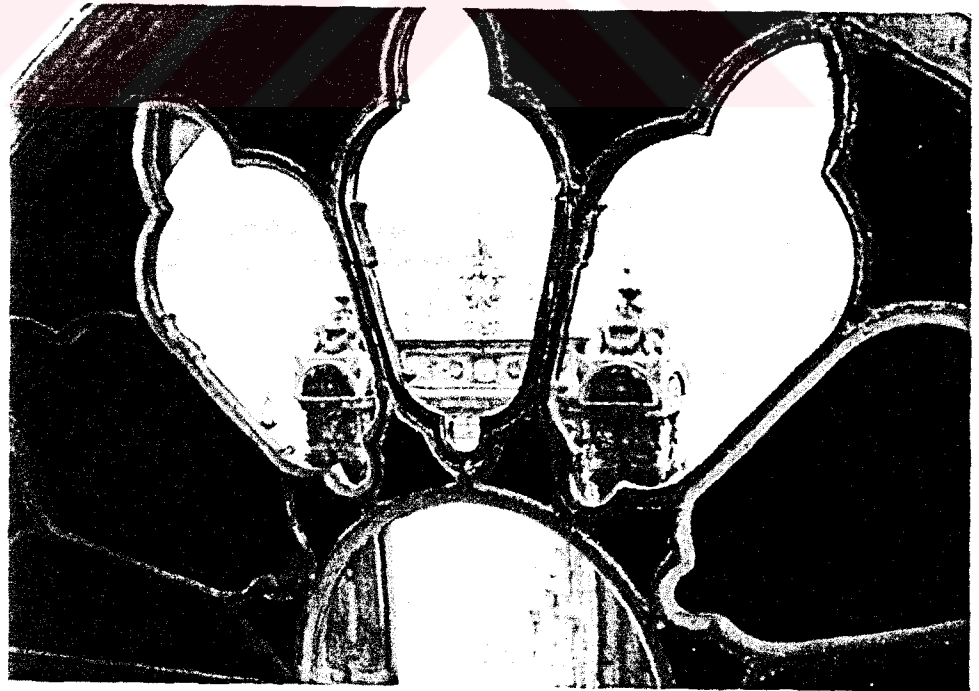
R.062



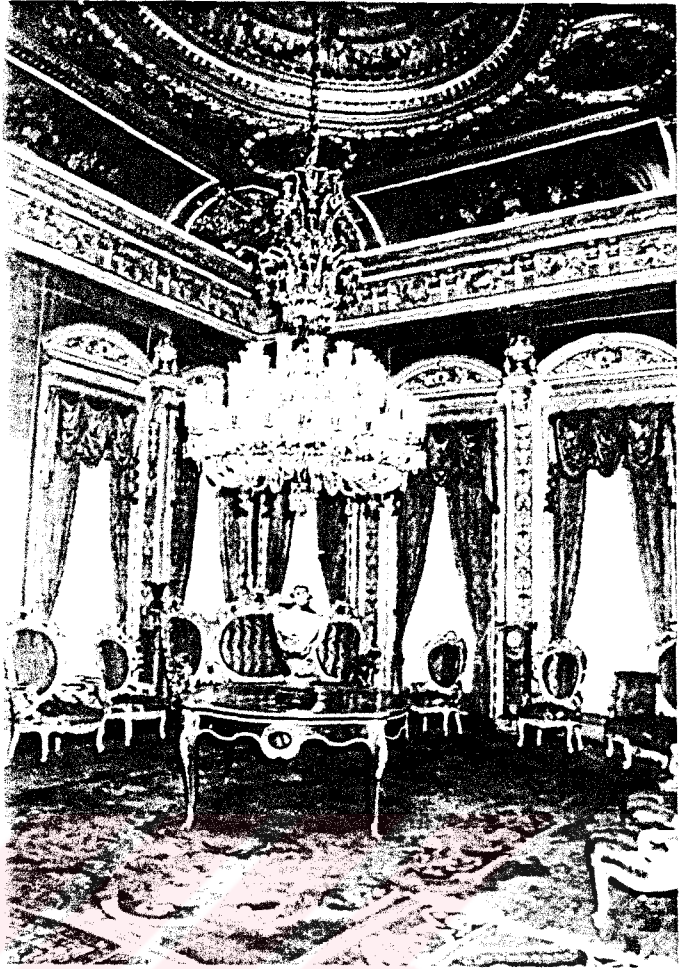
R.063



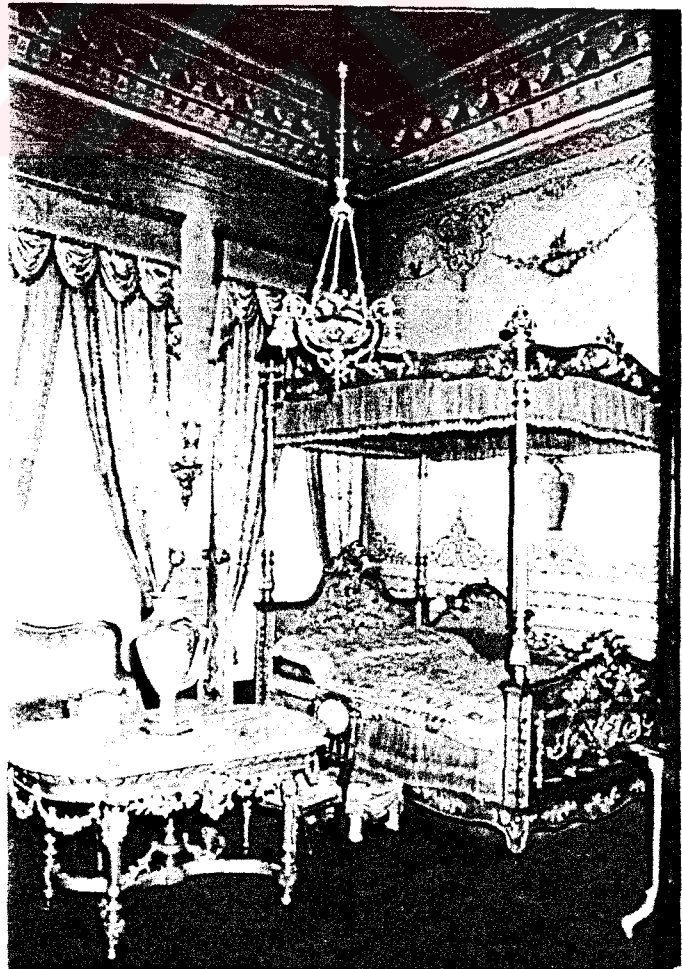
R.064



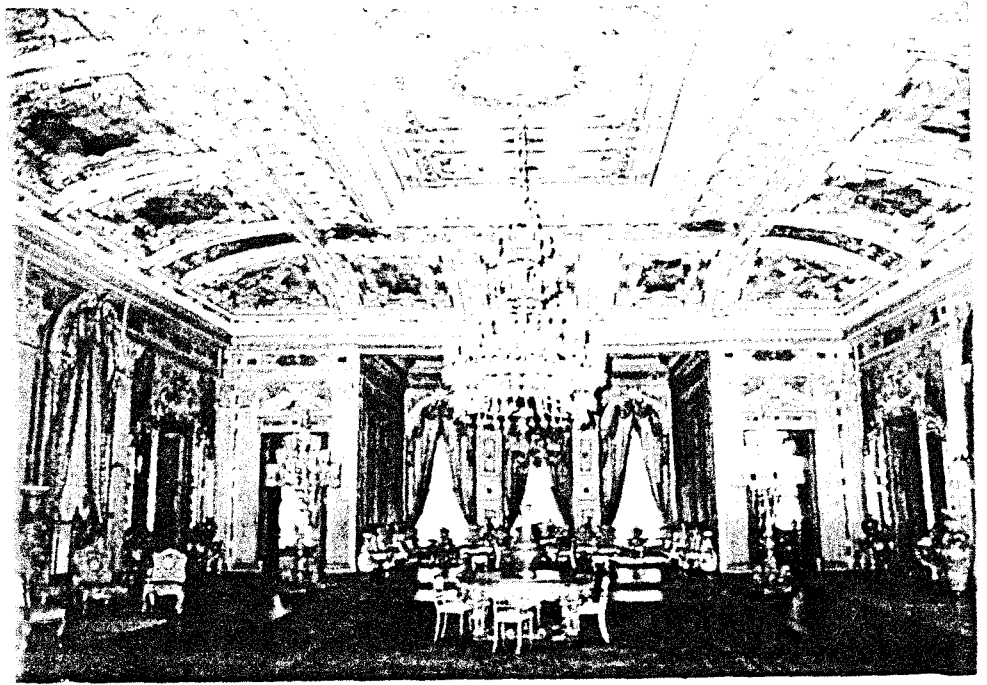
R.065



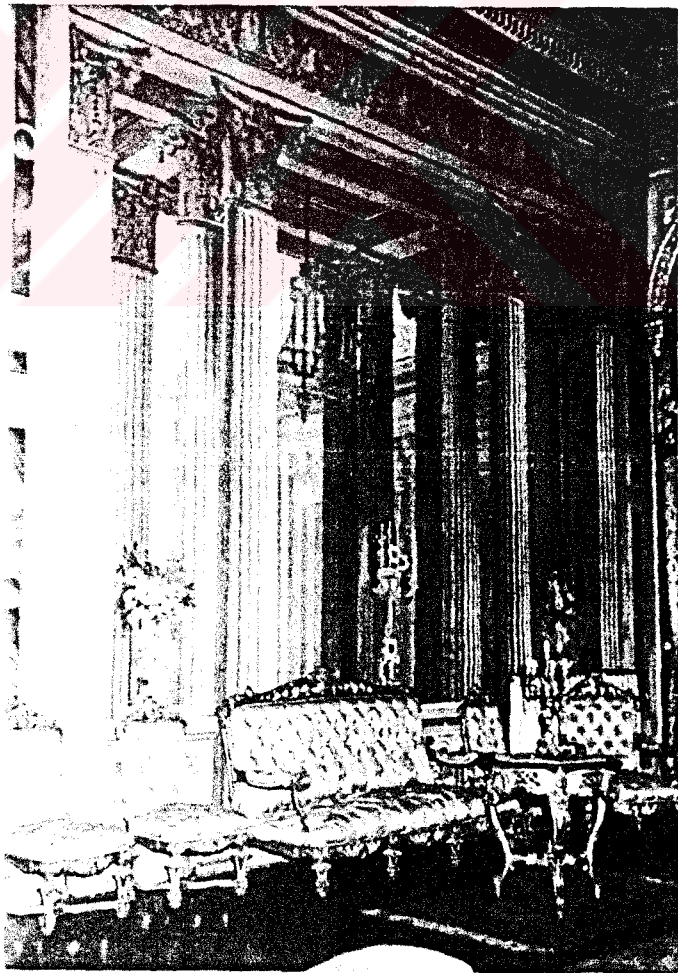
R.066



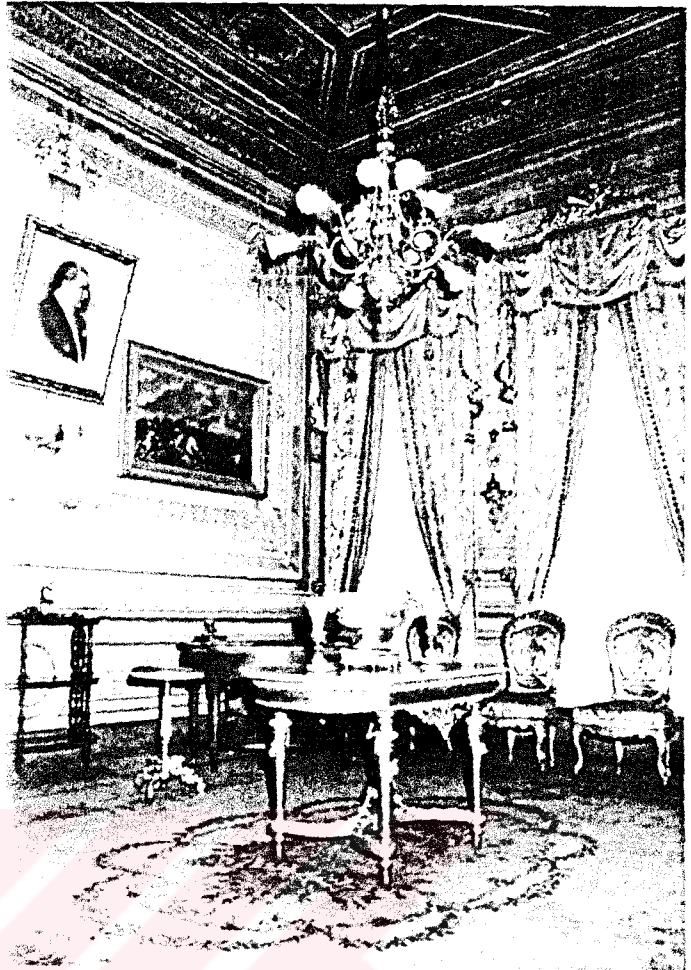
R.067



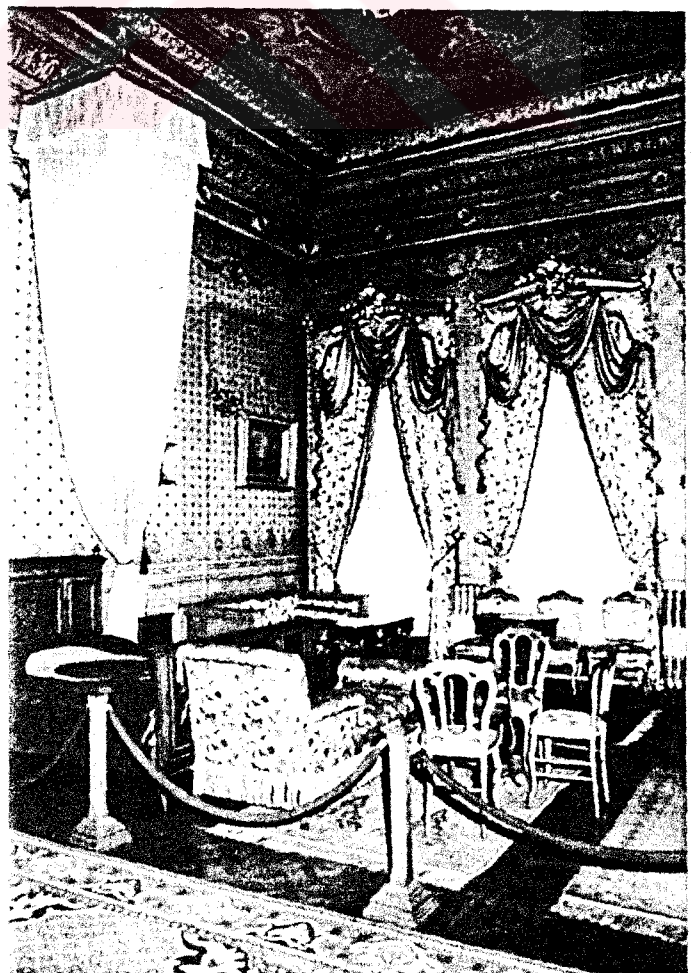
R.068-a



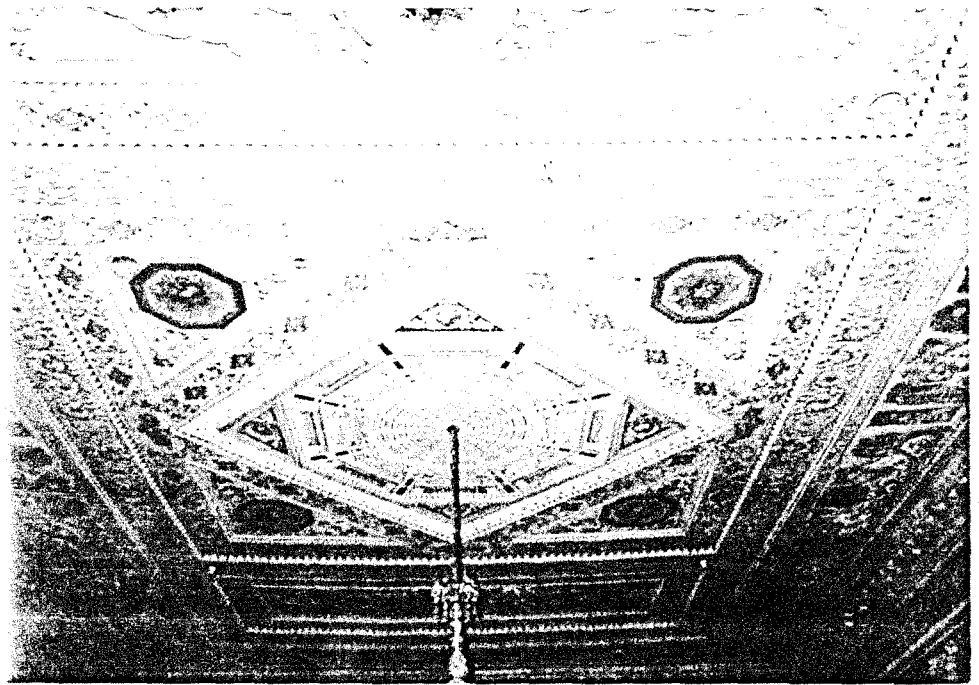
R.068-b



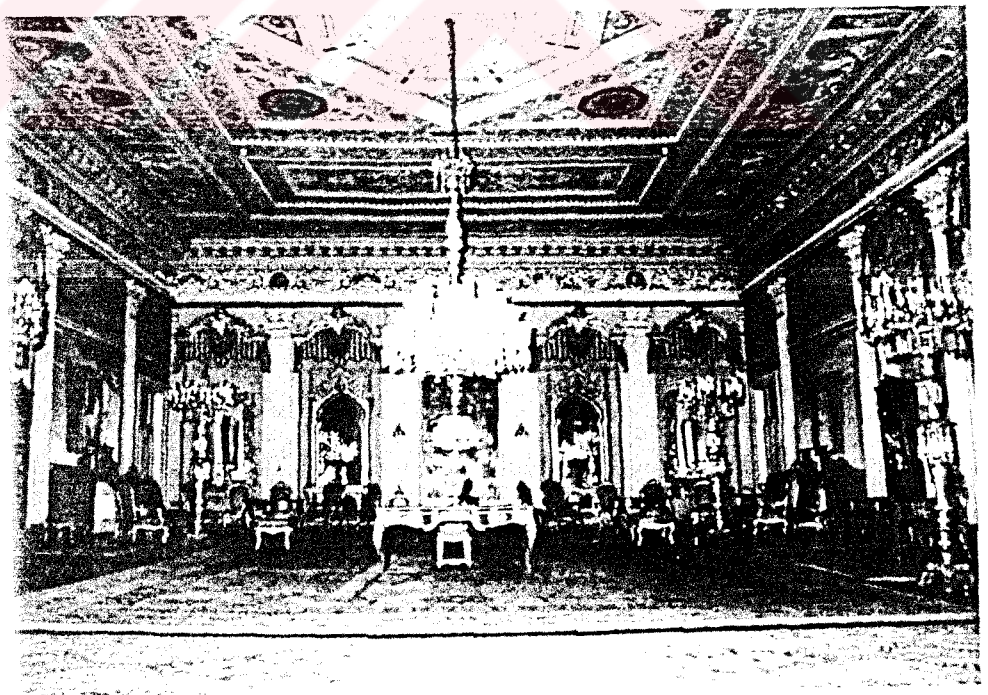
R.069



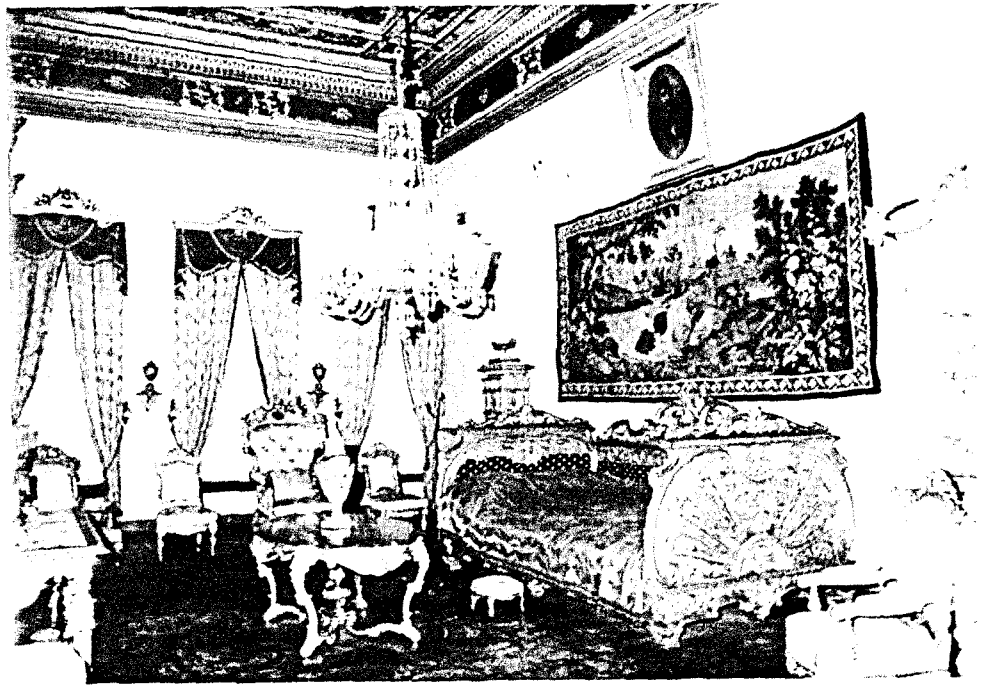
R.070



R.071



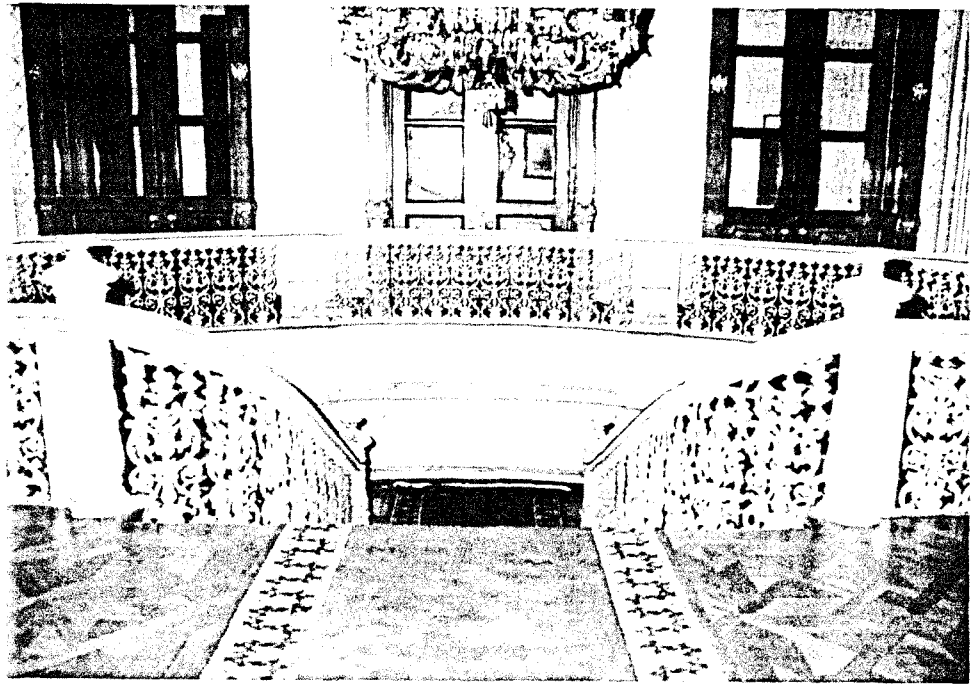
R.072



R.073



R.074

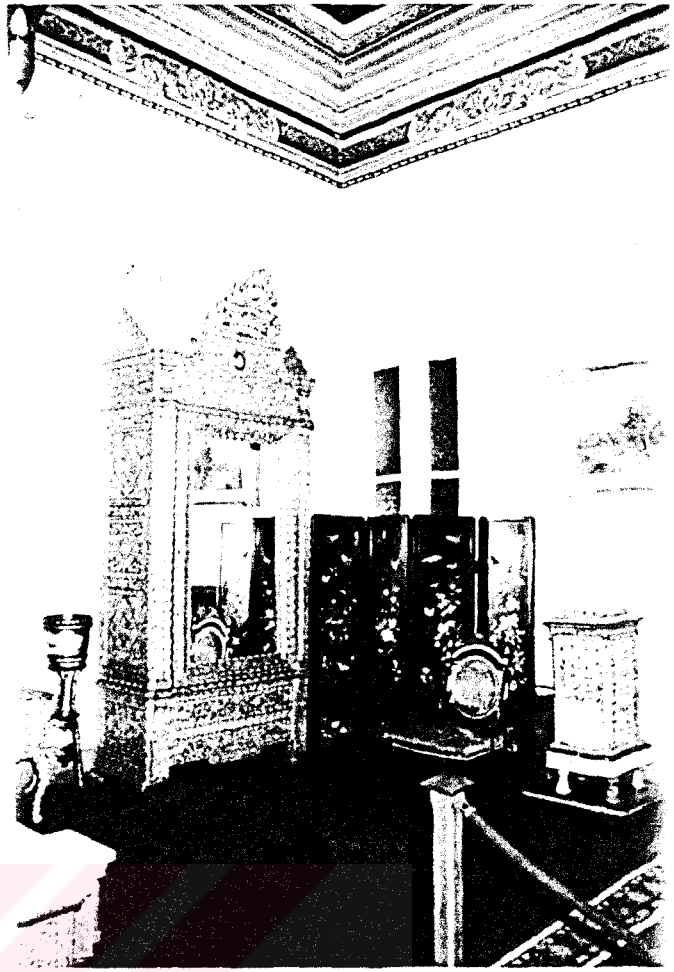


R.075

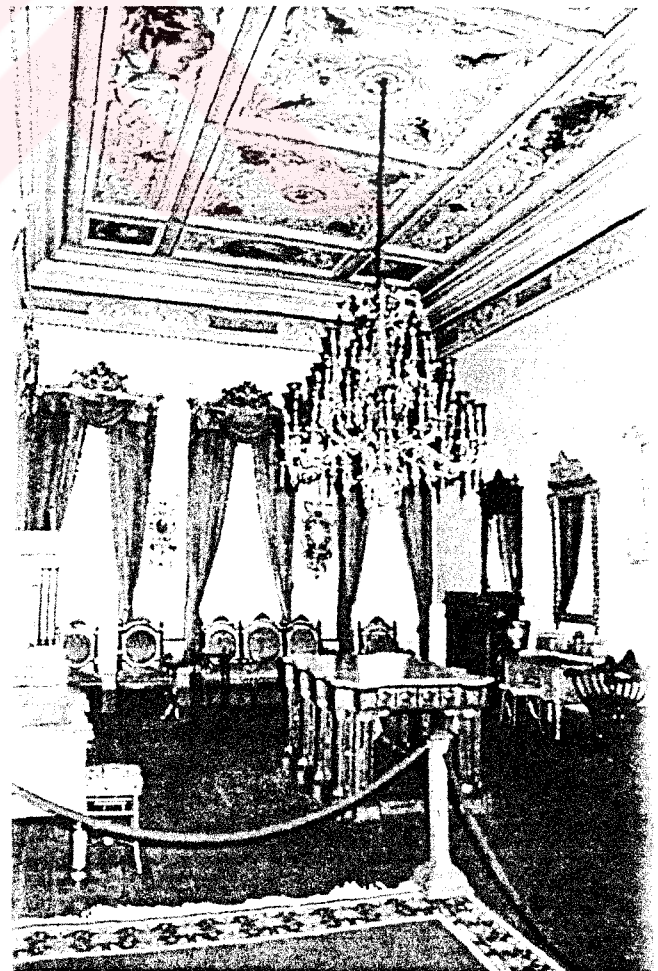


R.079

R.077



R.078



R.079



R.080



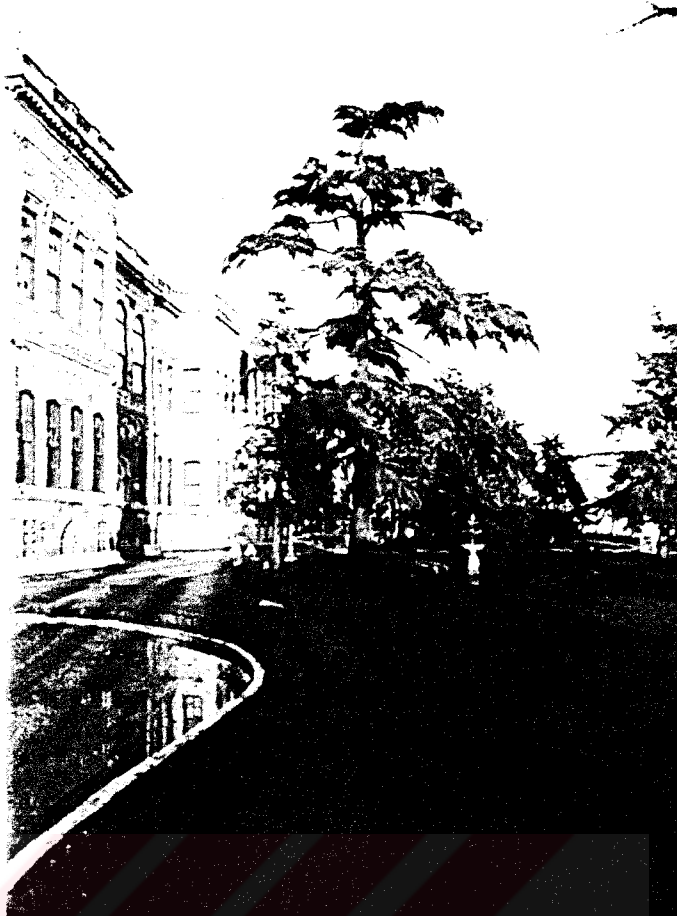
R.081



R.082



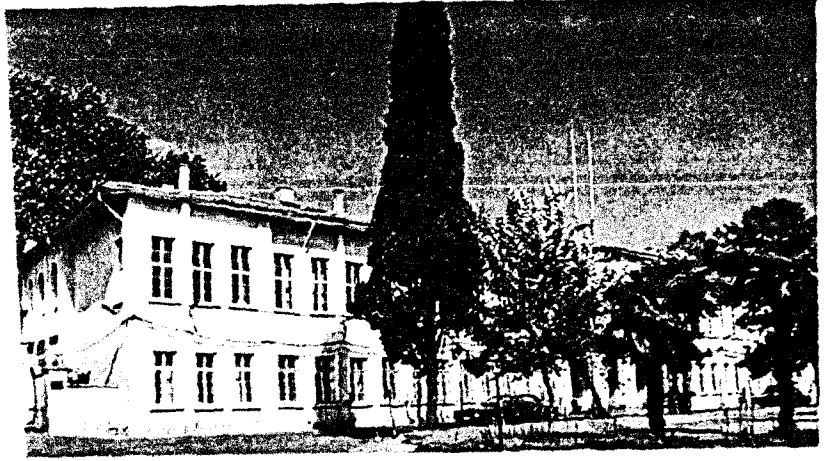
R.083



R.084



R.085



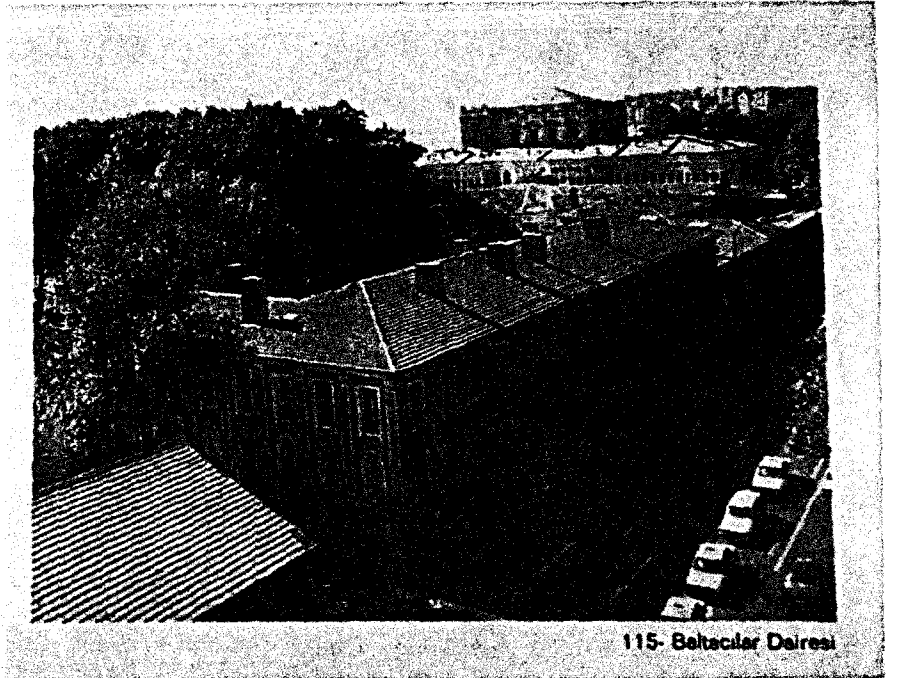
R.086

113- Musahiban Dairesi



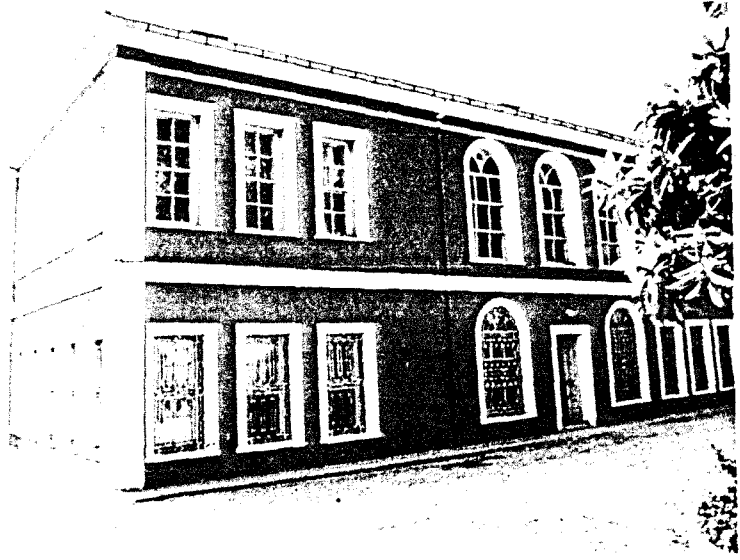
R.087

114- Bendegân ve Agavat Daireleri



R.088

115- Baltacılar Dairesi



115-11

115-11



116-11

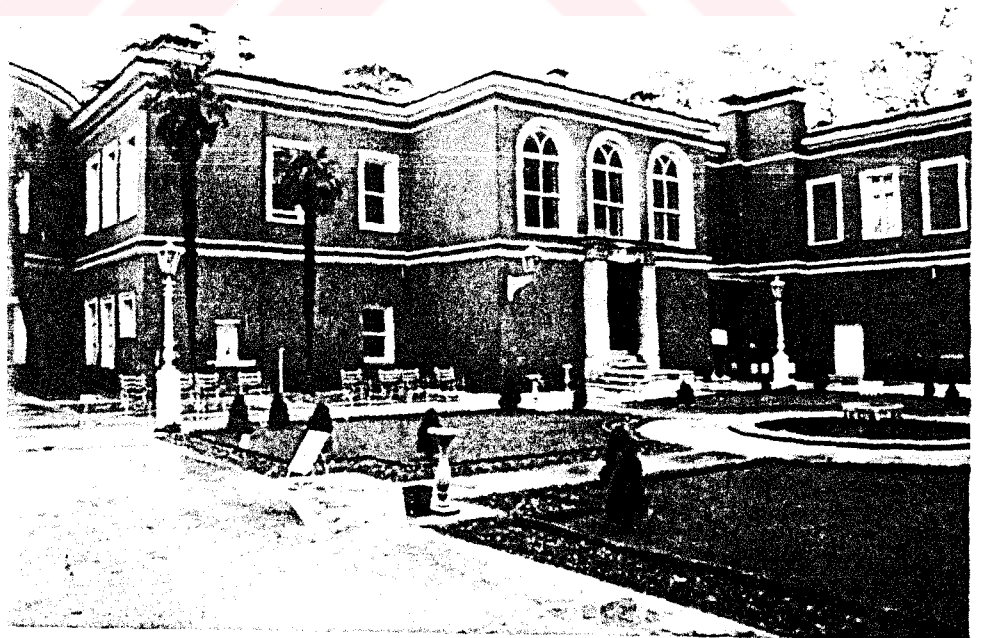
116- Servis Yapıları ve Akaretler



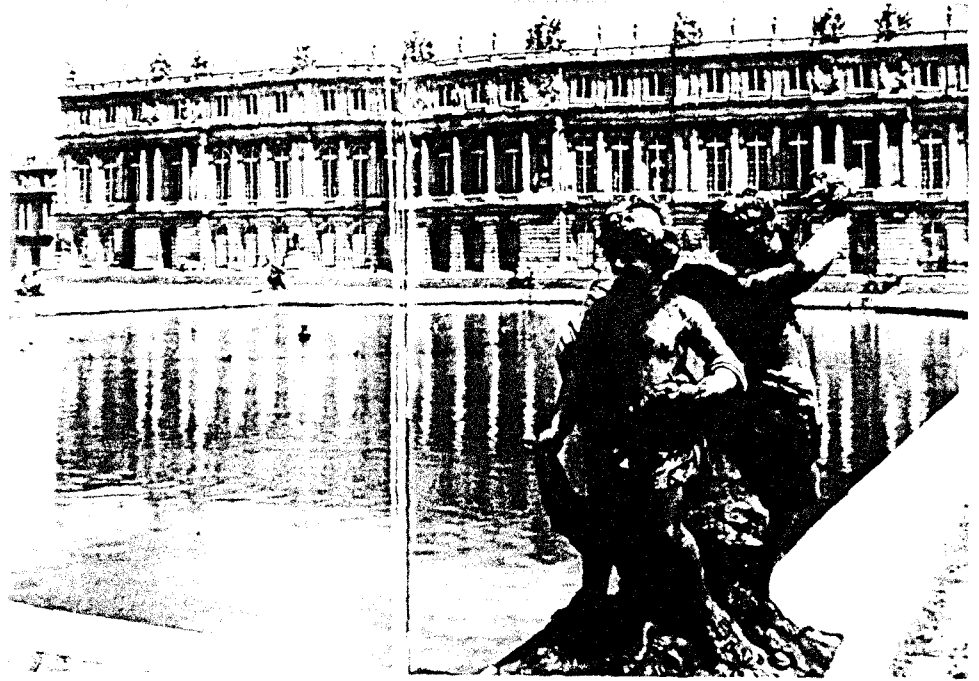
117-11



P. 002



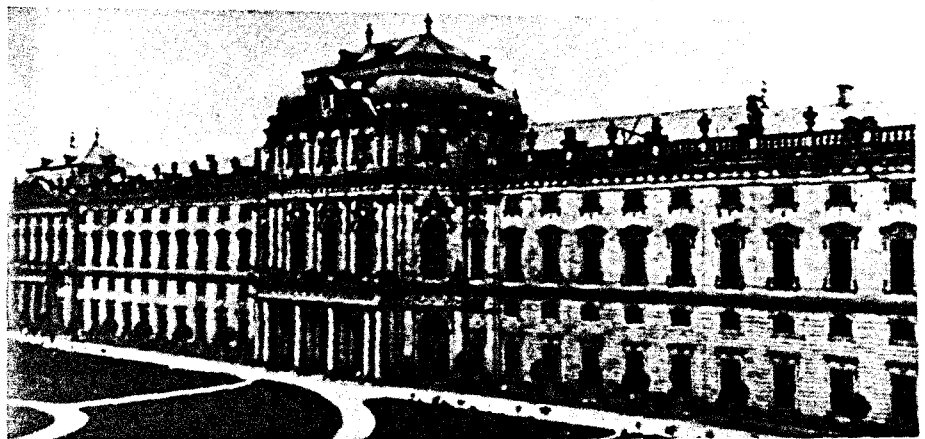
P. 003



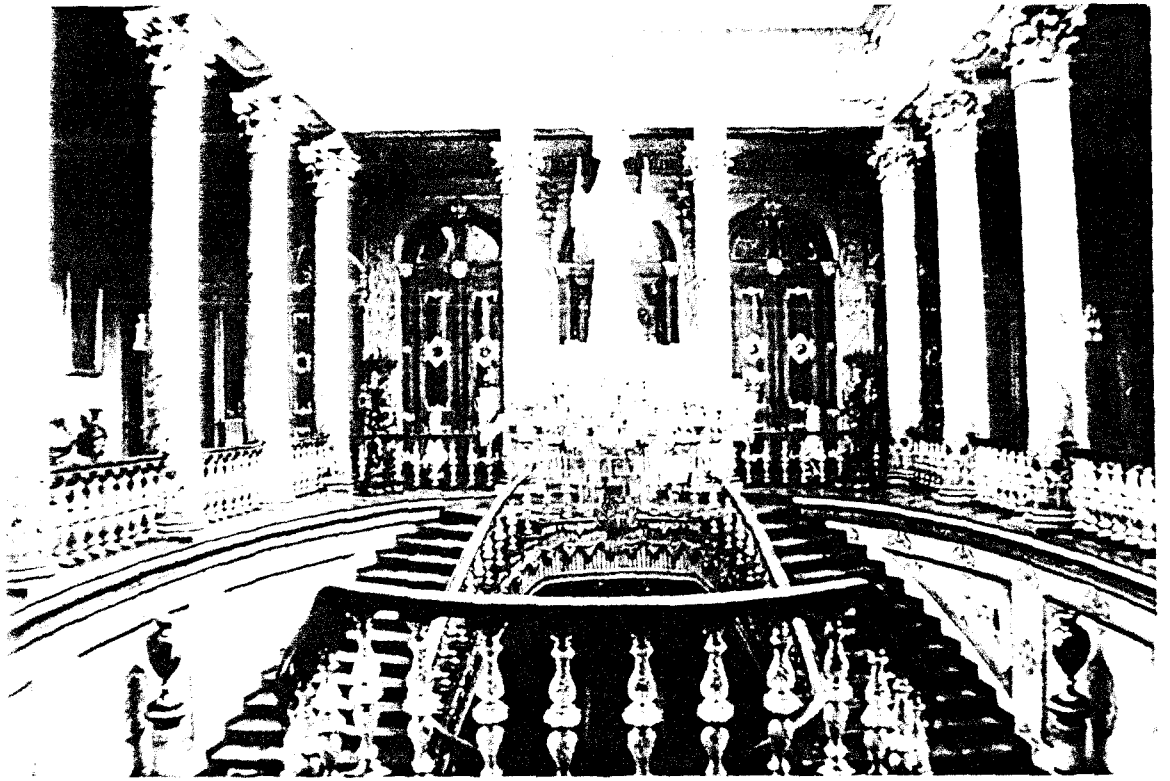
R.094



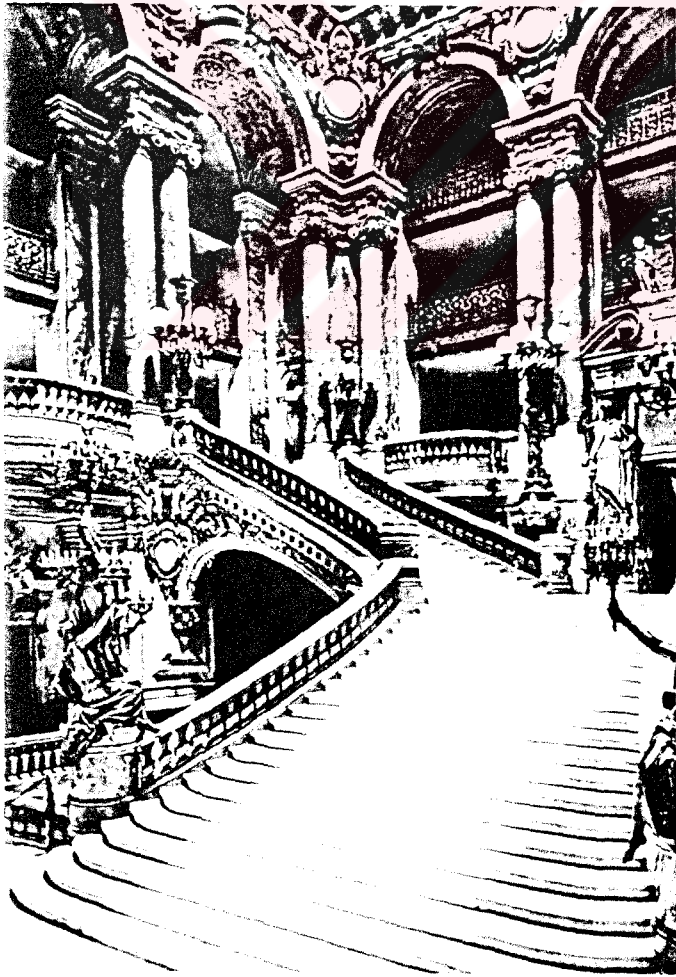
R.095



R.096



R.007



R.000



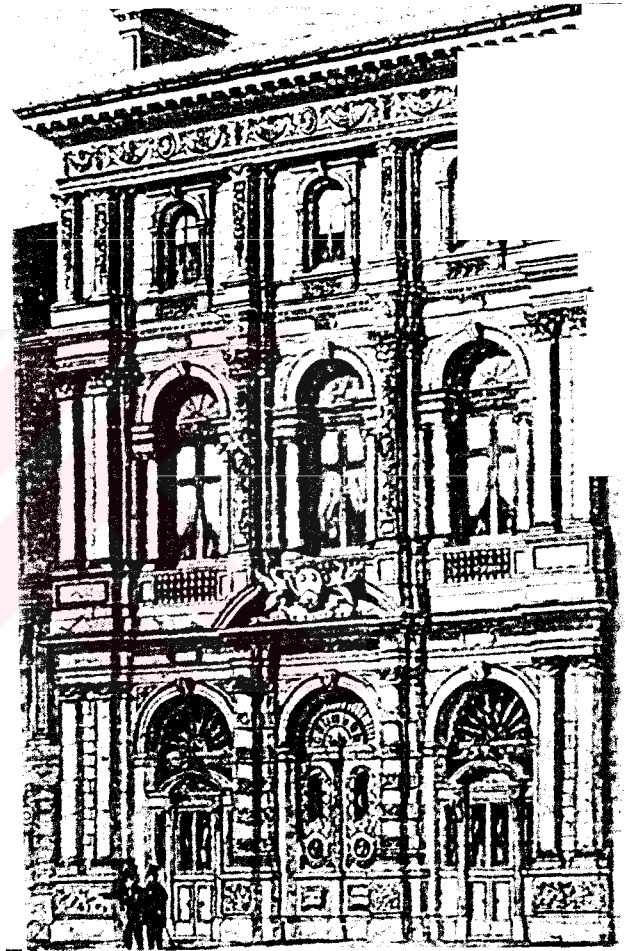
R.005



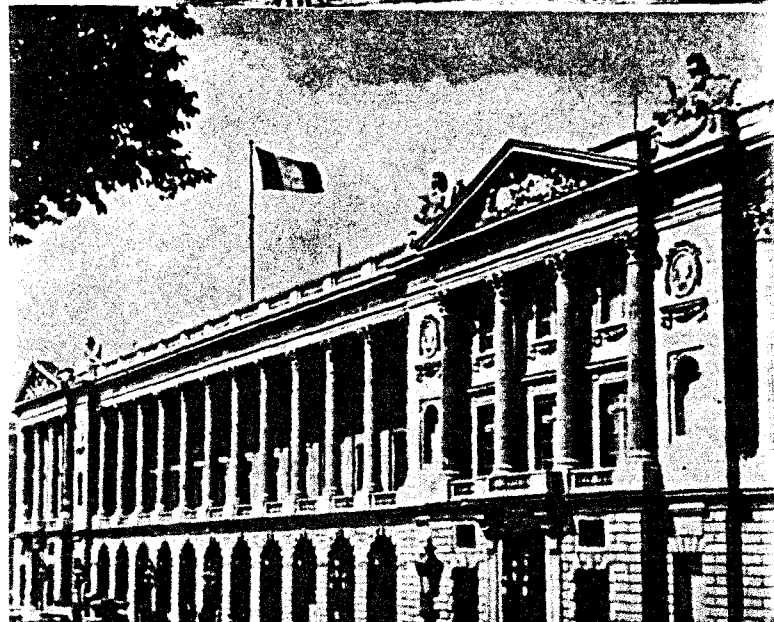
R. 100



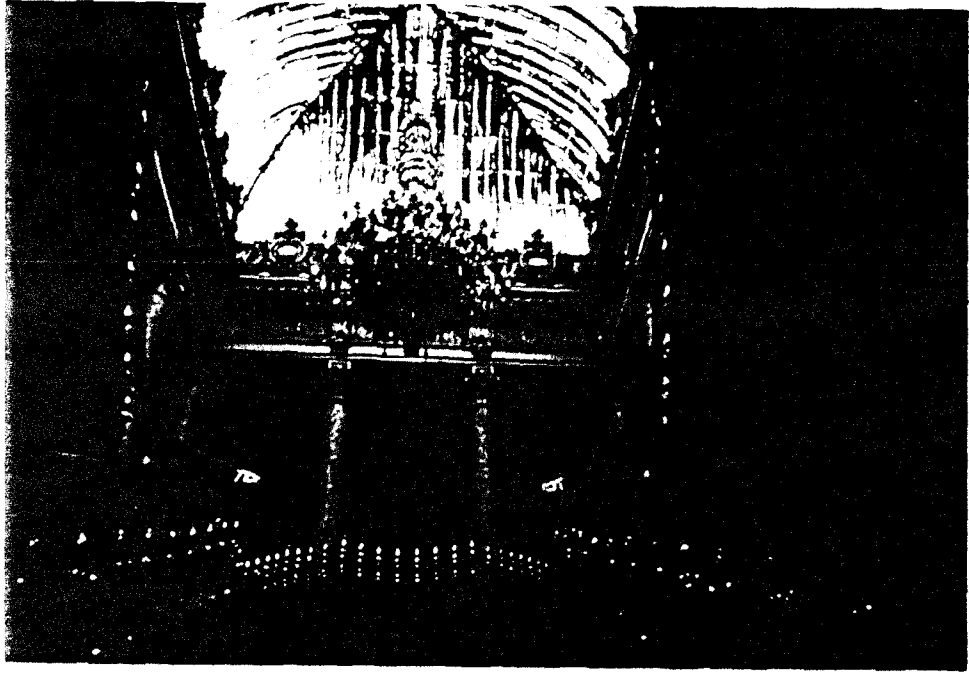
R. 101



R. 102



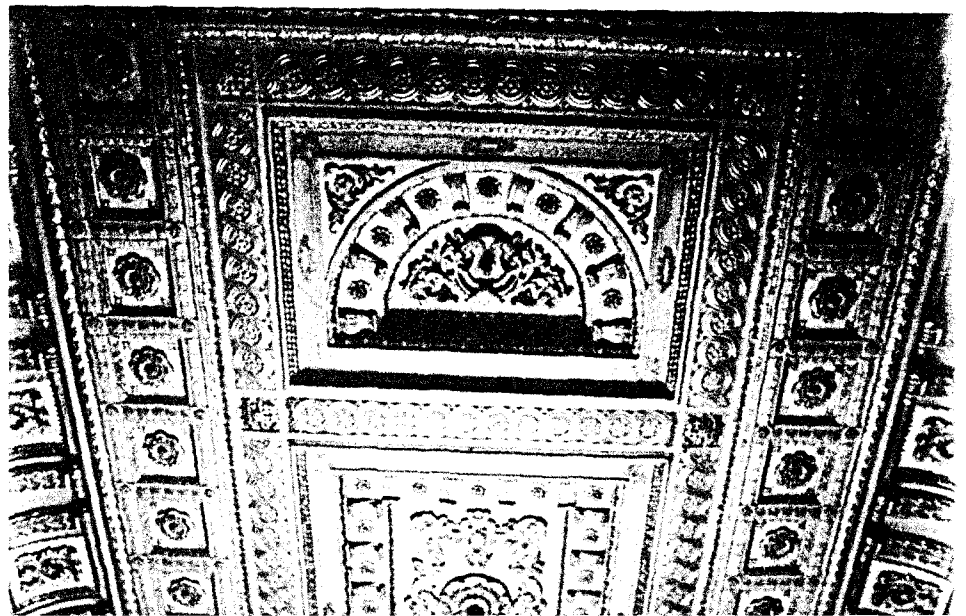
R. 103



R.104



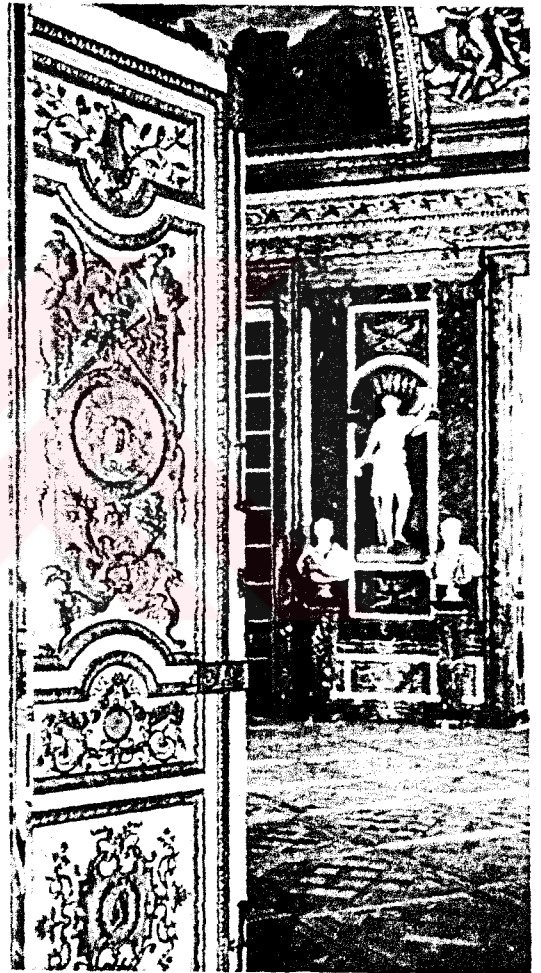
R.105



R.106



R.107



R.108



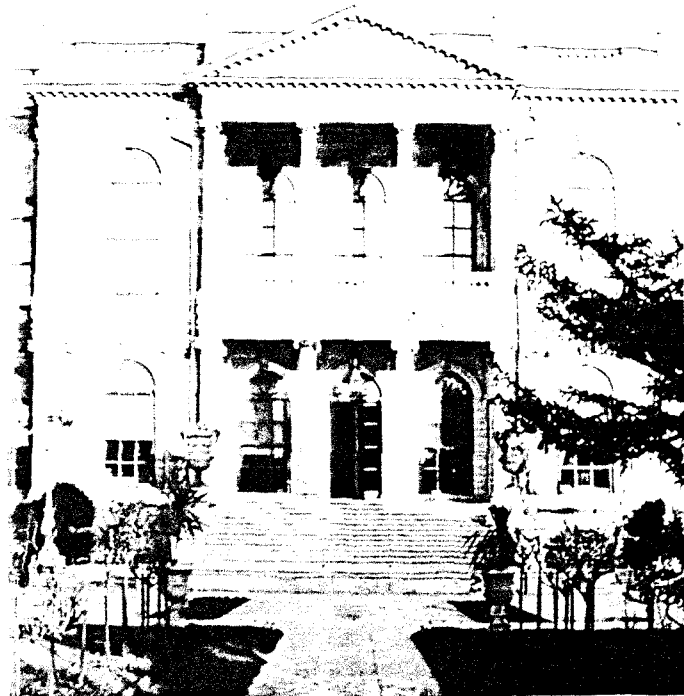
R. 109



R. 110

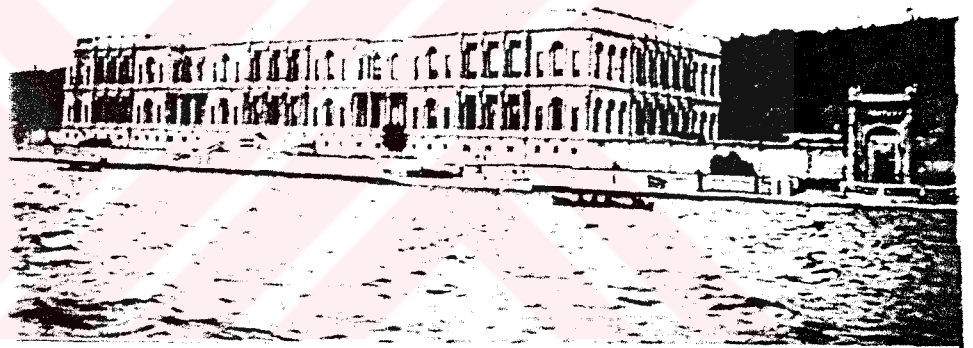


R. 111



R. 112

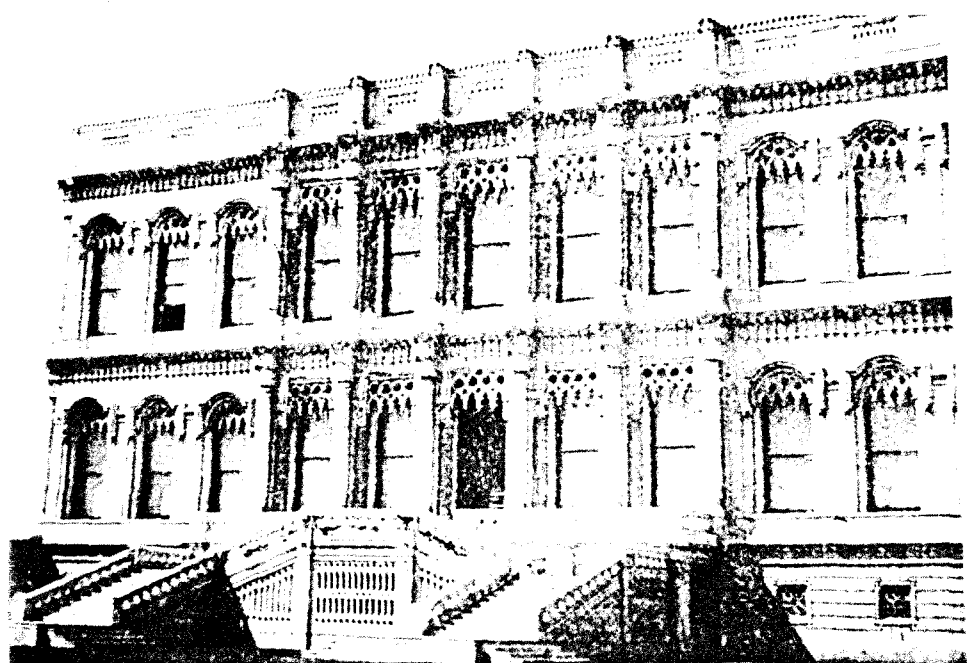
Le Palais National, construit par le Sultan Abdul Hamid II, à la décadence du Sultanat.



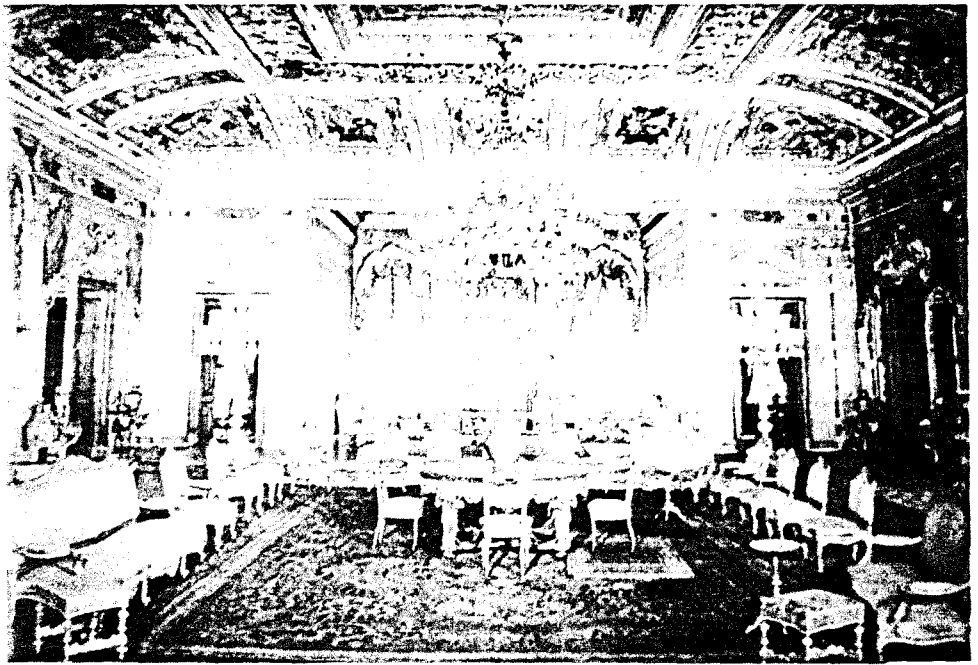
Palais de la Mer (Palais de la Marine) construit par le Sultan Abdul Hamid II.

Le Palais de la Mer (Palais de la Marine) construit par le Sultan Abdul Hamid II.

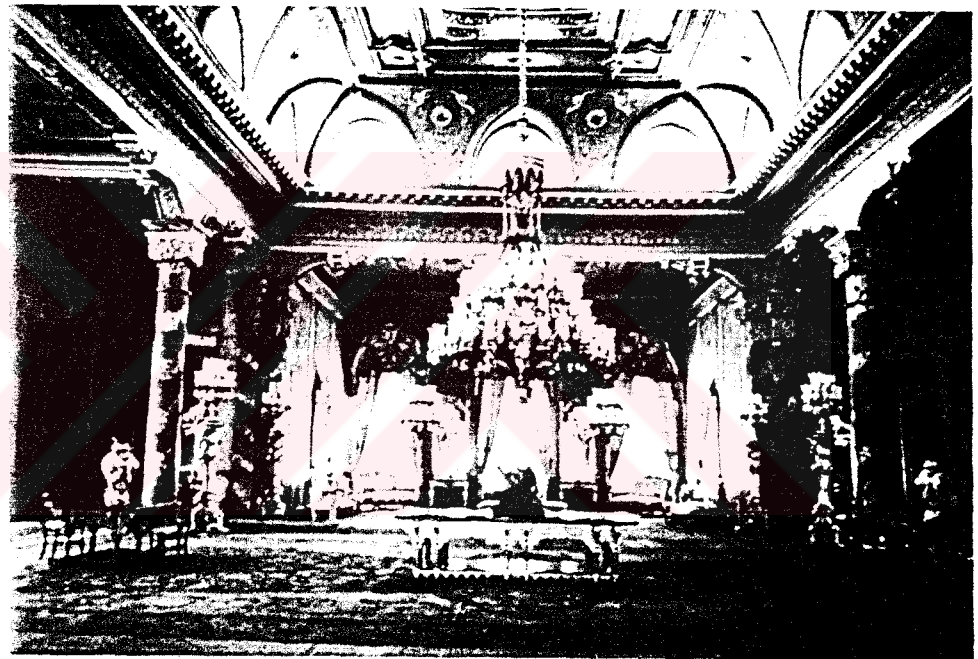
R. 113



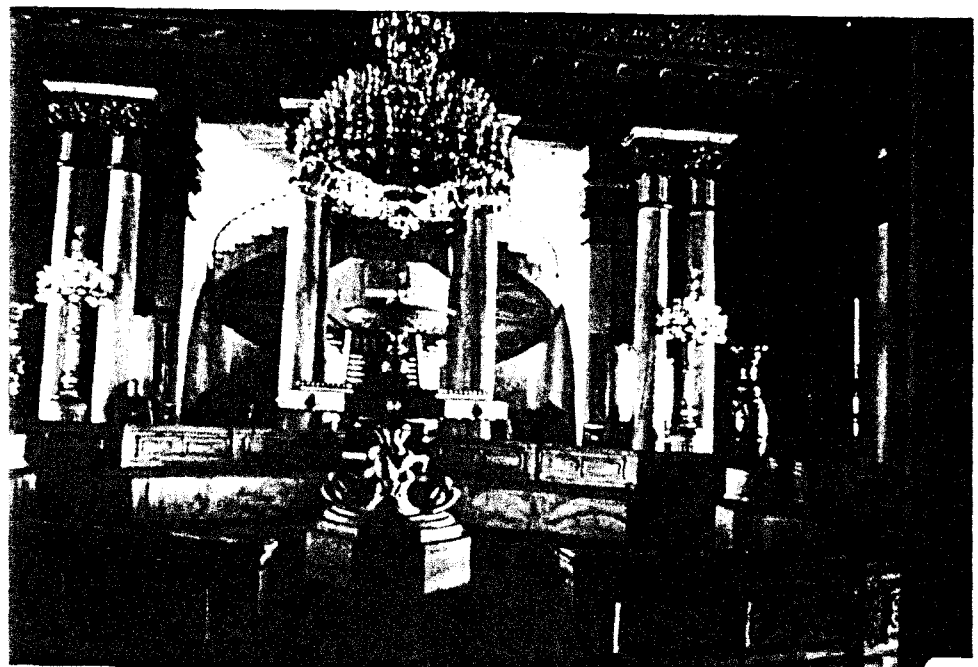
R. 114

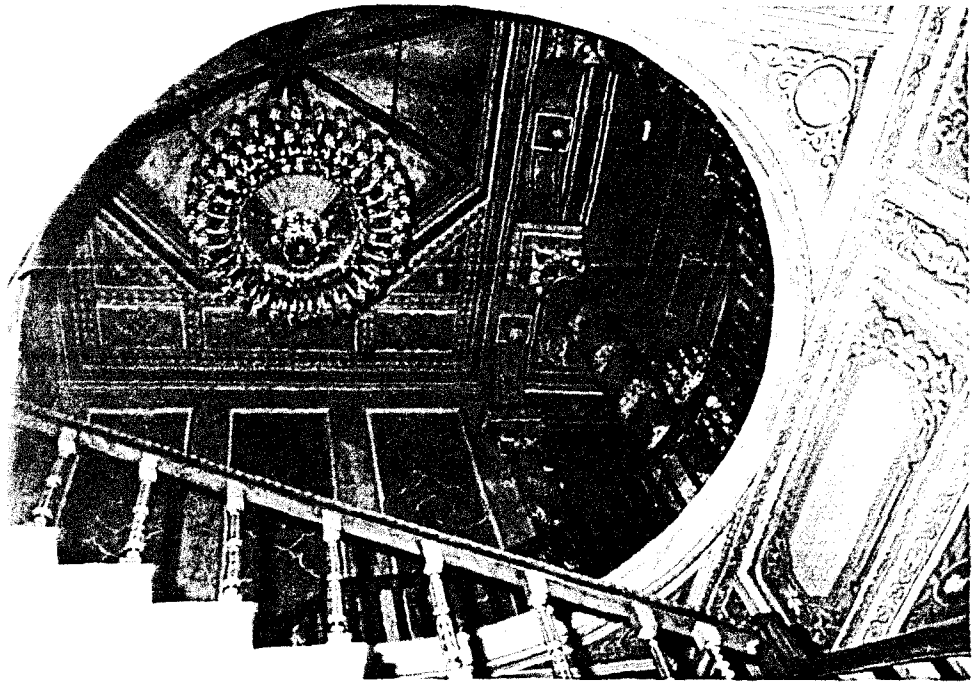


R. 115

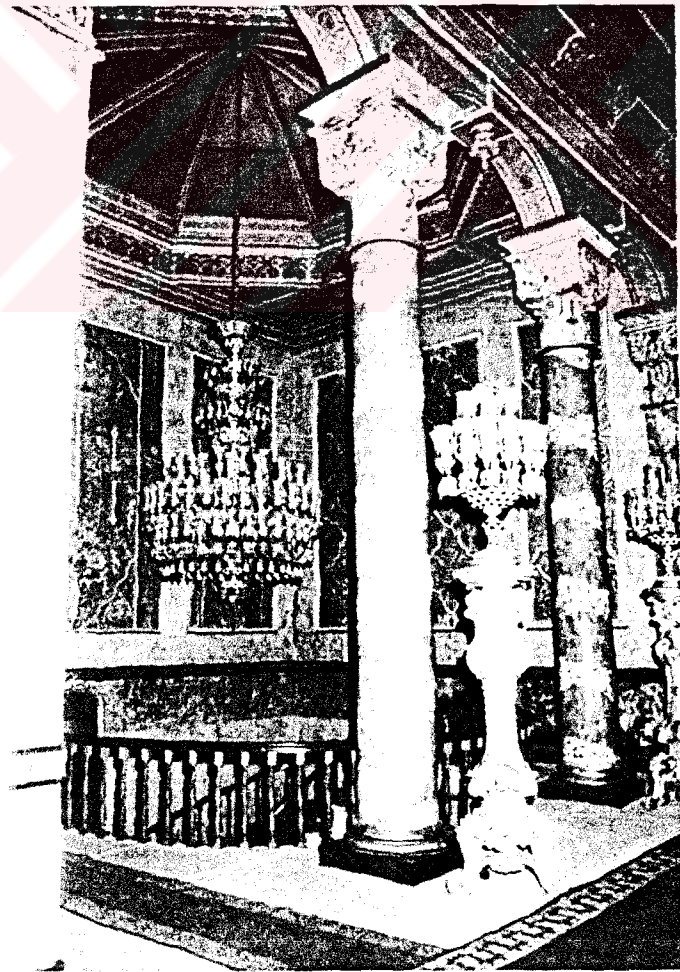


R. 116





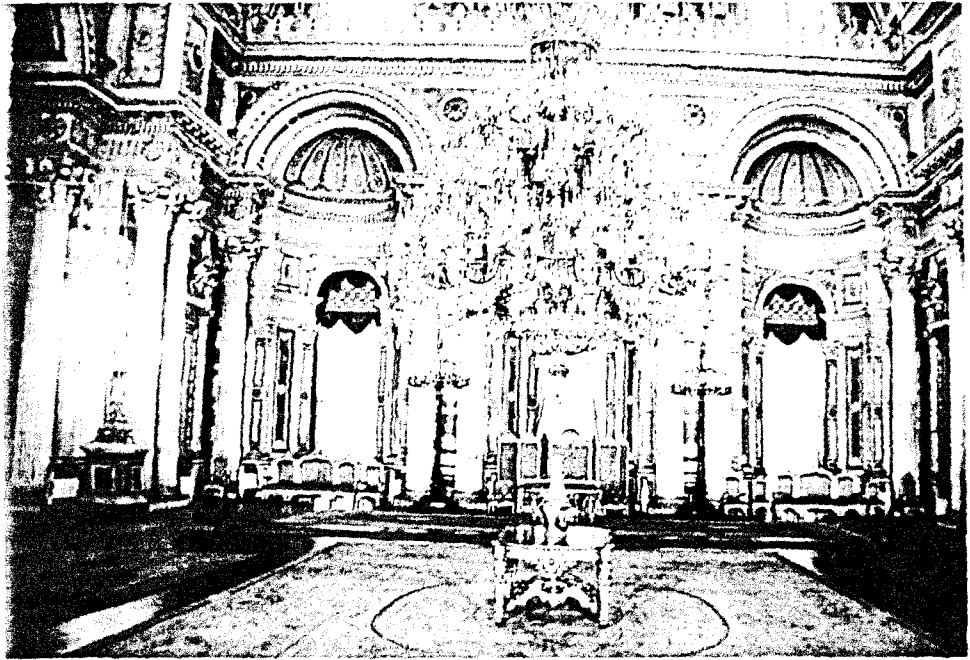
R. 114



R. 115



R. 120

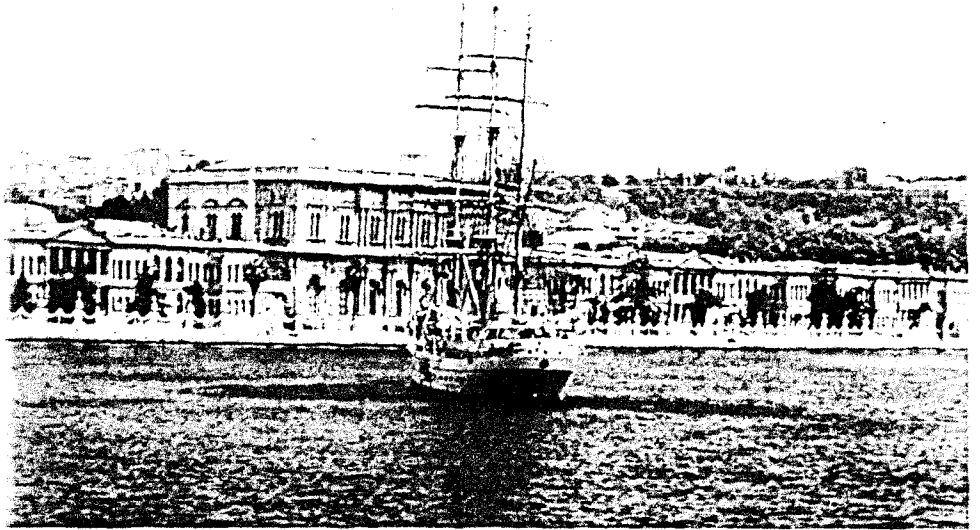


R. 121

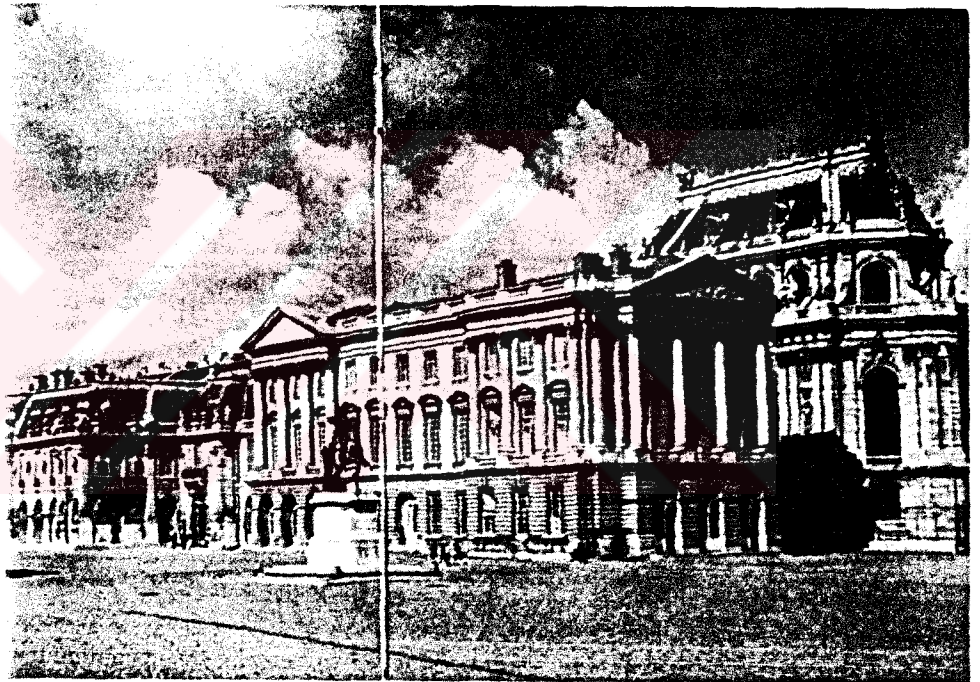


R. 122

01.11.17

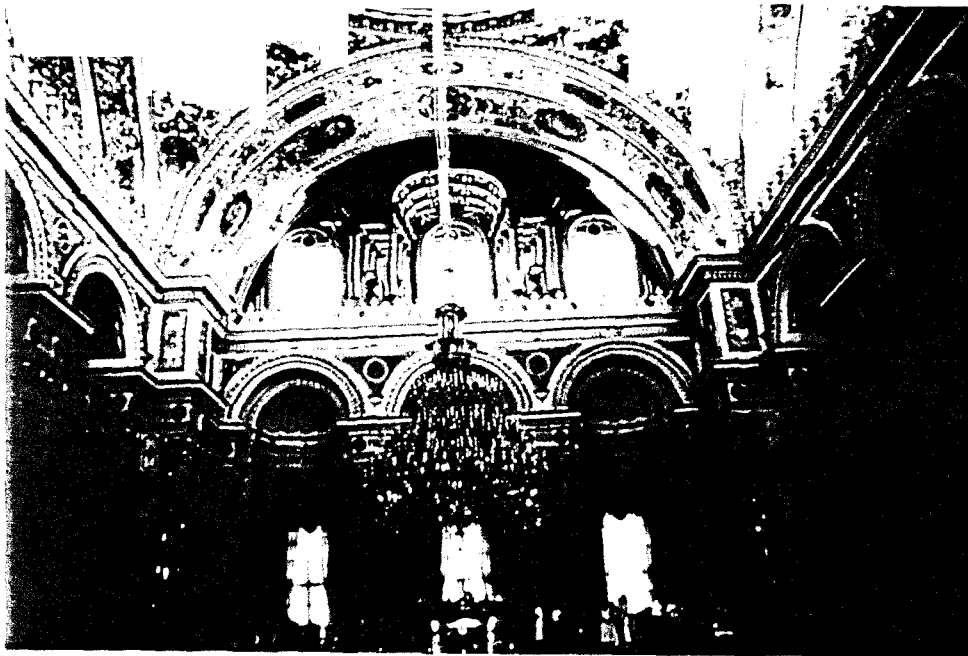


01.11.17



01.11.17

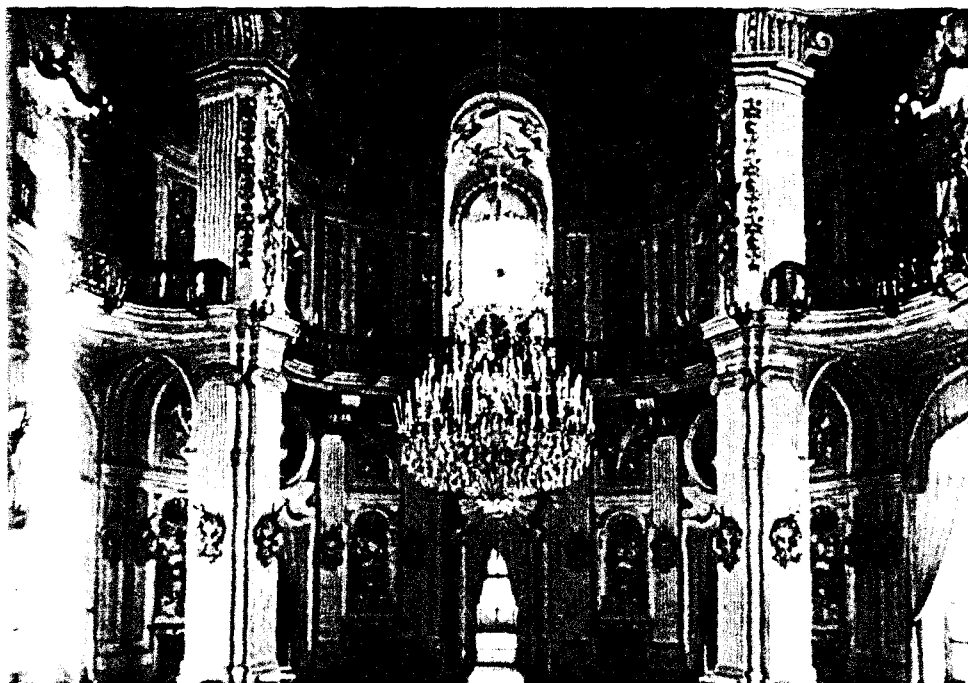




R. 126



R. 127



R. 128



B. 120

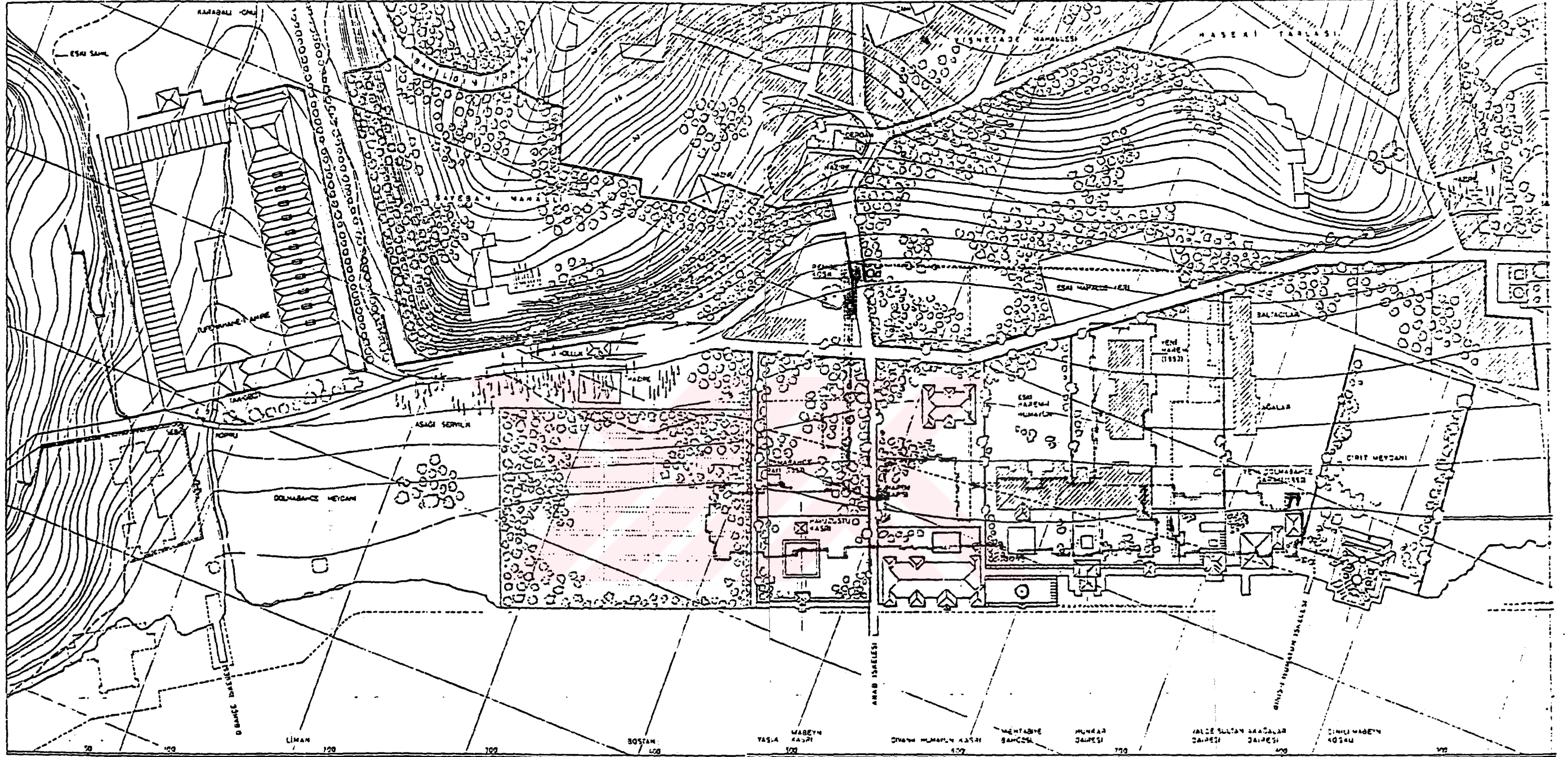


B. 121

PLAN LİSTESİ

- 1)Beşiktaş sarayı Vaziyet Planı
- 2)Dolmabahçe Sarayı
- 3)Dolmabahçe Sarayı Zemin Kat
- 4)Dolmabahçe Sarayı I.Kat
- 5)Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi (Zemin ve I.Kat)
- 6)Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi (Ara Katlar)
- 7)Çırağan Sarayı
- 8)Beylerbeyi Sarayı
- 8)Versailles Sarayı

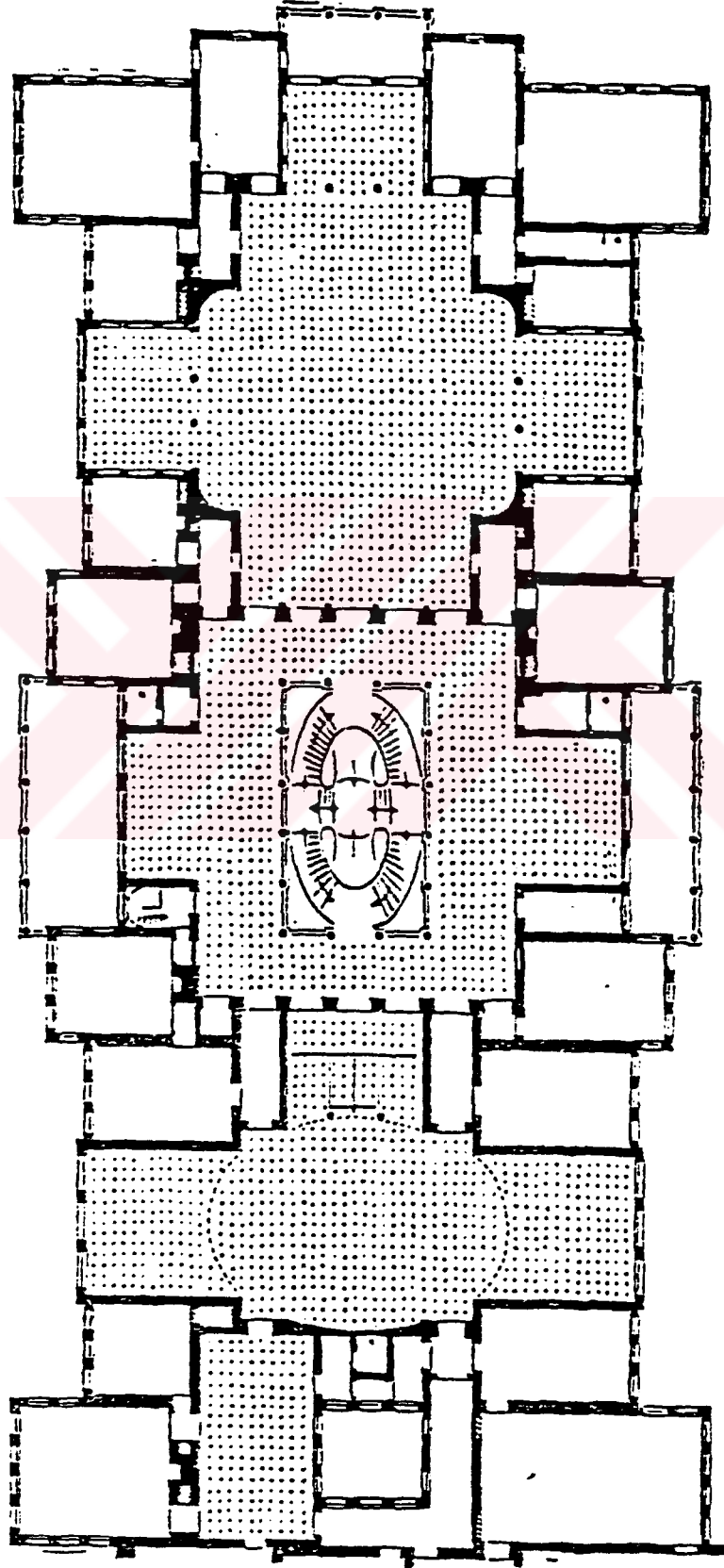




Beşiktaş Sarayı ve çevresinin (Bugünkü Dolmabahçe Sarayı ve Meydanı) 18. Yüzyıl ikinci yarısındaki durumunu gösteren vaziyet planı

The site plan of the Beşiktaş Palace and its' surroundings showing the state of the palace during the second half of the 18th century.

D O L M A B H Ç E S İ A R A Y I



Dolmabahçe Sarayı'nın Salon ve Odalarının Listesi

SELAMLIK

- *1 - Medhal Salonu
- *2 - Oda
- *3 - Vûkelâ Odası
- *4 - Ser Tabib Odası
- *5 - Misafir odası Medhali
- *6 - Misafir Odası
- *7 - Özel Katib Odası
- *8 - Seccadecibaşı ve Esvapcibaşlarının Yatak Odası
- *9 - " " " " Vazife "
- *10 - Mabeynciler Odası
- *11 - Baş Mabeynciler Odası
- *12 - Erkân Yemekhanesi
- *13 - Eski Muhasıpler Odası
- *14 - Yazı Mahalli Çinilik Kısmı
- *15 - Baş Kâtip Odası
- *16 - Mabeyncilerin Yatak odası
- *17 - Katiplerin Odası
- *18 - Büyük Merdiven (Kristal Merdiven Sahanlığı)
- *19 - Küçük Binek Salonu
- *20 - Yaverlerin Yatak Odası
- *21 - Mescid
- *22 - Aralık
- *23 - Sofa
- *24 - Seryaver odası
- *25 - Yaverler Odası
- **26 - Süfera Salonu
- **27 - Misafir Odası Medhali
- **28 - Misafir odası
- **29 - Dinlenme Odası
- **30 - Kırmızı Oda Medhali
- **31 - Kırmızı Oda
- **32 - Dinlenme Odası
- **33 - Seccade Odası
- **34 - Yemek Odası
- **35 - Veliaht odası
- **36 - Veliaht'ın Dinlenme Odası
- **37 - İbrikdar odası
- **38 - Camekanlı Oda

- 77 - Musandra
- *78 - Alt Kat Koridor
- *79 - Muhasiplerin Nöbet Odaları Medhali
- *80 - Muhasiplerin Yemek Odası
- *81 - Muhasiplerin Yatak Odası
- *82 - Muhasiplerin Nöbet Odası
- *83 - Yemek Odası Medhali
- *84 - Yemek Odası
- *85 - Koridor
- *86 - Çamaşırhane
- *87 - -----
- *88 - Harem Binek Salonu
- *89 - Halife Merdiveni
- *90 - Nöbet Odası
- *91 - Sakal-ı Şerif Odası , Şehzadelerin Okuma Odası
- *92 - -----
- *93 - Sedefli Oda
- *94 - Koridor
- *95 - -----
- *96 - Alt Kat II.Salon
- *97 - Çamaşırhane
- *98 - Medhal
- *99 - Ütühane
- *100 - Aralık Mahalli
- *101 - Koridor
- *102 - -----
- *103 - Dürrü Şehvar'ın Yatak Odası
- *104 - Koridor
- *105 - Merdiven
- **106 - Pembe Salon
- **107 - Koridor
- **108 - Aralık Mahalli
- **109 - Koridor
- **110 - Birinci Kadın Efendi Yatak Odası
- **111 - Halife Abdülmecid Efendi'ninoglu Ömer Faruk
Efendi'nin Yatak Odası
- **112 - Birinci Kadın Efendi Dairesi Salonu

- **39 - Zülveçheyn
- **40 - Veliaht'ın kabul odası
- **41 - Somaki Oda Medhali
- **42 - Somaki Oda
- **43 - Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi
- **44 - Halife Abdülmecid Efendi Odası
- **45 - Namaz Odası
- **46 - Hünkâr Hamamı
- **47 - Sarı oda(Müzik Odası)
- **48 - Yabancı Devletler Hükümdarları ve Ailelerin Resimleri Bulunduğu Yer
- **49 - Müzik Odası
- **50 - Camlı Köşk Yoluna İnen Merdiven
- **51 - Camlı Köşk Medhali
- **52 - Camlı Köşk
- **53 - Camlı Köşkün Câmekân Kısmı
- **54 - Camlı Köşkün Alt Kısmı
- **55 - -----
- **56 - -----
- **57 - Koridor
- **58 - Merdiven Aralığından yapılmış oda(Muayede Salonu)
- **59 - " " " " (" ")

HAREM

- **60 - Harem Üst Kat I.Medhali
- **61 - Harem Üst Kat II.Medhali
- **62 - Valide Sultan Kabul Odası
- **63 - Valide Sultan Yatak Odası
- **64 - Resim ve Hazine Odası Sofaları
- **65 - Hazine Odası Medhali
- **66 - Resim Odası
- **67 - Mavi Salon
- **68 - Mavi Oda
- **69 - Pembe Oda
- **70 - Yatak Odası Medhali
- **71 - Yatak Odası
- **72 - Banyo
- **73 - Sarı Oda
- **74 - Koridor ve Hamam
- **75 - Hamam
- **76 - Elbise Odası

- **113 - Başkadın efendi Dairesi ve Koridoru ve Abdesthanesi
- **114 - I.Oda
- **115 - II.Oda
- **116 - III.Oda
- **117 - Hamam
- **118 - IV.C
- **119 - Medhal ve Abdesthane
- **120 - V.Oda
- **121 - VI.Oda
- 122 - Musandra ve merdiven
- **123 - Kiler Odası
- *124 - Merdiven ve Salon
- *125 - Koridor
- *126 - I.Oda
- *127 - II.Oda
- *128 - III.Oda
- *129 - Sofa
- *130 - Aralık Mahalli
- *131 - IV.Oda
- *132 - Küçük Oda
- *133 - -----
- *134 - Koridor ve Salon Merdiveni
- *135 - Medhal
- *136 - -----
- *137 - -----
- *138 - -----
- *139 - Yemek Odası
- *140 - Koridor
- *141 - Medhal
- *142 - I.Oda
- *143 - II.Oda
- *144 - III.Oda
- *145 - Medhal ve Abdesthane
- *146 - I.Oda
- *147 - II.Oda
- *148 - II.Oda
- *149 - Medhal
- *150 - I.Oda
- *151 - II.Oda
- **152 - Koridor

- **153 - Sofa
- **154 - I.Oda
- **155 - II.Oda
- **156 - III.Oda
- **157 - Musandra
- **158 - Sofa
- **159 - I.Oda
- **160 - II.Oda
- **161 - III.Oda
- **162 - -----
- **163 - Medhal
- **164 - I.Oda
- **165 - II.Oda
- **166 - Koridor
- **167 - Medhal
- **168 - I.Oda
- **169 - II.Oda
- **170 - III.Oda
- **171 - Musandra
- **172 - Medhal
- **173 - I.Oda
- **174 - II.Oda
- **175 - III.Oda
- **176 - IV.Oda
- **177 - Musandra
- **178 - Koridor
- **179 - Medhal
- **180 - I.Oda
- **181 - II.Oda
- **182 - III.Oda
- **183 - Musandra
- **184 - II.Kadiefendi Dairesi Medhali
- **185 - I.Oda
- **186 - II.Oda
- **187 - III.Oda
- **188 - Musandra
- **189 - Salon
- **190 - Alt Kat Hamamlar Koridoru
- **191 - Alt Kat II.Büyük Salon ve Merdiven

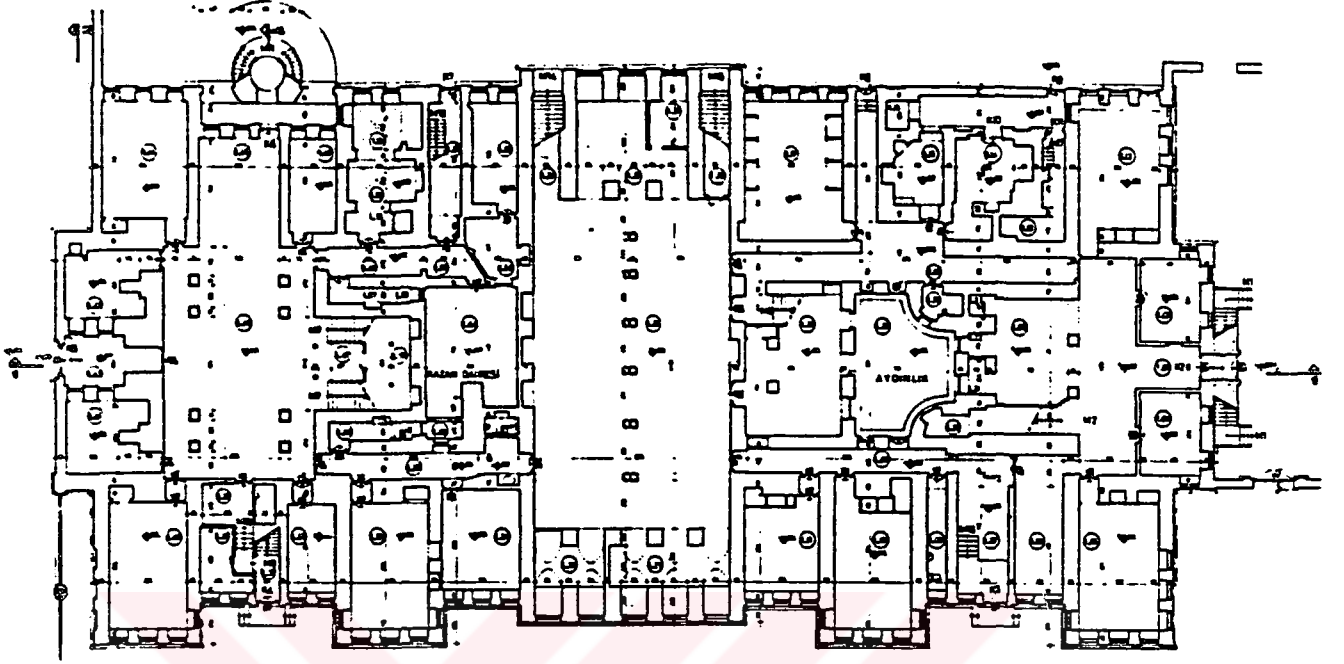
- *192 - Koridor
*193 - Medhal
*194 - I.Oda
*195 - II.Oda
*196 - III.Oda
*197 - Medhal ve Abdesthane
*198 - I.Oda
*199 - II.Oda
*200 - III.Oda
*201 - Kahve Ocağı
*202 - Koridor
*203 - Dişçi Odası
*204 - Hazinesardlar Odası Medhali
*205 - I.Oda
*206 - II.Oda
*207 - III.Oda
*208 - II.Kadinefendi Dairesi Medhali
*209 - I.Oda
*210 - II.Oda
*211 - III.Oda
*212 - Alt Kat Son Salon
**213 - Daire Medhali
**214 - I.Oda
**215 - II.Oda
**216 - III.Oda
**217 - Musandra
**218 - Alt Kat Daire Medhali
**219 - I.Oda
**220 - II.Oda
**221 - III.Oda
**222 - Valide Dairesi Medhali Üst Katı
**223 - I.Oda
**224 - II.Oda
**225 - III.Oda
**226 - IV.Oda
**227 - Merdiven ve Musandra
*228 - Sofa
*229 - I.Oda
*230 - II.Oda
*231 - III.Oda
*232 - Iv.Oda

MUAYEDE SALONU

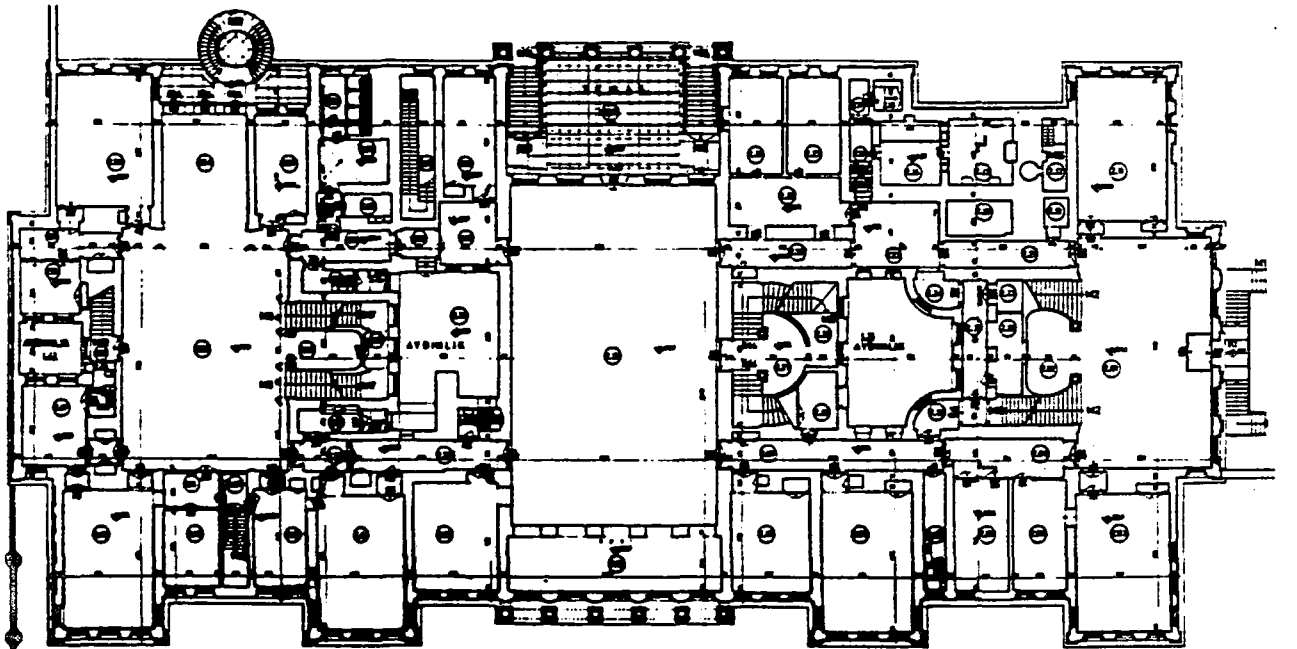
- 301 - Muayede Salonu
- 302 - Muayede Salonu İstirahat Odası
- 303 - Muayede Salonu İstirahat Odası
- 304 , Muayede Salonu Köşe Odası



DOLMABAĞÇE SARAYI VELİAHT DAİRESİ



BODRUM KAT PLANI
1/1000



ZEMİN KAT PLANI
1/1000

Ö Z G E Ç M İ Ş

23 Kasım 1966 yılında İstanbul'da doğdum . 1983 yılında İstanbul Pertevniyal Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'ndan 1987 yılında mezun oldum . Halen İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sanat Tarihi Yüksek lisans Öğrenimimi sürdürmekteyim .

