T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI

Nadire Tuba YİĞİTPAŞA

XIX. YÜZYIL BEYOĞLU YAPILARINDA HEYKEL VE FİGÜRLÜ KABARTMALAR

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

ERZURUM - 2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET V
ABSTRACT VI
KISALTMALAR VII
ÇİZİMLER DİZİNİ VIII
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ XII
ÖNSÖZ XXV
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

BEYOĞLU VE ÇEVRESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE TARİHÇESİ

1.1. BEYOĞLU ve ÇEVRESİNİN FİZİKİ ve TARİHİ COĞRAFYASI 11
1.2. BEYOĞLU ve ÇEVRESİNİN TARİHÇESİ 12

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BATILILAŞMA HAREKETLERİ

2.1. BATILILAŞMANIN OSMANLI MİMARİSİNE YANSIYIŞI 32
2.1.1. Osmanlı Mimarlığında Yabancı Mimarların İlk Örnekleri 33
2.2. XIX. YÜZYILDA AVRUPA MİMARLIĞINDA GÖRÜLEN SEÇMECİ ÜSLUPLAR 41
2.3. YABANCI MİMARLARIN UYGULAMALARI İLE İSTANBUL'DA ORTAYA ÇIKAN ÜSLUPLAR 50
2.4. OSMANLI MİMARLIĞININ BATILILAŞMA SÜRECİNDE BEZEMEDE GÖRÜLEN DEĞİŞİMLER 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİGÜRLÜ BEZEME VE HEYKEL GELİŞİMİ

3.1. ASLANLAR 68
3.2. KANATLI ASLANLAR 71
3.3. EJDERLER 72
3.4. GEYİK 74
3.5. KOÇ 74

3.6. KARTAL 75
3.7. KARYATİD 76

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG

4.1. İSTANBUL SANAYİ ODASI (GRAND HOTEL CROECKER) 78
4.2. TEUTONİA ALMAN KULÜBÜ 82
4.3. AVRUPA PASAJI (AYNALI PASAJ, JARDİN DE FLEURS) 84
4.4. EMEK PASAJI (SERKLDORİYAN CERCLE D'ORİENT) 88
4.5. ÇİÇEK PASAJI (CİTE DE PERA, HRİSTAKİ PASAJI, SAİD PAŞA GEÇİDİ) 95
4.6. GALATA ANTİK OTEL (HIPOLIT DEGUCIS KONAĞI) 100
4.7. HALEP PASAJI (VARYETE TİYATROSU, FRANSIZ TİYATROSU, FERHAN ŞENSOY TİYATROSU, DORMEN TİYATROSU, SERKLDORYAN) 104
4.8. BÜYÜK LONDRA OTELİ 108
4.9. RUMELİ PASAJI 114
4.10. PERA MÜZESİ (BRİSTOL OTEL) 120
4.11. BOTTER APARTMANI (MAISON BOTTER) 123
4.12. HANİF HANI 126
4.13. NURİ ZİYA SOKAK 12 NUMARALI APARTMAN 128
4.14. ALKAZAR SİNEMASI (CİNE SALON ELECTRA) 131
4.15. BEYOĞLU HAN 134
4.16. PETITS CHAMPS PASAJI (PİNTO FRESCO PASAJI) 138
4.17. BALO SOKAK 16 NUMARALI APARTMAN 140
4.18. BALO SOKAK 20 NUMARALI APARTMAN 143
4.19. BALO SOKAK 33 NUMARALI APARTMAN 144
4.20. BARAN APARTMANI 146
4.21. BÜYÜK BAYRAM SOKAK 20 NUMARALI APARTMAN 148
4.22. BÜYÜK PARMA HAN APARTMANI 150
4.23. BÜYÜK PARMAK KAPI SOKAK 10 NUMARALI APARTMAN 153
4.24. ÇİÇEK APARTMANI 155

4.25. ÇUBUKÇU HAN (HOLSTEIN HAN)..... 157
4.26. DENİZ APARTAMANI..... 160
4.27. DOĞANÇAY MÜZESİ..... 162
4.28. EFE APARTMANI 165
4.29. ENDER APARTMANI (ESER APARTMANI) 167
4.30. ERDEM İŞ HANI 171
4.31. GALATASARAY HANI..... 173
4.32. GÜNEŞ HANI 176
4.33. HAMALBAŞI CADDESİ 26 NUMARALI APARTMAN..... 178
4.34. HURŞİT BEY İŞ HANI 181
4.35. HUZUR APARTMANI..... 183
4.36. İSTANBUL ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ (APSOLİMO APARTMANI)..... 185
4.37. İSTİKLAL CADDESİ 2 NUMARALI APARTMAN 188
4.38. İSTİKLAL CADDESİ 31 NUMARALI APARTMAN 191
4.39. İSTİKLAL CADDESİ 136 NUMARALI APARTMAN 193
4.40. İSTİKLAL CADDESİ 141 NUMARALI APARTMAN 195
4.41. İSTİKLAL CADDESİ 205 NUMARALI İŞ MERKEZİ 197
4.42. İSTİKLAL CADDESİ 207 NUMARALI İŞ MERKEZİ 199
4.43. MÜELLİF SOKAK 14 NUMARALI APARTMAN 201
4.44. ÖRS TURİSTİK İŞ MERKEZİ 204
4.45. SİMİT SARAYI (İSTİKLAL CADDESİ 2 NUMARALI APARTMAN) 208
4.46. TURNACIBAŞI SOKAK 9 NUMARALI APARTMAN..... 211
4.47. TÜNEL MEYDANI ERKAN-I HARP SOKAK 48 NUMARALI APARTMAN..... 214
4.48. YOĞURTÇU İŞ MERKEZİ..... 218
4.49. ANADOLU PASAJI (DANATOLİE PASAJI)..... 221
4.50. GÜNEY PALAS (SAİD PAŞA APARTMANI)..... 226

BEŞİNCİ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

5.1. FİGÜRLÜ KABARTMALAR..... 228

5.1.1. Aslan Maskları 228
5.1.2. Kanatlı Aslanlar 233
5.1.3. Ejder Figürleri 235
5.1.4. Geyik Figürleri 236
5.1.5. Koç Figürleri 236
5.1.6. Kartal Figürleri 237
5.1.7. İnsan Maskları 237
5.1.8. İnsan Rölyefleri 241
5.1.9. Yılan Figürleri 241
5.2. HEYKELLER 242
5.2.1. Antik Biçimli ve Mitolojik İçerikli Heykeller 242
5.2.2. Karyatidler 244
5.2.3. Eroslar 245
SONUÇ 246
EKLER 535
Ek 1. Beyoğlu - Pera Haritası (Beyoğlu Belediyesi'nden İşlenerek) 535
KAYNAKÇA 249

ÖZET

DOKTORA TEZİ

XIX. YÜZYIL BEYOĞLU YAPILARINDA HEYKEL VE FİGÜRLÜ KABARTMALAR

Nadire Tuba YİĞİTPAŞA

Danışman: Doç Dr. Ahmet Ali BAYHAN

2010- Sayfa: 538 + XXV

Jüri: Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Prof. Dr. Recai KARAHAN

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Prof Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Mehmet YAVUZ

Batı'daki ekonomik gelişmeler ve bunu izleyen bilimsel ve teknolojik alanlardaki yenilikler karşısında giderek zayıflayan Osmanlı İmparatorluğu, XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren kapılarını Avrupa'ya açmak zorunda kalmış, bu süreç 1839 Tanzimat Fermanı'yla birlikte iyice hızlanmış ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren tam bir yoğunluk kazanmıştır. Yönetim, hukuk, eğitim, askeri ve diğer alanlarda yenilikler ve reformlar yapılmış, yeni kurumlar oluşturulmuş ya da Avrupa'dan ithal edilmiştir.

Tüm bu yenilik ve değişikliklerin ilk ve en çok yaşandığı yer başkent İstanbul'un en önemli ilçelerinden Beyoğlu (Pera) ilk sırada yer almıştır.

Başkent İstanbul'un ahşap malzemeyle inşa edilmiş yapılarında, yangınlar ve tahribatlar nedeniyle kent her seferinde adeta yeniden kurulmuştur. Bütün bu zorluklar, belediye yönetmelikleriyle ve alınan yeni imar kararlarıyla, ahşap yerine taş yapıya geçilmesini gerekli kılmıştır. İnşa edilecek yapılar için de, Avrupalı mimarlara ihtiyaç duyulmuştur. Avrupalı mimarlar Osmanlı mimarlık teşkilatının işlevini kaybetmesi sebebiyle bizzat başlangıçta saray tarafından davet edilmiştir. Böylece Avrupa mimarlık kültürü ve mimari üslupları İstanbul'da ve tez konusunu oluşturan Beyoğlu (Pera)'nda uygulama için hazır bir zemin bulmuştur. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayıp, XX. yüzyılın başlarında I. Ulusal Türk Üslubu'nun (I. Ulusal Mimarlık Akımı) ortaya çıkışına kadarki süreç içerisinde Beyoğlu ve Galata çevrelerinde çok sayıda Avrupa mimarisinin etkilerini yansıtan binalar inşa edilmiştir. Neobarok, Neoklasik, Neogotik, Art Nouveau ve Eklektik üslupların izleri ve yansımalarının hissedildiği bu örneklerde, özellikle ana caddelere bakan cephelerde ya da giriş cephelerinde aşırı bir bezeme anlayışı hakimdir. Bunu gerçekleştirebilmek için bitkisel ve figürlü bezemeye ağırlık verildiği, yer yer teknoloji ürünü eşya motiflerinden de yararlanıldığı gözlenir. Aslan maskları, insan maskları, grifonlar, ejderler, geyik, koç, kartal, yılan, balıkçıl vb. hayvan figürlerinin yanı sıra girişlerde karşımıza çıkan Antik kökenli karyatidler ile mitolojik içerikli heykeller dikkat çekicidir.

Beyoğlu çevresinde görülen, Achille Manoussos, Alexandre Vallaury, Domenico Pulgher, Kambanakis, Raimondo D'Aronco, Viladikoya ve A. Jasmund gibi mimarların Avrupa etkili mimari eserlerinde en dikkat çekici husus, cephelerinin aşırı süslemeye sahne oluşu ve göz alıcı nitelik taşımasıdır. Bu zengin dekorasyonda figürlü bezeme ve heykel özellikle Art Nouveau üsluplu yapılarda bitki ve teknolojik eşya kaynaşımına dayanan stilizasyonla farklı ve özgün bir biçimde işlenmiştir.

ABSTRACT

THE STATUES AND FIGURED RELİEFS IN XIX. CENTURY BEYOĞLU BUILDINGS

Nadire Tuba YİĞİTPAŞA

Advisor: Assoc. Doç. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

2010-Page: 538 + XXV

Jury: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Prof. Dr. Recai KARAHAN

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Prof Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU

Assist. Prof. Dr. Mehmet YAVUZ

Ottoman Empire whose inadequency against innovations in technical and scientific areas and developments about economic life in West is gaining certainity has to open its doors to Europe and that period gains speed with The Rescription of Gülhane and it reaches the climax through the XIX. century. Reforms and innovatios about governance, law, education, military and other areas are done and new instutions are formed or imported.

Beyoğlu, also named Pera, is the preeminent place in İstanbul where all these innovations and changes are experienced firstly and intensively.

The city is rebuilt again and again because of the distortions and fires on buildings are constructed with wood metarials in Capital City Istanbul. All these difficulties make essential transforming to stone metarial with the new reconstruction decisions and munucipality regulations. Western architects are needed for buildings are constructed with this unfamiliar metarial. By this way, western architecture culture and style find ready application area in İstanbul and our thesis subject Beyoğlu(Pera). Many architectural samples which reflect the impresses of Western architectuaral syle around Beyoğlu and Galata from the second half of XIX. century to the beginning of I. National Turkish Style in XX. century are built. An extreme affectation dominates on enterance frontals and faces of building on main street of these samples showing the reflections of Noebaroque, Neoclassic, Neogotic, Art Nouveau and Eclectic styles. It is observed that figurative and plantal ornaments gain importance and tecnological goods are sometimes used in order to form these styles. Sculptures with mythologic themes and Ancient caryatids areremarkable, besides human masks, leon masks, anımal figures such as ram, deer, snake, dragon, eagle, egret.

Most remarkable aspects of buildings are constructed by Achille Manoussos, Alexandre Vallaury, Domenico Pulgher, Kambanakis, Raimondo D'Aronco and Viladikoya with the western style around Beyoğlu is that their frontals are the scene of many smart ornaments and they are glamorous. Figurative ornaments and sculpture on this rich decoration are practised differently and typically, especially with the stylization based on plant and goods figures on Art Nouveau style buildings.

KISALTMALAR

ABD.	: Ana Bilim Dalı
Age.	: Adı geçen eser
Agm.	: Adı geçen makale
Agmad.	: Adı geçen madde
Agtez.	: Adı geçen tez
Bkz. / bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
cm.	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Fak.	:Fakültesi
Foto.	: Fotoğraf
İTÜ.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
m.	: metre
Mad.	: Madde
M.Ö.	: Milattan Önce.
M.S.	: Milattan Sonra.
S.	: Sayı
s.	: sayfa
Üniv.	: Üniversite
vb.	: ve benzeri.
Vd.	: ve diğerleri

ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 1.1 Cristoforo Buondelmonti'nin İstanbul görünüşü gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden). 262
Çizim 1.2 Cristoforo Buondelmonti'nin İstanbul görünüşü gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden). 263
Çizim 1.3 1580'de Domenico Zenoi'nin Galata ve çevresi gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden). 263
Çizim 1.4 1537'de Galata ve çevresi gravürü (Matrakçı Nasuh'dan). 264
Çizim 1.5 1681'de Galata ve çevresi gravürü (Grelot'dan). 264
Çizim 1.6 1702'de İstanbul ve Galata gravürü (Bruyn'dan). 265
Çizim 4.7 Emek Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 266
Çizim 4.8 Çiçek Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 267
Çizim 4.9 Halep Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 268
Çizim 4.10 Rumeli Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 269
Çizim 4.11 Botter Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 270
Çizim 4.12 Alkazar Sineması cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 271
Çizim 4.13 Beyoğlu Han cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 272
Çizim 4.14 Çiçek Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 273
Çizim 4. 15 Ender Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 274
Çizim 4.16 İstiklâl Caddesi 2 Numaralı Apartman cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 275
Çizim 4.17 Örs Turistik İş Merkezi cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 276
Çizim 4.18 Simit Sarayı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 277
Çizim 4.19 Güney Palas cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden). 278
Çizim 4.20 İstanbul Sanayi Odası'ndan aslan maskı 279
Çizim 4.21 Teutonia Apartmanı'ndan aslan maskı. 279
Çizim 4.22 Emek Pasajı'ndan kanatlı kadın figürü. 280
Çizim 4.23 Emek Pasajı'ndan boynuzlu insan maskı. 280
Çizim 4.24 Emek Pasajı'ndan aslan maskı. 281
Çizim 4.25 Emek Pasajı'ndan grifon figürü. 281
Çizim 4.26 Emek Pasajı'ndan figür. 282
Çizim 4.27 Çiçek Pasajı'ndan karyatid. 282

Çizim 4.28 Çiçek Pasajı'ndan kadın maskı. 283
Çizim 4.29 Galata Antik Otel'den aslan maskı. 283
Çizim 4.30 Büyük Londra Oteli'nden aslan maskı. 284
Çizim 4.31 Büyük Londra Oteli'nden karyatid. 284
Çizim 4.32 Rumeli Pasajı'ndan insan maskı. 285
Çizim 4.33 Rumeli Pasajı'ndan aslan maskı. 285
Çizim 4.34 Rumeli Pasajı'ndan grifon. 286
Çizim 4.35 Rumeli Pasajı'ndan erkek maskı. 286
Çizim 4.36 Rumeli Pasajı'ndan kadın maskı. 287
Çizim 4.37 Pera Müzesi'nden kadın büstü. 287
Çizim 4.38 Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi. 288
Çizim 4.39 Hanif Han'dan aslan maskı. 288
Çizim 4.40 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'dan insan maskı. 289
Çizim 4.41 Alkazar Sineması'ndan karyatid. 289
Çizim 4.42 Alkazar Sineması'ndan kanatlı ejder. 290
Çizim 4.43 Alkazar Sineması'ndan erkek maskı. 290
Çizim 4.44 Beyoğlu Han'dan erkek maskı. 291
Çizim 4.45 Beyoğlu Han'dan kadın maskı. 291
Çizim 4.46 Beyoğlu Han'dan erkek maskı. 292
Çizim 4.47 Beyoğlu Han'dan aslan maskı. 292
Çizim 4.48 Petits Champs Pasajı'ndan aslan maskı. 293
Çizim 4.49 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 293
Çizim 4.50 Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'dan kadın maskı. 294
Çizim 4.51 Baran Apartmanı'ndan kadın maskı. 294
Çizim 4.52 Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'dan figürlü süsleme. 295
Çizim 4.53 Büyük Parma Han Apartmanı'ndan kadın maskı. 295
Çizim 4.54 Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'dan kadın maskı. 296
Çizim 4.55 Çiçek Apartmanı'ndan erkek maskı. 296
Çizim 4.56 Çubukçu Han'dan kadın maskı. 297
Çizim 4.57 Deniz Apartmanı'ndan aslan maskı. 297
Çizim 4.58 Doğançay Müzesi'nden geyik figürü. 298
Çizim 4.59 Efe Apartmanı'ndan insan maskı. 298

Çizim 4.60 Ender Apartmanı'ndan grifon figürü. 299
Çizim 4.61 Erdem İş Hanı'ndan aslan maskı. 299
Çizim 4.62 Galatasaray Hanı'ndan kadın maskı. 300
Çizim 4.63 Güneş Hanı'ndan aslan maskı. 300
Çizim 4.63 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan kanatlı aslan. 301
Çizim 4.64 Huzur Apartmanı'ndan aslan maskı. 301
Çizim 4.65 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nden kadın maskı. 302
Çizim 4.66 İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan insan maskı. 302
Çizim 4.67 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürü. 303
Çizim 4.68 İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden kadın maskı. 303
Çizim 4.69 İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi'nden kadın maskı. 304
Çizim 4.70 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 304
Çizim 4.71 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman 'dan aslan maskı. 305
Çizim 4.72 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan kadın rölyefi. 305
Çizim 4.73 Örs Turistik İş Merkezi'nden erkek maskı. 306
Çizim 4.74 Örs Turistik İş Merkezi'nden erkek maskı. 306
Çizim 4.75 Simit Sarayı'ndan balıkçıllar. 307
Çizim 4.76 Simit Sarayı'ndan aslan maskı. 307
Çizim 4.77 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü. 308
Çizim 4.78 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü. 308
Çizim 4.79 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan eros figürü. 309
Çizim 4.80 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 309
Çizim 4.81 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 310
Çizim 4.82 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 310
Çizim 4.83 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan erkek maskı. 311
Çizim 4.84 Yoğurtçu İş Merkezi'nden kadın maskı. 311
Çizim 4.85 Yoğurtçu İş Merkezi'nden kadın maskı. 312

Çizim 4.86 Anadolu Pasajı'ndan erkek maskı. 312
Çizim 4.87 Anadolu Pasajı'ndan ejder figürü. 313
Çizim 4.88 Güney Palas'tan kadın maskı. 313

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Foto. 4.1 İstanbul Sanayi Odası'ndan genel görünüm. 315
Foto. 4.2 İstanbul Sanayi Odası giriş kapısı. 316
Foto. 4.3 İstanbul Sanayi Odası giriş kapısından ayrıntı. 316
Foto. 4.4 İstanbul Sanayi Odası kuzey cepheden. 317
Foto. 4.5 İstanbul Sanayi Odası kuzey cepheden. 317
Foto. 4.6 İstanbul Sanayi Odası'ndan pencere alınlığı. 318
Foto. 4.7 İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden. 318
Foto. 4.8 İstanbul Sanayi Odası doğu cephe pencere alınlığından. 319
Foto. 4.9 İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden ayrıntı. 319
Foto. 4.10 İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden. 320
Foto. 4.11 İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden. 320
Foto. 4.12 İstanbul Sanayi Odası figürlü süslemesinden. 321
Foto. 4.13 İstanbul Sanayi Odası figürlü süslemesinden. 321
Foto. 4.14 Teutonia Alman Kulübü'nden genel görünüm. 322
Foto. 4.15 Teutonia Alman Kulübü batı cepheden. 323
Foto. 4.16 Teutonia Alman Kulübü batı cepheden ayrıntı. 323
Foto. 4.17 Teutonia Alman Kulübü'nden aslan maskı. 324
Foto. 4.18 Avrupa Pasajı doğu cepheden. 325
Foto. 4.19 Avrupa Pasajı batı cepheden. 325
Foto. 4.20 Avrupa Pasajı iç mekandan genel görünüm. 326
Foto. 4.21 Avrupa Pasajı heykellerinden genel görünüm. 326
Foto. 4.22 Avrupa Pasajı'ndan Demeter heykeli. 327
Foto. 4.23 Avrupa Pasajı'ndan Apollon heykeli. 327
Foto. 4.24 Avrupa Pasajı'ndan Hera heykeli. 328
Foto. 4.25 Avrupa Pasajı'ndan Aphrodite heykeli. 328
Foto. 4.26 Avrupa Pasajı'ndan Aphrodite heykeli. 329
Foto. 4.27 Emek Pasajı'ndan genel görünüm 329
Foto. 4.28 Emek Pasajı kuzey cepheden. 330
Foto. 4.29 Emek Pasajı kuzey cepheden. 330
Foto. 4.30 Emek Pasajı kuzey cepheden. 331
Foto. 4.31 Emek Pasajı ikinci kat pencere alınlığından. 331

Foto. 4.32 Emek Pasajı ikinci kat balkonundan ayrıntı. 332
Foto. 4.33 Emek Pasajı ikinci kat balkon pencere alınlığından. 332
Foto. 4.34 Emek Pasajı üçüncü kat pencere alınlığından. 333
Foto. 4.35 Emek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 333
Foto. 4.36 Emek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 334
Foto. 4.37 Emek Pasajı batı cepheden. 334
Foto. 4.38 Emek Pasajı kanatlı kadın rölyefinden. 335
Foto. 4.39 Emek Pasajı'ndan boynuzlu insan maskı. 335
Foto. 4.40 Emek Pasajı'ndan aslan maskı. 336
Foto. 4.41 Emek Pasajı üçüncü katından ayrıntı. 336
Foto. 4.42 Emek Pasajı'ndan grifon figürü. 337
Foto. 4.43 Emek Pasajı'ndan kadın maskı. 337
Foto. 4.44 Emek Pasajı pencere aralıklarından ayrıntı. 338
Foto. 4.45 Emek Pasajı'ndan ejder figürü. 338
Foto. 4.46 Emek Pasajı'ndan aslan maskı. 339
Foto. 4.47 Çiçek Pasajı'ndan genel görünüm. 339
Foto. 4.48 Çiçek Pasajı giriş kapısı. 340
Foto. 4.49 Çiçek Pasajı kuzey cepheden. 340
Foto. 4.50 Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 341
Foto. 4.51 Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 341
Foto. 4.52 Çiçek Pasajı'ndan karyatid. 342
Foto. 4.53 Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 342
Foto. 4.54 Çiçek Pasajı'ndan kadın maskı. 343
Foto. 4.55 Galata Antik Otel'inden genel görünüm. 344
Foto. 4.56 Galata Antik Otel batı cepheden. 345
Foto. 4.57 Galata Antik Otel pencere alınlıklarından. 345
Foto. 4.58 Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı. 346
Foto. 4.59 Galata Antik Otel batı cephedeki madalyon'dan ayrıntı. 346
Foto. 4.60 Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı. 347
Foto. 4.61 Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı. 347
Foto. 4.62 Galata Antik Otel'den aslan maskı. 348
Foto. 4.63 Galata Antik Oteli'nin mimarının imzası. 348

Foto. 4.64 Halep Pasajı'ndan genel görünüm. 349
Foto. 4.65 Halep Pasajı birinci kat pencerelerinden ayrıntı. 349
Foto. 4.66 Halep Pasajı birinci kat pencerelerinden ayrıntı. 350
Foto. 4.67 Halep Pasajı güney cepheden. 350
Foto. 4.68 Büyük Londra Oteli'nden genel görünüm. 351
Foto. 4.69 Büyük Londra Oteli zemin kat pencerelerinden. 352
Foto. 4.70 Büyük Londra Oteli giriş kapısı. 352
Foto. 4.71 Büyük Londra Oteli batı cepheden. 353
Foto. 4.72 Büyük Londra Oteli batı cepheden. 353
Foto. 4.73 Büyük Londra Oteli ikinci kat balkonundan ayrıntı. 354
Foto. 4.74 Büyük Londra Oteli'nden aslan maskı 354
Foto. 4.75 Büyük Londra Oteli'nden kadın rölyefi. 355
Foto. 4.76 Büyük Londra Oteli'nden karyatid. 355
Foto. 4.77 Rumeli Pasajı kuzey cepheden. 356
Foto. 4.78 Rumeli Pasajı giriş kapısı. 357
Foto. 4.79 Rumeli Pasajı giriş kapısından ayrıntı. 357
Foto. 4.80 Rumeli Pasajı'ndan aslan maskı. 358
Foto. 4.81 Rumeli Pasajı'ndan kadın maskı. 358
Foto. 4.82 Rumeli Pasajı giriş kapısından ayrıntı. 359
Foto. 4.83 Rumeli Pasajı pencerelerinden ayrıntı. 359
Foto. 4.84 Rumeli Pasajı köşe kulesinden. 360
Foto. 4.85 Rumeli Pasajı doğu cephesinden. 360
Foto. 4.86 Rumeli Pasajı'ndan grifon. 361
Foto. 4.87 Rumeli Pasajı'ndan insan maskı. 361
Foto. 4.88 Rumeli Pasajı'ndan içten görünüm. 362
Foto. 4.89 Rumeli Pasajı'ndan insan rölyefi. 362
Foto. 4.90 Pera Müzesi'nden genel görünüm. 363
Foto. 4.91 Pera Müzesi giriş kapısı. 364
Foto. 4.92 Pera Müzesi batı cepheden. 364
Foto. 4.93 Pera Müzesi pencerelerinden. 365
Foto. 4.94 Pera Müzesi'nden kadın rölyefi. 365
Foto. 4.95 Pera Müzesi batı cepheden. 366

Foto. 4.96 Botter Apartmanı'ndan genel görünüm. 367
Foto. 4.97 Botter Apartmanı batı cepheden. 398
Foto. 4.98 Botter Apartmanı batı cepheden ayrıntı. 368
Foto. 4.99 Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi. 369
Foto. 4.100 Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi. 369
Foto. 4.101 Hanif Hanı'ndan genel görünüm. 370
Foto. 4.102 Hanif Hanı giriş kapısı. 370
Foto. 4.103 Hanif Hanı saçağından... 371
Foto. 4.104 Hanif Hanı aslan masklarından. 371
Foto. 4.105 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 372
Foto. 4.106 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman batı cephesi. 373
Foto. 4.107 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman batı cephesinden ayrıntı. 373
Foto. 4.108 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman aslan masklarından. 374
Foto. 4.109 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı. 374
Foto. 4.110 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın kapı kanatlarından aslan maskları..... 375
Foto. 4.111 Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın kapı kanatlarından insan maskları..... 375
Foto. 4.112 Alkazar Sineması'ndan genel görünüm. 376
Foto. 4.113 Alkazar Sineması giriş kapısı. 377
Foto. 4.114 Alkazar Sineması'ndan karyatid. 377
Foto. 4.115 Alkazar Sineması'ndan giriş kapısından ayrıntı. 378
Foto. 4.116 Alkazar Sineması güney cepheden. 378
Foto. 4.117 Alkazar Sineması güney cepheden. 379
Foto. 4.118 Alkazar Sineması'nın içten görünüm. 379
Foto. 4.119 Alkazar Sineması'ndan karyatid. 380
Foto. 4.120 Alkazar Sineması'nda kanatlı ejder figürü. 380
Foto. 4.121 Alkazar Sineması'ndan insan maskı. 381
Foto. 4.122 Beyoğlu Han'dan genel görünüm. 382
Foto. 4.123 Beyoğlu Han kuzey cepheden. 383
Foto. 4.124 Beyoğlu Han'dan insan maskı. 383
Foto. 4.125 Beyoğlu Han'dan insan maskı. 384

Foto. 4.126 Beyoğlu Han'dan insan maskı. 384
Foto. 4.127 Beyoğlu Han pencerelerinden ayrıntı. 385
Foto. 4.128 Beyoğlu Han kuzey cepheden. 385
Foto. 4.129 Beyoğlu Han kuzey cepheden ayrıntı. 386
Foto. 4.130 Beyoğlu Han kuzey cepheden. 386
Foto. 4.131 Beyoğlu Han'dan aslan maskı. 387
Foto. 4.132 Petits Champs Pasajı'ndan genel görünüm. 388
Foto. 4.133 Petits Champs Pasajı giriş kapısından. 389
Foto. 4.134 Petits Champs Pasajı batı cepheden. 389
Foto. 4.135 Petits Champs Pasajı'ndan aslan maskı. 390
Foto. 4.136 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 391
Foto. 4.137 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden ayrıntı. 392
Foto. 4.138 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden. 392
Foto. 4.139 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden. 393
Foto. 4.140 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan yılan figürü. 393
Foto. 4.141 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden ayrıntı. 394
Foto. 4.142 Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan aslan maskı. 394
Foto. 4.143 Balo Sokak 20 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 395
Foto. 4.144 Balo Sokak 20 Numaralı Apartman'dan aslan maskı. 396
Foto. 4.145 Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 397
Foto. 4.146 Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'ın kuzey cephesinden. 398
Foto. 4.147 Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'ın pencere alınlıklarından. 398
Foto. 4.148 Baran Apartmanı'ndan genel görünüm 399
Foto. 4.149 Baran Apartmanı güney cepheden. 400
Foto. 4.150 Baran Apartmanı giriş kapısından. 400
Foto. 4.151 Baran Apartmanı güney cepheden. 401
Foto. 4.152 Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 402
Foto. 4.153 Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman doğu cepheden. 403
Foto. 4.154 Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı pencere alınlıklarından. 403
Foto. 4.155 Büyük Parma Han Apartmanı'ndan genel görünüm. 404
Foto. 4.156 Büyük Parma Han Apartmanı batı cepheden. 405
Foto. 4.157 Büyük Parma Han Apartmanı batı cepheden ayrıntı. 405

Foto. 4.158 Büyük Parma Han Apartmanı'ndan kadın büstü. 406
Foto. 4.159 Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.407
Foto. 4.160 Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman giriş kapısı. 408
Foto. 4.161 Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman kuzey cepheden. ... 408
Foto. 4.162 Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'ın pencere alınlığından ayrıntı. 409
Foto. 4.163 Çiçek Apartmanı'ndan genel görünüm. 410
Foto. 4.164 Çiçek Apartmanı pencerelerinden. 411
Foto. 4.165 Çiçek Apartmanı pencere alınlığından. 411
Foto. 4.166 Çiçek Apartmanı pencerelerinden. 412
Foto. 4.167 Çiçek Apartmanı pencere alınlığından. 412
Foto. 4.168 Çiçek Apartmanı'ndan insan maskı. 413
Foto. 4.169 Çiçek Apartmanı'ndan aslan maskı. 413
Foto. 4.170 Çubukçu Han güneybatı cepheden. 414
Foto. 4.171 Çubukçu Han giriş kapısından. 415
Foto. 4.172 Çubukçu Han güney cepheden. 415
Foto. 4.173 Çubukçu Han güney cepheden. 416
Foto. 4.174 Çubukçu Han giriş kapısından ayrıntı. 416
Foto. 4.175 Çubukçu Han'dan kadın maskı. 417
Foto. 4.176 Deniz Apartmanı'ndan genel görünüm 418
Foto. 4.177 Deniz Apartmanı giriş kapısı. 419
Foto. 4.178 Deniz Apartmanı pencerelerinden. 419
Foto. 4.179 Deniz Apartmanı'ndan aslan maskı. 420
Foto. 4.180 Doğançay Müzesi'nden genel görünüm. 421
Foto. 4.181 Doğançay Müzesi'nden güney cepheden ayrıntı. 422
Foto. 4.182 Doğançay Müzesi güney cepheden. 422
Foto. 4.183 Doğançay Müzesi'nden geyik figürü. 423
Foto. 4.184 Doğançay Müzesi güney cepheden ayrıntı. 423
Foto. 4.185 Efe Apartmanı'ndan genel görünüm. 424
Foto. 4.186 Efe Apartmanı güney cepheden. 425
Foto. 4.187 Efe Apartmanı güney cepheden. 425
Foto. 4.188 Ender Apartmanı'ndan genel görünüm. 426

Foto. 4.189 Ender Apartmanı pencere alınlığından. 427
Foto. 4.190 Ender Apartmanı pencere alınlığından ayrıntı. 427
Foto. 4.191 Ender Apartmanı kuzey cepheden. 428
Foto. 4.192 Ender Apartmanı kuzey cepheden ayrıntı. 428
Foto. 4.193 Ender Apartmanı'ndan grifon kabartma. 429
Foto. 4.194 Ender Apartmanı'ndan aslan maskı. 429
Foto. 4.195 Erdem İş Hanı'ndan genel görünüm. 430
Foto. 4.196 Erdem İş Hanı zemin katı. 431
Foto. 4.197 Erdem İş Hanı giriş kapısı. 431
Foto. 4.198 Galatasaray Hanı'ndan genel görünüm. 432
Foto. 4.199 Galatasaray Hanı kuzey cepheden. 432
Foto. 4.200 Galatasaray Hanı kuzey cepheden. 433
Foto. 4.201 Galatasaray Hanı pencere alınlıklarından. 433
Foto. 4.202 Galatasaray Hanı pencere alınlığından ayrıntı. 434
Foto. 4.203 Galatasaray Hanı kuzey cepheden. 434
Foto. 4.204 Galatasaray Hanı kuzey cepheden. 435
Foto. 4.205 Güneş Hanı'ndan genel görünüm. 436
Foto. 4.206 Güneş Hanı kuzey cepheden. 437
Foto. 4.207 Güneş Hanı'ndanaslan maskları. 437
Foto. 4.208 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 438
Foto. 4.209 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı. 439
Foto. 4.210 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın güney cephesinden. 439
Foto. 4.211 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın güney cephesinden. 440
Foto. 4.212 Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan kanatlı aslanlar. 440
Foto. 4.213 Hurşitbey İş Hanı'ndan genel görünüm. 441
Foto. 4.214 Hurşitbey İş Hanı kuzey cepheden. 442
Foto. 4.215 Hurşitbey İş Hanı'ndan kadın maskı. 442
Foto. 4.216 Huzur Apartmanı'ndan genel görünüm. 443
Foto. 4.217 Huzur Apartmanı pencerelerinden. 444
Foto. 4.218 Huzur Apartmanı pencere alınlıklarından. 444
Foto. 4.219 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nden genel görünüm. 445
Foto. 4.220 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün giriş kapısı. 446

Foto. 4.221 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü batı cepheden. 446
Foto. 4.222 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü batı cepheden. 447
Foto. 4.223 İstanbul Araştırmaları Enstitüsü giriş kapısı alınlığından. 447
Foto. 4.224 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 448
Foto. 4.225 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 449
Foto. 4.226 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 450
Foto. 4.227 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 450
Foto. 4.228 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 451
Foto. 4.229 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 451
Foto. 4.230 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman pencerelerinden ayrıntı. 452
Foto. 4.231 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden ayrıntı. 452
Foto. 4.232 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman'dan aslan maskı. 453
Foto. 4.233 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman çatı saçağından. 453
Foto. 4.234 İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzeydoğu cepheden. 454
Foto. 4.235 İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 455
Foto. 4.236 İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman kuzey cepheden. 456
Foto. 4.237 İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 457
Foto. 4.238 İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan aslan maskı. 458
Foto. 4.239 İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan insan maskı. 458
Foto. 4.240 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 459
Foto. 4.241 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman güney cepheden. 460
Foto. 4.242 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman güney cepheden. 460
Foto. 4.243 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürlü arma. 461
Foto. 4.244 İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürlü arma ayrıntı. 461
Foto. 4.245 İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden genel görünüm. 462
Foto. 4.246 İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi güney cepheden. 463
Foto. 4.247 İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden pencere alınlığından. 463
Foto. 4.248 İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi'nden genel görünüm. 464
Foto. 4.249 İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi güney cepheden. 465
Foto. 4.250 İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi pencere alınlığından. 465

Foto. 4.251 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 466
Foto. 4.252 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden. 467
Foto. 4.253 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden ayrıntı. 467
Foto. 4.254 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden. 468
Foto. 4.255 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden. 468
Foto. 4.256 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden. 469
Foto. 4.257 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden. 469
Foto. 4.258 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan kadın rölyefi. 470
Foto. 4.259 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan insan maskı. 470
Foto. 4.260 Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan aslan maskı 471
Foto. 4.261 Örs Turistik İş Merkezi'nden genel görünüm. 472
Foto. 4.262 Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden. 473
Foto. 4.263 Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden ayrıntı. 473
Foto. 4.264 Örs Turistik İş Merkezi pencere alınlığından ayrıntı. 474
Foto. 4.265 Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden. 474
Foto. 4.266 Örs Turistik İş Merkezi pencere alınlığından. 475
Foto. 4.267 Simit Sarayı'ndan genel görünüm. 476
Foto. 4.268 Simit Sarayı kuzey cepheden. 477
Foto. 4.269 Simit Sarayı kuzey cepheden ayrıntı. 477
Foto. 4.270 Simit Sarayı'ndan balıkçıl figürü. 478
Foto. 4.271 Simit Sarayı kuzey cepheden. 478
Foto. 4.272 Simit Sarayı güney cepheden. 479
Foto. 4.273 Simit Sarayı'ndan aslan maskı. 479
Foto. 4.274 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı. 480
Foto. 4.275 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın zemin kat konsolları. 480
Foto. 4.276 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü. 481
Foto. 4.277 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden. 481
Foto. 4.278 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden. 482
Foto. 4.279 Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden. 482
Foto. 4.280 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan genel görünüm. 483
Foto. 4.281 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı

cepheden. 484
Foto. 4.282 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı cepheden. 485
Foto. 4.283 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman metal şebekeli balkonlarından. 485
Foto. 4.284 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı cepheden ayrıntı. 486
Foto. 4.285 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman kuzeybatı cepheden. 486
Foto. 4.286 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan masklarından. 487
Foto. 4.287 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan eros figürü. 487
Foto. 4.288 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan maskı ..... .488
Foto. 4.289 Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan maskı. 488
Foto. 4.290 Yoğurtçu İş Merkezi'nden genel görünüm. 489
Foto. 4.291 Yoğurtçu İş Merkezi'nin giriş kapısı. 490
Foto. 4.292 Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısı alınlığından. 490
Foto. 4.293 Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden. 491
Foto. 4.294 Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden ayrıntı. 491
Foto. 4.295 Yoğurtçu İş Merkezi pencere alınlığından. 492
Foto. 4.296 Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden. 492
Foto. 4.297 Yoğurtçu İş Merkezi'nden kadın maskı. 493
Foto. 4.298 Yoğurtçu İş Merkezi kadın masklarından. 493
Foto. 4.299 Yoğurtçu İş Merkezi'nin giriş kapısı kanatları. 494
Foto. 4.300 Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısından ayrıntı. 494
Foto. 4.301 Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısından ayrıntı. 495
Foto. 4.302 Anadolu Pasajı'ndan genel görünüm. 496
Foto. 4.303 Anadolu Pasajı kuzey cepheden. 497
Foto. 4.304 Anadolu Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 497

Foto. 4.305 Anadolu Pasajı pencerelerinden ayrıntı. 498
Foto. 4.306 Anadolu Pasajı alınlıklarından. 498
Foto. 4.307 Anadolu Pasajı kuzey cepheden. 499
Foto. 4.308 Anadolu Pasajı kuzey cepheden ayrıntı. 499
Foto. 4.309 Anadolu Pasajı'ndan kadın maskı. 500
Foto. 4.310 Anadolu Pasajı'ndan erkek maskı. 500
Foto. 4.311 Anadolu Pasajı'ndan ejder figürü. 501
Foto. 4.312 Anadolu Pasajı kuzey cepheden. 501
Foto. 4.313 Güney Palas'tan genel görünüm. 502
Foto. 4.314 Güney Palas kuzey cepheden. 503
Foto. 4.315 Güney Palas pencerelerinden. 503
Foto. 4.316 Güney Palas pencere alınlığından. 504
Foto. 5.317 Karaköy-İmar Bank (Sabancı Üniversitesi İletişim Merkezi)'tan ayrıntı. 504
Foto. 5.318 Karaköy- İktisat Hanı'ndan ayrıntı. 505
Foto. 5.319 Karaköy- Minerve Han'dan genel görünüm. 505
Foto. 5.320 Eminönü- Vlora Han'dan ayrıntı. 506
Foto. 5.321 Şişli- Apartman'dan genel görünüm. 506
Foto. 5.322 Antalya-Hadriyanus Kapısı'ndan genel görünüm. 507
Foto. 5.323 Güney Fransa-Arles'deki St. Trophime Kilisesi'nden genel görünüm (E. H. GOMBRİCH'den). 507
Foto. 5.324 İtalya- Venedik Ca d'Aro Sarayın'dan genel görünüm (B.BORNGASSER'den). 508
Foto. 5.325 İtalya-Roma St. Peter Kilisesinin kubbesinden genel görünüm (A. MCLEAN'dan). 509
Foto. 5.326 İtalya-Roma Santa Susanna Kilisesi'nden genel görünüm (W.JUNG'dan)……510
Foto. 5.327 İtalya-Roma San Carlo alle Quattro Fontane Katedrali'nden ayrıntı (B. BORNGASSER/R.TOMAN'dan). 511
Foto. 5.328 Prag-Kaplıca Oteli'nden genel görünüm……...511
Foto. 5.329 Viyana-Schönbrunn Sarayı'ndan genel görünüm……..512
Foto. 5.330 Macaristan-Budapeşte sivil mimari örneklerinden. ……..512

Foto. 5.331 Macaristan-Budapeşte- sivil mimari örneklerinden giriş kapısı……513
Foto. 5.332 Letonya-Riga Apartman'dan giriş kapısı……...513
Foto. 5.333 Bakü sivil mimari örneklerinden. ……...……...514
Foto. 5.334 İtalya-Modena Emila Romagna Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan). ……...……..515
Foto. 5.335 İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan). ……..……...516
Foto. 5.336 İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden ayrıntı (A. MCLEAN'dan). 516
Foto. 5.337 Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden genel görünüm http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den).....517
Foto. 5.338 Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den)..... 517
Foto. 5.339 İtalya-Venedik Porta della Carta Sarayı'ndan görünüm (U. GEESSE'den)..... 518
Foto. 5.340 İtalya-Venedik Porta della Carta Sarayı'ndan detay (U. GEESE'den)..... 519
Foto. 5.341 İskoçya-Edinburg Royal Koleji'nden genel görünüm. 519
Foto. 5.342 İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden ayrıntı (A. MCLEAN'dan). 520
Foto. 5.343 Karaköy Şubesi -Ziraat Bankası (Weiner Bank Verein)'ndan genel görünüm. 520
Foto. 5.344 İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden ayrıntı. 521
Foto. 5.345 Karaköy-Frej Apartmanı'ndan genel görünüm..... 521
Foto. 5.346 Karaköy- Frej Apartmanı giriş kapısından. 522
Foto. 5.347 Gümüşsuyu-Marmara Apartmanı'ndan genel görünüm. 522
Foto. 5.348 Gümüşsuyu-Gümüşsuyu Palas'tan ayrıntı. 523
Foto. 5.349 İtalya-Toskana Pisa Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan). 523
Foto. 5.350 Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay. http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den)..... 524

Foto. 5.351 Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den). 524
Foto. 5.352 İtalya-Veneto Barbaro Villası'ndan genel görünüm (J. KOHL'dan).
Foto. 5.353 İtalya-Roma Palazzo Barberini Sarayı'ndan genel görünüm (W.JUNG'dan). 525

Foto. 5.5.354 İtalya-Roma Santi Vincenzo ed Anastasio Kilisesi'nden genel görünüm (W.JUNG'dan)..... 525
Foto. 5.355 Dresden Güney Kapısı'ndan ayrıntı. 526
Foto. 5.356 İskoçya- Wictoria Quenn'den genel görünüm..... 527
Foto. 5.357 Paris-Little Paris House'dan ayrıntı..... 527
Foto. 5.358 Budapeşte-Ego Sum Vıa Vertıas Et Vıta'dan ayrıntı. 528
Foto. 5.359 Budapeşte sivil mimari örneklerinden. 528
Foto. 5.360 Budapeşte sivil mimari örneklerinden. 529
Foto. 5.361 Budapeşte sivil mimari örneklerinden. 529
Foto. 5.362 Azerbaycan Mili İlimler Akademisi'nden ayrıntı..... 530
Foto. 5.363 Manchester-Reform Kulübü'nden genel görünüm..... 530
Foto. 5.364 Brüksel- Grand Place'dan genel görünüm..... 531
Foto. 5.365 Paris-Paris Pasajı'ndan genel görünüm. 531
Foto. 5.366 Dresden- Zwinger Sarayı'ndan..... 532
Foto. 5.367 Paris-Colbert Pasajı giriş kapısından. 533

ÖNSÖZ

Osmanlı İmparatorluğu'nun XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren kapılarını Batıdaki ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmelere açmaya başlaması, kültürel değişikliği de kaçınılmaz kılmıştır. Sanatta ve mimaride Batı tarzı artık moda olmaya başlamış, hatta Batı kökenli üsluba sahip yapılar inşa edebilmek için Avrupalı mimarlar davet edilmiştir.

Kültür, sanat ve mimarideki değişimin ilk ve en yoğun yaşandığı yer İstanbul, İstanbul'da da Batı etkisinin en fazla hissedildiği yer ise Beyoğlu ve çevresi olmuştur.

Çoğu XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Batılı üsluplar Beyoğlu yapılarında cephe dekorasyonunun ana öğeleri olan figürlü bezeme ve heykel sanatı ürünlerini ortaya koymak amacıyla yapılan bu çalışmada, işin başından sonuna kadar her aşamasında rehberlik eden, gerek bilimsel gerek manevi desteklerini esirgemeyen tez danışmanım, saygı değer hocam Doç. Dr. Ahmet Ali BAYHAN'a minnet ve şükran borçluyum. Çalışmalarımı değerlendirerek, görüşlerini sunan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ, Prof. Dr. Recai KARAHAN, Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU, Yrd. Doç Dr. Mehmet YAVUZ ve Yrd. Doç. Dr. Şerife TALİ'ye müteşekkirim. Arş. Gör. Gül KARPUZ, Arş. Gör. Sahure ÇINAR, değerli arkadaşlarım Öznur KARABACAK ve Kenan ÇALMAŞUR'a manevi desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca tezin araştırma ve yazım aşamalarında desteklerini gördüğüm her türlü yardımını, bilgilerini ve kaynaklarını esirgemeyen sayın hocam Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR ve ailesine teşekkür borçluyum. Tezin bilgisayar yazımı ve genel düzeni konusunda yardımlarını gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Tahsin PARLAK, Yrd. Doç. Dr. Aslıhan ERGÜDER ve Öğr. Gör. Vedat ÜNALDI'ya da teşekkür etmeden geçemeyeceğim.

Büyük bir özveri ile emek harcayan her zaman yanımda olan bana bu gücü ve desteği veren, özellikle çizimlerimde büyük bir titizlik ve sabırla yardımcı olan hayat arkadaşım sevgili eşim Arş. Gör. Davut YİĞİTPAŞA'ya candan teşekkürler.

Beni yönlendirerek mesleğimi sevdiren, bugünlere gelmemi sağlayan, hayatımdaki en büyük ilgiyi, sevgiyi, şefkati, her türlü maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen hem babam hem hocam Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU'ya ve aileme sonsuz teşekkürümü sunarak bu tezimi babama armağan ediyorum.

ERZURUM-2010 Nadire Tuba YİĞİTPAŞA

GİRİŞ

Amaç, Kapsam ve Yöntem

Osmanlı İmparatorluğu'nun bilimsel gelişmelere ayak uydurabilmek amacıyla Batıyla ilişkiler kurması ve Batılı uzmanlardan yararlanma yollarına gitmesinin etkileri, mimarlık ortamına da yansımıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda XVIII. yüzyıl sonları ve XIX. yüzyıl boyunca mimarlık alanında, Batılılaşma hareketlerinin yansıması olarak yabancı uzman kullanımına gidilmiş, böylece yabancı mimarların faaliyetleri başkent İstanbul'da yoğunluk kazanmıştır.

Beyoğlu ve çevresinde, Alexandre Vallaury, Raimondo D'Aronco, Achille Manoussos, Pulcher, Viladikoya, A. Jasmund gibi yabancı mimarların heykel ve figürlü kabartmalı örneklerinden hareketle, Türk mimarisinde Batı etkisini ve Batılı üslupları tespit etmeyi amaçlayan bu çalışma, Beyoğlu İlçesi sınırları dahilinde yer alan Taksim Meydanı'ndan Galata Kulesi'ne, Sıraselviler Caddesi'nden Tarlabaşı Mevkii'ne kadar olan alanı kapsamaktadır. Özellikle Avrupa mimarlık kültürünün izlerini yansıtan mimari örnekleri ağırlıklı olarak bu sınırlar çerçevesinde meydana gelmiştir. Elçilikler çevresinde Yabancılara verilen haklarla gelip yerleşen halk, merkezlerini İstiklal Caddesi olarak belirlemiş olup, İstiklal Caddesi'ne açılan sokaklar da yoğunlaşmışlardır. Ağırlıklı olarak; İstiklal Caddesi ve İstiklal Caddesi'ne açılan sokaklar, Kuloğlu Mahallesi, Asmalı Mescit Mahallesi, Bereketzade Mahallesi, Firuz Ağa Mahallesi, Hüseyin Ağa Mahallesi, Şahkulu Mahallesi, Kâtip Mustafa Çelebi Mahallesi, Müeyyetzade Mahallesi, Tomtom Mahallesi ve Tepebaşı-Meşrutiyet Caddesi çevrelerindeki heykel ve figürlü kabartmalı mimarlık örnekleri tek tek tespit edilerek incelenmiştir (Harita 1).

Araştırmaya öncelikle kütüphane çalışmasıyla başlanmıştır. Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi'nde batılılaşmanın tarihi süreciyle ve Beyoğlu ile ilgili kitap ve makaleler tespit edilmiş, internet ortamında Beyoğlu ve İstanbul ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır.

Arazi çalışmasına geçmeden önce, ön bilgi elde etmeye yönelik bu kısa kütüphane araştırmasını, Beyoğlu Belediyesi'nden alınan cadde ve sokak kılavuzuna göre, eserlerin tek tek yerlerinde incelenerek fotoğraflanması, ölçülerinin alınarak krokilerinin çıkarılması işleri izlemiştir. Eserlerin yerlerinde tespiti ve incelenmesi

sırasında, özellikle metruk vaziyetteki yapılar başta olmak üzere, içeriden ölçüm alma ve fotoğraf çekme konularında izin sıkıntısı yaşanmıştır. Bu zorluklar ve kısıtlı imkânlar içinde yürütülen arazi çalışmasını tamamladıktan sonra, Beyoğlu Belediyesi'nden yapıların ada ve parsel numaraları tek tek çıkarılarak, 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden, kroki çıkarma izni alamadığımız yapıların rölöveleri ve rölöve raporları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma alanı içindeki yüzey araştırması tam anlamıyla bitirildikten sonra, İstanbul'un diğer semtlerindeki heykel ve figürlü kabartmalı yapılar, karşılaştırma amacıyla yerlerinde incelenmiştir.

Konuyla ilgili yerinde tespit çalışmaları bitirildikten sonra, detaylı bir kütüphane araştırma yapma yoluna gidilmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Tezler ve Arşiv Bölümü'nde kaynak ve belge taraması yapılmıştır. Belge taramasına, İstanbul Üniversitesi Bayezit Kütüphanesi'nde ve Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde de devam edilmiştir. Yıldız Teknik Üniversitesi Restorasyon Anabilim Dalı Arşivi'nde çalışılmış, Yükseköğretim Kurulu Kütüphane ve Dökümantasyon Daire Başkanlığı'na ait Tez Merkezi'nde konuyla ilgili tezler taranmıştır. Ayrıca internet ortamında yurt dışındaki üniversitelerle bağlantı kurularak konuyla ilgili bilgi ve belgeler sağlanmıştır.

Kütüphane ve yüzey araştırmalarında elde edilen veriler, toplu halde değerlendirilmiş, krokileri çıkarılan yapıların cepheleri çizilmiştir. Ancak bazı yapıların çok dar sokaklarda olmaları, bazı yapıların çok katlı olmaları ve izin problemlerinin çok sık yaşanması sebebiyle ele alınan yapılardaki figürlerin birebir ölçülerini alma imkanı olamamıştır.

Konuyla ilgili taslak plan oluşturulduktan sonra, eldeki belge ve bilgilerden faydalanılarak, taslak plan doğrultusunda yazım aşamasına geçilmiştir. Konuya, Beyoğlu ve çevresinin tarihçe ve coğrafyasının anlatımıyla başlanmış, ardından Batılılaşmanın tarihi süreci üzerinde durulmuştur. Bunu, XIX. yüzyıl Beyoğlu yapılarında, heykel ve figürlü kabartmalı örneklerin oluşturduğu katalog bölümü izlemiştir. Tarihi kronolojik sıraya göre incelenen katalog yapıları, tarihçe, plan, cephe düzenlemesi, figürlü kabartma ve heykel ile malzeme yönünden ayrıntılıca ele alınmış ve üslup özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu yapılar, değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinde ise İstanbul'un diğer semtleri ile Avrupa'da yer alan

yapılarla karşılaştırılarak üslup açısından benzerlikler tespit edilmeye ve Batı etkisinin uzantıları üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Kaynak ve Araştırmalar

Beyoğlu ve çevresinin mimarlık örneklerinde heykel ve figürlü kabartmalarla ilgili yayınlar az olsa da, tarihi, coğrafyası, nüfus yapısı, kent yerleşimi gibi çeşitli konularda pek çok yazılı kaynak bulunmaktadır.

Beyoğlu çevresi ile ilgili kitaplar içerisinde, **O.N. Ergin**'in *İstanbul'da İmar ve İskân Hareketleri* adlı çalışması[1], 1839 Tanzimat Fermanı ile birlikte yoğunluk kazanan Batı tarzı kentleşme ve Batılı anlayıştaki mimari örnekleri ele almakta, bu sürecin nedenleri üzerinde durmaktadır. **T. Lacchia**'nın *I Fossati Architetti del Sultano di Turchia* adlı çalışmasında[2], Osmanlı İmparatorluğu'nun görev verdiği yabancı mimarların başında gelen ve İstanbul'da pek çok mimari uygulaması bulunan Fossati'nin hayatı, mimari kişiliği ve eserleri üzerinde durulmaktadır. **D. Kuban**'ın *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* adlı eseri[3], Batılı üslupların Türk mimarisine yansıyış süreci ve mimaride uygulanışı hakkında başvurulması gereken önemli bir kaynak niteliğindedir. **S. Eyice**'nin *Galata ve Kulesi* adlı eserinde[4], sadece Galata Kulesi tanıtılmakla kalınmamış, aynı zamanda Galata ve Beyoğlu çevrelerini tarihi üzerinde de ayrıntılıca durulmuştur. **S. Batur**'un çevirisini yaptığı, **N. Pevsner**'e ait *Avrupa Mimarisinin Anahatları* adlı eser[5], Avrupa mimarisinin genel kriterlerini ortaya koymakta olup, İstanbul ve Anadolu'daki örneklerine, Batılı üslupların yansıyış biçimini algılayabilmek için incelenmesi gereken bir kaynaktır. **Ş. Rado**'nun *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* adlı kitabında[6], Batı Avrupa ile ilk sıcak temas sayılan, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris ziyareti ve Türkiye'nin sosyal yaşantı ve kültürel alandaki değişimine etkileri ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır. **M. Cezar**'ın *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* adlı kitabı[7], Batılı üslupların Türk sanatına girişi hakkında bilgi vermektedir. **M. Nicoletti**'nin *Art Nouveau in İtaly the*

[1] O. N. Ergin, *İstanbul'da İmar ve İskân Hareketleri*, İstanbul 1938.
[2] T. Lacchia, *I Fossati Architetti del Sultano di Turchia*, Roma 1943.
[3] D. Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1954.
[4] S. Eyice, *Galata ve Kulesi*, İstanbul 1969.
[5] N. Pevsner, (Çev. S. Batur), *Avrupa Mimarisinin Anahatları*, İstanbul 1970.
[6] Ş. Rado, *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, İstanbul 1970.
[7] M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971.

Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Design adlı eseri[8], Türk Art Nouveau üslubunun kaynağı olan İtalya Art Nouveau üslubunun doğuşu ve bu üslupta ortaya konan uygulamalar hakkında bilgi vermektedir. **N. Pevsner**'in *Introduction the Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Design* adlı kitabı[9], Art Nouveau üslubunu örnek tasarım ve uygulamalarıyla detaylı bir biçimde ele alan ve bu konuda mutlaka başvurulması gereken önemli bir kaynak niteliğindedir. **A. Arel**'in *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci* adlı eseri[10], Batılılaşmanın siyasi ve ekonomik nedenleri, bu nedenlerle başlayan süreç ve bunun mimariye yansıyışı konusunda ayrıntılı bilgi vermektedir. **N. Berkes**'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı kitabı[11], Batılılaşmanın politik ve ekonomik sebeplerini ayrıntılıca ele alan, bu sürecin getirdiği kültürel değişim hakkında bilgi veren önemli bir kaynaktır. **P. Tuğlacı**'nın *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi* adlı kitabı[12], Osmanlı mimarlığına Batı etkisinin giriş süreci ve bu süreçte önemli rol oynayan Balyan Ailesi üzerinde durmaktadır. **M. Nicoletti**'nin *D'Aronco e I' Architettura Liberty* adlı eserinde[13], Beyoğlu ve Galata çevrelerinde çok sayıda eseri bulunan Raimondo D'Aronco ve projeleri tanıtılmaktadır. **S. Denel**'in *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri* adlı çalışması[14], Batı etkisinin girmesiyle, İstanbul mimarisindeki tasarımda ve cephe düzenlemelerindeki değişikliği ortaya koymaktadır. **S. N. Duhani**'nin *Eski İnsanlar Eski Evler XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası* adlı kitabı[15], XIX. yüzyılda Beyoğlu ve çevrelerine yerleşen yabancı azınlıklar ve oluşan topoğrafik durum hakkında başvurulması gereken bir kaynaktır.

E. Beksaç'ın *Avrupa Sanatı* adlı kitabında Avrupa'da görülen akımlar hakkında bilgiler vermektedir[16]. **Z. Çelik**'in *XIX. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul* adlı eseri[17], XIX. yüzyıldaki İstanbul'un tarihini ayrıntılı şekilde değerlendirmiştir. **R.**

---

[8] M. Nicoletti, *Art Nouveau in İtaly The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing*,,Londra 1973.
[9] N. Pevsner, *Introduction The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing,* Londra 1973.
[10] A. Arel*, Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,* İstanbul 1975.
[11] N. Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* İstanbul 1978.
[12] P. Tuğlacı*, Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi***,** İstanbul 1981.
[13] M. Nicoletti, *D' Aronco e I'Architettura Liberty*, Roma 1982.
[14] S. Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, Ankara 1982.
[15] S. N. Duhani, *Eski İnsanlar Eski Evler XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, İstanbul 1982.
[16] E. Beksaç, *Avrupa Sanatı*, İstanbul 1984.
[17] Z. Çelik, *XIX. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul 1986.

Middleton ve **D. Watkin**'in ortaklaşa hazırladıkları iki ciltlik *Neoclassical and 19th Century Architecture* adlı çalışma[18], Avrupa'da Neoklasik üslubun doğuşu ve XIX. yüzyılda Neoklasik üslupta inşa edilen mimari eserleri konu almaktadır. **C. E. Arseven**'in *Eski Galata ve Binaları* adlı kitabı[19], Beyoğlu ve Galata çevrelerinin tarihi ile Galata Kulesi ve surları hakkında ayrıntılıca bilgi vermektedir. Ayrıca eser Galata'daki tarihi yapıları da kısaca tanıtmaktadır. **M. Cezar**'ın *XIX. Yüzyıl Beyoğlu'su* adlı eseri[20], Beyoğlu ve Galata çevrelerinde XIX. yüzyılda değişen nüfus ve kültür yapısı, mimaride değişim, bölgenin kültür varlıkları ve mimari eserleri hakkında detaylı bilgiler içermektedir. **S. N. Duhani**'nin *Beyoğlu'nun Adı Pera İken* adlı eseri[21], Beyoğlu ve çevrelerine Batılılar'ın yerleşimi, oluşan kültürel ve mimari değişim hakkında önemli bilgiler içermektedir. **V. Dökmeci** ve **U. Çıracı**'nın birlikte hazırladıkları *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu* adlı kitap[22], Beyoğlu ve çevrelerinin tarihi hakkında başvurulması gereken önemli bir kaynaktır. **Vıtruvıus**'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eseri[23], Antik Çağ hakkında çok önemli bilgiler içermesi açısından önemlidir. **G. Öney**'in *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* adlı kitabı[24] Anadolu Selçuklularının mimari süsleme ve el sanatlarını bir bütün olarak ele alması açısından önemlidir. **A. Erhat**'ın *Mitoloji Sözlüğü* adlı kitabı[25] başta Anadolu efsaneleri olmak üzere, Yunan ve Latin mitolojisini ayrıntılı bir biçimde ele alıştır**.** **B. Bakır**'ın *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri* adlı eseri[26], Rönesans ve Barok'un doğuşu ile İstanbul'a etkileri hakkında önemli bilgiler içermektedir. **S. Germaner**'in *18. Yüzyıl Avrupa Resmi* adlı kitabı[27], 18. yüzyılda Avrupa Sanatı ve Resim Sanatıyla ilgili bilgiler içermektedir. **D. Barillari** ve **E. Godoli**'nin ortaklaşa hazırladıkları *İstanbul 1900: Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları* adlı eser[28], İstanbul'un diğer semtleri ile Beyoğlu, Galata ve çevresindeki Art Nouveau üsluplu yapılar ve bunların orijinal tasarım projelerini içermesi bakımından

[18] R. Middleton- D. Watkin, *Neoclassical and 19 th Century Architecture/1–2*, New-York 1987.
[19] C. E. Arseven, *Eski Galata ve Binaları,* İstanbul 1989.
[20] M. Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul 1990.
[21] S. N. Duhani, *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, İstanbul 1990.
[22] V. Dökmeci-U. Çıracı, *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu*, İstanbul 1990.
[23] Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul 1990.
[24] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1992.
[25] A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul 1993.
[26] B. Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, İstanbul 1996.
[27] S. Germaner, *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, İstanbul 1996.
[28] D. Barillari-E. Godoli, (Çev. A.Ataöv) *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları*, İstanbul 1997.

faydalı bir kaynaktır. **E. Eldem**'in *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler* adlı eseri[29], Beyoğlu, Galata çevrelerinin tarihi ve tarihi eserleri hakkında önemli bilgilerin bulunduğu Osmanlı Bankası Arşivi'ni ve belgeleri ayrıntılıca tanıtmaktadır. **Ş. Can**'ın *Klasik Yunan Mitolojisi* adlı kitabı[30], bütün dünya edebiyat ve sanatına kaynaklık eden eski Yunan mitlerini ayrıntılıca anlatmaktadır. **Z. İnankur**'un *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı* adlı kitabı[31], heykel ve resim sanatının XIX. yüzyıldaki kullanımını ayrıntılı olarak ele almış olması bakımından önemlidir. **Ö. Kaptan**'ın *Beyoğlu (Kısa Geçmişi, Argosu)* adlı kitabı[32], geçmişte Beyoğlu'nun yaşam tarzı, tarihiyle ilgili bilgiler vermesi açısından önemlidir. **B. Üsdiken**'in *Pera'dan Beyoğlu*'na adlı kitabı[33], Beyoğlu'nun sosyal yaşam kültürü, mimari eserleri hakkında önemli bilgiler içermesi bakımından faydalanılabilir bir kaynaktır. **İ. Berk**'in *Galata* adlı kitabı[34], Beyoğlu, Galata ve çevrelerinin tarihi hakkında detaylı bilgiler içermektedir. **N. Akın**'ın *XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera* adlı eseri[35], Galata, Beyoğlu, ve çevrelerinin tarihi, sosyal ve fiziksel yapısı, Batılı eğilimler ve tarihi eserleri hakkında bilgi vermektedir. **Y. Çoruhlu**'nun *Türk Mitolojisinin Ana Hataları* adlı kitabında[36], tarih boyunca çeşitli isimlerle farklı coğrafyalarda yaşamış Türk uluslarının inançlarını, imgelelerini, ürettikleri sanat eserlerini birbirleriyle ilişkili olarak incelemesi açısından yararlanılabilecek bir kaynaktır. **Ş. Gülersoy**'un *Beyoğlu'nda Gezerken* adlı kitabı[37], Beyoğlu'nun kısa geçmişini, hatıra türünde anlatan bir kaynaktır. **Y. Özakpınar**'ın *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi*[38] adlı kitabı, politik, ekonomik ve kültürel değişimin sonucunda gelen Batılılaşma hakkında ayrıntılı bilgi veren önemli bir kaynaktır. **M. Eminoğlu**'nun *Bir Beyoğlu Fotoromanı* adlı kitabında[39], Beyoğlu'nun önemli tarihi eserleri kısaca tanıtılmaktadır. **Ö. Altan** ve **F. Kuruoğlu**'nun birlikte hazırladıkları *Beyoğlu Rehberi* adlı kitap[40], Beyoğlu ve Galata çevrelerinin cadde ve sokaklarıyla birlikte ayrıntılı haritalarını içermekte ve önemli

[29] E. Eldem, *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler*, İstanbul 1997.
[30] Ş. Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul 1997.
[31] Z. İnankur, *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul 1997.
[32] Ö. Kaptan, *Beyoğlu (Kısa Geçmişi, Argosu)*, İstanbul 1998.
[33] B. Üsdiken, *Pera'dan Beyoğlu'na*, İstanbul 1999.
[34] İ. Berk, *Galata*, İstanbul 2000.
[35] N. Akın, *XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul 2002.
[36] Y. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hataları*, İstanbul 2002.
[37] Ş. Gülersoy, *Beyoğlu'nda Gezerken*, İstanbul 2003.
[38] Y. Özakpınar, *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi*, İstanbul 2003.
[39] M. Eminoğlu, *Bir Beyoğlu Fotoromanı*, İstanbul 2004.
[40] Ö. Altan-F.Kuruoğlu, *Beyoğlu Rehberi*, İstanbul 2004.

yapılar hakkında kısaca bilgi vermektedir. **M. Karaosmanoğlu**'nun *Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları* adlı kitabı[41] Ege mitolojisi hakkında kapsamlı bilgiler içermesi bakımından önemli bir kaynaktır. **Beyoğlu Belediyesi**'nce düzenlenen *Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü* adlı eseri[42] Beyoğlu'ndaki sosyal-kültürel yaşamı, mimari yapılarıyla ilgili bilgiler bulunmaktadır. **Ö. Şenyapılı**'nın *İsim İsim İstanbul* adlı kitabı[43], İstanbul'da yer alan mahalle, semt, sokak, cadde, meydan, apartman vs. yerlerin anlam, köken ve kaynaklarına kadar bilgiler vermesi açısından önemlidir. **A. M. Aktemur**'un *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari* adlı kitabı[44], kültür, sanat ve mimarideki değişimin ilk ve en yoğun yaşandığı yer İstanbul ile mimarideki üslup değişiminin ve Batı etkisinin hissedildiği Karaköy'deki sivil mimari örnekleri hakkında ayrıntılıca bilgi vermektedir.

Araştırma konumuzla ilgili çok sayıda makale, ansiklopedi maddesi ve bildiri bulunmaktadır. Bunlardan biri, **E. Z. Karal**'ın *Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri* konulu makalesinde[45], Batılılaşmanın Tanzimat'ın ilanına kadar geçen sürecini, ekonomik ve siyasi gelişmeler ve bunların sonucu Batı ile olan resmi ilişkiler ele alınmaktadır. **E. Albatı**'nın *Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un ilk Planı* adlı makalesinde[46], İstanbul'un kentsel yerleşim planının Avrupa tarzında ele alınışı anlatılmaktadır. **S. Eyice**'nin *Galata* konulu maddesi[47], Galata ve çevrelerinin tarihi ve kültür varlıkları hakkında bilgi vermektedir. **A. Batur'**un *Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi* konulu bildirisi[48], Art Nouveau üslubu hakkında bilgi vermekte, bu üslubun önemli örnekleri olan Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi'ni tanıtmaktadır. **M. Akdağ**'ın *Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar* konulu makalesi[49] olup, ekonomik ve siyasi nedenlerle Batı'ya açılım konusu üzerinde ayrıntılıca durulmaktadır. **S. Eyice**'ye ait *Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin*

---

[41] M. Karaosmanoğlu, *Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları*, Erzurum 2005.
[42] Beyoğlu Belediyesi, *Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü*, İstanbul 2008.
[43] Ö. Şenyapılı, *İsim İsim İstanbul*, İstanbul 2008.
[44] A.M. Aktemur, *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari*, Erzurum 2009.
[45] E.Z. Karal, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat I*, İstanbul 1940, s. 133.
[46] E. Albatı, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un ilk Planı", *Canlı Tarihler*, C. II, İstanbul 1945, s. 10.
[47] S. Eyice, "Galata" Mad., *İslam Ansiklopedisi*, C. V, İstanbul 1950, ss. 133-152.
[48] A. Batur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, İstanbul 1968, ss. 103–138.
[49] M. Akdağ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel koşullar", *Cumhuriyet'in 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı*, Ankara 1974, ss. 392–401.

Gelişmesi konulu bildiri[50], Beyoğlu ve Galata çevresi ile birlikte İstanbul'un tarihi geçmişi ve kentsel gelişimi hakkında başvurulması gereken önemli bir yazılı kaynak niteliği taşır. **İ. Aslanoğlu**'nun *Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı* konulu makalesinde[51], Beyoğlu ve Galata çevresinde de çok sayıda örneğini görebildiğimiz Art Nouveau üslubu, örnek uygulamalarıyla birlikte ortaya çıkışından itibaren ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. **İ. Ortaylı**'ya ait *Batılılaşma Sorunu* konulu madde[52], Batılılaşmanın tarihi süreci konusunda başvurulması gereken yazılı kaynaklardan biridir. **Z. Sönmez**'in *XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury* konulu bildirisi[53], XIX yüzyılda yoğunluk kazanan Batılı tarzda kültürel değişimin, Batı'dan mimar getirilmesi ya da mimarların Batı'da eğitime gönderilmesiyle doruk noktasına çıkışını, İstanbul'da çok sayıda Batı tarzı mimari uygulaması bulunan Alexandre Vallaury ve O'nun eserlerini konu almaktadır. **A. Batur**'un *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı* konulu makalesi[54], Osmanlı mimarisinde Batı etkisini ve bu etkiyle yapılmış mimari örnekleri ele almaktadır. **C. Baysun**'un Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi'nin VI. Cildinde yayınlanan *Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat* konulu maddesi[55], çağdaşlaşma ve Batılılaşma yolunda dönüm noktası sayılan Tanzimat'ın getirdikleri ve Mustafa Reşid Paşa'nın değişimdeki rolü üzerinde durmaktadır. **Ş. Hanioğlu**'nun *Batıcılık* konulu maddesi[56], Batı tarzı kültürel değişimin nedenlerinden sonuçlarına kadar, kapsamlı şekilde konunun ele alındığı önemli bir yayın olarak dikkati çeker. **D. Kuban**'ın *İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı* konulu makalesi[57], Batılılaşmanın tarihi süreci, Avrupa ile yaşanan siyasi ilişkiler, kültürel değişim ve mimariye yansıyışı hakkında bilgi veren önemli bir kaynaktır**. İ. Aslanoğlu**'nun *Türk Mimarisine İtalyan*

---

[50] S. Eyice, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", *Atatürk Konferansları VII*, Ankara 1980, ss. 112–124.

[51] İ. Aslanoğlu, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", *Yeni Boyut*, No:1/3, Ankara 1982, ss. 17–23.

[52] İ. Ortaylı, "Batılılaşma Sorunu", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul 1983, ss. 134–138.

[53] Z. Sönmez, "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", S. IV, *İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu*, İstanbul 1983, ss. 30–38.

[54] A. Batur, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. IV, İstanbul 1985, ss. 1026–1058.

[55] C. Baysun, "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.VI, İstanbul 1985, ss. 1549–1550.

[56] Ş. Hanioğlu, "Batıcılık", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. V, İstanbul 1985, ss. 138–141.

[57] D. Kuban, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", *Tarih ve Toplum*, C. X, S. 59, İstanbul 1988, ss. 113–126.

Katkısı adlı makalesi[58], İstanbul'da eserleri bulunan İtalyan mimarlar ve projelerini konu almaktadır. **T. Artan**'ın *Topkapı Sarayı Arşiv'indeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri* konulu makalesinde[59], Batı tarzı mimari tasarım projeleri tanıtılmaktadır. **M. Yavuz**'un, *August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri* konulu makalesinde[60], Mimar Jasmund'un hayatı ve eserleri hakkında bilgi vermektedir.

Araştırma konumuzla direkt değil de dolaylı olan tezler de mevcuttur. Bunlardan biri **H. Gündoğdu**'nun *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik* konulu doktora tezi[61],Türk mimarisinde kullanılan figürlerin kökeni ve kullanılan yerleri hakkında ayrıntılı bir biçimde bilgi vermektedir. **S. Bayramoğlu**'nun *Karyatidler* adlı lisans tezi[62], karyatidlerin ilk ortaya çıkışından günümüze kadar kullanım biçimlerini örneklerle açıklamaktadır. **N. Yıldıran**'ın *İstanbul'da II. Abdülhamid Dönemi (1876–1908) Mimarisi* konulu doktora tezi[63] Batılılaşmayla birlikte II. Abdülhamid döneminde görülen mimari alanda gelişmeleri detaylı bir şekilde ele almıştır. Bir başka önemli çalışma . **A. Nasır**'ın *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar* konulu doktora tezi[64], Batı Avrupalı mimarlar ve eserleri hakkında başvurulması gereken önemli bir yazılı kaynak niteliğindedir. **E. Çaldıran Işık**'ın *XVIII. Yüzyıl ve XIX. Yüzyıl İstanbul Camilerinde Antik Öğeler* adlı yüksek lisans tezi[65], Antik Devir Mimarisinin, Rönesansla birlikte Avrupa Mimarisinde görülmesi ve bu etkinin İstanbul Camilerine de yansıması hakkında bilgi veren bir çalışmadır. **M. S. Akpolat**'ın *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury* konulu doktora tezidir[66]. Bu çalışmada, Batılılaşmanın tarihi süreci, Alexandre Vallaury'nin hayatı ve eserleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. **C. Can**'ın *İstanbul'da XIX. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları*

---

[58] İ. Aslanoğlu, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", *Şehir*, S. XII, İstanbul 1988, ss. 19–32.

[59] T. Artan, " Topkapı Sarayı Arşiv'indeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müze Yıllığı*, S. V, İstanbul 1992, ss. 23–35.

[60] M. Yavuz, "August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 21, Erzurum 2008, ss. 185–190.

[61] H. Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul 1979.

[62] S. Bayramoğlu, *Karyatidler*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prehistorya ve Arkeoloji Bölümü, İstanbul 1982.

[63] N. Yıldıran, *İstanbul'da II. Abdülhamid Dönemi (1876–1908) Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 1989.

[64] A. Nasır, *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1991.

[65] E. Çaldıran Işık, *XVIII. Yüzyıl ve XIX. Yüzyıl İstanbul Camilerinde Antik Öğeler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1991.

[66] M. S. Akpolat, *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara 1991.

konulu doktora tezi[67], Batılı ve Batı kökenli Levanten mimarların hayatlarını, eserlerini, detaylı biçimde anlatmakta, koruma önerileri sunmaktadır. **S. Durudoğan**'ın *XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri* konulu doktora tezi[68], Batılılaşmanın ekonomik ve politik gelişmeler sonucunda yaşanan kültürel değişiklik olduğunu ve bunun yansımalarının mimaride de görüldüğünü örneklerle açıklamaktadır. **A. A. Sunalp**'ın *XIX. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi* konulu doktora tezi[69], Galata ve Beyoğlu çevrelerine XIX. yüzyılda Batı tarzı mimarinin egemen oluşu, buradaki konut gelişimi ve konut tipolojisi hakkında detaylı bilgi vermekte ve önemli örneklerin plan tipolojisini çizimlerle destekleyerek açıklamaktadır**. U. Çevik**'in *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma* konulu yüksek lisans tezinde[70], Alexandre Vallaury'nin hayatı ve İstanbul'daki eserleri ele alınmaktadır. **K. Meral'in** *İonia Bölgesi Aslanları* adlı doktora tezi[71] aslan figürlerinin tarihsel gelişimiyle birlikte İonia Bölgesinde kullanılan aslanları ayrıntılı bir şekilde değerlendirmiş olması açısından faydalanılabilir bir kaynaktır.

---

[67] C. Can, *İstanbul'da XIX. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1993.

[68] S. Durudoğan, *XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.

[69] A.A. Sunalp, *XIX. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1999.

[70] U. Çevik, *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001.

[71] K. Meral, *İonia Bölgesi Aslanları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı, Erzurum 2003.

BİRİNCİ BÖLÜM

BEYOĞLU VE ÇEVRESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE TARİHÇESİ

1.1. BEYOĞLU ve ÇEVRESİNİN FİZİKİ ve TARİHİ COĞRAFYASI

Pera/Beyoğlu, Trakya Yarımadası'nın güney-doğusundaki, Haliç ile Boğaziçi'nin şekillendirdiği son burunda kuruludur. Büyük Pera Caddesi (İstiklal), Galata sırtlarının en yüksek noktası olan Tünel Meydanı'ndan (66 m.) başlamaktadır. Buradan aşağıya doğru inen yamaçların Marmara ve Haliç'le birleştiği kıyı çizgisi bölgenin fiziki sınırlarını belirler. Galata'ya ilk adını veren ve Bizanslılar'ın "**Sycae**" diye adlandırdığı incir ormanlarıyla, "Pera Bağları" bir zamanlar bu dik yamaçlarda kuruluydu[72].

Beyoğlu İlçesi'nde, Tünel-Taksim arasında uzanan İstiklal Caddesi ve ona açılan sokakların belirlediği alanı kapsayan semte ise "Pera" denilmektedir.

Beyoğu (Pera), İstanbul'un Türkler tarafından fethedilmesinden önce Bizans'a bağlı XIII. Bölge'dir. Savunma sisteminden dolayı surlar içine sıkışmış, artan nüfusuna karşı genişleyemeyen bir Ceneviz yerleşimidir. Bu tarihlerde kuzey sınırını belirleyen Galata Kulesi'nin ötesinde, tepedeki kırlar ve bağlar içinde yalnızca Galatalı tüccarların yaz aylarını geçirdiği küçük kır evleri bulunmaktaydı[73].

Fetihten sonra duvarların çevresi yerleşim yerleriyle şekillenir. Türkler Galata'yı Tophane'den Kasımpaşa'ya doğru saran ve bugünkü Tünel bölgesini de içine alarak Dört-yola kadar çıkan yoğun bir mahalle haline getirirler.

1700'lere doğru Pera, yan sokaklarıyla birlikte bugünkü Tünel-Galatasaray hattından oluşur. Batıda Petits-Champs Mezarlığı, doğuda da elçiliklerin sınırındaki İncirbostanı tarafından sarılmış üç Fransız, iki de Türk Mahallesi vardır. Bunlar: Dört-yol, Tom-tom, Polonya, Asmalımescit ve Galatasaray'dır. Büyük Pera Caddesi (Grand Rue de Pera- bugünkü İstiklal) ise, dar bir toprak yoldur[74].

XVIII. yüzyılda Pera kuzeye doğru genişleyerek, Balıkpazarı ve Galatasaray'ın merkezi oluşturduğu, güneyde Tünel Meydanı ve elçilikler, kuzeyde ise Grands-Champs (Taksim) mezarlığı ile sınırlı alanı kapsamaktadır. Fakat bu son kısım fakir ve oturmak için pek tercih edilen bir yer değildir.

---

[72] E. Mamboury, *Istanbul Touristique*, İstanbul 1951, s. 92.
[73] J. Sauvaget, *Notes Sur la Colonie Genoise de Péra*, Paris 1934, s. 255.
[74] Mamboury, Age., s. 94.

1858'de İstanbul 14 idari bölgeye ayrılıp, Pera'da da Altıncı Daire-i Belediye kurulunca, çevredeki pek çok semt buraya bağlanır[75]. Böylece sınırları güneyde Galata, Kasımpaşa, Tophane; kuzeyde ise, Tarlabaşı'ndan başlayarak Cihangir, Maçka, Pangaltı ve Şişli'den meydana gelir. Özellikle de, 1870 büyük Pera yangınından sonra kuzeye doğru gelişim artar.

Bugün Beyoğlu adıyla anılan bu idari bölge, kuzeyi Şişli ve Beşiktaş ilçeleriyle sınırlıdır, diğer yönlerden Haliç ve Boğaziçi'ne dayanan 8.76 kilometrekarelik bir alanı kapsamaktadır. Başlıca semtleri: Taksim, Cihangir, Fındıklı, Kabataş, Tophane, Galata, Karaköy, Tünel, Galatasaray, Tarlabaşı, Talimhane, Yenişehir, Hasköy, Kasımpaşa ve Sütlüce'dir[76].

1.2. BEYOĞLU ve ÇEVRESİNİN TARİHÇESİ

Beyoğlu'nun tarihi üzerine çok eski çağlara ait elimizde kesin ve net bir bilgi yoktur. Ancak coğrafi konumu nedeniyle bölge, çeşitli kavimlerin göç yolları üzerindedir. En eski kavimler Avrupa kıtasından Troya ve Ege kıyılarına doğru, güneye yerleşmek amacıyla **Frygia, Mysia, Moesia, Bithynia** ve **Triballer**'dir. Bu geçişler sırasında halkın bir kısmının yoluna devam etmeyip, yerleşime çok uygun olan bu topraklarda kalıp kalmadığı kesin olarak bilinmemektedir[77].

Beyoğlu'nun adı konusunda, kuruluş yıllarına kadar götürülen çeşitli etimolojik görüşler bulunmaktadır. Bizans'ın ilk yıllarında "**Skai**" adıyla anıldığı, tarihi yarımadadan, dolayısıyla da asıl kentten Haliç'le ayrılan bu kısma "**Peran an Skais**" denildiği, "**karşıda**" anlamına gelen "**Peran**" kelimesinin de önceleri **Cenevizliler** tarafından "**Galata**", daha sonradan da **Levantenlerce** "**Beyoğlu**" için kullanıldığı belirtilmektedir[78].

Yunanca'da " **karşı kıyı**, **öte yaka**" gibi bir anlama gelen "**Pera**" kelimesi bazı yazarlarca yalnız bugünkü "**Beyoğlu**" bölgesi için kullanılmış, zaman zaman gezginlerin anlatımlarında Galata ve Beyoğlu için ortak bir ad olarak düşünülmesi ise, bir takım belirsizlikler ve saptanması zor karışıklıklar yaratmıştır[79]. Ancak Galata

---

[75] Mamboury, Age., ss. 92-94.
[76] Ö. Kaptan, *Beyoğlu (Kısa Geçmişi, Argosu)*, İstanbul 1989, s. 41.
[77] Mamboury, Age., s. 31.
[78] S. Eyice, "Galata" mad., *İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul 1950, s. 1214.
[79] A. Calante, *Histoire des Juifs d'Istanbul sous le Sultan Mehmed le Conqeérant*, C. I, İstanbul 1941, s. 57.

adının, giderek sadece güneydeki limanla bağlantılı kısma özgü olarak kaldığı görülmektedir. Ayrıca gerek Bizans kaynaklarında, gerekse de çeşitli patrikhane fermanlarında bölge hep "**Galata**" olarak geçmektedir[80]. Özellikle Türkler tarafından "**Pera**" yerine Tünel ile Taksim arasındaki alan için kullanılan "**Beyoğlu**" adının ise, bir Bey'in oğlunun bölgedeki konağından kaynaklandığı ileri sürülür. Bu konuda iki görüşten söz edilmektedir. Bunlara göre "**Beyoğlu**" adı **Fatih** döneminde, Pontus Prensi **Alexios Komnenos**'un İslamiyeti kabul ederek bu bölgede oturmasından, ya da **Kanuni** döneminin Venedik elçisi **A. Giritti**'nin oğlu **Luigi Giritti**'nin Taksim dolaylarındaki konağından kaynaklanmaktadır[81].

Galata'nın yerleşmeye açılması oldukça eski tarihlere uzanmaktadır. İlk çağda Galata'da "**Hupo te Suke**" adlı bir limanla, hemen ardında "**Sycae/İncirlik**" olarak anılan bir yerleşmenin varlığından söz edilmektedir[82].

Byzantion veya Latince adı ile Byzantium'un kuruluşu, Megaralıların **Lygos** burnuna (Sarayburnu) M.Ö.658 yılına doğru yerleşmesine kadar geriye gider. Anlatılan bir efsaneye göre, başlarında **Byzas** adlı liderleri olan **Megaralı** bir koloni kendilerine yeni bir yer ararken, **Delphi** kehanetine uyarak buraya yerleşmeye karar verirler. Kehanette, "**körlerin karşısında**" yerleşecekleri belirtilmiştir. Böylece karşı kıyıdaki **Khalkedon** (Kadıköy) halkının böylesi güzel bir yeri göremediği için "**kör**" olması gerektiğini düşünerek, **Byzantium**'u kurarlar[83].

M.Ö. 146 yılında "**Makedonya Savaşları**" diye adlandırılan savaşların sonu Roma'nın zaferiyle bitince, yöre Byzantium'la birlikte Roma egemenliğine girer[84]. Tarihçi **Strabon**'a göre Galata'ya ilk çağda, "**incirlik**" anlamına gelen **Sykai, Sykudis** veya **Sykaena** deniyordu. Nedeni de bölgede bağların ve pek çok incir ağacının bulunmasıydı[85]. Gene kendisi, bu incir ormanının aşağısındaki bir limandan söz etmekte ve ilk Byzantium halkının Amphiaraus adına burada bir tapınak inşa ettiğini belirtmektedir[86]. Hristiyanlığın ilk dönemlerinde burası etrafı duvarlarla çevrili küçük

[80] Eyice, Agmad., s. 1212.
[81] M. Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlu'su*, İstanbul 1992, s. 2.
[82] S. Eyice, *Galata ve Kulesi*, İstanbul 1969, s. 9.
[83] R. Janin, *Constantinople Byzantine, Dév"loppement Urbain et Répertoire Topografique*, Paris 1950, s. 16.
[84] Kaptan, Age., s. 106.
[85] C.E. Arseven, *Eski Galata ve Binaları*, İstanbul 1989, s. 25.
[86] Mamboury, Age., s. 75.

bir köy olup, içinde 1 kilise, 1 hamam, 1 tiyatro, 1 değirmen, 4 özel değirmen ve 431 hane ile 34 şehir muhafızı bulunmaktadır[87].

Roma İmparatoru **I. Constantinus** (Büyük Constantinus), Byzantium'un önemini sezerek burayı imparatorluğun ikinci başkenti olarak düşünür. Böylece yeni ve daha büyük bir kent olarak Byzantium yeniden inşa edilir. Yeni şehrin açılış töreni 11 Mayıs 330 tarihinde yapılır. **Constantinus** yeni kurduğu başkente **İkinci Roma** (Deutera Rome) adını verir. Buraya **Yeni Roma** (Nea Rome) denildiği de görülür. Fakat daha sonraları ise Konstantinopolis denilmiştir[88].

Sykai, **II. Theodosius** (408–450) döneminde Konstantinopolis'in XIII. Bölgesi olur[89]. Byzantiumlu **Etienne** zamanında Galata'ya **Iustiniana** veya **Iustinianapolis** denmeye başlanır. Bunun nedeni de **Prokopios**'a göre; Galata bölgesinde bulunan ve **Büyük Konstantinos** tarafından yapılan kale ve yapıları İmparator **Iustinianos**'un 528 yılında onarttırarak, bunlara bazı yapılar daha eklemiş olmasıdır. Hatta burada **Iustinianos**'un bir de sarayı olduğu söylenmektedir[90].

Bazı kazılarda özellikle Pera, Kalyoncu-kulluğu ve Grands-Champs'da (Taksim) eski mezar taşlarına rastlanmasından dolayı buranın ilk çağda önemli bir yerleşim yeri olduğu anlaşılmaktadır[91].

II. Tiberios (579–582) döneminde sahilde limanı korumak amacıyla "**Kastellion ton Galatou**" denilen büyük bir kale inşa edilir. Haliç'i kapatan zincirin bir ucunun bu kuleye bağlandığı bilinmektedir. Nitekim X. yüzyılda İstanbul'u gösteren bir gravürde (Çizim: 1), Galata bölgesinin o dönemde surlarla çevrili olduğu ve Haliç'i iki uçtan bağlayarak kapatan zincir açıkça görülmektedir.

Galata'nın en parlak dönemi Genovalılar'ın yerleşmesiyle başlar. **Manuel Komnenos** (1143–1180) döneminde ise, ayrıcalıklar elde etmeye başlayan Genovalılar'ın 1160'a doğru, Galata'da **Sanctae Crucis Embolum**'u civarında yerleştikleri bilinmektedir. **Haham Tudelalı Benjamim Bünyamin** 1160–1173 yılları

[87] Arseven, Age., s. 25.
[88] S. Eyice, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", *Atatürk Konferansları VII*, Ankara 1980, s. 94.
[89] Mamboury, Age., *s.* 75.
[90] Arseven, Age., s. 25.
[91] Eyice, Agmad., s. 145.

arasında Galata'ya geldiğinde, halkın çoğunluğunu Museviler'in oluşturduğunu anlatır[92].

13 Mart 1261'de, İznik prensi **Mikhael**, İzmir'in doğusunda, 30 km. uzaklıktaki **Nymphaon**'da (bugünkü Kemalpaşa) Genovalılar'la bir anlaşma imzalar. Anlaşma gereği kendilerine sağlanacak bir donanma karşılığında Cenevizlilere, Konstantinopolis'te istedikleri yerde oturabilme özgürlüğü tanınır. Bu anlaşma, Genovalılar'ın Galata'ya yerleşmelerinin somut yasası olur. 1267'de Genovalılar yaptıkları ikinci bir anlaşma ile de burada kalıcı olurlar.

Genovalılar, Venedikliler'den ticareti ele geçirirler. Böylelikle Galata, depo ve dükkânlarına erzak sağlayan zengin Genova gemileriyle korunur. Hatta bu dönemde İmparator'un yönetimi altında olmasına karşın, özgür bir küçük kent gibi yapılanır ve yönetimi Genovalılar'dan oluşturulur; artık XIII. Byzantium Bölgesiyle hiçbir bağı kalmamıştır[93].

1296'da, Venedik'in **Ruggiero** yönetimindeki donanması Galata'yı ateşe verince, kolonilerini surla çevirmek isteyen Galatalılar, 1303'te bir fermanla ayrıcalıklı bölgelerinin sınırlarını kesin olarak belirtirler, fakat sur inşası için izin alamazlar, yalnız bir sur hendeği kazmakla yetinirler. Bunun arkasından da, evlerin yüksekliklerinin serbest kalması üzerine hendek boyunca burç şeklinde yüksek evler yaparak ve bunların da arkasını duvarlarla birleştirerek bölgelerini kurarlar[94].

1303'ten 1453'e kadar geçen süre içinde imparatorluğun zayıflığı ve Latinlerin artan gücü sonucunda Galata, birbiri ardına altı kez genişler. Böylece sınırları, sahilde bugünkü Karaköy köprüsünden Tophane'ye, kuzeyde ise Galata Kulesine çıkan Küçükhendek ve Büyükhendek Sokaklarına kadar genişler[95].

Etrafı surlarla çevrili ayrı bir şehir haline gelen Galata'nın duvarları ve kapıları, Genova'nın ve İtalyan ailelerinin armalarıyla bezenir. Genovalılar buraya bir Akdeniz-İtalyan kenti görünümü verir. Kent savunmasının en önemli burcu olan Galata Kulesi ise, alt kısmı Genova devrine ait olmakla birlikte Türk devrinde birçok kez değişikliğe uğrar ve yükseltilerek biçimi değiştirilir[96]. İstanbul ve Galata'yı gösteren bir diğer gravürde de, Galata'nın üst sınırlarını çizen ve Galata Kulesi'nin her iki yanından aşağı

---

[92] Eyice, Agmad., s. 145.
[93] Mamboury, Age., s. 77.
[94] Eyice, Agmad., s. 145.
[95] Mamboury, Age., s. 78.
[96] Eyice, Age., ss. 112–113.

sahile kadar inen sur duvarları alanı içerisinde, yerleşim yoğunluğu görülür. Dış surların içindeki yukardan aşağıya inen duvarlar ise, zamanla sınır gelişimini göstermesi açısından önemlidir (Çizim: 2).

İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından kuşatılması sırasında, Cenevizliler Padişah ile bir antlaşma yaparak tarafsız kalacaklarına söz verirler. Böylece mal ve canlarını hücumdan korudukları gibi, bazı ayrıcalıklar da elde ederler. Fakat Cenevizliler bu sözlerini tutmayıp, gizlice Bizans tarafına hizmet ve yardımda bulunurlar. Bu olayı Padişah tarafından haber alınınca, surların bir kısmı üstünlük göstergesi olarak yıktırılarak, kendilerine bir belediye meclisi ile idare olmaları şartı kabul ettirilir[97]. **J. Hammer**, Galata'nın yalnızca kara duvarlarının yıkıldığını, liman tarafındakilere ise dokunulmadığını belirtir[98].

Fethin ardından, sahipleri kaçmış veya var olmayan hane ve dükkânlar mühürlenerek, üç ay içinde geri döneceklere kendi mülklerinin teslim edileceği duyurulmuştur. Fakat bu önleme rağmen Galata, eski nüfusunu bulamaz. Halkın özellikle zengin kısmı gider[99]. Böylelikle boş kalan yerlere Müslüman sayısını çoğaltmak amacıyla Türkler ve Endülüs Arapları yerleştirilir. Hatta Arab Camisi çevresi müslüman mahallesi olur[100]. 1477 yılında yapılan nüfus sayımına göre, Galata'da 535 müslüman evine karşılık 592 Rum, 332 Frenk ve 62 de Ermeni evi vardır[101]. Buradan da anlaşılıyor ki, fetihten sonraki yirmidört yıl gibi kısa bir süre içinde Müslüman nüfusta belirgin bir artış olmuştur. Ayrıca, 1492'de **İspanya**, **Portekiz** ve **İtalya**'dan kovulan Museviler'in buraya yerleştirilmeleriyle de Musevi nüfusu kesin bir varlık kazanabilmiş, sayıları 36.000 olmuştur[102].

Gerek bölgeyi ziyaret eden yabancı gezginlerden, gerekse dönemin Osmanlı belgelerinden, Galata surlarının yukarısındaki bağlık, incirlik ve bostanlık arazinin o tarihlerde "**Pera Bağları**" olarak adlandırıldığı öğrenilmektedir[103]. Fetihten sonra bölgede oluşan güvenlik ortamından yararlanan zengin Galatalılar, havadar ve geniş bir

---

[97] C.E. Arseven *Eski İstanbul (Abidat ve Mebanisi),* İstanbul 1989, s. 71.
[98] J. Hammer, *Fatih Sultan Mehmet-İstanbul'un Alınışı*, (Çev. Yorgaki Efendi), İstanbul 1981. s. 99.
[99] Arseven, Age., s. 41.
[100] S. Eyice, "Galata" Mad., *İslam Ansiklopedisi- İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnoğrafya ve Biyografya Lugatı*, C. 5, İstanbul 1978, s. 1214.
[101] Anonim, "İstanbul" Mad., *Yurt Ansiklopedisi Türkiye İl İl: Dünü, Bugünü, Yarını*, C. V, İstanbul, 1982, s. 3813.
[102] Anonim, Agmad., s. 3813.
[103] F. İsfendiyaroğlu, *Galatasaray Tarihi*, İstanbul 1952, ss. 24–25.

manzaraya sahip bir alan olan "**Pera Bağları**"na, daha güzel ve daha sağlıklı bir yaşam için evler inşa ederek taşınmaya başlarlar[104].

Sultan Bayezid, Türklerin de İstanbul'un bu yakasına yerleşebilmeleri için öncülük etmiştir. Türkler de, yavaş yavaş Galatasaray'ın aşağı yamaçlarına (Tophane sırtları) ve Galata'ya yerleşmeye başlarlar[105].

Galata'daki Ceneviz egemenliği, 1461'de Karadeniz'deki kolonileri Amasra ile 1475'te Kırım'daki Kefe'nin Osmanlı topraklarına katılmasını izleyen süreçte gittikçe azalır. Ceneviz hakimiyeti **Yavuz Sultan Selim**'in XVI. yüzyılın başında Suriye ve Mısır'ı alması ve daha sonra İspanyol-Avusturya-Türk çatışmalarının sonucu olarak **I. François** ve **Sultan Süleyman** arasındaki anlaşma ile son bulur. Buna bir de Ümit Burnu'ndan geçen yeni ticaret yollarının, önce Portekiz ve sonraları da Hollandalılar'ın eline geçmesi eklenince, Akdeniz'de koşullar tümüyle Cenevizliler'in yararına olarak değişir[106].

XVI. yüzyılın başlarında iç barışın sağlanması ile Fransa, İngiltere ve İspanya'da güçlü merkezi yönetimlerin kurulması, bu devletlerin Avrupa ve Avrupa dışında yayılma siyaseti oluşur. Öte yandan, politik oluşum Osmanlı İmparatorluğu'nu, savaş halinde bulundukları İspanya'ya karşı önce Fransa, sonra da İngiltere ile yakınlaşmasına sebep olur. Bu dostluğun somut bir göstergesi olarak da, önce 1535 yılında Fransa'ya, sonra da 1580'de İngiltere'ye kapitülasyonlar verilir[107].

Bu kapitülasyonların verilmesi Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ticaret koşullarını giderek değiştirdiği gibi, aynı zamanda imparatorluk ile Batılı devletler arasındaki diplomatik ilişki ilkesini de yerleştirir. Buna göre, Osmanlı hükümetiyle anlaşma imzalayan yabancı devlet uyruklarına İmparatorluk'ta ikamet, yaşama, dinlerini uygulama ve ticaret yapma hakları resmen tanınır. Böylece yabancılar imparatorluk içinde her türlü malı serbestçe ithal ve izin verilen malları ihraç etme hakkına sahip olmakla birlikte, kendilerinden ön görülmemiş ya da haksız vergiler alınması da yasaklanır. Ayrıca konsoloslara kendi ülkelerini temsil hakkıyla birlikte, hukuki

---

[104] Sauvaget, Age., s. 273.
[105] İsfendiyaroğlu, Age., s. 137.
[106] Anonim, Agmad., s. 3818; R. Mantran, *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul*, C. II, Ankara 1986, s. 149.
[107] M. Kunt, S. Akşın, A. Ödekan, Z. Toprak, H. Yuraydın, *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti*, C. II, İstanbul 1988, s. 124; Mantran, Age., ss. 149–150.

işlemlerde kendi vatandaşlarına karşı yargı hakkı da tanınmaktadır[108]. Aslında Fransızlar bu anlaşmayla İstanbul'da ticarete yeni başlamazlar. Daha Orta Çağ'da Doğu ile özellikle de Bizans ile ticaret yapmaktadırlar. Ancak Venedik ve Cenevizliler gerek doğu pazarında, gerekse Avrupa devletleriyle ilişkilerde Fransızlar'dan çok daha öndedir. Kapitülasyonların gelmesiyle ticari alanda bu kez Fransızlar üstün konuma geçmiş olur. Kapitülasyonlarla birlikte ilgili batılı devletlerin İstanbul'daki elçi, balyos veya konsolos gibi resmi temsilcileri başlangıçta tüccar çevresinin etkisi altında kalır. Özellikle de Fransız ve İngiliz elçilerinin atanmasında ticaret kumpanyaları büyük ölçüde etkili olur[109]. Yabancı elçiliklerin tüccarların yoğunlukta oldukları Galata ve Pera bölgesinde toplanması ile onların koruması altındaki hıristiyanlardan oluşan bir Latin topluluğu etraflarını sarar. Bunun doğal bir sonucu olarak da, bir takım Katolik kilise ve manastırları ile diğer dini yardım kurumları kurulur[110].

1454 yılında Venedik Cumhuriyeti ile yapılan bir anlaşma ile Venedikliler'e Osmanlı toprağında balyos bulundurma hakkı tanınır. Bunların İmparatorlukta kalış süreleri sınırlanır. Yöreyi ziyaret eden gezginlerden Venediklilerin Pera'da XVI. yüzyılın ancak ikinci yarısında daimi elçilik bulundurdukları anlaşılır. Bunlardan **Baron Wenceslaw Wratislaw**, aynı dönemde Fransa ve İngiltere krallarının elçilerinden başka Pera'da, Venedik ve Raguza Cumhuriyetlerinin balyoslarının da bulunduğunu yazar[111]. XVI. yüzyılın başında Fransızların Galata'da ilk elçilik binalarını kurdukları bilinmekle birlikte, gene aynı yıllarda bir veba salgını nedeniyle Fransız temsilcisinin Pera bağlarına çekildiği söylenir[112]. İstanbul'daki uzun görevi (1590–1606) süresince Fransız-Türk anlaşmalarına son şeklini veren **IV. Henri**'nin elçisi **Breves Kontu François Savary** zamanında ise, Pera'da bir elçilik inşa edilir[113]. Aynı dönemde İngiliz elçilerinin de önce Galata'da kendilerine kiralanmış bir evde ikamet ettikleri, **Sanderson**'un İstanbul'dan yazdığı mektuplardan anlaşılmaktadır. Daha sonra İngiliz elçileri de Fransızlar gibi Pera'ya taşınır. **Fynes Morison,** 1595 yılındaki gezisinde

[108] Mantran, Age., s. 153; İ.H. Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi,* C. II, Ankara 1988, s. 506.
[109] Mantran, Age., s. 151.
[110] Eyice, Agmad., s. 148.
[111] W. Wratislaw, (Çev. M.S. Dilmen), "16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndan Çizgiler", *Anılar*, İstanbul 1981, s. 72.
[112] Eyice, Agmad., s. 149.
[113] J. M. Casa, *İstanbul'da bir Fransız Sarayı*, (Çev. Y. Bener), İstanbul 1995, s. 19.

İngiliz elçisi Barton'un tepede bir duvarla çevrili, bahçeli büyük bir evde oturduğunu yazar[114].

Méry, XVI. yüzyılın ikinci yarısında ilk Fransız elçisinin mektuplarında, "**Pera Bağları**" başlığı kullandığına dikkat çekmektedir[115]. **Eremya Çelebi**'ye göre; "bu dönemlerde Pera bölgesi yerleşim olmayan bir ormanlık araziydi ve yalnız Taksim'e kadar olan alanda bazı köşklerle mezarlıklar bulunuyordu (Çizim: 3). Kalan kısımda, elçiliklerle Avrupalı'ların ve yerli Hıristiyanların yetiştikleri bağlar vardı. Elçilik mensuplarıyla yabancılar yaz günlerinde ve özellikle de şehirde veba salgını olduğunda, bu bağlarda bulunan evlere çekilirlerdi"[116].

Pera'yı ziyaret eden bir başka gezgin, **Fynes Moryson,** Türkler'in **Galata**, Rumlar'ın **Pera** dedikleri mahallede Hıristiyan ve diğer azınlıkların oturduğunu, İngiliz, Fransız ve Venedik elçilerinin de gene burada bulunduğunu ve Türkler'in çok az olduğunu vurgulamaktadır[117]. Bir diğer gezgin, **Philippe du Frense-Canaye** da aynı yüzyılın ikinci yarısında, Pera bağlarında, yoldan geçen değişik kıyafetlerdeki insanları izlemenin bir zevk olduğunu ve böylelikle **Bab-ı Ali**'nin tüm memurlarını, kadıları, azabları ve sipahioğlanlarını tanımanın mümkün olduğunu yazmaktadır. Yazar Galata'yı da Pera'nın içine dahil ederek, kentin oldukça dik bir tepe ile vadinin üzerine kurulu olduğunu, Fransız tarzı bir yapılaşma gösterdiğini anlatmaktadır. Gene burada, Latin ve Rum kiliseleriyle, rahip manastırları ve şapkaları, yüksek yakalı, kısa etekli siyah ceketleriyle Türkler gibi giyinmiş çok zengin Rum ve Latin tüccarların da olduğunu yazmaktadır[118] (Çizim: 4).

XVII. yüzyıldan sonra, elçilik binalarının çoğalması üzerine elçilik erkânı ve Avrupalı tüccarlar ile onları izleyen yerli zengin Hıristiyanlar Pera'ya yerleşerek evler ve kiliseler inşa ettirirler[119]. Nitekim **Sauvaget**'in kitabındaki **Galata au début du siéclé** adlı gravürde (Çizim: 5) Tophane'ye doğru inen yamaçtaki yerleşim hesaba katılmazsa, Pera tarafında çok az sayıda bina görülmekteyken, **Bruyn**'ün 1702 tarihli kitabındaki Galata'yı gösteren gravürde, aynı bölgede fark edilir ölçüde yoğun bir

---

[114] T. Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582–1599)*, Ankara 1983, s. 42.
[115] F. P. Mery, *Constaniople et la Mer Noir*, Paris 1855, s. 479.
[116] E. Ç. Kömürcıyan, *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul*, (Çev. Hrand D. Andreasyan), İstanbul 1952, s. 247.
[117] Reyhanlı**,** Age., s. 42.
[118] P. du Fresne-Canaye, *Le Voyage de Philippe du Frense-Canaye*, Paris 1573, ss. 76–80.
[119] Kömürcıyan, Age., s. 247.

yerleşim olduğu gözlemlenmektedir[120] (Çizim: 6). **Jean de Thevenot** da, 1655 yılındaki Türkiye gezisinde elçiliklerin ve yabancıların Pera'da yerleşmiş olduklarını doğrulamaktadır[121]. Bu dönemde Büyük Pera Caddesi, yabancıların değişiyle **Grand Rue de Pera**, çok az aydınlatılmış, toprak, dar bir yoldur. Yolun bir tarafında elçilikler, kiliseler, bahçe içinde konaklar, öbür tarafında ise mezarlık vardır. 1673'teki büyük veba salgını nedeniyle ölen çok sayıdaki insan bu mezarlığı doldurmaktadır[122].

XVII. yüzyılda Osmanlılar ile aralarının iyice açılması ve yeni gelişen Avrupa kentleri karşısında Venedik'in Akdeniz'deki gücünü kaybetmeye başlaması sonucu, Venedikli ve Cenevizli tüccarların Galata'daki ticari ağırlıkları da azalır. Onlardan boşalan yeri, Fransızlar başta olmak üzere İngiliz ve Hollandalılar doldurur[123]. Doğu'ya yönelen Fransız ticareti yeni pazarlar arayınca, kendisine başlıca engel saydığı Osmanlı İmparatorluğu'nu bölüp parçalama niyetlerini ticaret ajanlığıyla görevlendirdiği Katolik misyonerlerinin propagandasıyla gerçekleştirmeyi dener. İmparatorluk topraklarındaki Katolik milletlere, Fransız egemenliği Katolikliğin bir güvencesi olarak gösterilir. Ne var ki, o yıllarda **XIV. Louis**'e karşı Avrupa'da kurulan koalisyon, kendisini Viyana önlerinde yenilgiye uğratan Türklerle siyasal birliğe iter. Osmanlıların da Fransa'da bir elçilik açmaları gerekliliği ve bu ülke ile olan yakınlaşmayı başka Avrupa devletleriyle kurulan diplomatik ilişkiler izler[124]. Böylece Pera'daki ilk elçilikler, Venedik, Fransız, İngiliz ve Hollandalılara aittir. Bu dönemde kendilerine bağlı pek çok kilise ve manastır da inşa edilir.

XVII. yüzyılda Pera'daki diğer elçilikler ise, 1650'de Polonya Sokak'ta açılan ve muhtemelen 1831 Pera yangınında yok olan Polonya ile yüzyıl sonuna doğru açılan Hollanda ve İsveç Elçilikleri'dir[125].

Galata'nın bu yüzyılda her zaman olduğundan daha fazla Batı ürünü ithal etmeye başlamasıyla, buradaki ticari kuruluşların da sayısı artar. **Mantran**, önceleri yalnızca Galata ile sınırlı olan ikamet mahallelerinin Pera'ya doğru kaymasını bu durum ile bağdaştırmaktadır. Ambar, han ve atölyelerin aşağıda, yani denize yakın mahallelerde kurulma zorunluluğu muhtemelen evlerin buralardan elenmelerine ve

---

[120] Sauvaget, Age., s. 271.
[121] J. De Thevenot, "1655-1656'da Türkiye", *1001 Temel Eser*, (Çev. N. Yıldız), İstanbul 1978, s. 75.
[122] A. Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672–1673),* (Çev. N.S. Örik), Ankara 1973, s. 6.
[123] Mantran, Age., s. 76.
[124] A. Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975, s. 9.
[125] Mamboury, Age., s. 93.

Galata'nın yukarı mahallelerine, daha sonra da ileriye, ideal bir yerleşim yeri olan Pera'ya doğru itilmelerine yol açmıştır[126].

1700'e doğru Pera, bugünkü Tünel-Galatasaray hattı çevresinde oluşur. Batıda Müslüman mezarlığı, doğuda ise elçiliklerin sınırındaki incir bostanı ile sınırlanır. Yalnızca üç Fransız, iki de Türk mahallesi vardır. Bunlar: Dört-yol, Tom-tom, Polonya, Asmalımescit ve Galatasaray'dır[127].

Gezginlerin anlattıklarından anlaşılıyor ki, XVII. yüzyılın ilk yarısında Pera'da henüz yoğun bir yerleşim bulunmamaktadır. Gezginlerin buradan göndermiş oldukları mektuplarda ve anlatılanlarda bölgeden "**Pera Bağları**" diye söz edilmiş olması da bunun kanıtıdır. Fakat yüzyılın ikinci yarısında, Pera Caddesi'nin iki yanında kurulan elçilik binaları ve onları kuşatmaya başlayan evler ile ibadet ihtiyaçlarını karşılayan dini yapıların yapımıyla artmaya başlayan nüfus, XIX. yüzyıla kadar uzanacak olan Pera'nın temellerini oluşturur.

Avrupa ülkelerinin XVII. yüzyılda başlayan ticari ve diplomatik ilişkilerini kültürel düzeydeki ilgi izler. İmparatorluk topraklarına gelen tüccar ve gezginlerin anıları, elçilik kadrolarındaki yazar ve ressamların yazı ve resimleri, tiyatro grupları ve Doğubilimcilerin araştırma ve çalışmaları, Doğu'yu tanıma, öğrenme ve tanımlama çabasının sonucu olarak ortaya çıkar[128]. Bir bakıma güdümlü olarak yaratılan bu elverişli ortam da, Osmanlıların Avrupa kültürüne duyduğu ve Lale devrinde somut ürünlerini vermeye başlayan ilgisini doğurur[129].

"**Batılılaşma**" adıyla gelişen bu süreçte, Fransa'yla girişilen diplomatik ilişkilerin ilk ve en önemli sonucu olarak, Osmanlı İmparatorluğu, zaman zaman kapitülasyonların belgelediği bir gelişmeyle, ithal malları için açık bir pazar haline gelir. Buna bağlı olarak, Fransa'nın teminatı altında Avusturya ve Rusya ile yapılan 1739'da **Belgrat Antlaşması**'ndan sonra imzalanan 1740 kapitülasyonları, Türkiye'deki ticari çıkarları tümüyle yabancıların eline verir[130]. **Masson**, bu dönemde İstanbul'daki Fransız elçisinin ülkesini temsilen üç önemli görevi olduğunu söyler. Birincisi Doğu politikasını

---

[126] Mantran, Age., s. 64.
[127] Mamboury, Age., s. 95.
[128] A. Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı" *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul 1985, s. 1039.
[129] Arel, Age., s. 9.
[130] İ. Soysal, *Fransız İhtilali ve Türk-Fransız Diplomasi Münasebetleri (1789–1802)*, S. 44, Ankara 1964, ss. 21–22.

sağlamlaştırmak, ikincisi Hırıstiyanlık dinini koruma altına almak ve sonuncusu da, ticari ilişkileri geliştirmektir[131].

Avrupa ile geliştirilen kültürel ve ticari yakınlaşma ve özellikle büyük ölçüdeki mal ticareti, yabancıların çoğunlukta olduğu Pera'nın, nüfusunun bu yüzyılda hızla artmasına neden olur. **Dallaway**, bu dönemde Galata'daki dükkânların, ticaretin bir sonucu olarak Avrupa mallarıyla dolu olduğunu yazmaktadır[132]. Osmanlı Sarayı, Batılılaşma sürecinde yalnızca mal değil, aynı zamanda mimari ve sanat da ithal eder. İstanbul'a çok sayıda Avrupalı sanatçı gelir. Pek çok elçilik binası, köşk ve kasır inşa edilir. Bunların en ünlülerinden biri de, ressam ve mimar **Melling**'di. Kendisi, **Üçüncü Selim**'in kız kardeşi **Hatice Sultan**'ın isteğiyle Danimarka maslahatgüzarı tarafından getirtilmiş ve Fransız ihtilaline kadar da burada kalarak çalışmıştır[133].

XVIII. yüzyılda Pera, İstanbul panoramasındaki önemini yitirerek gezginlerin uğramadığı bir yer olur. Artık bundan sonra yalnızca çeşitli milletlerden tüccar ve denizcinin yaşadığı, banka, ticaret ve denizcilik acentası, antrepo, taverna, randevu evi ve manastırların sınırlandığı bir yerdir[134]. 1782–1789 yılları arasında burayı ziyaret eden **Kont Sauveboeuf** Pera'yı anlatırken, değişik milletlerden pek çok tüccarın burada oldukça güzel evler inşa ettirdiğini yazmaktadır[135]. Fakat her şeye rağmen Galata'nın, gene tüccar kesimine ait konut ve dükkânlarıyla İstanbul'un en kalabalık semti olma özelliğini korumakta olduğu **Melling**'in anılarından anlaşılmaktadır[136].

Yüzyılın sonuna doğru Fransa'da gelişen olaylar ve 1789 ihtilalinin etkileri Pera'da da görülmeye başlar. Daha önce Avrupa'nın her tarafından buraya akın eden Fransızların sayısı ihtilalden sonra daha da artar. Böylece, Fransızların bu gözde semti Avrupalılaşır[137]. Fakat Fransa'daki karışıklıklar, burada da görülür. Fransız vatandaşları arasına ayrılık v bozgunculuk girer, neşe ve eğlence kaybolur, hatta birçok Fransız kurtuluşu bazı yabancı devletlerin korumasına girmekte bulmuştur. Savaş, ticareti

[131] P. Masson, *Histoire du Commerce Français dans le Levant au 18. Siécle*, Paris 1911, s. 248.
[132] R. Cervati, *Annuaire Oriental du Commerce*, Paris 1889, s. 206.
[133] A. I. Melling, *Voyage Pittoresque de Costantinople et des Rives du Bosphore*, Paris 1819, s. 2.
[134] Sauvaget, Age., ss. 274–275.
[135] Sauvaget, Age., ss. 274–275.
[136] Melling, Age., s. 178.
[137] Mery, Age., s. 479.

durdurur. İhtilalin başarıya ulaşması ise, Fransız vatandaşlarının gene eski ayrıcalıklı konumlarını elde etmelerini sağlar[138].

Pera'da, elçilikler ile Osmanlı hükümeti arasındaki bağı sağlayan kişiler, elçilik tercümanları (drogman)dır. Pera'da ikamet eden elçilik tercümanları ilk uluslararası ilişkilerden bu yana Venedikli ailelerden seçilmiş olup, her biri yedi veya sekiz dil bilmektedir[139].

XVIII. yüzyılda İstanbul'un hiçbir mahallesi Pera kadar çeşitlilik göstermez. Pera'da tüm Asya ve batı dillerinin harmonisini ve hiç duyulmamış lehçelerini duymak mümkündür. Bu, yaşayan bir mozaiktir[140]. Yabancı devletlerin üst düzey elemanları, geniş manzaralı saraylarında büyük bir ihtişam ve harcamayla yaşarlar. Kış mevsiminde ve karnaval dönemlerinde de eğlence son sınırına varır. Pera'nın diğer sakinleri arasında da, Doğu ve Batı'nın karışımı olan bir yaşam tarzı görülür[141].

XIX. yüzyıl başından itibaren Galata Kapısı, Taksim aksında hızla gelişmeye başlayan ve giderek Tatavla köyüne doğru büyüyen Beyoğlu iskânı artık tümüyle yerli gayrimüslim nüfustan çok Levanten ağırlıklı bir yerleşim yeri olur[142]. Günümüzde üç beş kişi dışında tamamen yok olan Levantenler, başta İtalyan ağırlıklı olmak üzere, Fransız ve başka Avrupalılardan oluşmaktadır[143].

XIX. yüzyıl başında Beyoğlu'nda Fransız, Venedik, İngiltere, Hollanda, Polonya, İsveç, Danimarka ve 1808'de ortadan kalkıncaya kadar Raguza Cumhuriyeti Elçilikleri bulunmaktadır. Elçilik sayısının artması ile birlikte gerek ülke dışından gelerek şehre yerleşenlerin, gerekse Rum ve Ermeni nüfusun bölgeye yerleşmeleri ile nüfus sayısında artış görülür. Sonradan İspanya, Rusya ve Almanya elçilikleri, bölgede kurulur. XIX. yüzyılda teşekkül eden devletlerin elçilikleri ise yoğun yerleşme nedeni ile Taksim'e doğru açılır[144].

---

[138] Olivier, *Türkiye Seyahatnamesi (1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul),* (Çev. O. Gökmen), Ankara 1977, ss. 8–9.
[139] J. Dallaway, *Constantinople Ancienne et Moderne et Description des Cotés et Isles de I'Archipel et de la Troade*, Paris s. 209.
[140] Mery, Age., s. 480.
[141] Dallaway, Age., s. 210.
[142] S.S. Hovhannesyan, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, İstanbul, 1997, s. 42.
[143] J.M. Tancoigne, *İzmir'e, Ege Adaları'na ve Girit'e Seyahat*, (Çev. E. Eyüpoğlu), İstanbul 2003, s. 102.
[144] M. S. Genim, "Beyoğlu'nun Yerleşim Tarihi", *Geçmişten Günümüze Beyoğlu*, C. 1, İstanbul 2004, s. 45.

Pera, XIX. yüzyıl başlarında, yalnızca yabancı devletlerin büyükelçilikleriyle, diplomasi görevlilerinin ve onlara bağlı memurların mahallesi olmuştur. Avrupalı tüccarlar ise denize ve limana yakınlığı sebebiyle Galata'da oturmayı tercih ederler[145].

Sultan II. Mahmud döneminde; XVI. yüzyıldan beri ilk defa, üç yıla yakın bir süre sonra Beyoğlu bölgesinde bir anıtsal dini yapı inşa edilir. 18 Nisan 1826 günü açılışı yapılan **Tophane Nusretiye Camii** uzun bir süreden beri ihmal edilen bölgenin yenilenmesine yol açar[146]. Sultan II. Mahmud (1808–1839) döneminde Yeniçeriliğin kaldırılmasıyla (1826) birlikte reform çalışmaları hızlanır[147]. İlk oteller, restorantlar, tiyatrolar, eğlence merkezleri, kulüpler ve hatta opera hızla yaygınlaşır[148].

İlk **Gazhane Tesisi** 1853'de Beşiktaş Sahil Saray-ı Hümayun'unu aydınlatmak üzere Has Ahırların bulunduğu Gümüşsuyu yönündeki yamaca inşa edilir. Bu tesis, 1856'da İstanbul'un ışıklandırılan tek yolu olan **Grand Rue de Pera**'nın düzenli olarak aydınlatılmasını da sağlamaktadır. 1961 yılında Kâğıthane Poligon mevkiine taşınan yeni gazhane, bu süreçe kadar Beyoğlu bölgesinin tek işletmesi olur[149].

1864 yılında Galata surları yıkılır, hendekler doldurulur ve surlar içine sıkışan Galata iskânı hızla Şişhane, Tünel ve Tophane yönüne doğru gelişmeye başlar. Kasımpaşa yönüne doğru gelişim devam eder. 1869'da İstanbul şehir içi ulaşımı için önemli bir atılım olur. Aynı yıl içinde atlı tramvay, Galata Tüneli ve Sirkeci'den başlayan Rumeli demiryolları imtiyazı verilir. Raylı sisteme yönelik bu atılım sonuçlandığında kent içi ulaşıma önemli kolaylıklar sağlanır[150]. 31 Temmuz 1871 günü dünyada atlı tramvayın kullanılmaya başlanmasından yirmi sekiz yıl sonra Azapkapı-Beşiktaş tramvay hattı işletmeye açılır[151]. Böylelikle sahil boyunda ulaşım imkânı arttırılır. Haliç kıyıları vapur seferleri ile köprüye bağlantılı olup, buradan itibaren tramvay ile kıyı yerleşmeleri boyunca Boğaz'a doğru ulaşımı sağlanır.

11 Haziran 1870'te tarihinin en büyük yangınını yaşar. Taksim dolaylarında Feridiye Sokağı'ndan çıkan yangın, tüm söndürme çalışmalarına rağmen, rüzgarla birlikte kollara ayrılarak Galatasaray'dan Cadde-i Kebir boyunca Taksim, Tarlabaşı,

---

[145] J. M. Tancoigne, Age., s. 101.
[146] Hüseyin Efendi Ayvansarayi, *İstanbul Camileri*, İstanbul 2001, s. 461.
[147] Genim, Agm., s. 47.
[148] N. Akın, *XIX. yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul 2002, s. 120.
[149] M.R. Akbulut-C. Sorguç, "Gazhaneler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1993, s. 377.
[150] Genim, Agm., s. 50.
[151] V. Engin, "İstanbul Şehir İçi Ulaşımında Raylı Sisteme Geçiş; İlk Atlı Tramvay Hatlarının Yapılışı", *Hakkı Dursun Yıldız Armağanı*, Ankara 1995, s. 204.

Bülbülderesi, Süruri Mahallesi, Aynalıçeşme ve Kalyoncukulluğu'na yayılır. Taksim-Galatasaray arası tamamına yakın yanmıştır. Çoğu ahşap olan yapıların tamamı yanar. Naum Tiyatrosu, Lüksemburg Kahvesi, Galatasaray Karakolu, Aya Triada ve Surp Asdvadzadzin kiliseleri, Zoğrafyon Rum Lisesi gibi beş yüzden fazla büyük yapı, üç bin dolayında ev ve işyeri harap olur. Çok sayıda insan yanarak ve dumandan boğularak yaşamını yitirir[152].

Fransız Mühendis **Eugene Henri Gavand**, Karaköy ile Beyoğlu arasında asansör tipinde bir demiryolu projesini gündeme getirir. 30 Haziran 1871'de yapımına başlanan, 626 metre ray (555 metresi tünel) uzunluğundaki dünyanın ikinci metrosu 18 Ocak 1875 günü hizmete açılır[153] . Artık birbirini dik kesen ve her iki istikamette de ilerleyen toplu ulaşım sağlanmıştır. Hızla artan ulaşım imkânları yerleşmenin de hızla gelişmesine ve genişlemesine yol açar. Bu bağlantılara ek olarak Karaköy-Şişli tramvay hattı da, 1883 yılında işletmeye açılır. Karaköy'den başlayarak, Bankalar Caddesi'ni takiben Şişhane'ye ulaşan tramvay hattı, Cadde-i Kebir'e bir alternatif olarak tepebaşı Caddesi (Büyük Mezarlık Sokağı) boyunca Galatasaray'a kadar yeni bir yol oluşturur[154].

Kırım Harbi sonrası şehirde sayıları giderek artan Fransız, İngiliz ve İtalyanların hükümetten düzenli kent hizmeti talep etmeleri sonucu, 1855'de şehir yönetiminin yeniden düzenlenmesi gündeme gelir. 15 Ağustos 1855 günü **Dersaadet ve Bilad-ı Selase** de denen **Galata, Eyüb** ve **Üsküdar Şehremaneti** kurulur[155]. On iki üyeli bir meclisi olan bu kurumun **Şehremini** adı ile anılan bir de başkanı bulunmaktadır. 1857'de Şehremaneti, şehri on dört daireye ayıran bir nizamname hazırlar. Pera, Galata ve Tophane'yi kapsayan Altıncı Daire, pilot bölge olarak seçilir ve buradan edinilecek tecrübelerin giderek diğer on üç bölgede de uygulanmasına karar verilir[156]. Altıncı Daire'yi sadrazamın atadığı bir müdür ve hükümetin atadığı bir müdür ve hükümetin atadığı yedi üyeden oluşan bir meclis yönetir. İşbaşı yapan Altıncı Daire-i'nin ilk yaptığı uygulama, yetki bölgesinin kadastro çalışmalarını yapmak olur. Ana arterlerin genişletilmesi, su ve kanalizasyon sisteminin kurulması, sokakların havagazı ile

---

[152] Beyoğlu Belediyesi, *Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü (1857–2007),* İstanbul 2008, s. 38.
[153] V. Engin, *Tünel*, İstanbul 2000, s. 58; R. S. Kayserilioğlu, *Dersaadet'ten İstanbul'a Tramvay*, C. 2, İstanbul 1998, s. 96.
[154] Genim, Agm., s. 50.
[155] Z. Çelik, *XIX. yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul 1986, s. 37.
[156] Genim, Agm., s. 51.

aydınlatılması ele alınan başlıca işlerdir. Bu arada, 1864 yılındaki en önemli uygulama gündeme gelir. Bölgenin yeniden düzenlenmesi sırasında girişilen bu çalışma, bin yıla yakın ayakta kalmış olan bu surların, Server Efendi başkanlığındaki Altıncı Daire-i Belediye Meclisi kararıyla yıkılmaya başlanmasıdır. Dönemin tarihçisi **Ahmed Lütfi Efendi**'nin şiddetli muhalefetine rağmen bu yıkım 1868 yılına kadar devam eder[157].

1870 Pera yangınından sonra yeni yapılacak binaların kargir olarak inşa edilmesi zorunluluğu da bu arada alınan kararlardan biridir. Taksim ve Tepebaşı'na iki park yapılır ve bu alanlardaki garimüslim mezarlıkların Şişli'ye taşınması sağlanır. 1877'ye kadar bağımsız olarak çalışan Altıncı Daire-i Belediye o tarihte yürürlüğe giren **Dersaadet Belediye Kanunu**'yla şehrin yirmi daireye bölünmesi sonucu bu ayrıcalığını yitirir[158]. 1877 tarihli düzenleme sonrası hazırlanan bir cetvele göre daha sonra Altıncı Daire-i Belediye içinde toplanacak olan bölgede 88 mahalle ve 16.325 hane bulunur[159].

XX. yüzyıl başlarında Beyoğlu yerleşmesi kıyı boyunca Kâğıthane'den Beşiktaş'a, Galata'dan Şişli'ye kadar yayılır. Toplu taşıma (tramvay) imkânına kavuşan Tatavla Köyü de Beyoğlu ile organik bağları olan bir mahalle haline gelir. Geleneksel yaşantısını sürdüren şehrin hemen karşısında, yürüme mesafesinde yaşantısı, yapılanması ve dünya anlayışıyla farklı bir kent oluşur[160].

XX. yüzyılda, Beyoğlu'nda Galatasaray ile Taksim önem kazanır. Bu alanda, bahçeli konakların bulunması ve bunların apartmanlara dönüşmesi olanağı, buranın gelişmesini sağlar. 1913 yılında ilk elektrikli tramvayın Beyoğlu'nu Şişli'ye bağlaması Galatasaray-Taksim arasını, Tünel-Galatasaray arasına göre daha merkezi duruma getirmiş ve Beyoğlu'nun en kolay ulaşılabilir ve en gözde yeri yapmıştır[161]. Böylece bölgenin İstanbul'un diğer semtleriyle iletişiminin sağlanmasının yanında, değişimi ve gelişimi açısından da önem taşımıştır.

Beyoğlu'nun fiziksel değişimlerini, semtteki sosyal değişimler de hızlandırmıştır. Geçen yüzyıl boyunca Levanten ve diğer gayrimüslimlerden oluşan nüfus bileşimi XX. yüzyıl içinde giderek Müslüman nüfus lehinde farklılık göstermeye

---

[157] A. M. Aktepe, *Vak'a – Nüvis Ahmed Lutfi Efendi Tarihi*, C. X, Ankara 1988, s. 91.
[158] Genim, Agm., s. 51.
[159] E.N. İşli, "İstanbul'un Mahalle İsimlerine Ait Kaynaklar ve 1876–1877 tarihli Esmai-i Mahallat", *İstanbul*, İstanbul 2002, s. 74.
[160] N. Akın, "Beyoğlu" mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1993, s. 217.
[161] Ö. Kazanç, *Beyoğlu Han ve Pasajlarının Kullanımı ve Yeniden Canlandırılabilmeleri İçin Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2002, s. 50.

başlamıştır. Bölgenin 1914'lere dek süren canlılık ve önemi, bu özgünlüğünü yaratan Levanten, Rum, Ermeni ve Musevilerden oluşan sosyal yapının yavaş yavaş yok olmasıyla, bu yıllardan sonra giderek özgün havasından uzaklaşmıştır. Yöredeki çeşitli dinlerden ve kültürlerden insanlara en son katılanlar, Rusya'daki 1917 devriminden kaçanlar olmuştur[162].

18 Ekim 1918 günü İstanbul işgal edilir ve 1922 tarihinde işgal kuvvetlerinin İstanbul'u teketmeleriyle Grand Rue de Pera ya da Cadde-i Kebir olarak bilinen ana cadde "İstiklal Caddesi" olarak adlandırılır[163].

Lozan Antlaşması'yla kapitülasyonların kaldırılması, 1927–1929 arasında elçiliklerin Ankara'ya nakli, 1942'de yürülüğe giren Varlık Vergisi, 1945–1949 yılları arasındaki II. Dünya Savaşı gibi önemli olaylar, bölgedeki yabancı nüfusun giderek azalmasına neden olmuştur. Ayrıca, İsrail Devleti'nin kurulmasıyla 1947–1949 yılları arasında Musevilerin İsrail'e göçmeleri, farklı bir sosyal yapının oluşmasına ve yöreyi değiştirmesine neden olmuştur. Ancak 1950'li yıllar boyunca da lokanta ve pastaneleri, lüks mağaza ve pasajları, sinema ve tiyatrolarıyla Beyoğlu, kentin en tanınmış semti olma özelliğini korumuştur[164].

Beyoğlu'nun gelişim sürecinde 1955 yılı bir dönüm noktası olur. 6–7 Eylül tarihlerinde azınlıklara karşı saldırganca hareketler, kiliselerin ve gayri-müslimlere ait evlerin ateşe verilmesi Beyoğlu'nda yaşayan azınlıklara zarar vermiş olup, sosyal yaşamda önemli bir değişim görülür[165].

Cumhuriyet sonrası imar çalışmaları kapsamında İstiklal Caddesi'ni noktalayan Taksim Meydanı yeniden düzenlenmiş ve meydana, mimar Kanonika'nın eseri Cumhuriyet Anıtı yerleştirilmiştir. Bölgenin çevresindeki yeni semtlerin gelişimi, Taksim Meydanı'nı önemli bir merkez durumuna getirmiştir[166].

1960'lı yıllarda Beyoğlu'na olan ilgi giderek azalmıştır. Tiyatroların bir kısmı kapanmış, geçen yüzyıldan kalma ünlü Tepebaşı Tiyatrosu yanmıştır. Tanınmış lokanta ve pastaneler, lüks mağazalar, yerlerini ucuz mal satan dükkân ve imalathanelere

---

[162] S. Birsel, *Ah Beyoğlu, Vah Beyoğlu*, İstanbul 1983, s. 44.

[163] F. Armutçuoğlu, *İstiklal Caddesindeki Pasajların Canlandırılması ve Ulaşım Çözümleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2002, s. 23.

[164] J. Deleon, *Pera Hatıratı*, İstanbul 1993, s. 55; V. Dökmeci-H. Çıracı, *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu*, İstanbul 1990, s. 17; S. Duhani, *Eski İnsanlar, Eski Evler*, İstanbul 1982, s. 37.

[165] Dökmeci-Çıracı, Age., s. 36.

[166] Akın, Agmad., s. 218.

bırakmıştır. Bölgenin XIX. yüzyıldan kalma kâgir han, konut ve otelleri giderek el değiştirmiş, buna bağlı olarak da gerek isimleri, gerekse eski görünümlerini yitirmişlerdir. Bazıları ise yıktırılarak, yerlerine farklı bir mimari sergileyen yeni yapılar yaptırılmıştır[167].

1980 sonrasında, özellikle de 1990'dan itibaren semtte bir canlanma ve nostaljik yenilemeler gözlenmektedir. Beyoğlu'nun 1950–1980 yılları arası yoksullaşmış apartman ve konutları, aydınlar ve sanatçılar tarafından satın alınarak onarılırlar. Bazı yayınevleri Cağaloğlu'ndan Bayoğlu'ya taşınır. Yeni kafe ve restoranlar, oteller, kültür yapıları, kitapçılar, sinemalarda nitelikli filmlerin gösterilmesi ve İstanbul Uluslar arası Snema Festivali, bu canlılıklta etken olmaktadır. Ayrıca trafikten arındırılarak yaya yolu yapılıp uzun bir alışveriş ve kültürel aktivite aksına dönüştürülen İstiklal Caddesi, Tünel-Taksim arasında yeniden işletilmeye başlanan tramvayla da daha nitelikli ve canlı bir görünüme kavuşmuştur. Bazı eski ve gelenekli pastane, restoran, otel vb, restore edilerek yeniden açılmış; kültürel aktiviteler bu bölgede yoğunlaşmaya başlamış ve Beyoğlu'na eski havasından bir şeyler getirme çabaları hızlanmıştır[168].

[167] Dökmeci-Çıracı, Age., s. 37.
[168] Akın, Agmad., s. 218.

İKİNCİ BÖLÜM
OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BATILILAŞMA HAREKETLERİ

Batı Avrupa'nın XIII. yüzyılda içine girdiği ekonomik değişim sonuçlarının ağırlık kazandığı dönemden itibaren; pazar ilişkilerini ön plana çıkartan yeni bir üretim tarzı ağırlık kazanmaya başlamıştır. Sonraları "**kapitalizm**" adıyla anılacak olan bu yeni ekonomik düzen, XV. ve XVI. yüzyıllardaki rönesans hareketlerinin yol açtığı bilimsel devrimlerle de birleşerek, yavaş yavaş bir endüstriyel kapitalizm haline dönüşmeye başlamıştır. XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyıl başında, ilk olarak İngiltere'de ortaya çıkan **Sanayi Devrimi** hareketi, coğrafi keşifler, yoğunlaşan deniz ticareti ve sömürgeciliğin artması; başta İngiltere olmak üzere Kıta Avrupası'nın zenginleşmesini sağlamıştır[169]. Bu ekonomik ve ticari gelişmeler, Avrupa ülkelerinde toplumsal ve kültürel değişmeleri de beraberinde getirmiştir. Hızlı gelişen Sanayi Devrimi'ne bağlı olarak, küçük köy ve kasaba topluluklarının yerini büyük kentler almış ve çağdaş sanayi yaşamı, büyük üretim birimlerinin, büyük örgütlerin ve büyük kentlerin oluşmasına yol açmıştır[170].

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'dakinden çok farklı bir ekonomik ve sosyo-kültürel ortamın varlığı ve bunlarla birlikte farklı kaygıların yaşandığı görülür. Coğrafi konum bakımından, Batı'nın hemen yanında bulunan, fakat "**Batılı**" olmayan Osmanlı İmparatorluğu, XVII. yüzyıl sonlarında Batı'dan en azından askerlik alanında geri olduğunun bilincine varmaya başlamıştır[171]. Bunun sonucunda; XVIII. yüzyılda başlayan ve genellikle "**Batılılaşma**" adı verilen ve kökeni III. Selim dönemine götürülmekle birlikte, ağırlıklı olarak Tanzimat'la başlayan süreç; Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'da olduğundan çok farklı bir biçimde gelişmiştir[172].

Osmanlı İmparatorluğu'nun XVIII. yüzyıl başında imzaladığı **Karlofça** (1699) ve **Pasarofça** (1718) antlaşmaları ile Avrupa'daki askeri üstünlüğü bitmiştir. Bu durum yenilik hareketlerinin fiilen başlatılmasına vesile olmuş ancak çöküşün tüm kurumlarda

---

[169] M.A. Kılıçbay, "Osmanlı Batılılaşması", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul 1984, s. 147.
[170] Ö. Ozankaya, *Toplumbilim*, İstanbul 1986, s. 12.
[171] Kılıçbay, Agm., s. 139.
[172] Y. Salman, *İstiklal Caddesi XIX. Yüzyıl Cephe Bezemelerinin Üslupsal Analizi ve Bezeme Restorasyonu İçin Öneriler,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1992, s. 6.

olduğu fark edilememiştir.[173]. Bundan sonra 1718–1730 yılları arasında Avrupa'daki gelişmeleri izlemek, batının gelişmişliğinden faydalanmak ve mevcut yenilikleri ülkeye getirmek amacı ile Avrupa'ya elçi gönderilmesi kararlaştırılmştır. Bu amaçla **Yirmisekiz Mehmet Çelebi** Paris'e gönderilmiştir. Batı ile ilk resmi temasın sağlandığı bu ziyaret, tarihte "**Lale Devri**" adıyla geçen bir yaşam tarzı, özellikle yönetici sınıf arasında yaygınlık kazanmıştır[174].

III. Selim döneminde askeri alanda girişilen ve Fransa'da olduğu gibi **Nizam-ı Cedid**[175] (Yeni Düzen) adı ile anılan düzenleme ile batılılaşma hareketleri, ilk olarak kurumsal bir nitelik kazanmıştır[176]. Bunun yanında medreseler dışında **Teknik Öğretim Kurumları** oluşturulmuş, 1773 yılında kurulmuş olan **Mühendishane-i Bahri Hümayun**'un yanı sıra, 1792 yılında **Humbarahane** adlı okullar kurulmuştur[177]. Yine bu dönemde, ilk kez Avrupa'da sürekli elçiliklerin kurulması, Osmanlı-Batı ilişkilerinin artması sonucunu doğurmuştur[178].

Nizam-ı Cedid felsefesi, son önemli yenilik teşebbüsünü diplomatik alanda ortaya koymuş ve Osmanlı teşkilatı Fransız modeline göre şekillendirilerek, ilk kez batıda daimi elçilikler açılmıştır. Batı etkilerinin Ülkeye daha hızlı bir şekilde girmesini sağlayan bu karar, yenilik karşıtı grupları harekete geçirmiş ve çıkan isyanlarda III. Selim, tahttan indirilerek katledilmiştir[179]

III. Selim'den sonra, II. Mahmut döneminde de bu yenileşme hareketi medrese dışındaki yüksek öğretime ağırlık verilmiş, Tıp Okulu ve Harp Okulu kurulmuş, Avrupa'ya ilk kez öğrenci gönderilmiş ve 1 Kasım 1831 tarihinde **Takvim-i Vakayi** adında, bir nüshası da Fransızca olan, ilk resmi gazetenin yayımına başlanmıştır[180]. Dönemin en önemli yeniliği ise; tarihe "**Vaka-i Hayriye**" (Hayırlı Olay) adıyla geçen;

---

[173] A. Nasır, *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar Üzerine Bir Deneme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul 1991, s. 6; M. Yavuz, *19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2001, s. 9.

[174] İ. Ortaylı, "Batılılaşma" mad., *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1984, s. 137; Kılıçbay, Agm., s. 148.

[175] Nizam-ı Cedid terimi III. Selim döneminde Avrupa'ya gönderilen elçilerin Avrupa'daki mevcut düzen için kullandıkları bir terim olup, ülkemizde yeni bir düzen için kullanılmaya başlanmıştır. bkz. Kılıçbay, Agm., ss. 148–149.

[176] S. Akşin, "Siyasal Tarih (1789–1908)", *Türkiye Tarihi,* C. 3, İstanbul 1989, s. 75.

[177] Kılıçbay, Agm., s. 149.

[178] Akşin, Agm., s. 111.

[179] Yavuz, Agt., s. 12.

[180] P. Imberti, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketleri*, (Çev. A. Cemgil), İstanbul 1981, s. 127.

Yeniçeri Ocağı'nın 1826'da kapatılarak, yerine eğitimin Avrupalı subaylara bırakıldığı **Asakir-i Mensure-i Muhammediye Birliği**'nin kurulması olmuş ve bu, Osmanlı Devleti'nde batılılaşma sürecini hızlandırmıştır[181].

Avrupa'da 1830 ihtilali yaşanırken, Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Mahmut'un ölümüyle başa oğlu Abdülmecit geçmiş ve bu dönemde Avrupa'da elçilik yapmış olan Mustafa Reşit Paşa sadrazam olmuştur. Mustafa Reşit Paşa'nın 1839'da **Gülhane-i Hatt-ı Hümayunu** ile Tanzimat'ı ilan etmesiyle de "**Batılılaşma ideali**", resmi ve kurumsal bir nitelik kazanmıştır[182].

Gücünü halktan alan bir hareket olmamasına rağmen Tanzimat, Osmanlı toplumunda nemli değişimlere yol açmıştır. Ancak 1839'da bizzat yönetim tarafından ilan edilen Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'ni içine düştüğü çıkmazdan kurtarmaya yetmemiş ve dolayısı ile batılıların beklentilerine cevap verememiştir. Avrupa'nın artan baskısı neticesinde onbeş yıl sonra, 1856'da Islahat Fermanı adıyla yeni bir **Hatt-ı Humayun** ilan edilmiştir. Bu ikinci ferman, kısmen birinci fermenı tekrarlasa da, kişi hak ve özgürlüklerine dair yeni haklar da getirmiştir[183].

Tanzimat, batılılaşmanın etkilerinin toplumda da görüldüğü bir dönem olmuş; Osmanlı insanı şiirin dışındaki roman, tiyatro, hikâye gibi edebi türlerle tanışmış, resim, müzik ve bale, toplum yaşamına girmeye başlamıştır[184]. Tanzimatı izleyen dönemde 1838'de "**Islahat Fermanı**"nın getirdiği yeni hükümlerle Osmanlı'nın açılışı başta ekonomik olmak üzere kültür, sanat ve eğitim alanında artmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde; 1867 tarihli "**Asar-ı Atika Nizamnamesi**" (Eski Eserler Kanunu) ve 1882'de **Sanay-i Nefise Mektebi**'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulması çabaları önem taşımaktadır[185].

1876 "**Kanun-i Esasi**" Osmanlı Devleti'nin ilk kez Anayasalı düzene geçişi açısından Osmanlı batılılaşma süreci içinde önemli yer tutar[186]. Osmanlı aydınının, ülkeyi toparlayıp Batılılaşma çabalarının kısmi bir başarısı olarak değerlendirilmek durumundadır.

---

[181] Akşin, Agm., s. 104.
[182] Salman, Agt., s. 7.
[183] Yavuz, Agt., s. 13; Kılıçbay, Agm., s. 150.
[184] Kılıçbay, Agm., s. 150.
[185] Salman, Agt., s. 7.
[186] Kılıçbay, Agm., s. 150.

Kısa bir süre sonra, temelleri halka dayanmayan bu Kanun-i Esasi de II. Abdülhamid tarafından kaldırılmıştır. Fakat padişahın bu davranışı, devletin dışındaki Osmanlı aydınlarının büyük tepkisine neden olmuş ve bu defa da devleti, yönetimin dışında kurtarmanın mücadelesi başlamıştır. Diğerlerinden farklı olan bu mücadele, hem felsefi, hem ideolojik, hem de bilimsel bir boyut kazanmış ve halk da bu mücadeleye katılmıştır. **İttihat ve Terakki Komitesi**'nin başı çektiği bu mücadeleler neticesinde, 1876 Kanun-i Esasi'si 23 Temmuz 1908'de tekrar yürürlüğe sokularak **II. Meşrutiyet Dönemi**'ne geçilmiştir. Böylece oldukça maceralı başlayan batılılaşma hareketlerinin Osmanlı Devleti içinde olan kısmı tamamlanmıştır[187].

2.1. BATILILAŞMANIN OSMANLI MİMARİSİNE YANSIYIŞI

Yakın tarihimizde Batılılaşma adı verilen ve kökeni III. Selim dönemine kadar götürülmekle beraber esas olarak Tanzimat'la başlayan süreç, Batı'dakinden çok farklı bir biçimde gelişmiştir[188].

Mimarlık ve sanat tarihçileri, Osmanlı mimarlığında batılılaşmanın **Lale Devri** (1721–1740) ve Kâğıthane düzenlemesiyle başladığı düşüncesinde genel olarak birleşmektedirler[189]. **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi**'nin 1720–1721 yıllarında Fransa'yı ziyareti başlangıç sayılabilir. Çelebi'nin özellikle Fransa sarayları hakkındaki gözlemleri, III. Ahmed ve Sadrazam **Nevşehirli Damat İbrahim Paşa**'yı çok etkiler. Paris'ten getirilen birçok saray ve bahçe resimleriyle, Kâğıthane düzenlemesi gerçekleştirilir[190].

Sadabad olarak bilinen Kâğıthane düzenlemesi, Osmanlı mimarlığında bir örnek model teşkil eder. Program olarak derenin ıslahını, saray ve çevre yapılarını, sultana ait dış köşkleri, ayrıca hazine arsaları üzerinde devlet erkânına ait köşkleri ve Has Bahçeyi içeren Sadabad, plan şemalarıyla Fransız mimarlığından gelen bir esinleme etkisinde ele alınır[191].

---

[187] Imberti, Agm., s. 177.

[188] N. Yazıcı, *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 5.

[189] A. Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Fasikül 33, İstanbul 1986, s. 1058; A. M. Aktemur, *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari,* Erzurum 2009, s. 43

[190] Ş. Rado, *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, İstanbul 1970, s. 61.

[191] Batur, Agm., s. 1058; Aktemur, Age., s. 43.

Kâğıthane düzenlenmesinde Fransız saraylarıyla benzerlik gösteren; bahçe düzenlemesinde "**su**" faktörüne önem verilmesi ve estetik kaygılarla adeta bir su mimarisi yaratılması, doğanın da yapılar gibi insan elinden çıkmışcasına sunileştirilmesi ve insan hizmetine sunulması, yapıların hizmet alanları da dahil olmak üzere hepsinin aynı yerde toplanması, klasik merkezi planlı yapının fonksiyonellikten uzak, dönemin sosyal yaşantısını yansıtan "zengin dekorasyonu" ile ön plana çıkması gibi ortak özellikler vardır[192].

Lale Devri'nin önemli özelliklerinden biri de, bu dönemde yaygın olan çeşme ve sebil yapımıdır. Bu gelişme Osmanlı mimarisinde Batılı etkiler altında dış mekânların, kentsel mekânın önem kazandığını göstermektedir. Osmanlı Barok üslubunun en önemli örneği **Nuruosmaniye Külliyesi**'dir[193]. I. Mahmud zamanında yapımına başlanılan ve III. Osman zamanında bitirilen, tasarımını Rum asıllı **Simeon Kalfa**'nın yaptığı Nuruosmaniye Külliyesi, arkitektonik özellikleri açısından barok olarak nitelenmeye hak kazanan ilk yapı olarak kabul edilebilir. Burada ibadet alanının şemasını koruyan, ama yapının tümünde yaklaşım ve üslup olarak farklılaşan bir biçimleme gerçekleştirilir. Mimariyi tektonik ifadede arayan, klasik Osmanlı anlayışından, yapısal olguyu plastik potansiyeli bakımından değerlendiren yeni bir anlayışa geçildiği görülür[194].

Barok, deyim olarak Batı mimarlığındaki belirli bir dönemi işaret etmekle birlikte, Osmanlı örneklerinde Batı'dan kopya edilen bir üslup olarak belirmemektedir. Kendine özgü özellikleri olan, Osmanlı-İstanbul baroğu yerel bir üslup olup, Fransa ile ilişkilere rağmen daha çok İtalyan barokundan etkiler gösterir. Mimarları, dışardan ihraç edilen etkileri hazmedip onları, orijinal bir kalıba dökmesini bilmişlerdir[195].

2.1.1. Osmanlı Mimarlığında Yabancı Mimarların İlk Örnekleri

Avrupa ile XVIII. yüzyılda başlayan sıkı ilişkilerin ve sosyo-kültürel değişimlerin, XIX. yüzyıldaki yenileşme ve batılılaşma hareketlerine etkisi bu yüzyılda saray ve çevresinden çıkarak, yabancı etki ve akımların, Avrupalıların üstünlüğü anlayışının topluma da yansımasına yol açmıştır. Karşılıklı ilişkilerin, elçilerin ve

---

[192] B. Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok, Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, Ankara 2003, s. 67.
[193] D. Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1954, ss. 21–24.
[194] Batur, Agm., s. 1044.
[195] Kuban, Age., s. 23.

uzmanların Osmanlılar üzerindeki etkileri, İstanbul'a sanat meraklısı elçilerin getirdiği ressamlar, arkeologlar ve mimarların eserler vermeleri ile daha da kuvvetlenmiştir. Özellikle yabancı mimarların XIX. yüzyıl Osmanlı mimarisi üzerindeki etkileri yadsınmaz olmuş, saraylardan köşklere, çeşmelere, kışlalara ve hatta camilere, konut yapılarına kadar mimarlık faaliyetlerinin büyük çoğunluğu yabancı ve gayrimüslim mimarlar tarafından yürütülmüştür[196].

XVIII. yüzyıldan itibaren askeri ıslahatlar sürecinde çağrılan yabancı uzmanlar; Fransız, İngiliz, İtalyan, İspanyol, Prusyalı, İsveçli, hatta Amerikalı eğitmen ve danışmanlar, son dönem Osmanlı ülkesinde hizmet vermişlerdir. Ayrıca özellikle XVIII. yüzyılda Batı'da Doğuilgisinin artması, Doğu egzotizmi ve beraberinde oluşan Turquerie modası, birçok Batılı gezgin ve sanatçıyı Osmanlı Ülkesine çekmiştir. Öncesinde de elçilik heyetleriyle gelen isimleri takiben, bu kez yabancı elçiliklerin himaye ve desteğiyle gelen yabancılar olmuştur. Yabancı uzmanların çağrılarak görevli olarak gelmelerinin yanında, seyahat amaçlı gelen isimlerden ülkelerine dönmeyip kalanlar olduğu gibi bunlar, başka yabancıların gelmesinde de aracı olmuşlardır. Hazırladıkları seyahatnamelerden ve Osmanlı Devleti'ni, özellikle İstanbul'u betimledikleri gravür ve yağlı boya tablolardan tanınan yabancılar arasında İstanbul'dan başlayarak yaptığı seyahat sırasında hazırladığı görsel betimlemelerle önemli bir kaynak oluşturan İngiliz mimar ve ressam **Thomas Allom** bunlardan birisidir[197].

Siyasi ilişkiler, her dönem yabancıların istihdamı da bu yönde önemlidir. Siyasi ilişkilerin çok uzun bir geçmişe dayandığı İtalyanlar ve Fransızlar bu alanda ilk sırayı almaktadırlar. Bunlar Osmanlı başkentine iş amacıyla gelmelerinin yanında Levanten kimlikleriyle de her alanda olduğu gibi mimarlık ortamında da etkili olmuşlardır.

XVIII. yüzyıl sonlarında, yabancı mimarların, Osmanlı sanatı ve mimarisi üzerindeki ilk etkileri görülmeye başlamış, özellikle siyasi ilişkiler doğrultusunda Fransa'dan gelen mimarlar, yaptıkları projeler ile Osmanlı mimari üzerinde büyük etkilere sebep olmuşlardır. Osmanlı Devleti ile Fransa arasındaki ilişkiler, XVI. yüzyılın ilk yarısına kadar inmektedir. 1525'te başlayan siyasi dostluk ilişkileri, 1526 ve 1536'da ilk olarak Fransızlara tanınan kapitülasyonlarla pekiştirilmiş, 1535'ten itibaren de

---

[196] A. Güncan, *XIX. yüzyıl Avrupa Hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı Konut Mimarisine Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 1993, s. 149.

[197] Yazıcı**,** Agt., s. 201.

Fransa Kralı İstanbul'a ilk daimi büyükelçisini yollamıştır[198]. XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar dayanışma içinde giden ilişkiler, bu dönemde siyasi anlamda sarsılmışsa da yüzyıl sonunda askeri alanda yoğunlaşan yenilik hareketlerinde ve sonrasında model, Fransa olmuştur. Askeri alanda Avrupalı uzmanlardan yararlanma sürecinde Fransızlar başı çekmiş, bu dönemde birçok Fransız uzman İstanbul'a çağrılmıştır[199]

Son dönem ıslahatları ve Tanzimat sürecinde Osmanlılar, askeriye, eğitim, kültür gibi birçok alanda Fransa'yı örnek almıştır. XIX. yüzyılda Fransa ile ilişkiler daha doğrudandır ve her alanda değişimi yaşayan Osmanlı için Fransa hem kurumlarıyla model oluşturmakta, hem de bireysel öykünmelerle kurumların varlığı ve geçerliliği yaygınlaştırılmaya çalışılmaktadır[200]. Tanzimat Dönemi'nde Avrupa'ya gönderilen Osmanlı öğrencileri için Fransa'nın merkez seçilmesi[201], burada iyi yetişen Osmanlı öğrencilerinin Ülkelerine döndüklerinde önemli görevlere getirilip alanlarında öncü olmaları Fransa ile ilişkilerin, özellikle son yüzyıldaki boyutunun göstermesi açısından önemlidir.

Fransız sanatçılar, özellikle son dönemde Osmanlı başkentinde etkin rol oynamışlardır. İlk önceleri, Boğaziçi ve kent haritalarının çizimi ile başlayan hareket, **Möltke**'nin İstanbul için yaptığı imar planı ile devam etmiştir[202].

Batılılaşma Dönemi'nde İstanbul'da mimari alanda etkinliği bilinen ilk Fransız sanatçı Antoine Ignace Melling'dir. Yabancı mimara bina inşa ettirilmesi ilk kez III. Selim devrinde görülür[203]. Askerlikle doğrudan veya dolaylı ilgisi bulunmayan ilk inşaat işini gerçekleştiren yabancı mimar **Melling**'dir[204]. Melling, ilk inşa tarihi 1726 olan Defterdarburnu'ndaki **Neşetabad Sarayı**'nda, cephe süslemelerinde neoklasik plasterler, üçgen alınlıklar, girlant dizileri, barok döneme ait kıvrımlı ve oval biçimleri, geleneksel Osmanlı mimari özellikleri olan ve organik bir bütünlük içerisindeki

---

[198] G. Akıncı, *Türk-Fransız Kültür İlişkileri*, Ankara 1973, ss. 2-4.

[199] İ. Bostan, "Osmanlı Bahriyesinin Modernleşmesinde Yabancı Uzmanların Rolü (1785–1819)", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi,* S. 35, İstanbul 1994, s. 177; A. İ. Gençer, *Bahriyede Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu (1789–1867),* Ankara 2001, ss. 7–11.

[200] F. Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey veDönemi*, İstanbul 1993, s. 57.

[201] A. Şişman, *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri*, Ankara 2004, s. 86.

[202] İ. Tekeli, "Tanzimattan Cumhuriyete Kentsel Dönüşüm" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul 1985, s. 883.

[203] A. Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılışama Süreci*, İstanbul 1975, s. 90.

[204] A. Batur-S. Batur, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", *I. Uluslar arası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, C. III, İstanbul 1981, s. 336.

çıkmalar ve cumba grupları ile birlikte kullanmıştır. Sarayın selamlığı olan bölüm, sütunlar üzerine oturan üçgen alınlıklı cephesi, girlantlı süslemeleriyle Greko-Roma mimarlığından özellikler taşır[205]. Sarayın büyük alanını kapsayan harem bölümünde ise dış yapıda geleneksel Osmanlı konut mimarlığının özelliklerine bağlı kalınmakla birlikte, gerek içte ve gerek dışta kullanılan girlantlı süslemeler, burada da batı etkilerini göstermektedir. Bu yapının önemi, ilk kez batı form ve süslemelerinin, batılı bir mimar eliyle bir Osmanlı sivil yapısında uygulanması ve buna öncülük edenin de saray erkânı olmasından kaynaklanmaktadır[206]. Hatice Sultan Sarayı'nın diğer bir önemli özelliği de, Boğaz'daki su varlığına bağlı olarak biçimlenmiş olmasıdır. İçe dönük Osmanlı konut tasarımının, batı etkisinde dışa açılışının bir öncü örneğidir. Melling'in bu uygulaması, Osmanlı mimarlığında seçmeci (Eklektik) anlayışın örneği sayılabilecek ilk uygulamadır[207].

III. Selim'in adına ve hayatına bağlı olan **Nizam-ı Cedid**, yalnız Avrupai tarzda düzenlenmiş özel bir askeri birliğin adı olmayıp, Osmanlı Batılılaşma Hareketi'nin, bütünlüğü olan ilk programı niteliği de taşır. Yeni düzenin mimarlık alanındaki en somut uygulamaları ise, askeri alandaki yapılar olur[208]. İlk olarak **Üsküdar** ve **Levent**'te eğitim yapan Nizam-ı Cedid askeri için inşa edilen kışlalar, dönemin belirli özellikte yapıları olarak dikkati çekerler. Özellikle **Selimiye Kışlası** ve çevre düzenlemesi kentsel ölçekte külliye düzenlemesinden farklı niteliklere sahip, tamamen batılı karakterde ilk örnek olması açısından önemlidir[209]. Selimiye Kışlası, subay lojmanları, hamamı, camisi, dükkânları, sıbyan mektebi, kütüphanesi ve matbaasıyla bir kentsel ünite olarak düşünülmüştür.

Selimiye'yi klasik Osmanlı külliye tasarımından ayıran ve Batılı karakteri veren özelliği, inşaat işlerini düzenleyecek parselasyon sisteminin ve sokak şemalarının belirlenmesine karşın, binalar arasında geometrik ilişki aranması ve külliyede olduğu gibi yerleşmenin tümünün tasarımının aynı mimarın sorumluluğu olmasıdır. Kışlanın bir bölümünün mimarının **Kirkor Balyan** olduğu bilinmekle birlikte, Selimiye

---

[205] Arel, Age., s. 97; Aktemur, Age., s. 45.

[206] S. Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, Ankara 1982, s. 34; Aktemur, Age., s. 43.

[207] S. Denel, Age., s. 35; G. İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi*, Yıllık 1, İstanbul 1986, s. 56.

[208] M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1972, s. 18.

[209] U. Tanyeli, "Transfer of western Urban Planning Concepts and Techniques to Turkey (1718- 1840)", *Rönesans'tan XX. Yüzyılın Başına Kadar Batıdan İslam Dünyasına Modern Bilim ve Teknoloji Transferi Kongresi,* İstanbul 1987, s. 348; Aktemur, Age., s. 46.

yerleşmesinin kim tarafından tasarlandığı belirsizdir. Ancak bu yerleşmenin, Osmanlı mimarlığına tamamen yabancı ve batılı özelliklere sahip olması, burada bir yabancı mimarın rol aldığını düşündürür. 1784 tarihinde, Fransız Büyük Elçisi **Choiseul Gouffier**'in mahiyetinde İstanbul'a gelen ve 1802 tarihine kadar, maaşlı olarak Osmanlı hükümetine hizmet eden **Kauffer**'in sarayla yakın ilişkisi olduğu ve İstanbul'un bazı yerlerinin planlarını yaptığı[210] göz önüne alınırsa, Selimiye çevre düzenlemesini de hazırlayıp uyguladığı düşünülebilir[211].

Osmanlı-İngiliz siyasi ilişkilerinin belirginleşmesi XVIII. yüzyıldadır. Sanayi Devrimi sonrası Avrupa'nın en güçlü ülkelerinden biri olan İngiltere için bu dönemde Osmanlı Devleti önemli bir Pazar olarak görülmektedir. Ancak Fransız ve İtalyanlara göre İngiliz sanatçı ve mimarların Osmanlı Devleti'ndeki etkinlikleri sınırlıdır. İngiliz mimarlar arasında öne çıkan isim **W.J. Smith**'dir ve ilk olarak İngiliz Elçilik Binasını yapmıştır. **İngiliz Elçilik Binası**, Rönesans canlandırma hareketi tarzında tasarlanmıştır. Yapıda, W. J. Smith, yüzyıl başında etkili olan Yunan motiflerini kullanmayarak, rönesansın etkili biçimlenişlerini, oranlarını değerlendirmeye çalışmıştır. W. J. Smith, İngiliz Elçilik Binası'ndan başka, devlete ait binaların projelendirilmesi işini yüklenmiş; ayrıca birkaç özel konut tasarımları da yapmıştır[212]. Bu dönem, Osmanlı mimarisinde İngiliz mimari anlayışının görülmesi, mimarinin siyaset çevrelerinin değişimine paralel olarak girmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış, değişen siyasi görüşler, Osmanlı toplumunda sanat anlayışının da çeşitlenmesine neden olmuştur.

İstanbul'da İngiliz mimarlar tarafından yapılan diğer bir yapı olan **Cremean Memorial Church**'da, dönemin diğer canlandırma hareketi olan Gotik mimari etkileri görülmüş, ortaçağ mimari biçimlenişleri olan külahlı kuleleri, organik kitle ilişkiler, düşey çizgileri, pencere ve kapı biçimlenişleri ile "**Victorian Gothic**" mimari anlayışının bir örneği olmuştur. Gotik mimari, Osmanlı mimarlığını fazlaca etkileyen bir hareket olamamış, daha çok elçilik binalarında ve kiliselerde gözükmüş, konut biçimlerine ise pek yansıyamamıştır. Bunun sebebi ise, gotik öğelerin ve biçimlenişlerin Ortaçağ Hristiyanlık anlayışının bir simgesi olarak kabul edilmesi olmuştur[213].

---

[210] Cezar, Age., s. 14.
[211] Aktemur, Age., s. 43.
[212] V. Engin, "Mahmud Raif Efendi Tarafından Kaleme Alınmış İngiltere Seyahati Gözlemleri", *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı*, İzmir 1999, s. 149.
[213] Cezar, Age., s. 13.

Sanat ve mimarlık alanında uzun bir geçmişe sahip olan İtalyanlar da Osmanlı Devleti'nde etkin yabancılardır. Türk-İtalyan ilişkilerinin çok uzun bir geçmişe dayanan diplomatik ve ticari bağlantıları Selçuklular dönemine kadar indirilmektedir[214]. Sonrasında da devam eden ticaret odaklı bu ilişkiler, beraberinde siyasi ve sosyal ilişkieri, kültürel boyutu Fatih döneminde üst düzeydedir. İtalyan ressam **Bellini**'yi ülkesine çağırarak portresini yaptırması, Rönesans İtalyası'nın çok yönlü sanatçıların davet etmesi Fatih'in İtalyanlar'la olan ilişkilere getirdiği kültürel boyuttur. Çağrılan veya sundukları önerilerle Osmanlı Sultanı'na başvuran bu sanatçılardan çoğunun aynı zamanda iyi birer mimar oldukları bilinmemektedir ki dönemin iki önemli ismi olan Leonardo ve Michelangelo da bu isimler arasındadır. Ayrıca Fatih'in yaşamının son yıllarında, Venedik devlet başkanına yazdığı mektupta usta bir mimar isteğinin olması, bu isteğin gerçekleşip gerçekleşmediği kanıtlanmamış olsa bile önemli bir yaklaşımdır[215]. Sonuçsuz kaldığ anlaşılan bu girişimler, ülkenin mimar ihtiyacını karşılayan bir kurumun olmasından dolayı son döneme kadar gerçekleşmemiştir. Ancak İtalyanların, çeşitli vesilelerle geldikleri Osmanlı başkentinde mimariyle ilgili oldukları bilinmektedir. Farklı formasyondan olmakla beraber XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başında İstanbul'a gelen **Domenico Sestini**, **Cosimo C. de Carbognano**, **Antonio Baratta** gibi isimler yazıları ve çizimleriyle Osmanlı mimarisi hakkında bilgi vermişlerdir ki bunlardan diplomat Baratta'nın ahşap konut mimarisi hakkında vermiş olduğu bilgiler mimarlık tarihi açısından önemlidir[216]. İtalyan bir mimar olan **Gaspare Trajano Fossati**, XIX. yüzyıl ortalarında Osmanlı mimarisinde diğer bir baskın canlandırma hareketi olan Yunan ve Rönesans mimarisi formlarında, resmi ve özel binalar, konaklar ve köşkler yapmıştır. Bunlardan **Darülfünün Binası**, Neoklasik bir örnek olarak görülmüş, dönemin büyük boyutlu yapılarından biri olmuştur. Fossati, kilise projelendirmelerinde, askeri hastane yapımında bulunmuş, sivil mimari ve dini mimaride aynı tasarım ilkelerine ve biçimlenişlerine sadık kalmıştır[217].

XIX. yüzyıl Osmanlı mimarisine büyük ölçüde etki etmiş diğer bir grup ise **Balyan ailesi** olmuştur. Balyan ailesi Osmanlı mimari hareketleri içinde bulunmuşlar ve

---

[214] Ş. Turan, *Türkiye-İtalya İlişkileri*, İstanbul 1990, s. 80.
[215] Z. Sönmez, *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, İstanbul 2006, ss. 101–102.
[216] P. Girardelli-C. Can, "Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar" *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras*, İstanbul 1999, ss. 64–66.
[217] T. Lacchia, *I Fossati Architetti del Sultano di Turchia*, Roma 1943, ss. 6-7; Denel, Age., s. 38; Abdurrahman Şeref Efendi, *Tarih Muhasebeleri*, Ankara 1985, s. 40; S. Eyice, "Mimar Gaspare Fossati ve İstanbul", *Arredamento Dekorasyon*, S. 43, İstanbul 1992, s. 126.

batılı canlandırma hareketlerini geleneksel Osmanlı mimarisi ile bağdaştırarak, yabancı mimarlardan farklı bir tutum sergilemişlerdir. **Beylerbeyi Sarayı**, **Deniz Köşkleri**, **Çırağan Sarayı**, **Valide Camii**, **Gümüşsuyu ve Taksim Kışlaları**, **Malta ve Çadır Köşkleri**, **Büyük Mabeyn Köşkleri**, **Beykoz Deri ve Kösele Fabrikası**, **Hereke Halı Fabrikası, Ortaköy Camii, Dolmabahçe Sarayı, Cemile ve Münire Sultan Sarayları, Ermeni Hastanesi, Surphaç Ermeni Kilisesi, II. Mahmut Türbesi, Ihlamur Kasrı, Küçüksu Kasrı, Dolmabahçe Camii, Zeytinburnu Barut Fabrikası, Akaretler Vakıf Evleri, Harbiye Nezareti, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane** (Galatasaray Lisesi), **Maçka Silahhanesi** ve birçok konak ve apartman, Balyan ailesinin XIX. yüzyılda, sivil ve dini mimaride verdikleri eserler olmuştur[218]. Dönemin karakteristik özellikleri olan canlandırma hareketleri ve batılı formlar, balyan ailesince çok kullanılmış, bu kullanım, yapı karakterlerine göre değil, seçmeci bir tarzda olmuştur.

Bu dönemde Osmanlı Mimarisine etkileri olan Mimar **Niva**, Mimar **Castellan**, Mimar **Preault** ve **M. Le Roi**'nin adları da sayılabilir[219].

İmparatorluk'ta sanayileşme girişimi, önce III. Selim döneminde **tersane**, **tophane** ve benzeri askeri kuruluşlardaki sıhhileştirme ve yeni kurumların projelerinin hazırlatılmasıyla başlar. **Toulon Tersaneleri**'nin uzman mühendisi **M. Le Roi**'nin **Haliç Tersanesi**'nin düzeltim ve geliştirilmesi için çalışmaları, bilinen ilk örneklerdir[220]. 1797 yılına ait arşiv belgelerinden, Haliç Tersanesi'nde **Niva** adlı bir yabancı mimarın da çalıştığı anlaşılmaktadır[221].

II. Mahmud döneminde, 1832'de **Sir John Rennis**, kendi planlamış olduğu mühimmat fabrikasının inşaatı için Londra'dan İstanbul'a bir uzman yollar[222]. Ünlü İngiliz demir ustası **William Fairbairn** de, Osmanlı Hükümeti'nin davetlisi olarak limanlar ve sanayinin modernizasyonu konusunda tavsiyelerde bulunmak üzere İstanbul'a gelir[223]. Bu arada William Fairbairn, kendisine ordu için sipariş edilen buharlı değirmeni Londra'daki atölyelerinde prefabrike olarak hazırlar[224]. Ancak, döneminde

[218] B. Özer, *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İstanbul 1964, s. 32.
[219] Denel, Age., s. 38; Aktemur, Age., s. 46.
[220] Batur-Batur, Agm., s. 332.
[221] Cezar, Age., s. 14.
[222] Denel, Age., s. 36.
[223] Cezar, Age., s. 15.
[224] Batur-Batur, Agm., s. 334.

Avrupa ve Amerika dökme demir devri üzerinde büyük etkileri bilinen bu yapının İstanbul'daki kuruluşu henüz aydınlatılamamıştır[225].

Özellikle Fransız mimarların varlığı XVIII. yüzyılın sonlarında mimarimizde yabancıların güçlü etkilerini göstermesi bakımından ilginçtir[226]. XIX. yüzyılda ise, iş verilen yabancı mimarların sayısı artar ve büyük boyutlu devlet binaları yabancı mimarlara yaptırılır. Bu dönemde binaların çoğu, XIX. yüzyıl Avrupa'sında genel geçerli üslup olan, seçmeci anlayışa (Eklektik) göre tasarlanır.

Yabancı mimarların, bu dönem konut mimarisi üzerinde de büyük etkileri, özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanmış, yeni bir yerleşim bölgesi haline gelen Beyoğlu/Pera, yabancı mimarların, mimaride canlandırma hareketlerinin yeni bir kentsel çevre elemanı ve mimari biçimlenişi olan apartmanlaşma üzerindeki örnekleri ile sürmüştür. Çoğunlukla çok katlı ve kargir olan bu yapılar, yüzyıl boyunca meydana gelen yangınlar sonucu yok olan Osmanlı ahşap konut mimari biçimlerinin yerini almış, büyük bir yayılım ile diğer bölgelere de kaymıştır. Konutlarda, yüzyılın ilk yarısında, geleneksel Osmanlı konut mimarisi özellikleri süregelmişken, ikinci yarısında, yeni imar yönetmelikleri, değişen ihtiyaçlar ve batılı formların adaptasyonu ile konut biçimlenişleri, Osmanlı mimari karakteri taşıyan çıkma, cumba grupları dışında iç mekânların biçimlenme ilkelerinde ve cephe düzeninde tamamı ile batılı biçim ve süslemelere yer veren bir anlayışa bürünmüştür.

Avrupa toplumlarının, XVII. yüzyılın ortalarından itibaren kullandığı mimari biçimleniş olan sıra ev, Osmanlı konut mimarisine XIX. yüzyılda yabancı mimarların tasarımları ile girmiş, ilk örnekleri genellikle azınlık gruplarının bulunduğu Fener-Balat, Beyoğlu-Tarlabaşı bölgesinde görülmüştür. Yüzyıl sonlarına doğru konut ihtiyaçlarının artması üzerine sıra ev mimari biçimlenişi, Taksim, Beşiktaş, Ortaköy ve Boğaziçi bölgesine de yayılmış, kent içerisinde farklı topografyalar ve anlayışlar çerçevesinde biçim değişikliklerine uğramışlar, ancak ortak biçimleniş ilkeleri görülmüş geleneksel sokak-avlu-sofa mekân düzeninin yerine, sokaktan doğrudan iç mekâna girilmesi anlayışı sıra evlerin ve apartmanların karakterlerini ortaya koymuştur[227].

[225] Denel, Age., s. 37; Aktemur, Age., s. 46.
[226] Cezar, Age., s. 21.
[227] Denel, Age., s. 53.

Mimarinin tüm bu değişiminde yabancı ve gayrimüslim mimarların büyük etkisi gözlenmiş ve geleneksel Osmanlı mimarisi, yerini her yönü ile Avrupa mimarlık akımlarının uygulandığı bir mimari döneme bırakmıştır.

2.2. XIX. YÜZYILDA AVRUPA MİMARLIĞINDA GÖRÜLEN SEÇMECİ ÜSLUPLAR

Avrupa toplumları, XIX. yüzyılın başlarında, Endüstri Devrimi ve endüstrileşmenin, toplumsal yapıda ortaya çıkardığı değişimler ile karşı karşıya kalmışlar, değişim, toplumdaki dengelerin bozulması, Endüstri Devriminin etkileri ile güçlenen ve söz sahibi olan orta sınıfın ve işçi grupların haklarını aramaları ile büyük boyutlara ulaşmıştır[228].

Toplumsal yapının sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik etkenler altında bozulması, yeni kavramların ve görüşlerin ortaya konulması, dönemin mimari anlayışlarına da yansımıştır. Aydınlanma Hareketi'nin getirdiği ve temeli, Eski Antik kültürlerin ve Avrupa Mimarlık Akımları'nın yeniden kullandırılması anlayışına dayanan Canlandırma Hareketleri, Endüstri Devriminin ortaya çıkardığı yeni yapı tiplerinin ve biçimlerinin oluşturulmasında etkisiz kalmışlar, bu dönemde her yapının kendi biçim ilkeleri ile tasarlanması prensibi ortaya çıkmıştır.

Türk mimarlığına ilk kez Melling'in uygulamasıyla giren, XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyılın başlarına kadar yabancı azınlık mimarlar tarafından kullanılan **üçgen alınlık**, **sütun dizileri**, **girland** gibi elemanların kökeni, Osmanlı topraklarıdır. Özellikle Anadolu'nun Ege ve Akdeniz kıyılarında, günümüz Yunanistan'ını meydana getiren Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının kalıntılarında, lahitlerinde çok miktarda rastlanan ögeler olduğu halde, XIX. yüzyıla gelene dek, Osmanlılar tarafından kullanılmamışlardır[229]. Osmanlı, topraklarına kendinden önceki uygarlıkların bıraktıklarını taklit etmek yerine, kendine özgün biçimler ortaya koyar. Bol miktarda bulunan **iyon**, **korint** ve **dor** sütunları ancak erken dönemde devşirme malzeme olarak kullanılır. Daha sonra, özgün **baklavalı** ve **stalaktitli** başlıklara sahip sütun biçimleri geliştirilir[230]. Ancak, 1840–1920 yılları arasındaki mimarlık uygulamalarında,

[228] Güncan, Agt., s. 59.
[229] Denel, Age., ss. 42- 44.
[230] Cezar, Age., ss. 34–36.

Osmanlı'nın daha önce rağbet etmediği bu elemanlar yoğun olarak kullanılmıştır[231]. Batılı ve azınlık mimarlar tarafından doğrudan batıdan ithal edilerek Osmanlı mimarlığına giren biçimlerin doğru değerlendirilmesi için öncelikle geldiği ortamın koşullarının bilinmesi gerekir.

Fransız Devrimi'nin ve Neoklasik Akım'ın (Neoklasizm) Avrupa'nın sınırlarını aştığı günlerde, 1789'da tahta geçen III. Selim ve onu izleyen II. Mahmud reformları, Türk mimarlık sanatını da batı etkilerine açar. Bu nedenle Barok etkiler sürerken, Ampir üslup da Fransa'da ortaya çıkışından bir süre sonra Osmanlı topraklarına girer. XIX. yüzyılın ortalarına yaklaşırken de yabancı mimarların uygulamalarında, Batıda geçerli olan seçmeci anlayış egemen olur[232].

Klasisizm sanat akımının sona ermesi ile birlikte XIX. yüzyılın ortalarına doğru, 1830'lardan başlayıp, genel olarak yaklaşık 1930'larda sona eren tarihçi sanat anlayışı, Avrupa'nın genelinde hüküm sürmüştür. Ancak bu anlayışın da, sanatın doğal diyebileceğimiz yaşamı içinde, XIX. yüzyılın sonlarında terk edilerek, 1910'lardan itibaren modern çağla birlikte modern bir anlayış başlamaktadır. Genel olarak modern diye nitelendirilen bu yeni yüzyılın ilk on yılını, 1910'lardan başlayan ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı adlarla, örneğin; İtalya'da Style Liberty, Fransa'da Art Nouveau, İspanya'da Modernisma, Almanya'da Jugendstil, İngiltere'de Arts a Crafti olarak anılan yeni bir üslubu yaşadığı görülmektedir[233].

XIX. yüzyıl Avrupa mimarlık örneklerinde seçmeci anlayışın bir süre çok yaygın hale gelmesinin temel nedenlerinden biri olarak, Endüstri Devrimi'ni yaşayan Batı'nın tam anlamıyla dünyaya açılması ve çeşitli kültürlerle sıkı ilişkiye girmesi sayılabilir[234]. Fransız Devrimi, aşağı yukarı iki yüz yıldan beri gelişen bir kımıldamanın sonuçlanması, endüstrinin doğurduğu kalabalık ve güçlü kitlenin yeni burjuvanın kilise ve asiller sınıfı karşısında ani ve kesin bir darbe ile iş başına gelişidir[235]. Böylece, Ortaçağdan gelen toplumsal sistem, her yönüyle yıkılır, kültürlü sanatseverlerle, loncaların yetiştirdiği ve belirli bir ortamın duygusunu, düşüncesini benimsemiş sanatçılar da tarihe karışmış olurlar[236]. Fransa'da bir ihtilal getiren bu değişim

---

[231] N. Pevsner, *Avrupa Mimarisinin Anahatları*, (Çev. S. Batur), İstanbul 1970, s. 198.
[232] Batur, Agm., s. 340.
[233] Yavuz, Agt., s. 18.
[234] Ortaylı, Agmad., s. 137.
[235] Şişman, Age., s. 21.
[236] Özer, Age., s. 41.

İngiltere'de ise, Endüstri Devrimi ile birlikte daha da ağır bir tempoda gelişme gösterir. XIX. yüzyıl boyunca sanat, edebiyat, felsefe ve hatta politika geniş bir anlamda **Romantik** akım diye adlandırılabilecek bir duygu tarzının etkisinde kalır. **Bertrand Russel**'e göre; "*bu cereyanın kökleri Rönesans'la birlikte ortaya çıkan, idealize edilmiş eski Yunan ve Roma hayranlığına dayanır. XVIII. yüzyıl Fransa'sında Rasyonalist düşünürlerin biraz soğukça bakışına karşı reaksiyon olarak beliren bu akım, bir heyecanlar kültü haline gelir. Özellikle İngiltere'de edebiyatla birlikte başlayan RomAntik akım duygusunun ise, doğanın yapaylığa, basitliğin görkemli bir gösterişliliğe, inancın kuşkuculuğa tepkisidir*". Pensver'e göre, "Romantik şiir doğaya ve eski ya da uzak uygarlıkların bütünü için kendini feda edecek kadar saygılı, saf, kuşkusuz yaşamlarına duyulan yeni bir heyecanı ifade eder. Bu saygı, soylu vahşinin ve soylu Yunanlı'nın, erdemli Romalı'nın ve dindar Ortaçağ şövalyesinin keşfedilmesine yol açar". Bertrand Russel'e göre, Rönesans'ın başlangıcı ve sonrası, iki dönemi ifade eder. Birincisi, dünyayı anlamaya yarayan teorik bilim devresi, ikincisi de dünyayı değiştirmeye yarayan pratik bilim devresidir. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ikinci devre esas karakterini kazanmaya başlar ve XVIII. yüzyılın sonlarında Endüstri Devrimi ile kimliğini bulur. Bilimi ön plana çıkaran **Skolastik** ve **Mistik** düşünce tarzına set çeken, **Aydınlanma Çağı**, Endüstri Devrimi ile aynı dönemi kapsar. Her Batılı toplumun aydınlanma çağına ait en az bir düşünür ve bilim adamı ve dillerinde bu dönemi ifade edebilen kavramları vardır[237].

Klasik Romantizm'in fikri yönden ilk ve tanınmış temsilcileri, ünlü Alman tarihçi ve Arkeolog **Johann Joachim Winckelmann**, Göttingenli filolog **Chritian Gottlob Heyne**, Alman şair **Wieland**, İngiliz mimarlarından **James Stuart** ve **Nicholas Revett**, Fransızlar'dan ise, **Abbe Laugier**, **Le Roi** ve **Abbe Barthelemy**'dir. Winckelmann'ın eseri olan **Antikite Sanatı Tarihi** (Gescehicte der Kunst des Altertume 1765), görünüş bakımından tarihi bir eser, fakat gerçekte eski terimlere dayanarak modern sanatı reddeden ve kayıtsız şartsız Antik dünyaya dönülmesini sağlayan bir estetiktir[238]. İngiltere'de ise, mimarlar ve güzel sanat meraklıları James Stuart ve Nicholas Revett'in ilk cildi 1762'de yayınlanan **Antiquites of Athens** adlı kitabı ile iki yıl sonra yayınlanan **Dumont Paestum Tapınakları**'nı anlatan kitaplarından, Yunan dor düzeninin güçlülüğünü ve basitliğini görüp tanırlar. Bu

[237] Pevsner, Age., s. 184.
[238] Özer, Age., s. 23.

yapıtların Fransa'daki paraleli de, Le Roi'nin 1758'de yayınladığı **Ruines de Greece**'dir. Avusturya'da ise, **Fischer von Erlach**, yeni imparator **VI. Charles**'a ithaf ettiği mimarlık tarihi kitabı **Der Entwurff Einer Historischen Architectur**'da kapsam olarak aynı konuları inceler[239].

XIX. yüzyılda mimarlık, hem toplumsal hem de estetik yönden çok farklı bir anlayış kazanır. Mimarlar Endüstri Devrimi öncesinde ortaya konan her şeyin, kendi çağlarının karakterini yansıtmak üzere yapılan şeylerden daha iyi olduğuna inanırlar. Görsel duyarlılığı olan kişiler, çevrelerindeki bunca güzelliğin, kentlerin ve fabrikaların kontrol altına alınmayan ani patlamalarıyla yok edildiğini görürler. Kendi dönemlerinden ümitsizliğe kapılarak, daha esinli görünen geçmişe dönerler. XIX. yüzyıl, bir gelenekselcilik ve geçmişe yönelim çağı olur. Mimarlar bu yüzyılda her zaman iyi ve hazır durumdaki tarihsel ayrıntılar dağarcığından esinlenerek projeler hazırlarlar. Bu arada elbette, mimarların XIX. yüzyıla ait özgün bir stil araştıracak pek az zaman ve istekleri olur. Avrupa'da XIX. yüzyılda mimarlık uygulamalarında, **Neoklasik** ve **Neogotik** üsluplar egemen olur. Bununla birlikte **İslam**, **Hint** ve **Uzakdoğu** mimarlıklarından derlenen elemanlar da kullanılır[240].

Neoklasik Üslup: Neoklasik adlı seçmeci akımın biçim kaynakları Yunan, Roma ve Rönesans mimarlıklarıdır[241].

Antik Yunan ve Roma'yı yeniden canlandırmaya çalışan üslubun biçimlendirdiği mimarlığın, göze çarpan bütünlüğü yüzeyde kalır. Özle biçim bütünleşemez. Paris **Madeline Kilisesi** (1806–1842) dış mekânıyla önemli olan anıtsal Yunan tapınağının cephesinin, iç mekânıyla kilisenin işlevine uygulanmasının getirdiği çelişkiyi göstermesi bakımından ilginç örneklerden biridir. İngiltere'de **Sir Robert Smirke**'ın 1823'te başladığı, British Museum cephesinin, Atina'daki **Erechtion**'dan alınan iyon düzenli kolon sırasıyla Neoklasik üslubun en iyi örneklerinden biri olduğu kabul edilir. Neo-Yunan'ın ideolojik temeli, XIX. yüzyıl başında eğitim görmüş sınıfların özgür hümanizmalarıdır. Bu bir bakıma Goethe'nin espirisinin, yani ilk kamu müzelerini ve sanat değerlerini, ilk ulusal tiyatroları yaratan ve eğitimin yeniden örgütlenmesinden ve yaygınlaşmasından sorumlu olan espirinin ürünüdür[242].

---

[239] E. Baumann, *Crossroads of European Art*, Salzburg 1964, ss. 73–76.
[240] Pevsner, Age., s. 197.
[241] A. M. Mansel, *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara 1971, s. 373.
[242] A. W. Lawrence, *Grek Architecture, Penguin Books*, London 1967, s. 23.

Neoklasik akım içerisinde, belirli bir bütünlük gösteren ve bu bütünlüğü çeşitli ülkelerde devam ettirebilen üslup, **Neorönesans**'tır. XIX. yüzyılda toplumun günlük yaşayışını doğrudan doğruya ilgilendiren yapılar ve saraylarda izlenilebilen neorönesans üslup, hem kendi içinde bütünlük gösteren, hem de evrensellik kazanabilmiş bir üslup olarak ortaya çıkmaktadır. Yuvarlak kemerin mimariye geri dönüşü olarak tanımlanan bu üslubun, özellikle Almanya'da "**rundbogenstil**" adını alarak yaygınlaştığı bilinir[243]. Alman mimar **Gotfried Semper** (1803–1879) rönesans sanatının kaldığı yerden geliştirilerek sürdürmüştür. 1837 yılında **Dresden** de gerçekleştirdiği **Opera Binası** en önemli örneklerinden birini oluşturur.

Neorönesans üslubun İngiltere'de yer alan ilk örnekleri ise Sir Charles Barry tarafından inşa edilen Londra gezginler Kulübü(1829) ve Reform Kulübü (1837)'dür. Her iki yapı da erken dönem Rönesans anlayışındadır.

Fransız mimarlarından Jean Louis **Durand**, bu hareketi sürekli temellere oturtur. İhtilalden sonra yepyeni bir anlayışla kurulan **Ecole Polytecnique** de verdiği mimari derslerini, iki ayrı ciltte toplayıp, 1802–1805 yıllarında yayınlar. Birinci ciltte, teorik bölümden sonra, mimari elemanların çeşitli formları yer alır. Yunan ve Roma kolonodlarından Rönesans'ın kemerli ve tonozlu biçimlerine kadar çeşitli strüktürel elemanların bir araya getirilme olanaklarını etüt etmiş olan mimar, özellikle de XV. ve XVI. yüzyıl mimari elemanlarının düşey birleşimleriyle ilgili araştırmalara yer verir. Düşey ve yatay elemanların durmadan tekrarlanmasını, loggia ve pergola şeklindeki boşlukların mimari kompozisyonlarda kullanımını, orta ve kenar kulelerle elde edilen çeşitli siluetleri taslak projelerle deneme yoluna gider[244]. İkinci ciltte ise, **tapınaklar**, **saraylar**, **mahkemeler**, **belediye sarayları**, **okullar**, **bankalar**, **tiyatrolar**, **hastaneler** ve **kışlalar** mimari türler halinde incelenir. Gösteriş bakımından nispeten mütevazi olması gereken binalarda Durand, kolonad ve kubbe yerine, kemerli pencerelerle dolu duvarların kullanılmasını önerir. Bu da Almanya'da yuvarlak kemer üslubunu (Rundbogenstil) doğurur. 1840'lı yıllarda Alman Mimarı **Gottfried Semper** de, Rönesans mimarisinin özünü savunur[245].

---

[243] S. Garmener, "Rönesans" mad., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1997, s. 1584.
[244] Pevsner, Age., ss. 200–207.
[245] B. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, Oxford 1954, s. 853; Pevsner, Age., s. 208; Aktemur, Age., s. 51.

Neorönesans'ın felsefi özü, Rönesans sanatının gelmiş geçmiş üslupların en mükemmeli, yapı sanatına düşen görevin de, işi Rönesans'ın bıraktığı yerden alıp geliştirmek olduğu düşüncesidir[246]. Böylece Rönesans ve yuvarlak kemer üslubundan hareketle, **Barok** üslubun diriltilmesine kadar gidilir[247].

Neogotik Üslup: İngiltere kaynaklı olan bu üslup, XIX. yüzyıl romantizminin neoklasik anlayışa tepkisi biçiminde gelişmiştir. N. Pevsner, Gotik üslubun gerçekte İngiltere'de hiç ölmediğini, XVIII. yüzyıla gelinceye kadar gerçekleştirilen yapıların çoğunda bilinçsiz bir gotik sürekliliğinin var olduğunu belirtir[248]. Bu üslup püriten ahlakın saflığının, dine ve hristiyanlık felsefesine bağlılığın simgesi olarak yorumlanmıştır. 1717–1718 yıllarında Londra'da gerçekleştirdiği şato evinden sonra **Sir John Vanbrugh**, bu akımın önde gelen savunucusu olmuştur. Kendisini 1750 yılında Strawberry Hill'de gerçekleştirdiği gotik iç dekorasyonla **Horace Walpole** izler. 1836 yılında **Sir Charles Barry** ve **A.W.N. Pugin** tarafından gerçekleştirilen neogotik bir biçimlendirmenin görüldüğü **Londra Parlemento Binası** ise, değerlerin somutlandığı bir simge gibidir. Ortaçağ mimarlık sözlüğünde yeri olmayan bir bina türü olduğu için, bu açıdan iyi bir örnek teşkil eder. Ulusal geleneği belirten bir anıt, ulusal üslupta olmalıdır. Bu nedenle söz konusu binanın inşa projesi için yarışma şartları arasında teklifin Gotik veya Tudor üslupta olması talep edilir. Planın simetrik ve klasik olmasına karşılık, cepheler Gotik özellikler taşır. Mimar **Sir Charles Barry,** planlamada klasik ve Roma üslubunu uygular. Cepheden ve ayrıntılardan sorumlu olan Pugin'e göre, "*tümüyle Yunan klasik bir gövde üzerinde Tudor ayrıntılar", Fletcher'e göre, "ilham bakımından klasik, kılık kıyafet bakımından Gotik*" olarak tanımlanır.

Aynı zamanda neogotik anlayışın konut ve okulların oluşturduğu sivil yapıların dışında, özellikle simgesel bir anlam yüklendiği dinsel mimaride etkisini göstermiştir. Bu etki en çarpıcı biçimde **Antonio Gaudi**'nin 1903–1926 yılları arasında **Barcelona**'da inşa ettiği **Sagrada Familia Kilisesi'**nde yansır[249].

XIX. yüzyıl yapıları listesini, birkaç kilise ve saray binası, birkaç özel konut, bürolar, müzeler, galeriler, kitaplıklar, üniversiteler ve okullar, tiyatrolar ve konser salonları, bankalar ve borsalar, mağazalar, demir yolu istasyonları, oteller ve hastaneler

[246] Fletcher, Age., s. 857.
[247] Pevsner, Age., ss. 199–200.
[248] Pevsner, Age., 1970, s. 352.
[249] Aktemur, Age., s. 51.

gibi toplumun çeşitli kesimlerinin gereksinimlerini karşılamak için yapılmış bina türleri oluşturur. Bu noktada mimarlık artık yeni bir tabakalanmayı temsil eden yeni bir toplumsal işleve sahip olur.

Art Nouveau: XIX. yüzyıl Avrupa'sında bir yandan işlevsel ve ekonomik olma zorunluluğundan yola çıkan modern bir anlayışta yeni bir mimari tutumun, diğer yandan yeniden canlandırma anlayışına dayalı, gelenekçi ve eskiye yönelik bir estetik tavrın egemen olduğu Avrupa mimarlığı, yüzyıl sonunda üçüncü bir mimari anlayışla karşılaşır. Belçika ve 1900 Paris Fuarı'nda topladığı ilgiyle tanındığı Fransa'da Art Nouveau, Almanya'ya yayıldığında Jugendstil adını almış dolayısıyla, hem uluslararası düzeyde yaygınlık kazanmayı başarmış, hem de bezeme anlayışı, malzeme, iç mekân tasarımı ve mobilyası ile birlikte belli bir üslup bütünlüğü sergilemiştir. Kalkış noktası "herkes için her şeyde sanat" olan bu üslubun düşünsel temelinde **William Morris** ile başlayan foksiyonalizm (işlevselcilik) tartışmaları, simgeciliğin felsefi özü ve izlenimciliğin getirdiği doğaya açılma düşüncesi yer almaktadır. Ayrıca üslup hem çağın gereksinimlerine cevap verebilecek işlevsellikte ve ekonomik, hem de estetik ve sanatsal olmayı başararak, sanat ile zenaat arasında giderek büyüyen uçurumu kapatmak, bir anlamda işlev-estetik arasında en doğru ilişkiyi kuracak alternatif bir mimari anlayışı oluşturmak çabasındadır[250].

Art Nouveau üslubun esin kaynağı doğrudan doğruya doğadır. Bu üslup genellikle bitki ve böcek biçimlerine dayanan ifadeci, dinamik, akıp giden çizgiler sanatıdır. 1893'te Brüksel'deki **Tessel Evi** ile **Victor Horta** (1861–1947) ve onu Fransa'da 1899–1904 yılları arasında gerçekleştirdiği **Paris Metrosu**'nun girişi ile **Hector Guimard** (1867–1942) seçmeciliğin kalıpçılığına son verecek yeni bir girişimin mimarlıktaki öncüleri olurlar[251].

Aynı yıllarda çeşitli ülkelerin düşünürlerini, sanatçı ve mimarlarını aynı ilke çevresinde toplayan bu akım, geçmişle bağlarını koparark, yeni ve gerçek bir mimarlığı arama ve vücuda getirme yolu olarak ortaya çıkar[252].

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa'da yeni bir üretim biçimi gelişmiş, Avrupa ülkeleri sanayileşmiş ve buna bağlı olarak sosyal yapı değişmiş, demokratikleşmede

---

[250] S. Ciner, *Son Osmanlı Dönemi İstanbul Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri*, İstanbul 1982, s. 38.

[251] İ. Aslanoğlu, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", *Yeni Boyut*, No:1/3, Ankara 1982, s. 18; D. Barilari-E. Godoli, *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, ss. 9–11.

[252] Z. Roma, "Art Nouveau"mad., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1997, s. 142.

büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Yüzyıl sonuna gelindiğinde üretim hacmi genişlemiş, mamul mal ve sermaye ihracı hızlanmıştır. Bu yıllarda gelişmiş ülkelerde ortaya çıkan, sanayileşmenin ve büyüyen ekonominin getirdiği problemler ve olanaklarla sıkı sıkıya bağlı olan **Art Nouveau Akımı**, önce İngiltere'de başlar, Fransa, Belçika ve Hollanda'da gelişir[253].

Art Nouveau'nun ilk döneminin eğrisel hatlı karmaşık tasarımları, 1900 yılından başlayarak yerini yalınlığa ve geometriye bırakır. İki boyutluluğu ve çizgiselliği bir geometrik düzen içinde kullanan İskoçyalı **Charles Rennie Mackintosh** ve grubunun tasarım anlayışı, Avusturya'da etkili olur[254].

Mackintosh'un en önemli tasarımı 1896–1907 yılları arasında inşa edilen Glasgow sanat okuludur. XX. yüzyılın fonksiyonel akımının öncülerinden olan yapıda, yer yer görülen Art Nouveau bezemeler, genelde sadeliği bozmayacak biçimde dağıtılmış, strüktür yatay ve dikey düzen içinde ifade edilmiştir.

Almanya'da üslubu tüm sanat dallarındaki yansıması ile bir bütün olarak gören **Weimar Sanat Okulu** müdürü **Henry van de Velde** (1863–1957), Avusturya'da **Karlplatz Garı**'nın mimarı **Otto Wagner** (1841–1918) önde gelen isimlerdir[255].

Kısa sürmesine rağmen hızla yayılan akım, iki evre gösterir. İlki, çiçekli kıvrımlı hatların oluşturduğu başlangıç döneminin biçimlenmesidir. İlk olarak, İngiltere'de görülmeye başlar. Daha sonra Belçika ve Fransa'da en ilginç örneklerini verir. Bunu Almanya ve İtalya'daki örnekler takip eder. Çizgilerin düzleştiği, geometrik biçimlenme gösteren ikinci aşama ise, İskoçya'da ve onun etkisiyle de Avusturya'da gelişir[256]. Yeni, çağdaş veya özgür gibi sıfatlarla anılan bu akıma başlangıçta, makinenin değersizleştirdiği el sanatlarına eski değerini yeniden kazandırmak gibi geriye dönük amaç eşlik eder.

Art Nouveau için süsleme vazgeçilmez unsurdur[257]. Gelenekçi olmayan, yeni ve özgün bir form duygusu ifade eden, dinamik ve organik bir süsleme içermesiyle de önceki mimari üsluplardan farklıdır. Süslemenin iki belirleyici özelliği, Art Nouveau'daki yönlendirici unsur olarak karşımıza çıkar. Süsleme burada özellikle

---

[253] Aslanoğlu, Agm., s. 19; Barillari-Godoli, Age., s. 13.
[254] M. Nicoletti, *Art Nouveau in İtaly The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing,* Londra 1973, s. 42.
[255] J.M. Richards-E.B. Mock, *Modern Mimarlığa Giriş*, Ankara 1966, s. 37.
[256] Aslanoğlu, Agm., s. 21; Barillari-Godoli, Age., s. 14.
[257] Roma, Agmad., s. 142; Aslanoğlu, Agm., s. 21; Barillari-Godoli, Age., s. 14; W. Hofmann, "The Modern Age", *The Styles of Auropean Art Thames and Hudson*, Londra 1965, s. 416.

formla bütünleşir. Bulunduğu yerin sınırlarını taşan süslemeler mimarinin tüm öğelerinin dinamizm içinde bir bütün olarak ele alınmasını sağlar. Bu üslup, tüm sanat dallarında süslemeyi ön planda tutmaktadır[258].

İtalya ise, modern çağın gelişmelerinde, mesela Endüstri Devrimi ve şehircilikle ilgili yeni girişimlerde Avrupa'yı belli bir gecikme ile izler[259]. 1861'de Roma'nın ilhaklıyla politik birliğini tamamlayan İtalya'da Feodalite hakimdir[260]. 1871'den XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar bütün şehirlerin nüfus artışının getirdiği sorunlarla karşılaşması, mimar ve sanatçıların ulusal birliğe yeni bir şekil vermeye çağrılmasını gerekli kılar[261]. Her alanda müteşebbis olmak zorunda olan devlet, bu yeni biçimi de İtalya'nın en büyük zenginliği olan tarihini canlandırmak olarak vurgulamıştır. Ancak bu düşünceye de aydınların karşı çıkması meydanı Avrupalı akım Art Nouveau'ya bırakır. Çağının gereği anıtsal karşıtı olan bu akım öncelikle düşlenen burjuvanın konutlarını, otellerini, kafeleri ve özellikle sayısız sergilerin teşhir mekânlarını biçimlendirir. Art Nouveau'nun özellikleri, burada İtalyan Rönesansıyla birleştirilir ve "**Florale all Italiana**" olarak isimlendirilir. Seçmecilik ise, XIX. yüzyılın İtalyan kültüründe sadece sanat alanında değil, politika dahil tüm yaşamda geçerli bir davranış biçimi olur. Bu ortamda, İtalya'da Art Nouveau üslubunun tüm değişik yansımaları, Fransız **Coup de Fouet** ve İngiliz **Pre-Raphelite** donukluğu, **Jugendstil** ağırlığı, Chicago okulunun yatay çizgileri, Oriantalizm modası rastgele üretilir ve Klasisizm ile karıştırılır. Art Nouveau tecrübesini kendi üslubuyla yaşayan İtalya, taşralı üslubu "Style Pompier" ile bir arada Batı dünyasının sanat alanında isim yapmış **D'Aronco**, **Rigotti**, **Sommaruga**, **Moretti** gibi kişileri de yetiştirir[262].

Uygulanması ülkelere göre farklılık gösterebilen Art Nouveau, Fransa'da çiçek, yaprak ve dalların doğal görünümleriyle asimetrik düzenlemeler içinde egemen oldukları bir biçim alır. Zambak, asma ve sarmaşık dallarının yanı sıra, kadın figürü, özellikle dağınık, uzun saçlar esin kaynağını oluştururlar. Aynı üslup Viyana'da renkli seramik ve alçı kabartma ile bir arada yorumlanmıştır. Art Nouveau üslubun malzeme

---

[258] Hofmann, Agm., s. 418.
[259] N. Pevsner, *İntroduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing*, Londra 1973, s. 12; Aktemur, Age., s. 51.
[260] Roma, Agmad., s. 141.
[261] Nicoletti, Age., s. 38.
[262] Nicoletti, Age., ss. 33–34.

açısından getirdiği en önemli yenilik, demir ve cam gibi çağdaş endüstri ürünlerinin geniş kullanım alanı bulmalarıdır[263].

2.3. YABANCI MİMARLARIN UYGULAMALARI İLE İSTANBUL'DA ORTAYA ÇIKAN ÜSLUPLAR

1699 **Karlofça Antlaşması**'nın getirdiği ilk toprak kaybından sonra ordunun yenileştirilmesi çabalarıyla başlayan Batılılaşma hareketi, 1830'lardan itibaren Avrupa ülkelerinin kendi yararlarına olan kurumlar ve ekonomik temelleri, bu kurumlar için hazır olmayan Osmanlı toplum yapısına yerleştirme çabaları ile sürer[264].

Tanzimat Dönemi'nde, devletin ekonomik gücündeki azalmaya rağmen, inşaat etkinlikleri yoğun bir şekilde devam etmiştir. Osmanlı klasik yapı tipleri az da olsa yapılmaya devam ederken değişen dünya görüşü ve yaşam tarzının getirdiği ihtiyaçtan dolayı yeni yapı tipleri de inşa edilmeye başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yabancı uzman kullanımı ve Batılılaşma'yı belirleyen faktörler üzerinde dururken, **Tanzimatla** birlikte Osmanlı Devleti'nin yaptığı ıslahat hareketlerinin özünde, Osmanlı yöneticilerinin modernleşme, Batılılaşma çabaları kadar, Avrupa devletlerinin ekonomik sömürü amacıyla Osmanlı İmparatorluğu'nu batıya açma gayelerinin de bulunmaktadır. Bunların sonucu, İmaparatorluğun siyasal ve ekonomik yaşamı da **İngiliz**, **Fransız** ve **Alman** etkisine girer.

Dıştan gelen etkilerle ve yönetimin gayretleriyle benimsetilmeye çalışılan Batılılaşma, yapı alanında, XIX. yüzyılın başlarına kadar sarayda ve yönetimde söz sahibi olan kimselerin yaptırdıkları binalarda, çoğunlukla Batılı biçimlerin Osmanlı tasarım kalıplarına uygulanmasıyla, Osmanlıya özgü bir sentez olarak ortaya çıkar[265].

Tanzimat döneminde, zamanın genel anlayışına paralel olarak bütün kurumlarda olduğu gibi, mimarlık alanında da, XIX. yüzyıl seçmeciliğinin örnekleri batıdan ithal edilerek olduğu gibi uygulanır[266].

XIX. yüzyıl Osmanlı mimarisini yönlendiren en büyük etken, XVIII. yüzyıl başlarından itibaren mimaride batılı formların önce detaylarda ve süslemelerde görülür.

---

[263] Richards-Mock, Age., s. 37.

[264] B. Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* (Çev. M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 186; İ. Kılınçaslan, *İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekânsal Yapı İlişkileri*, İstanbul 1981, s. 188; Z.Çelik, *The Remaking of İstanbul*, Washington 1986, s. 99.

[265] S. Can, *Belgelerle Çırağan Sarayı*, Ankara 1999, ss. 75–78.

[266] Lewis, Age., s. 189; Kılınçaslan, Age., s. 188.

Daha sonra plan ve cephe biçimlenişlerine kadar girmiş ve geleneksel Osmanlı mimarisinin özellikle Klasik dönem mimari biçim anlayışının bozulması ile de toplumun her kesiminde göze çarpan değişimin etkileri ile birleşerek XIX. yüzyıl çoğulcu Avrupa mimari anlayışları Osmanlı mimarisiyle kaynaşmıştır.

XIX. yüzyıl başlarının mimari özelliği, önceleri süsleme ile giren batılı motif ve biçimlerin artık yapıya ek olmaktan çıkıp, mimari tasarıma bağlılığı, tasarımın kendi öğesi olarak kullanılmaya başlanmış olmalarıdır[267]. Bu anlayış, XIX. yüzyıl başlarında, mimaride yapısal ve yapısal olamayan öğelerin, yeni bir bütünlük içerisinde tasarlandığını göstermiş, son dönem Osmanlı klasik mimari düzenlerinin homojen karakterleri kaybolarak, bir geçiş dönemine girilmiştir.

XIX. yüzyıl ortalarına doğru, mimari, yine batılı canlandırma hareketlerinin ve kullanımları XVIII. yüzyılda daha yaygın olmasına rağmen yine devam eden barok formlarla devam etmiş, Avrupa mimarisinde olduğu gibi, yeni işlevler yeni formları ve mimari yaklaşımları doğurmuştur. Bu çerçevede Osmanlı mimarisi, askeri gereksinimler doğrultusunda inşa edilen kışlalar ve toplumun kullanımına ve ticari ilişkilerin sağlanmasına hizmet eden meydanlar, dükkânlar, konutlar, pasajlar, işhanları, mağazalar, bürolar, eğlence sektörünün gereksinimleri doğrultusunda oteller, pansiyonlar ve lokantalar gibi son dönem klasik Osmanlı mimari tiplerinden fonksiyon ve biçimlenişler açısından farklılık gösteren yapılarla sürmüş, bu yapılara, şimdiye kadar hiç düşünülmemiş yangın kuleleri, saat kuleleri, fabrikalar ve hastaneler gibi yeni bina türleri de eklenmiştir.

Biçimlenme ilkeleri ve cephe düzenleri açısından bu yapılar, Rönesans, Yunan, Gotik ve Barok canlandırma hareketlerinin örnekleri olmuşlar, canlandırma hareketlerinin tüm bezemeleri olan iyon, dor, korint sütun başlıkları, plasterler, akant ve palmetler, madalyon, girland, deniz kabuğu, alınlıkların kullanıldığı cephe düzenleri ile batılı mimari biçimlenişleri XIX. yüzyıl Osmanlı mimarlığına yayılımının kanıtlarını oluşturmuştur[268].

XIX. yüzyıla kadar **Hassa Mimarları Ocağı**'nda yetişen ustalar tarafından yürütülen mimarlık işleri de, bu yüzyılda yeni ve çağdaş gereksinimlerin çözümüne

[267] Denel, Age., s. 25; Aktemur, Age., s. 46.
[268] Güncan, Agt., s. 155.

geleneksel yöntemlerle çözüm getiremeyen bu ocağın tekelinden çıkarak, yabancı uyruklu ya da batı eğitimi görmüş azınlık mimarların eline geçer[269].

Batılı devletlerin sömürge siyasetinin amaçları doğrultusunda 1885'ten sonra hızlanan demiryolu yapımıyla, Türkiye'nin Avrupa başkentleri ile fiziksel bağları güçlenir. Düğüm noktasını meydana getiren **İstanbul**, **İzmir** gibi liman şehirleri önemli yapısal değişiklikler geçirir. 12 Ağustos 1888 tarihinde ilk trenin Viyana'dan İstanbul'a hareket etmesiyle ve 1890'da Sirkeci Garı'nın inşa edilmesiyle, İstanbul ve Avrupa başkentleri arasında doğrudan ve düzenli demiryolu hizmeti sağlanır[270]. Böylece İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun tek büyük egemen ticaret kenti özelliklerine sahip olur[271].

XIX. yüzyıla gelinceye kadar anıtsal yapılaşmanın merkezi İstanbul Yarımadası iken, bu tarihten itibaren kuzeye doğru kaydığı görülmektedir. Ana yönetim işlevini elinde tutan Saray, Batılılaşma sürecine bağlı olarak, İstanbul Yarımadası'ndan çıkar. II. Mahmud ile birlikte Topkapı Sarayı'nı terk eden Osmanlı padişahları, Beşiktaş sahillerinde Batı yaşantısı işlevlerine uygun görkemli saraylar inşa ettirirler. Bu dönemde yapılan **Dolmabahçe** ve **Beylerbeyi** Sarayları, **Küçüksu**, **Yıldız, Ihlamur** ve **Maslak** Kasırları ile saray yönetimi ve çevresinin **Boğaziçi**'ne kaydığı anlaşılmaktadır. Dolmabahçe Sarayı ve İmparatorluğun son yıllarında da Yıldız Sarayı çevresinde saraya bağlı olarak konut yerleşiminin geliştiği görülmektedir. **Beşiktaş**, **Ortaköy**, **Şişli, Nişantaşı** ve **Maçka** Bölgeleri, yeni Osmanlı kent soylusunun beğenilerine ve Batı tarzı yaşam şekillerine uygun olarak tarihi yarımadadan farklı bir biçimde, Batılı düzen ve kalıplarla büyümeye başlar. Avrupalı tüccarlar ve yabancı elçilikler **Galata**, **Beyoğlu** Bölgesi'nde yoğunlaşır[272]. Özellikle burada artan iş hacmi ve nüfus dolayısıyla, 1875 yılında iki mahalleyi birbirine bağlayan Tünel işletmeye açılır[273].

Galata ve Beyoğlu geniş mağazaları ve bankalarıyla, Avrupa kentlerini aratmayacak niteliğe kavuşur. 1836'da **Unkapanı** ile **Azapkapı**'nın, 1845'te ise **Karaköy** ile **Eminönü**'nün köprüyle bağlanmasından sonra, önem kazanan ve azınlık tüccarlarının tekeline geçen Eminönü ve Sirkeci Bölgesi'nde de, benzer gelişmeler

---

[269] Kılınçaslan, Age., s. 189.
[270] Lewis, Age., s. 183.
[271] Kılınçaslan, Age., s. 187.
[272] Cezar, Agm., ss. 46–68.
[273] B. Üsdiken *Pera'dan Beyoğlu'na (1840–1955),* İstanbul 1999, s. 259; N. Akın, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera,* İstanbul 2002, s. 224.

yaşanır. İstanbul'un bu gelişmesine paralel olarak Haliç'in kuzeyinde yaygın olmakla birlikte, tarihi yarımadanın da çeşitli yerlerinde inşa edilen ve çoğunlukla yabancı mimarların elinden çıkan büyük boyutlu yapılar, Osmanlı Başkenti'ne Batılı mimari eğilimlerini getirirler. Yeni bina tipleri ve XIX. yüzyıl Batı seçmeciliğinin üslup özellikleri, İstanbul'un yeni gelişen bölgelerinin mimari karakteristiğini oluşturur. XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyıl başlarında, özellikle yabancı mimarlar tarafından tasarlanan ve uygulanan **iş hanı**, **banka**, **tiyatro**, **mağaza**, **otel**, **çok katlı konut binaları** gibi, yeni yaşamın gerektirdiği bina tiplerinde, çok çeşitli canlandırmacı üslupların uygulandığı görülmektedir[274]. Bu çeşitlilik içinde en çok uygulama alanı bulan ve önde gelen üsluplar, **Neoklasik**, **Neogotik** ve **Art Nouveau** üsluplarıdır[275].

Osmanlı Hükümeti'nin görev verdiği yabancı mimarların uygulamalarında üslup açısından daima bir ikilik olduğu sezilebilir[276]. Osmanlılar için tasarladıkları binalarda genellikle Batı ve Osmanlı karışımı bir sentez arayan yabancı mimarlar, İstanbul'da Avrupalılar için tasarladıkları binalarda ise, daima XIX. yüzyıl Avrupası'nda görülen üslupları tercih ederler.

XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyıl başlarına kadar, İstanbul'da uygulanan ve Anadolu'da da yansımaları hissedilen başlıca üsluplar şunlardır:

Neoklasik Üslup: XVIII. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve XIX. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Avrupa Neoklasik üslubunun, batılılaşma dönemi Osmanlı mimarisinde önemli bir yeri vardır. Bu dönemde imparatorluğun içine düştüğü sıkıntılardan kurtarmak amacıyla başta askeri alanlar olmak üzere pek çok alanda Batı tarzında yenilikler başlatılmıştı[277]. İşte bu yeniliklerle gelen değişim içinde, sanat ve özellikle mimari de kendine pay çıkarmış ve o sıralarda Avrupa'da aktüel olan Neoklasik üslup benimsenmiş ve zamanla imparatorluğun resmi mimarisi durumuna gelmiştir. Bu üslubun ülkede bu kadar etkili uygulanmasında azınlıklardan Balyan

[274] Kılınçaslan, Age., s. 208; Çelik, Age., s. 195.
[275] Nasır, Agt., s. 118; M.S. Akpolat, *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1991, ss. 36–42.
[276] N. Kara Pilehvarian, "19. Yüzyıl Osmanlı Eğitim Sistemindeki Değişimler ve Mimari Yansımalar", *Osmanlı Mimarlığının 7. Yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras*, İstanbul 1999, s. 147.
[277] Nasır, Agt., s. 119.

Ailesi'nin yanında, yenilik çalışmaları çerçevesinde, Ülkeye Avrupa'dan getirilen yabancı mimarların da önemli etkileri olmuştur[278].

Napolyon'nun Fransa yararına yeniden canlandırmayı düşlediği Roma İmparatorluğu'nun, 1790'lar Avrupa'sında simgesi niteliği olan Neoklasizm Akımı, tüm Avrupa'yı etkisi altına alırken, Osmanlı Başkenti'nde de XVIII. yüzyıl sonlarında kendisini gösterir. III. Selim ile birlikte Fransa ile başlatılan ilişkiler, İstanbul'daki saray çevrelerinde Fransız kültürü, İngiliz ve Alman kültürleri yanında etkisini sürdürür. Bu etkilere bağlı olarak ithal edilen Neoklasik biçimler, yabancı mimarların varlığına da bağlı olarak geliştirilir[279].

XIX. yüzyılda İstanbul'da uygulanan Neoklasizm, Antik Yunan ve Roma'dan Rönesans'a ve Fransız Emperyal Üslubu'na kadar geniş bir yelpaze içinde çeşitli dönemlerden ve üsluplardan seçilen elemanlarla kendini gösterir. XIX. yüzyıl sonunda ve XX. yüzyıl başlarında, Osmanlı Başkenti'nin yeni gelişen bölgelerinin genel şehir imajında, karakteristik özellik, Neoklasizm olur.

Bu yeni düzenin mimari alandaki ilk örnekleri, başta askeri alandaki yapılar olmak üzere askeri amaçlı fabrikalar, kışlalar, yönetim binaları, okullar gibi resmi binalardır. Fakat, Nizam-ı Cedid askerleri için inşa edilen Selimiye Kışlası (1827–1853), farklı niteliklerdeki görüntüsü ile bu üslubun özelliklerini belirleyen en önemli örnek olarak kabul edilir[280].

Galata Köprüsü'nün ayaklarında iş merkezi olarak gelişen **Karaköy**, Karaköy'den **Tophane** ve **Kabataş**'a kadar ticari sahiller, kuzeye doğru ilerledikçe İmparatorluk saraylarının yer aldığı **Dolmabahçe**, **Beşiktaş** sahil şeridi, Batı tarzı alış veriş ve eğlence merkezi olan ve Avrupalı kolonileri barındıran **Galata** ve **Beyoğlu** ile askeri kışlaların serpiştirildiği **Taksim** ve **Maçka Tepeleri** gibi, hızla gelişen yerleşim alanlarındaki binalarda Neoklasik üslup hakim olur. Diğer üsluplar ise, bunların arasında yer alarak gelişir. Dönemin hakim üslubu olarak gözlemlediğimiz Neo-Klasizm, özellikle yeni düzenin gerektirdiği saray ve kışla gibi büyük boyutlu yapıları

---

[278] S. Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu" *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IX-X, İstanbul 1978–1980, s. 165.

[279] Çelik, Age., s. 148; B.H.Sumner-J.Freely, *Strolling Thorough İstanbul*, İstanbul 1973, s. 333; S.Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IX-X, İstanbul 1978–80, ss. 163–169.

[280] Nasır, Agt., s. 30.

tasarlamak için görevlendirilen Avrupalı mimarlar ve askeri mühendisler tarafından İstanbul'a getirilir[281].

Fransız kültürünün etkisindeki Osmanlı yönetimi tarafından devletin resmi mimari üslubu olarak kabul gören Neoklasik üslup, yabancı mimarların uygulamalarının yanı sıra, imparatorluk saraylarında da uygulanır. Fransız Emperyal üslubundaki **Dolmabahçe Sarayı**, Avrupa'dan ithal edilen mimari üsluplar konusunda İmparatorluğun tercihinin Neoklasik üslup olduğunun açık delilidir[282].

Neoklasik üslup **Pera** (Beyoğlu)'daki binalarda en geçerli ve yaygın üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Anıtsallık açısından birbiriyle yarış eden elçilik binaları, bölgenin Neoklasik görünümünde en önemli rolü üstlenirler. Abdülmecid döneminde (1839–1861) önemli yapıların çoğunun yabancı mimarları görevlendirme işi hızla artmıştır. **W. J. Smith** ve **G. Fossati** öne çıkmaktadır. Fossati ve Smith gibi yabancı mimarlar tarafından tasarlanan geniş bahçeler içindeki büyük boyutlu yapılar, Pera'nın çevre düzenine hakim elemanlar durumundadırlar[283]. Pera'daki kilise, otel, çok katlı mağaza, lokanta, tiyatro gibi, yabancı ve yerli azınlık mimarlar tarafından inşa edilen diğer bina tiplerinin birçoğu elçilik binalarındaki Neoklasik üsluptan etkiler taşımaktadırlar.

Bu iki mimarın dışında özellikle II. Abdülhamid devrinde etkin rol almış başka yabancı mimarlar da vardır. Bunlardan 1806 yılından beri İstanbul'a yerleşmiş olan Levanten Vallaury ailesinden üçüncü kuşak **Alexandre Vallaury**, II. Abdülhamid'in daveti üzerine gelen İtalyan **Raimondo d'Aranco**, Türk mimarlığını incelemek üzere İstanbul'a gönderilen Alman mimar **Jasmund**, başkentin son dönem yapılarının şekillenmesinde gerek hocalıkları[284] gerekse uygulamaları ile önemli ölçüde etkili olmuşlardır[285].

Dönemin en yaygın ve geçerli üslubu haline gelen Neoklasik üslup, sadece saray, yönetim binası, ticaret yapısı ve Batılı yaşam tarzının merkezi olan Beyoğlu ve çevresindeki konutlarda kullanılmaz, aynı zamanda cami, türbe, çeşme ve sebil gibi

---

[281] Cezar, Agm., s. 47.
[282] C.E. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, C. II, İstanbul 1959, s. 430; Cezar, Agm., s. 48.
[283] Nasır, Agt., ss. 116–118.
[284] M. Yavuz, "August Carl Friedrich Jasmund ve Mimari Faaliyetleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 21, Erzurum 2008, s. 188; Nasır, Agt., s. 113; M. Yavuz, *19. Yüzyıl Sonu …*, s. 34.
[285] Nasır, Agt., s. 114.

geleneksel yapı türleri ve konut yapılarında da geniş bir uygulama olanağı bulur[286]. Üst sınıf Müslümanların yeni inşa ettirdikleri kargir konaklarda ve ahşap konutlarda, özellikle Boğaziçi yalılarında geleneksel iç mekânlara klasik cepheler kullanılır. Girişler, pencereler, kornişler vb. elemanlarda Neoklasik üslup egemen olur. Ayrıca yeni yaşam tarzının bir getirisi olan, XIX. yüzyılın son on yılında gelişen **Nişantaşı** konut bölgesi de Neoklasik üslupta biçimlendirilir. Birbirini dik açıyla kesen geniş ve düzgün caddelerin kenarlarında, çok katlı ve Neoklasik cepheli apartmanlar inşa edilir[287]. Yine bu dönemde Osmanlı yapı listesine giren, XIX. yüzyıl öncesinde örneği olmayan **Beşiktaş**'taki **Akaretler** gibi sıra evlerin cephelerinde Neoklasik öğelerin kullanıldığı görülür[288].

Cami, türbe gibi geleneksel Osmanlı yapı türleri de Neoklasik üslup özelliklerine göre tasarlanır. Örneğin, **Karabet Balyan**, Divanyolu'ndaki II. Mahmud Türbesi'ni, Dolmabahçe ve Ortaköy Camilerinin cephelerini Fransız Emperyal üslubuna uygun bir tasarımda ele alır. Böylece, İstanbul'da ilk örneği Melling'in **Hatice Sulatan Sarayı** olan seçmeci tasarım anlayışı Neo-Klasizm, değişik örnekleriyle geniş uygulama imkânı bulur. Sadece yabancı mimarlar değil, Osmanlı mimarları ve kalfaları da tasarımlarını bu anlayışa göre gerçekleştirirler[289].

Neogotik Üslup: XIX. yüzyılda özellikle İngiltere'de, mimarlık alanında geçerli olan Neogotik Üslubu'nun İstanbul'daki tek ve ilk örneği, **E.J. Street**'in tasarlamış olduğu **İngiliz Kilisesi**'dir. Neo-Gotik üsluptaki bu yapının İstanbul'da aynı özellikte ele alınmış bir takipçisi mevcut değildir. Ancak Viyana'da dökme demir prefabrike olarak hazırlanıp Tuna yoluyla 1898'de İstanbul'a getirilip Haliç kıyısında kurulan **St. Stephen Bulgar Kilisesi**, Neo-Gotik özelliklere sahip bir örnektir[290]. XIX. yüzyılda İstanbul'da mimarlık alanında başka örneğini bulamadığımız Neo-Gotik üslup, daha çok İslam ve Osmanlı mimarlıklarından derlenen mimari elemanlarla birlikte kullanılarak uygulanır. Bu üslubun ilginç örnekleri arasında **Montani**'nin 1873'te inşa ettiği **Pertevniyal Valide Camii** ile 1886'da inşa edilen **Yıldız Hamidiye Camii**,

[286] Kılınçaslan, Age., s. 211.
[287] Nasır, Agt., s. 113.
[288] Sumner-Freely, Age., s. 337.
[289] Cezar, Agm., s. 49.
[290] Sumner-Freely, Age., s. 338.

mimarlık tarihçileri tarafından fazla kabul görmeyen ve çoğunlukla eleştirilen uygulamalardır[291].

Taksim'deki 1882 tarihli **Aya Tirinite Kilisesi** ile Sultan Ahmet'teki 1899 tarihli **Kaiser Wilhelm Çeşmesi** de Neo-Gotik ile Neo-Bizans elemanların birlikte kullanılması açısından önemlidir. İstanbul'da saf Neo-Gotik üslupta ele alınmış bir örneği, **Mongeri** ile **De Nari** tarafından yapılan **St. Antuan Kilisesi**'nde görmekteyiz[292].

Art-Nouveau Üslubu: Avrupa'da en olgun dönemini 1894–1914 yılları arasında yaşayan ve uluslararası bir sanat akımı olan Art Nouveau'nın İstanbul'da ortaya çıkması Avrupa'dan farklılık göstermektedir. Çünkü alanın oluşumunu hazırlayan gelişmiş sanayileşme şartının, Osmanlı'da hiçbir zaman olmadığı bilinen bir gerçektir. Bu durumda üslubun, yine eski bir alışkanlık olarak, önce küçük el sanatı eserlerin zengin levantenliler tarafından Avrupa'dan ithal edilmesi yoluyla ülkeye girdiği anlaşılmaktadır[293]. Osmanlı İmparatorluğu'na, ilk olarak ithal edilen günlük kullanım eşyalarıyla giren Art Nouveau, mimarlık alanına ise yabancı mimarların uygulamaları ile getirilmiş olur. Özellikle İstanbul'da Art Nouveau'nun kaynağı olarak, **Raimondo D'Aronco** görülmektedir[294]. Art Nouveau anlayışı içinde yaptığı çalışmalarla uluslararası alanda, akımın önde gelen, tanınmış temsilcilerinden biri olan Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'a gelişi, II. Abdülhamid'in saray mimarı olarak daveti ile gerçekleşmiştir[295]. Onun İstanbul'daki çalışmaları 1894 depreminde hasar gören bazı yapıların tamiratı ile başlar. Başlangıçtaki bu görevi, ona, Türk mimarisini yakından tanıma imkânı sağlamıştır. Gerek Venedik'te aldığı klasik mimari eğitimi, gerek Avusturya'daki Art Nouveau tecrübeleri ve gerekse İstanbul'da Türk mimarisi hakkında elde ettiği bilgiler onun, İstanbul'da yaptığı eserlerde bir tek mimari üslupa bağlı kalmamasına vesile olmuştur. Bu nedenle Raimondo D'Aronco'nun Osmanlı ülkesinde yaptığı ve sayıları yüze yakın olan çalışmaları, ki bunların bir kısmı proje ve tasarımdır, üç grup halinde; a- Eklektik Tasarımları, b- Osmanlı Fonlarının Yeniden Yorumu, c- Art Nouveau Üslubu şeklinde değerlendirilmektedir[296].

---

[291] Arseven, Age., ss. 429–432.
[292] Nasır, Agt., s. 115.
[293] A. Batur, *İstanbul Art Nouveau'su*, İstanbul 1985, ss. 1085–1086.
[294] A. Batur, "Batılılaşma Döneminde …, s. 1058; Lewis, Age., s. 346.
[295] Z. Çelik, *Değişen İstanbul*, İstanbul 1996, s. 117.
[296] Nasır, Agt., ss. 82–84.

Osmanlı toplumunda, Batı'da olduğu gibi bu sanatın oluşumunu destekleyen bir sanayi burjuvası ve kültürel anlayışı olmakla birlikte, iş kurmuş yabancılar, Levantenler, Osmanlı üst kademe yöneticilerinden oluşan kullanıcı grubunun varlığı ve talepleri, bu akımın İstanbul'da geniş uygulama olanağı bulmasını sağlar. Bu bağlamda, İstanbul'da 1905 ile 1925 yılları arasında özellikle ahşap konutlarda yaygın olarak kullanılan bu üslupta, İstanbul Art-Nouveausu denebilecek belirli özellikler ortaya çıkar. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın, bir takım biçimlerin aktarılması olduğunu en açık biçimde ortaya koyan delillerden biri de Art-Nouveau'nun İstanbul'da kazandığı görünümdür. İstanbul'da inşa edilmiş olan Art-Nouveau üslubun mimarlık örneklerinde önemli bir özellik, seçmeciliğe kayan bir yapının olması, zaman zaman da Neoklasik biçimlerle birlikte kullanılmasıdır. Her ülkede devrimi, yeniliği temsil eden Art Nouveau, Osmanlı'da canlandırmalar gibi bir kalıp almıştır. Bunda 1900'lerin Abdülhamid devrinin koşullarının rolü büyüktür[297]. Diğer ülkelerde mimarlığın edebiyat, resim, müzik gibi diğer sanatlarla ilişkisi olmasına karşın, Osmanlı'da durum farklıdır. II. Abdülhamid'in siyasi baskısı, yazar ve düşünürleri devrimci olmaya zorlarken mimarlık alanında rejime zararlı olmayacağı düşüncesiyle kapılar, Avrupalı seçmeci biçimlere açılır. Bu da düşünürlerle, mimarlar arasındaki iletişim eksikliğine bağlı olarak, seçmeci biçimlerle birlikte Art-Nouveau'ya tepki doğmasına sebep olur[298].

Art Nouveau'sının örnekleri çoğunlukla, yine yabancıların ve Levanten burjuvanın yerleşme bölgeleri olan Beyoğlu/Pera (İstiklal Caddesi), Harbiye-Osmanbey, Büyükdere, Bakırköy ve Yeşilköy'de bulunur[299].

Batı'da yeni üslupları ve biçimleri ortaya çıkaran toplumsal ve teknik olayların, mimarları biçimlendiren koşulların ve olanakların Osmanlı'da söz konusu olmaması, Batılılaşmanın mimarlık alanındaki temsilcilerinin de yabancı ve azınlık mimarlar olmasına neden olur[300]. Bu kişilerin de yerli ihtiyaçlar ve koşullarla ilgilerinin sınırlı oluşu nedeniyle, yabancı oldukları bir kültürün verilerini değerlendirememeleri, teknik ve ekonomik yetersizliklerle birleşir. Böylece, Osmanlı'da Batı'ya paralel yeni ve çağdaş bir mimari gerçekleştirilemez.

---

[297] Aslanoğlu, Agm., ss. 28-30.
[298] Batur, Agm., s. 1058.
[299] Aslanoğlu, Agm., s. 29.
[300] Batur, Agm., s. 1058; Lewis, Age., s. 346.

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı: XIX. yüzyılın sonunda Avrupa'daki büyük ekonomik, endüstriyel ve bilimsel gelişmelerin sonucunda birçok akım ortaya çıkmıştır. 1878 **Berlin Kongresi**'nde alınan kararların sonucu olarak kurulan **Düyun-u Umumiye** sistemiyle, Osmanlı maliyesinin Emperyalist devletlerden oluşan bir komisyon tarafından yönetilmesi, İmparatorluğun üzerindeki yabancı denetiminin somut varlığını artırır[301]. Artan denetim ve baskı, devletin kurtarılması amacıyla çeşitli devrimci örgütlerin kurulmasına yol açar. İmparatorluğun kurtarılması için çeşitli çözümler öne sürülmüştür. Bunlardan Osmanlı ülkesinin parçalanmasına neden olan uzantısıyla "**Ulusçuluk**" akımı en etkili olanıdır. Özellikle 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet sonrası **İttihat ve Terakki Hareketi**'nin siyasal ve kültürel alanda toplumun her kesiminde, ortaya koyduğu girişimler, bu tepkinin oluşmasını hızlandırmıştır. Türk halkının İmparatorluk içinde bir ulus olarak varlığı hissedilmeye başlamıştır. Bağımsız siyasal birlikler oluşturan Hırıstiyan toplulukların, yeni ulusal devletler olarak İmparatorluktan ayrılması, Batı kaynaklı bir ideoloji olan Ulusçuluğun, Türk halkı arasında da yayılmasına neden olur[302].

İttihat ve Terakki'nin düşünürü Ziya Gökalp'in yeni bir heyecan getiren Ulusçuluk anlayışının, kısa zamanda yayıldığı görülmektedir[303]. Batıda başlayan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Ziya Gökalp'in öncülüğünde yer edinen Ulusçuluk (Türkçülük) kavramının etkisinde yeni bir mimarlık oluşturan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın öncüleri ve kendilerinden sonra gelen mimarlara örnek olan mimarlar; **Kemalettin Bey** (1870–1927) ve **Vedad Tek** (1873–1942)'dir. Ayrıca Mimar Ali Talat, Mimar Muzaffer ve Mimar Hikmet Koyunoğlu gibi mimarlar tarafından bu akım 1927'lere kadar devam ettirilmiştir. Bu akımın mimarlarının çoğu, yurt dışında öğrenim görmüş ya da yabancı mimarların yanında yetişmişlerdir[304].

1908'den sonra gelişen burjuvazi ile birlikte mimarlık alanında, yapı tiplerinde değişiklikler olur. Saray köşk ve kasırların yerini banka, iş hanı, apartman, okul, hastane gibi, yeni yapı tipleri alır ve bunlarda milli mimari üslubu kullanılır.

---

[301] Eyice, Agm., s. 175; Batur, Agm., s. 1055.
[302] Lewis, Age., s. 348.
[303] M. Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, Ankara 1996, s. 13.
[304] S. Kızıldere-M. Sözen, "İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapılarının Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi", *İ.T.Ü. Dergisi*, C. 2, S. 1, İstanbul 2005, s. 88; Sözen, Age., Ankara 1996, s. 21.

Dönemin mimarları, Milli Edebiyat Akımı'na paralel olarak, mimarlıkta da Milli Mimari Rönesans'ını ortaya koyma çabasına girerler. Amaçları, Batılı akımların uygulanmasıyla tarihe karışan klasik sanatı ve milli mimariyi ortaya çıkartmak ve yükseltmektir[305].

Türkçülük Akımı'nın mimaride ifade bulmasıyla ortaya çıkan ve 1908–1930 yılları arasında yaklaşık 22 yıllık bir süreyi kapsayan **Birinci Ulusal Mimarlık** dönemi, mimarlıkta Batılılaşma eğilimine ilk ciddi tepkilerin gösterildiği, mimarinin yabancı etkilerden ve yabancı mimarlardan arıtılmasına çaba harcandığı bir süreç olarak dikkat çeker. Ancak, bütün bu çabalara rağmen yine de mimarlık alanındaki Türkçülük çabaları yüzeysel kalır. Batı kökenli Neorönesans yapı kütleleri üzerine klasik dönem Osmanlı mimarlığından seçilen elemanların yerleştirilmesiyle ulusal mimarlık oluşturulmaya çalışılır[306].

Batı uygarlığına yetişme çabasıyla geçirilen yüzyıllık bir dönemde oluşan değişikliklerin, Osmanlı aydınına Batı çizgisinde bir düşünce yapısı getirdiği de açıkça anlaşılmaktadır. Bu nedenle, XX. yüzyıl başlarında gelişmeye başlayan ve 1908'den sonra güçlenen Ulusal Mimarlık Akımı'nın da kökeninde, Batı kültürünün etkileri söz konusudur[307].

XX. yüzyılın başından 1930'lara kadar etkisini sürdüren Birinci Ulusal Mimarlık, belli bir ulusçuluk kültürü ile beslenmiş, batılı bir eğitimle desteklenmiş, Avrupa ve İstanbul mimarisinin o güne kadar süren eklektisist-revivalist eğilimli mimari anlayışının etkisinde oluşmuş, fakat daha Türk, daha özgün bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Döneminde "Birinci Milli Üslup", "Milli Mimari Rönesans"ı, "Yeni-Osmanlı", "Yeni Klasik Üslup" gibi birçok değişik isimle anılan Birinci Ulusal Mimarlık, ilk örneklerini İstanbul'da vermiş ve İstanbul ile birlikte birçok Türk kentinde belirgin bir mimari üslup izi bırakmıştır[308].

Belirli bir dönem ideolojisi içinde tanımlanan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın ağırlıklı olarak ürün verdiği iki büyük kent İstanbul ve Ankara'dır. İtalyan mimar **Mongeri**'nin, Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'da iş ve ticaret merkezi olarak kurulan Ulus'ta gerçekleştirdiği dört önemli yapıda, Birinci Ulusal Akım'ın

---

[305] Arseven, Age., ss. 434–438.
[306] Y. Yavuz, *I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A. Kemaleddin Bey*, Ankara 1981, ss. 21-23; Aktemur, Age., s. 64.
[307] M. Sözen-M. Tapan, *50 Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul 1973, s. 99; Y.Yavuz, Age., s. 22.
[308] Kızıldere-Sözen, Agm., s. 89; Sözen, Age., s. 17.

üslup özellikleri görülür. Mongeri, akademide Vedat Bey ile birlikte çalışırken yakından tanıma olanağı bulduğu Birinci Ulusal Akım'ın temel ilkelerini, tasarladığı görkemli binalarda kendi mimarlık anlayışıyla uygular[309]. **T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası** (1926–1929), **Türkiye İş Bankası A.Ş. Merkez Binası** (1929), **Osmanlı Bankası A.Ş. Ankara Merkez Şubesi** (1926) ve **Gümrük ve Tekel Baş Müdürlüğü Binası** (1928), İkinci Meşrutiyetle güçlenen ulusçuluk ortamının eğilimleriyle Batı tarzının birleşmesi sonucu ortaya çıkan, Birinci Ulusal Üslubun özelliklerine göre tasarlanan yapılardır. Vedat ve Kemaleddin Beyler'in öncülüğünde oluşan, Türk mimarlık tarihine dönük Türk seçiciliği, Mongeri'nin söz konusu yapılarında da benimsenerek uygulanır. Mongeri, özellikle Türkiye İş ve Ziraat Bankaları'nda Türk mimarlığının geçmişinden aldığı biçimleri, kendi gelenekselci anlayışına uygun düştüğü için cömertçe kullanır[310]. Ankara'nın, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı ile biçimlendiği, devlet tarafından desteklendiği görülmektedir. Buradaki yeni kent, Anadolu'nun yeni kentleri için örnek olmuştur. Sonraki yıllarda Cumhuriyet ideolojisinin yeni bir dil arayışı ile birlikte devrini tamamlayan Birinci Ulusal Mimarlık süreci başkent tarihi açısından kent bütünü içinde belirli bir dönem mimarisi olarak yerini muhafaza etmektedir[311].

Mongeri'nin mimarlık eğitiminde Vallaury'nin egemen kıldığı düzeni devam ettirdiği, Neoklasik anlayışla, plandan daha çok cephe düzenine önem verdiği dikkat çekmektedir. Onun öğrencilerinden **Arif Hikmet Koyunoğlu**'na **St. Antoine Kilisesi**'nde**, Sedat Hakkı Eldem**'e de **Ziraat Bankası ve Osmanlı Bankası** inşaatlarında iş imkânları sağlandığı anlaşılmaktadır[312]. Mongeri'nin son yapısı olan Bursa'daki Çelik Palas Oteli'nin tasarımında da, genç Türk mimarı Hüsnü Tümer çalışır. Mimar Macit Rüştü Kural da, Mongeri'nin atölyesinde çalışma olanağı bulur[313].

Birinci Ulusal Mimarlık üslubunu uygulayan önemli mimarlardan Vedat Bey; **Ecole National des Beaux Arts**'dan mezun olmuş, Türkiye'nin ilk formel eğitim görmüş biridir. Sirkeci'deki **Büyük Postane Binası**'nda basık ve sivri kemerler gibi, geleneksel Osmanlı yapı elemanları ile kütleyi giydirmesine ve kemer aralarında klasik

---

[309] Y.K. Karaosmanoğlu, *Ankara,* İstanbul 1983, ss. 122–124.
[310] Sözen-Tapan, Age., s. 108–111; Aktemur, Age., s. 64.
[311] Kızıldere-Sözen, Agm., s. 89.
[312] E.Yenal,"Profile of the Man, Sedat Eldem Architect in Turkey", *A. Mimar Book in the Series Architects in the Third World,* New York 1987, ss. 156–159.
[313] Sözen- Tapan, Age., s. 102.

Türk çinileri kullanmasına rağmen, yapının kütle tasarımı ve üst katlarda korint başlıklı yarım daire biçimli plasterlerin kullanımı, mimarın Avrupalı formasyonunun etkilerini açıkça göstermektedir. İç mekânda, demir ve cam çatısıyla büyük merkezi holün tasarımında, XIX. yüzyılın büyük binalarından ve benzeri kamu yapılarından esinlendiği hissedilir[314]. Postane Binası ile aynı tarihlerde tasarlayıp inşa ettiği **Defter-i Hakani** (bugünkü Tapu Dairesi) **Binası**'nda ise, cephe düzeninde yabancı kaynaklı öğelere yer vermediği görülür. Ancak, mimarın Türk mimarisi oluşturma ve çevreye uyma çabasına rağmen, binanın simetrik tasarlanmış geniş, **Neorönesans** kütlesi, aldığı Batılı eğitimin bir sonucudur[315].

Birinci Ulusal üslupta tasarladığı yapıtlarında, Batı etkileri de görülen Mimar Kemaleddin Bey'in, 1887'de eğitim için girdiği **Hendese-i Mülkiye**'de, mimari tasarım hocası Alman **August Jasmund** olur. 1891 yılında okulu bitiren Kemaleddin Bey, Hendese-i Mülkiye Mektebi'nin asistanı olarak Jasmund'un yanında 4 yıl çalışır. Böylece Batı mimarlık kültürü ile ilgili bilgilerini iyice pekiştirmiş olur. Onun inşa ettiği basık ve ağır görünüşlü **Mahmut Şevket Paşa Türbesi**, oran açısından Sultan Ahmet'deki **Alman Çeşmesi**'ne benzer özellikler taşır. 1916 ve 1926 yılları arasında Bahçekapı'da inşa edilen Dördüncü Vakıf Han ise, yeni işlevler içeren Batı'dan esinlenmiş Neorönesans kütleleri üzerine, klasik çağ Osmanlı mimarisine göre düzenlenmiş bir kılıfın geçirildiğini gösteren en iyi yapıtlardan biridir[316]. Bu yapının Hamidiye Caddesi'ne bakan ön yüzün görkemli bir biçimde düzenlenmesine özen gösterildiği cephenin, Neorönesans üslupta olduğu gibi sürekli taş kuşaklarla yatay yönde üç ana bölüme ayrıldığı, bu bölümlerin de kendi içlerinde bir bütün olarak ele alındığı görülmektedir. Her katta farklı pencere formlarının uygulandığı dikkati çeker.

Birinci Ulusal Mimarlık yapılarının bir arada, çok yakın mesafeler içinde algılanabileceği bu bölgede hem devleti temsilen, hem de devlet eliyle gelir temini esasına dayalı ticaret hayatının çehresini belirleyen yapılar, dönemin en iyi örneklerindendir. Bu yapılar bulundukları iş merkezinin yapılarından çok daha büyük ölçekli olmakla birlikte hem ticaret merkezine yeni bir biçim kazandırmış, hem de zaman içinde bu bölgenin dokusuyla ayrılmaz biçimde bütünleşmişlerdir. Yeni yapı gereçlerinin kullanıldığı bu binalar, Batı esinli kütlelerinin üzerinde, klasik çağ Osmanlı

[314] Y. Yavuz, Age., ss. 27-29; Sözen-Tapan, Age., s. 104.
[315] S.Özkan, "Mimar Vedat Tek (1873–1942)", *Mimarlık,* S.121–122, İstanbul 1973, s. 51.
[316] Y. Yavuz, Age., ss. 29-34.

mimari düzenlemeleri ile hacimsel etkilerinin yanında Ulusal bir vurgu ile yerel değerleri kent insanının kullanım alanına sokmuşlardır[317].

Bu dönem yapılarının genel özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür: Batılı örneklere koşut bir biçimde simetrik ve aksiyal kitle düzenleme anlayışı ve plan şemaları söz konusudur[318]. Ön cepheler simetrik ve görkemlidir. Kullanılan şemalar, mekânların ölçü ve oranları, cephe düzenlemeleri ve kompozisyon kuralları açısından Avrupa Neo-Klasizmi'ne paralel bir yapı gösteririler. Dini işlevli yapıların dışında tüm bina türlerinin, özellikle ön cepheleri, Neorönesans mimarisinin kurallarına uygun, sürekli taş kuşaklarla üç bölüme ayrılır. Her bölüm kendi içinde bir bütün olarak düzenlenir. Her katta, değişik pencere formları uygulanır. Yapılara düşey düzende, belirli bir ritmik görüntü kazandırılır[319]. Ulusal oluş, strüktürel olmayan elemanlarda ve bezemede, XV ve XVI. yüzyıl klasik Osmanlı dini mimarlığından seçilen unsurlarla sağlanmaya çalışılır. Ancak, yüzey düzenleme yöntemlerinde de, yine Batı mimarisinin form anlayışı egemendir. Birinci Ulusal Mimarlık üslubunda inşa edilmiş olan binalarda, belirleyici bir başka özellik de kule kullanımıdır. Oysa Türkiye'de kule kullanımı ulusal akımdan çok önce yabancı mimar eliyle Art Nouveau ile başlar. Art Nouveau, Avrupa'nın klasik geleneği içinde yer almayan ve çok kaynaktan beslenen bir üslup olduğundan Türkiye'ye de Kuzey Afrika, Doğu ve Uzakdoğu kökenli biçimlerle gelir. Böylece Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, önemli bir özelliğini daha kendi geçmişinden değil, Avrupalı'nın yorumundan almış olmaktadır[320].

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi yapıları eğitimli mimarlar elinde şekillenmiş yeni yapı tipleri, yeni bina ölçekleri, yeni inşa teknikleri ve özgün bezeme özellikleri ile İstanbul kent bütününe yeni bir bakış getirmişler, geçmiş dönemlerin mimarisinden beslenirken yeni olanı aramaktan vazgeçmemişlerdir. Özellikle tarihsel ve siyasal anlamda bir geçiş döneminde İstanbul'daki eski olan ama uyulması zorunlu kuralları da beraberinde getiren tarihi çevreye uyum meselesinin ve yönetimin etkin yaklaşımının, Ankara'daki kentleşmeden farklı olarak daha zor koşullar önerdiği açıktır. Ankara'dakinden farklı olarak yeni bir kent önerisinin içinde değil, yenileşmek isteyen

[317] Kızıldere-Sözen, Agm., s. 89.
[318] Yavuz, Age., s. 55; Aktemur, Age., s. 65.
[319] Yavuz, Age., s. 56; Özkan, Agm., s. 45.
[320] Yavuz, Age., s. 62.

bir kentin içinde başarı ile uygulanmış olması bugün İstanbul'un tarihi dokusunun bir parçası olarak yerini muhafaza etmesini sağlamıştır.

2.4. OSMANLI MİMARLIĞININ BATILILAŞMA SÜRECİNDE BEZEMEDE GÖRÜLEN DEĞİŞİMLER

XVIII. yüzyılda; Lale Devri ile başlayan ve giderek yoğunlaşan batı beğenisi ve özentisi, Osmanlı Mimarlığında strüktürün yeniden yorumlanmasını ve bir değişim süreci içine girmesini gerektirmiştir. Bu süreç içinde bezeme, yapının üslubunu tanımlayan asıl öğe durumuna gelmiştir. Bununla birlikte, Osmanlı'nın Batı'ya biçimsel yaklaşımı nedeniyle de, mimarlıkta Batı etkisi mekânın yorumlanması, yapım tekniği ve strüktürden çok bezemede görülmüştür[321].

Batıya açılışın ve batılılaşma sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen Lale Devri'nde mimarlık alanında belirgin bir batılılaşmadan söz edilemez. Bu çağın mimarlığında doğrudan doğruya batıdan aktarılan biçimler görülmez[322]. Yine de Lale Devri'yle birlikte ortaya çıkan ve genel tasarlama eğilimlerinde kavranabilen yenilikler, çağdaş bir üslup süslemesinde anlam kazanan değişmeler olarak belirmektedir. **D. Kuban**, Osmanlı Mimarlığı'nda batının etkisiyle görülen ilk yabancı motifin **III. Ahmet Çeşmesi**'nin saçağının altındaki "**akant frizi**" olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, aynı dönemde batı etkisiyle bezemede görülen "**S**" ve "**C**" kıvrımları ve stilize edilmiş deniz kabuğu motifi de ilk olarak Tophane Çeşmesi'nde görülür. Lale Devri ile batılılaşma sürecine girmiş olan XVIII. yüzyıl Osmanlı Sanatı'nda daha çok dekorasyonda kendini gösteren barok ve rokokonun, mimarlığa yansıması, deniz kabuğu motiflerinin ve kartuşların bezemede kullanılmasıyla olmuştur[323].

A. Arel de "*Barok üslup özelliklerini gösteren öğelerin Türkiye'de uzun süre yapının kapı, pencere ve yazıt çerçeveleri gibi yapısal olmayan kısımlarında görülmesi, barok anlayışın Osmanlı Sanatına küçük sanatlar yoluyla girdiğini belirtir*" demektedir[324]. Barok ve Rokoko'da devşirilen biçimlerin Osmanlı Mimarlığı'nda sistematik olarak kullanılmaya başlaması 1740 yıllarına rastlar. Bu yıllarda mukarnasların volütlere, silmelerin barok profillere, rumilerin arabesklere dönüştüğü

[321] A. Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600–1908)", *Türkiye Tarihi*, C. 3, İstanbul 1988, s. 414.
[322] A. Arel, Age., s. 41.
[323] Kuban, Age., ss. 103–104.
[324] Arel, Age., s. 10.

görülür[325]. 1740 yılına kadar, Lale Devri'nin naturalist bezeme özelliklerini koruyan Osmanlı Mimarlığı'nda, bu tarihten itibaren batılı bezeme öğelerinin yaygınlaşmaya başladığı ve meyvalı sepet, kâse ve çiçeklerin kaybolduğu görülür[326]. Anadolu'da rokoko üslubunun sistematik olarak ve yapının tümünü ilgilendiren şekilde ilk kez kullanılması açısından **Mehmet Emin Ağa Sebili** erken XVIII. yüzyıl mimarlığında dönüm noktasını simgeleyen bir yapıdır[327]. Sebilde, korint sütun başlıklarına deniz kabuğu öğelerinin eklenmesi, pencere kenarlarında kullanılan rokoko kökenli "C" biçimli açık yaylar, üst aynalardaki kartuşlar ve kemer aynalarındaki kıvrım dallı bezemeler bu dönemin özelliklerini yansıtırlar. Bunların yanında bezemede sıkça kullanılan, düz ve ters palmetler ve akant yapraklarından oluşan sütun başlıkları da dönem özelliklerindendir[328]. Bu dönemde, belirginleşen kilit taşlarında, palmet ve deniz kabuğu öğelerinin yerleştirildiği görülür. Ayrıca Klasik Osmanlı Mimarlığı'nın en karakteristik kemer biçimi olan sivri kemer kullanımı bırakılmıştır. XVIII. yüzyılda görülen ve XIX. yüzyılda da etkili olan bir diğer değişim, zenginleşen profillerde görülür. Cepheleri dalgalı yatay bantlar halinde korniş olarak dolanan silmeler derinleşir ve genişler. Silmelerde dışbükey profilden içbükey profile geçişle gölge-ışık etkisini kuvvetlendirmek için dik açılı dişler kullanılmıştır[329].

III. Osman'ın başta bulunduğu dönemde (1754–1757) yapılmış olan Nur-u Osmaniye Külliyesi yapısal biçimlenişi ve bezemesi ile barok etkiler taşıyan ilk büyük yapıdır[330]. Nur-u Osmaniye Camisi ve Çeşmesi'nde ikili ve üçlü gruplar oluşturacak şekilde yanyana kullanılan gömme kolon ve plasterler, yivli plasterler, yüksek profilli silmeler, üç boyutlu kartuşlar, stilize deniz kabuğu ile başlayıp volütlerle biten sütun başlıkları, barok üslup özelliklerini yansıtırlar. Batılı öğelerin bezemede kullanılması XVIII. yüzyıl konutlarında, özellikle saray çevresinde yaygın olarak görülmektedir[331]. Topkapı Sarayı Sofa Köşkü (1704) ve Şehzadeler Mektebi (1574–1595), bunlar içinde bezemeleriyle karakteristik örneklerdir. Farklı dönemlerde onarımların ve eklerin yapıldığı[332] Sofa Köşkü'nde iç ve dış bezemedeki çiçek ve meyve dolu vazo öğeleri,

---

[325] Arel, Age., ss. 11–12.
[326] Kuban, Age., s. 105.
[327] Arel, Age., s. 51.
[328] Ciner, Age., s. 7.
[329] Ödekan, Agm., s. 416.
[330] Cezar, Age., s. 5.
[331] Ciner, Age., s. 9.
[332] Kuban, Age., s. 71; Ciner, Age.,s. 10; Arel, Age., s. 65.

volüt ve deniz kabuğu öğeleri ile süslü sütunları, kartuşlar, ikili ve üçlü sütun kullanışları[333] ile Şehzadeler Mektebi'ndeki plaster, korniş düzenleri "S" biçimli destekçelere dönüşen pano üstü plasterleri, kapı ve dolap kapaklarındaki kıvrım dallar, yaprak motifi ve oval, dairesel madalyonlardan oluşan kuşaklar, saçak altındaki akant frizi, plaster aralarındaki perspektif oyunları, barok saçak kıvrımları, iç ve dış mekânlarda, rokokodan baroğa geçişi simgelemektedir[334]. Saray dışındaki köşk ve yalılarda da benzer süslemeler görülür, fakat konutların cepheleri oldukça yalındır.

XIX. yüzyıla gelindiğinde Avrupa ile ilişkilerin artması, bezemede de yenilikleri beraberinde getirmiştir. XIX. yüzyıl başında, sivil mimari yapılarda Antik sütun başlıkları ve üçgen alınlıkların kullanıldığı görülmektedir. Yine bu dönemde duvara gömülü sütunların sıklıkla kullanıldığı, plasterlerin konsol biçiminde üç boyutlu akant yapraklarına dönüştüğü görülür[335].

II. Mahmut dönemiyle birlikte, Avrupa ile olan ilişkilerin artması sonucu Fransız Ampir üslubuna özenti benimsenmiştir. Roma ve Mısır'dan esinmelerin görüldüğü bu akım, Fransa'da Napoleon'un Mısır Seferi'nden sonra ortaya çıkmış ve Osmanlı Mimarlığı'nı etkilemiştir. Bu dönem yapılarının cephelerinde, yuvarlak kemer ve vurgulanmış kilit taşları, yüzey düzenlemelerinde üçgen alınlık, gömme kare kesitli kornişler ve oval madalyonlar görülmektedir. Barok dönemde görülen cephedeki dalgalı biçimleniş ortadan kalkmıştır. Bezemelerde, simgesel anlam taşıyan, askerlik ve soyluluk ile ilgili bezeme öğeleri, kılıçlar, bayraklar, girlantlar, perde, tüy, vazo içinde yaprak gibi süslemeler görülür[336]. Akant yaprakları, yüksek tepeliklerde yelpaze gibi açılırken, daha çok pencere ve kapı üstlerinde kullanılan bu öğe, orta bölümün yükseltilmesiyle üçgen alınlığı anımsatır. Bu üslubun en önemli örneklerinden birisi 1840 tarihli II. Mahmut Türbesi'dir[337].

XIX. yüzyılın ikinci yarısında, taş bezemeyle birlikte dış koşullara dayanıklı alçı bezemenin de kullanımı yaygınlaşır. Barok ve Rönesans'ta; Antikitenin Batı Mimarlığına kaynak olduğu gibi XIX. yüzyıl içinde de Avrupa Mimarlığı, çok çeşitli üslupların etkisi ile Asya, Uzakdoğu, Amerika ve Afrika gibi seçmeci bir anlayışı benimsemiştir. Osmanlıların da bu dönemde Batı'yla olan yoğun ilişkileri, Batı türü bir

[333] Kuban, Age., ss. 71–72.
[334] Ciner, Age., s. 10.
[335] Denel, Age., s. 54; A. Rump, *Yunan ve Roma Sanatı*, (Çev. J. İnan), Ankara 1961, s. 69.
[336] Ödekan, Agm., s. 417.
[337] Ciner, Age., s. 19.

seçmeciliğin yerleşmesinin yanında, bu batılı üslupların yerel yorumlanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu üslup camilerin yanı sıra, XIX. yüzyıl konutlarında ağırlıklı olarak görülmektedir. Ahşap konut mimarlığında da batılı seçmeci anlayışın görülmesi ile birlikte, çoğunlukla yabancı azınlıkların yerleştikleri Fener, Balat, Kumkapı, Kasımpaşa, Galata, Beyoğlu gibi semtlerde rastlanan kargir binalar dönemin bezeme ve üslup anlayışını çok iyi yansıtmaktadır. Ayrıca XIX. yüzyılda dökme demirin kullanılması mimaride maden işçiliğinin yaygınlaşmasına yol açmış, bu yöntemlerle üretilen demir kapılar, pencere ve balkon parmaklıkları, cephe düzenlemelerine hareketlilik kazandırmıştır. Bu tür bezeme örneklerine özellikle Galata-Beyoğlu'nda sıkça rastlanılmaktadır. XIX. yüzyıl yaşantısını belgelemesi açısından ayrı bir yeri olan Beyoğlu-İstiklal Caddesi'ndeki binaların bezeme ve üslup özellikleri tümüyle XIX. yüzyıl batı seçmeciliğini yansıtmaktadır[338].

[338] Ödekan, Agm., s. 417.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
FİGÜRLÜ BEZEME VE HEYKEL GELİŞİMİ

3.1. ASLANLAR

Çok eski çağlardan itibaren çeşitli milletler tarafından tasvirleri yapılmış hayvanlardır. İnsanların yaşamlarında kendine çok yönlü yer bulan aslan, toplulukların dini inançlarına ve doğadaki gücüyle çok yaygın olarak kullanılmasına neden olmuştur. İnsanoğlu tarihin her döneminde ulaşamadığı, korktuğu veya alt edemediği her şeye saygı duymuş ve hayatının her döneminde bunlara belirli ölçülerde yer vermiştir. M.Ö. I. binde ise, özellikle de kolonizasyon hareketleri sonrasında aslanlar, bir başka alanda da görülmektedir[339]. Genel özellikler dışında Kybele ve Apollon'la olan ilişkilerinden dolayı kent sembolü olarak da kullanılan aslana, sikkeler üzerinde de sıkça yer verilmiştir[340]. Ayrıca, Asur sanatıyla birlikte av sahnelerinde, süsleme amaçlı seramiklerde ve mimari yapıların çörtenlerinde de aslan sıkça kullanılmıştır[341].

Mısır'da kralın koruyucu gücü olan aslan, Mısır inancında önemli bir yere sahip olduğundan, kabartmalarda yer aldığı gibi, bağımsız heykeller olarak da sıkça kullanılmıştır[342]. Mezopotamya'da da M.Ö. III. bin ve sonrasında görülmektedir. M.Ö. II. binin başlarına tarihlenen Bağdat yakınlarındaki Tell Harmal Tapınağı'nın girişinin iki yanında yer alan terrakota oturan aslanlar, koruyucu olarak yapılmışlardır[343]. Burada tapınağın ve içindeki kutsal eşyaları korumakla görevli aslanların kent koruyucusu olan örneklerini ise, Hitit İmparatorluğu'nda görülmektedir. M.Ö. XV.–XIV. yüzyıla tarihlenen Boğazköy ve Alacahöyük kent girişlerinin dış yüzlerine koruyucu olarak aslan heykelleri yapılmıştır[344].

Mezopotamya kaynaklarından etkilenen Hitit dini ve mitolojisindeki bu hayvan tamamen koruyucu amaçlı kullanılmıştır. Hitit aslanlarıyla aynı işleve sahip olan, bir diğer grup ise Geç Hitit kapı aslanlarıdır. Koruyucu kapı bekçileri olarak kent ve mimari yapı girişlerine yerleştirilen Geç Hitit örneklerini, Malatya-Aslantepe, Kargamış,

---

[339] K. Meral, *İonia Bölgesi Aslanları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı, Erzurum 2003, s. 36.
[340] A. İnan, *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti*, İstanbul 1987, s. 216.
[341] Ş. Gönültay, *Yakın Şark: Elam ve Mezopotamya*, İstanbul 1987, s. 259.
[342] İnan, Age., s. 37.
[343] Gönültay, Age., s. 300.
[344] İnan, Age., s. 37.

Zincirli, Sakçagözü ve Karatepe kentlerinde görülmektedir[345]. Hitit, Asur, Arami ve Fenike etkilerinin yoğun bir şekilde görüldüğü bu merkezlerde kapı bekçisi olarak işlenen aslanların başları tam plastik, gövdeleri ise kabartma şeklinde yapılmıştır. Çağdaşı Kuzey Suriye ve Asur'dan etkilenen Urartu sanatında da koruyucu kapı bekçisi olabilecek örnekler bulunmuştur. M.Ö. VII. yüzyıl öncesinde batıda varlığı bilinmeyen bu koruyucu aslanlar, kolonizasyon hareketleri sonucunda Yunan sanatına girmiş ve kullanılmaya başlanmıştır[346].

Yunan dünyasında tapınaklara yerleştirilen aslanların dini işlevi ağırlıklı olmasına rağmen, koruyucu özellikleri de bulunmaktadır. Çünkü tapınaklardaki adak eşyalarının çalınması ve kirletilmesi tanrılara karşı yapılmış en büyük suç olarak görülmüştür. Erken dönem örneklerinde olduğu gibi Yunan dünyasında da koruyucu özelliği ile ön plana çıkan aslanlar, Arkaik dönemle birlikte daha çok mezar anıtlarında kullanılmaya başlanmış ve Roma dönemine kadar devam etmiştir. Kapı ve mezar aslanlarında olduğu gibi, kent sembolü olarak kullanılan aslanların yapılış amaçları ve kullanışlarında da toplumların dini inançlarının büyük rolü olmuştur. Aslanların kapı ve mezar koruyuculuğunda genel inançlar söz konusu iken, kent sembolü olarak kullanımında kentin koruyucu tanrı veya tanrıçanın etkisi ön plana çıkarmaktadır.

Doğanın en güçlü hayvanı olan ve gücü simgeleyen aslanın, Bizans Mimarisinde de kullanıldığı görülmektedir. İnsanlar üzerindeki etkinin yanı sıra, kentlerin koruyucu tanrılarının sembolü olması da, kentlerde, dini yapılarda, mezarlarda ve evlerde koruyucu güç olarak tercih edilmelerinde etkili olmuştur. Aslan tasvirleri Türk mimarisinde ise çok çeşitli tarzda tasvir edilmişlerdir. Aslan figürleri daha çok Budizmle birlikte görülmekle beraber, Altaylarda Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde aslan-grifon tasvirlerine rastlanması bu hayvanın Türklerde daha erken devirlerden itibaren tanındığını göstermektedir[347]. Hayvan mücadele sahnelerinde aslan, gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan konumdadır ve iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi kavram çiftlerinden olumlu olan tarafa karşılık gelmektedir. Dolayısıyla birçok hayvan için geçerli olduğu gibi aslan da savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi olmuştur. Aslanın postu ve yelesi de yiğitlik simgesi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Türklerde uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında

[345] Gönültay, Age., s. 300.
[346] V. Sevin, "An Urartian Lion From Gevaş, Van", *N. Özgüç Armağanı*, İstanbul 1993, s. 565.
[347] Meral, Agt., s. 36.

simgesel ilişki kurulmuştur. Hâkimiyet, kudret, kuvvet ve koruyucu vasıfları olan aslan figürleri, Kültigin'in mezar anıtından itibaren, stilize şekillerini devam ettirmiştir.

Mezarlardan başka, çeşitli mezartaşlarında, saray, kervansaray, kale, burç, sur ve köprülerde heykel, kabartma, konsol, çörten olarak devam etmiştir. Aslan heykellerinin Selçuklularda belirli bir üslup halinde devam ettirildiği görülmektedir. Anadolu Selçuklu Sanatındaki aslan figürlerinin üsluplaşmasında, Gazneli Sanatı ile de bağlantı kurulmaktadır[348]. Türk sanatında aslan heykelleri, arka ayakları üzerine oturmuş şekilde, ön ayakları üzerine abanmışlardır. Çok stilize edilmiş olmakla birlikte vücuda göre baş, büyük tutulmuştur. Bu yüzden, vücut hatları kabaca işlenmiş, detaylara yer verilmemiş Avrasya hayvan üslubu ile benzerlik göstermektedir. Başlar, insan başı gibi düşünülmüş, küçük sivri kulaklar geniş yuvarlak yüz, uzun, yassı burun, badem göz, ortadan bir çizgi halinde veya oyuk biçimde belirtilmiş ağız büyüktür. Kaş çizgileri kalın bir çizgi oluşturur. Tamamıyla karikatürize edilerek tasvir edilmişlerdir. Ağız, yüz hatları aslan kabartmaları içinde ortak özelliklerdir.

Bir kısım aslan heykellerinde Yunan ve Bizans etkileri de görülmektedir. Aslan kabartmaları ya son derece basit çizgilerle belirlenmiş alçak kabartma, ya da heykel özelliği gösterecek kadar yüksek kabartma biçiminde yapılmışlardır. Kabartma aslan figürlerinin ortak özellikleri vardır. Bunlar, yürür şekilde tasvir olunmuşlardır. Avrasya hayvan üslubu geleneğinin etkileri, vücutları üzerindeki dekoratif çizgilerde, yukarı kaldırdıkları ön ayaklarını kendini belli eder. Vücut yandan, baş cepheden tasvir edilmiş olan bu aslan figürlerindeki yüz hatları, heykellerle ortak görünüşler içindedir. Bu kabartmalarda dini ve sivil yapılar üzerinde aynı ölçüde kullanırlar. Karşılıklı ve simetrik olanlar çoğunluktadır. Kuyrukları sırtta ya da bir hayvan başı ile ya da bir nebati motifle son bulurlar. Bazen de sırtlarında güneş ile birlikte tasvir olmuşlardır[349].

Takvim hayvanlarından birisi olan aslan figürü açık ağzında sivri dişleriyle ve yeleli olarak tasvir edildiği gibi Sivas Gök Medrese (1271–1272) 'de yandan yürür şekilde ve sakin tarzda da Konya Karatay Han (1240–1241)'da, Denizli Akhan (1253)'da tasvir edilmiş, aslanlar, koruyucu, tılsım, nazarlık, kuvvet ve cesaret sembolleri olarak kullanılılmışlardır[350]. Ayrıca, arma ve totem olarak da kullanıldıkları

---

[348] Y. Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2002, s. 140.

[349] H. Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi ABD., İstanbul 1979, s. 448.

[350] Gündoğdu, Agt., s. 449; G. Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Anadolu*, C. XIII, Ankara 1971, s. 2.

görülmktedir. Gıyaseddin Keyhüsrev III. (1265–1282)'ün paralarının üstünde, aslanlı-güneş motifleri arma olarak kullanılmıştır[351].

Aslan figürlerinin kullanımı Türk Mimarisinin yanı sıra Avrupa Mimarisinde de sıkça karşılaşılmaktadır. Kullanım alanı oldukça yaygınlık gösterirken, özellikle XIX. yüzyıl mimarisinde de örneklerine sıkça rastlanılmaktadır. Ancak XIX yüzyılda görülen aslan maskları ya da aslan heykelleri kullanıldıkları mimari içerisinde o mimarinin üslup özelliğini taşıyarak aynen uygulanmıştır. Mimariyle parallelik gösteren aslanlar kullanım amaçları aynı olmakla birlikte üslup açısından değişikliğe uğramışlardır.

3.2. KANATLI ASLANLAR

Genellikle grifon olarak da tasvir edilirler. Bunlar karmaşık bir hayvana verilen isimdir."Grifon" tasvirlerinin, en erken Mısır sanatına kadar indiği görülür. Mısır sanatında ise,"Grifon" üç farklı isimle anılır. İsimlerden biri onun savaşçı rolünü tanımlar: Yırtmak, parçalamak, yıkmak ve karşı koymak anlamında "tštš"; toprağını düşmanlara karşı koruyan anlamında "šfr" ve düşman takibinde "chh" şeklinde adlandırılır. Grekçede ise kıvrık ya da kancalı anlamına gelen "gryphos" kelimesine bağlı olarak "gryps" ile ilişkilendirilir. Grifon'un kökenine bakıldığında; Grek sanatının bu karışık yaratığı Doğu sanatlarından aldığı üzerine görüş birliği vardır. Fakat bu yaratığın nerede ve ne zaman ilk olarak kimler tarafından ortaya konulduğu ise başlı başına bir tartışma konusudur. Kökenini bazı araştırmacılar Mısır'a, bazıları Mezopotamya'ya bağlar. Mezopotamya sanatına baktığımızda, kuş öncelikli yaratıkların M.Ö. IV. binden itibaren tasvir sanatında kullanıldığını görülmektedir. Korkulan saygı duyulan, asil, uyanık, hızlı, güçlü ve sadık gibi iyi nitelikleri yanında, günahkar, yırtıcı, hasis, vahşi, obur ve gaddar gibi olumsuz nitelikleri de vardır. Kanatlı Aslanlar, Giritler'in dini tasvirlerinde, Miken ve Yunan dekoratif sanatlarında, özellikle de Mısır ve Anadolu'da önemli ölçüde yer almıştır[352].

Türk sanatında kanatlı aslanların da önemli bir yer tutması göğe ait unsur olarak dikkati çekmektedir. İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında aslan simgeciliği, İslamiyet'ten öncekinin izinde gelişmiştir. Yeni birtakım tasavvurlar işin içine girmekle

---

[351] Çoruhlu, Age., s. 141.

[352] A. Temur, *Grek Sanatında Karışık Yaratıklar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ABD., Erzurum 2009, s. 40; A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul 1984, s. 128.

beraber, eski fikirler İslamiyetle bağdaştırılmıştır. Zaten aslanın güç, kuvvet ya da koruyucu bir simge ya da taht timsali olması gibi hususlar birçok mitolojide ortaktır; örneğin aslanın kükremesi nasıl Budizmin inananlarını uyarıyorsa, aynı husus, Hıristiyanlık ya da İslamiyet için de geçerlidir[353].

3.3. EJDERLER

"Evran" kökenli bir kelime olup, Türk sanatında çeşitli sembolik anlamları ifade için kullanılmıştır. Çince "Lung" kelimesinin Türkçede (lu) şekline dönüşmesinden ibaret olan ejder, yılan ile timsah cinsinden bir hayvanın birleşmesinden meydana gelmiş kabul edilir. Su, bolluk ve bereket timsalidir. Ejder, bütün dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında da büyük yer tutmuştur[354]. Türklerde özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bu efsanevi yaratık, Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde bu anlamları zayıflamış ve daha çok altedilen kötülüğün simgesi olmuştur. Çin kaynaklarından Shih-Chi ve Hou-Hanshu'da gök ve yer ibadetlerinden bahsedilirken Hunların bir ejder festivali düzenlediğinden söz edilir[355]. Hsiung-nuların merkezlerinin Ejder Şehri olarak anılışı da belki eskiden bazı Türk toplulukları arasında ejder kültürünün varlığını ortaya koymaktadır. Türk kozmolojisinde yer ejderi ve gök ejderinden söz edilmektedir. Yeraltında ya da derin sularda bulunan yer ejderi bahar dönümünde yerin altından çıkmakta, pullar ve boynuzları oluşarak gökyüzüne yükselmekte, buluntuların arasına karışmaktadır. Böylece yağmur yağmasını sağlayarak bereket ve refahın oluşmasına katkıda bulunmaktadır[356].

Çin mitolojisinde imparatorluk simgesi olan ve bazen hayat iksiri efsaneleriyle ilişkilendirilen ejder bu yönüyle de Türkleri etkilemiş, Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşun timsali sayılmıştır. Çin'de olduğu gibi aynı zamanda Türk hayvan takviminde de yıl simgesi olarak yer almıştır. Uygur devrinde olumlu bir simge olmaya devam eden ejderlerin çevirdiği düşünülüyordu. Öte yandan Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özellikleri gösteren ejderhalarından da bahsedilmektedir. Araplar

---

[353] Çoruhlu, Age., s. 141; A. M. Aktemur, *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari*, Erzurum 2009, s. 242.
[354] Gündoğdu, Agt., ss. 465-468.
[355] Gündoğdu, Agt., ss. 465-468.
[356] G. İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Çevresi İçindeki Yeri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IV, İstanbul 1971, ss. 154–156.

tarafından "Tannin", İranlılar tarafından "Ejderha" adıyla bilinen ejderler, deniz canavarı, su hayvanı, parıldayan gözlü, çok dişli, büyük, geniş gövdeli, büyük başlı, karadaki ve denizdeki birçok hayvanları yutan bir yaratık olarak İslami çevrelerde tanımlanmaktadır. Onun şerrinden insanlığı korumak için tanrının, melekleri vasıtasıyla bu hayvanı, yecüc ve mecüc diyarına attırdığına inanılmaktadır. Bunlardan başka, ejderin elini, kalbini yemek, cesareti artırmakta, diğer hayvanlara üstün gelmekte ve hisleri yatıştırıcı özelliklere de sahip bulunmaktadır. Bunlardan başka, ejderin elini, kalbini yemek, cesareti artırmakta, diğer hayvanlara üstün gelmekte ve hisleri yatıştırıcı özelliklere de sahip bulunmaktadır. Ejderler, tanrının gazabının arttığı civarlarda da görülmekle birlikte Çin'de de, dağ ruhlarını koruyucu tanrılar ve dört yönün ve boş okyanusun koruyucu tanrıları olarak da nitelendirilmektedir. Bu özellikleri ile ejderlere tapınılmakta, bazen sancakların bile sembolü haline gelmiştir. İmparatorların alemi, kutsal ve her şeyi ifade eden bir özellik taşımakta, Mısır'da krallık ve egemenlik işareti sayılmasına karşılık, Çin'de de kraliyet mührü ve sembolü halinde kullanılıyordu. Ejder, bazı çevrelerde hayat ağacı ve güneş olarak da tanımlanmakta, İslami çevrelerden farklı olarak, iyilik ve kudret sembolü olarak da kabul edilmektedir[357].

Eski çevrelerdeki bu ejder tanımı Türkler'in Ön Asya ve İran'a gelmesinden sonra yılan gibi pullu, sürüngen gövdeli, gövdesi kıvrımlı bir hayvan olarak düşünülmüştür. Vücudunun kıvrımlı olması, gök gürültüsü işareti olan helezon ile bulut şeklinin ifadesi sayılmaktadır. On iki hayvanlı Türk takviminde ejder yılı, beşinci aya tekabül eder. Bu bakımdan dört yönün sembolü olan diğer hayvanların yanında, ejder, bahara tekabül etmekte, mavinin, yeşilin, gök renginin ve ağacın timsalidir[358].

Türk Sanatı'nda çeşitli sembolik anlamları ifade için tasvir olunan ejderler, bazen su olukları ve çörtenlerin şekillendirilmesinde de kullanılmıştır. Bunlardaki sembolik anlamın, suyun bolluğuna, bereketine işaret sayılabileceği neticesine varılır. Ejder yılının Şaman inançlarındaki diğer bir anlamı da o yılda çok kan dökülecceğine olan inançtır[359].

---

[357] G. Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Ejder Figürleri", *Belleten*, S. XXXIII, Ankara, 1969, s. 187.
[358] Gündoğdu, Agt., ss. 465-468, O. TURAN, *Oniki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul 1941, s. 93.
[359] Gündoğdu, Agt., ss. 465-468.

3.4. GEYİK

Türk mitolojisinin, kökleri Mezolitik devre kadar inen en eski simgelerinden biridir. Gök ve yer unsurlarına bağlı olarak diğer birçok hayvanla ortak özellikler gösterir. Şaman törenlerinde suretine bürünülen hayvan-ata ya da ruhlardan biridir. Bu nedenle şaman elbisesi ya da davulu üzerinde temsili olarak ya da ona ait bir parçayla görülebilirler. Çok erken devirlerde totem sayılmış olan geyiğin bu özelliği, Pazırık kurganlarından birinden çıkarılmış atların başlarında geyik masklarının bulunuşundan da anlaşılmaktadır. Bu, aynı zamanda atın daha sonra geyiğin yerini aldığına işaret etmektedir. Sonraki devirlerde ruhlarına sahip olmak amacıyla geyiklerin kurban edilmesi onun bu eski niteliğinden kaynaklanmış olmalıdır[360]. Yine gök unsuruna bağlı olarak Orta ve İç Asya'da özellikle beyaz geyiğin önemli olduğunu görüyoruz. Al ya da kahverengi geyikler ise daha çok yer ya da yer altı unsurlarıyla ilgilidir. Türk mitolojisinde peşinden koşan avcıyı yeraltına (ölüme) götüren geyikleri anlatan efsaneler vardır. Göktürkler'de geyiğin deniz tanrıçası da sayılır. Geyik Budist mitolojisinde daha çok Buda ile ilgili bir hayvandır; Budist masallarda (Jatakalar) Buda'nın hayvan biçimine girmiş olarak yaşadığı hayat devreleriyle ilgili olarak ve fedakârlık konusuna işaret edilmektedir. Geyiğin birçok anlamının simgesel olarak Müslüman Türkler'de devam ettiğini görüyoruz; örneğin Bursa'nın manevi sahiplerinden sayılan Geyikli Baba'nın geyik biçimine girdiği anlatılmaktadır. Bunun gibi, bazı şeyhlerin bineği geyiktir. Ayrıca nazara karşı geyik boynuzu kullanılmıştır ve bu sevimli hayvan Yörükler arasında bolluk ve bereketin simgesi sayılmıştır. Geyik figürlerine umumiyetle mezar taşlarında ve türbelerde rastlanmaktadır. Geyiklerin Anadolu'da tarikatlar tarafından saygı gördüğü, bir kısım kabileler arasında geyik erenler olarak takdis edildikleri bilinmektedir[361].

3.5. KOÇ

Koyun ve özellikle beyaz koç eski Türkler'de Gök Tanrı'ya sunulan kurbanlar arasındaydı. Tabgaçlar Gök Tanrı ayini olarak anılan törende ak buzağı, koç ve at kurban ediyorlardı. Zıt kavramların mücadelesini gösteren hayvan mücadele

---

[360] Çoruhlu, Age., ss. 146-148; B. Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara 1972, ss. 16-17; Gündoğdu, Agt., s. 474.

[361] Karamağaralı, , Age., ss. 16-17; Gündoğdu, Agt., s. 474.

sahnelerinde koyun ve dağ keçileri malup olan, yani olumsuz unsur olarak yer almıştır. Koç ise daha çok gökle ilgili sayıldığından ongun olarak kullanılmış, güç ve kuvvet ya da alplık simgesi olmuştur. Öte yandan koç ya da dağ keçisi şekli bazen hanedan arması olarak da kullanılmıştır. Bunu en güzel, Kültigin yazıtının doğu yüzündeki dağ keçisi şeklindeki amblem ifade etmektedir. Koç İslamiyet'ten sonra, güç, hâkimiyet, kuvvet ve yiğitliğin bir simgesi olarak görülmüştür. İslam tasavvurlarında özellikle İsmail'in kurban olarak Allah'a adanışı bağlamında kurban ve ölüm timsali olmuştur. Demirî'nin aktardığı bir rivayete göre Azrail, Adem'e bir beyaz koç suretinde gelmişti. Yine onun aktardığı bir hadise göre cennetlikler cennete, cehennemlikler cehenneme girdiği zaman ölüm bir koç suretinde ortaya getirilecektir. Minyatürlerde koçun özellikle İbrahim'in İsmail'i kurban etmesiyle ilgili olarak yer aldığı sahneler yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır[362].

3.6. KARTAL

Çok eskiden beri bilinen ve bazı milletlerin bayraklarına amblem olmuş bir hayvandır. Hitit Sanatı'nda rastlanılan çift başlı kartal figürü, Roma'da, diğer Avrupa devletlerinde ve Orta Asya Türk bölgelerinde de değişik zamanlarda sevilerek arma ve totem olarak yaşatılmıştır. Kartalı, kulaklı olarak kabul etmek, ona bir özellik vermek anlamına geldiğinden Türk sanatında bunun bol örnekleri ile karşılaşılmaktadır. Kartal, Orta Asya Türkleri'nde koruyucu ruh kabul edilmiştir. Savaşanların koruyucu ruhu sayıldığından silahlarda çok kullanılmıştır. Kartallı tuğ, asa, kudret ve asalet sembolü olarak Orta Asya'da çok yaygındır[363].

Yakut Türkleri göğün üst katında kapı bekçileri olarak efsanevi bir çift başlı kartal bulunduğuna inanmaktaydılar. Yakut Şamanları göğe çıkma törenlerinde, böyle bir çift başlı kuş heykelini sırık üzerine koyuyor ve törenlerine başlıyorlardı. Kartal aynı zamanda kudret ve kuvvet sembolüdür, göklerin hakimidir, kuvvet birleşmesi sebebiyle çift başlı kartal fazlalaşmış ikili kuvveti temsil etmektedir[364].

Kartallar, çeşitli sembolik anlamların ifadesi için kullanılmışlardır. Yakutlar'ın kartalı, koruma silahı, tılsım ve muska olarak kullandıkları, bu bakımdan savaşçıların, silahlarında kartal kabartmalarına yer verdikleri, bunların tuğ, asa ve kudret sembolü

[362] Çoruhlu, Age., ss. 156-157; Gündoğdu, Agt., s. 473.
[363] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1992, s. 43.
[364] Gündoğdu, Agt., ss. 455-461.

olarak Orta Asya'da yaygın olduğu bilinmektedir. Şaman törenlerinde, göğe çıkma esnasında, masallarda yer altı ve yeryüzü seyahatlarında, kartalların kullanılmasına dair inançlar Anadolu Türkiyesi'nde de bugün bile yaşamaktadır. Onun çift başlı olarak tasavvur edilmesi de gücünün iki katlılığına ve hâkimiyetini artırıcı bir unsur olarak kalacağına işaret sayılmıştır[365].

Kartal figürleri değişik şekillerde tasvir edilmiş, tek tek figürler halinde rastlanıldığı gibi, karşılıklı simetrik olarak ve sırt sırta, karın karına da yerleştirilerek çift başlı kartal görünüşü verilmiştir. Kartal figürleri, bazen takvim hayvanları ile birlikte de kullanılmıştır. Türk Sanatı'nda pek yaygın olarak tasvir edilen kartal figürü, aslında Oniki Hayvanlı Türk Takvimi içindeki hayvanlardan değildir. Fakat onun çok yaygın şekillerde ve değişik yerlerde tasvir edilişi, bazen takvim hayvanları ile birlikte de kullanılmasına neden olmuştur. En eski kartallar Hunlar'a kadar uzanır. Kartal, Göktürkler'in Kağanı Kültigin'in armasıdır. Arma, Uygur, Gazneli, B. Selçuklular'da da devam etmiştir[366].

3.7. KARYATİD

Eski Yunanca'da "Karialı Genç Kız" anlamına gelir. Antik Yunan ve Roma mimarlıklarında, ayakta duran giyimli genç kız heykeli biçiminde "Sütun", Erkek heykeli biçimindekilere "Atlant" denir. İlk kez M.Ö. 4. yüzyılda kullanılan karyatid sözcüğü yerine daha önceleri, Eski Yunanca'da "genç kız" anlamına gelen "Kore" ya da " sepet taşıyan" anlamına gelen "kanefore" sözcükleri kullanılırdı. Kanefore adı karyatid'in başında yastık ya da sepet biçiminde bir bezeme öğesi bulunmasından dolayı verilmiştir[367].

Yunanlılarla Persler arasındaki bir savaş öyküsünün kadın heykeli biçiminde bir sütuna dönüşerek somutlaşmış şeklidir. Yunanlılarla Persler arasındaki bir savaşta Perslerin tarafında yer alan Karyalılar' a çok kızan Yunanlılar tüm Karya erkeklerini ortadan kaldırır, kadınları ise tutsak ederler. Bununla da yetinmez Yunanlılar ve geleneksel giysileri içindeki kadınları sokak sokak dolaştırarak teşhir ederler. Ardından,

---

[365] G. ÖNEY, Anadolu Selçuklu Mimarisi'nde Avcı Kuşlar Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 166.

[366] Aktemur, Age., s. 251.

[367] Anonim "Karyatid"mad., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1997, s. 167; Ö. Kokal-H. Gülsün, "19. Yüzyılda Beyoğlu'na Bakan Yüzler" *Geçmişten Günümüze Beyoğlu*, C. I, İstanbul, 2004, ss. 189–190.

uzun geleneksel giysileri içinde binanın tüm ağırlığını taşır şekilde betimleyip sonsuza kadar karyalı kadınları köleliğe mahkûm ederler. Karyatidler, kadınların bu utancın altında ezilmelerinin simgesidir. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS ise karyatid'in Persler'in tarafını tuttukları için Yunanlarca cezalandırılan Lakonia'daki Karialı kadınları betimlediğini belirtir. Yunanistan'daki Delphoi'daki Apollon Kutsal Alanı'na inşa edilen, Knidos ve Siphnoslular'ın thesauros'larının (hazine binası; M.Ö. 565–555; M.Ö. 530–525) giriş kapısında İon sütunları yerine karyatid'ler kullanılmıştır ve bunlar üslup açısından Atina Akropolisi'ndeki kore'lere benzemektedir. Yunanistan'da Amyklae'daki Apollon Sunağı'nda ve Atina'da Pandrossos Tağınağı'nda da karyatid'ler birer taşıyıcı eleman olarak göze çarpar. Akropolis'te M.Ö. 421–406 arasında inşa edilen Erektheion'un güneybatı mekânı 2.31 m. Yüksekliğindeki altı karyatid'den dolayı "Koreli Portik" adıyla anılmaktadır. Yunan coğrafyacı Pausanias (M.S. 143–176), ellerinde birer kase taşıyan bu figürler için, Tanrıça Athena'ya ait kutsal emanetleri taşıyan kişi anlamındaki arrephoroi sıfatını kullanmıştır. Roma dönemi örnekleri arasında Hadrianus Villası'ndakiler (Tivoli), Erektheion'un karyatid'lerinin tam bir kopyası olarak dikkat çekicidir. Ayrıca Roma'da Albani Villası'nda Augustus Formu'nu çevreleyen kolonatta ve daha birçok yapıda bu tür sütunlar kullanılmıştır. Avrupa'da Antik mimarlık öğelerinin yeniden kullanıldığı dönemlerde, örneğin Rönesans'ta ve Canlandırmacılık'ı içinde karyatid yeniden ortaya çıkmıştır[368].

[368] Anonim "Karyatid"mad., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1997, s. 167; Kokal-Gülsün, Agm., s. 190.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG

4.1. İSTANBUL SANAYİ ODASI (GRAND HOTEL CROECKER)

Yeri **:** Meşrutiyet Caddesi, 48 numarada yer alır (299 Ada, 25 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1841.

Mimarı **:** Patroklos Kambanakis.

Bugünkü Kullanımı **:** İstanbul Sanayi Odası.

Çizim **:** 20.

Harita **:** 1.

İnceleme Tarihi : 2009-2010.

Fotoğraf **:** 1-13.

a- Tarihçesi:

İstanbul'daki ilk otellerden biri olarak, 1841 yılında Richard Croecker tarafından mimar Patroklos Kambaniks'e inşa ettirilmiştir[369]. 1947 yılında İstanbul Şehir Konservatuar'ı olarak kullanılan yapı, daha sonra 1963 yılından itibaren İstanbul Sanayi Odası'nın hizmet binası olmuştur[370].

b- Plan Tanıtımı:

Ortadaki kare planlı avlunun etrafına yerleştirilmiş hücrelerden oluşan, kareye yakın dikdörtgen planlı yapı, zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir. Güney ve batı cepheleri sağır tutulmuş olan ve kuzey ile doğu cepheleriyle dışa açılan yapı, çok sayıda pencere açıklığına sahiptir.

c- Cepheler:

İstanbul Sanayi Odası'nın dışa açılan kuzey ve doğu cepheleri yatayda saçakların, dikeyde plasterlerin kesişiminden oluşan, simetrik bir cephe düzeniyle, Neoklasik bir anlayış sergilemektedir (Foto.: 1). Ancak ayrıntılarda Neobarok ve Art Nouveau üslubunun özellikleri de görülmektedir.

---

[369] Ş. Gülersoy**,** *Beyoğlu'nda Gezerken*, İstanbul 2003, s. 116; M. Baslo, *Tarih Boyunca Galata ve Beyoğlu Kurgusunun Gelişimi ve XIX. Yüzyıl Otellerinin Bu Gelişime Etkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998, s. 176.

[370] A. Batur, "Sanayi Odası" mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul 1994, ss. 446-447; Gülersoy, Age., ss. 51-52.

Her iki cephede de zemin katta iç içe profillerden oluşan dikdörtgen formlu ve yarım yuvarlak kemerli pencereler yer almaktadır. Pencerelerin kemer kilit noktalarına yerleştirilmiş dışa taşkın volütler, Neobarok üslup özelliği göstermektedir. Ancak kuzey cephenin ortasına yerleştirilmiş giriş açıklığının üzerindeki kemer kilit noktası, konsollar üzerine bindirilmiş uçları volüt formlu barok anlayışta bir yuvarlak kemerin oluşturduğu alınlık ve bu alınlığın tablasına yerleştirilmiş bitki dalları ve çiçeklerle çerçeveli bir ayna ya da bitki-böcek kaynaşımından oluşan stilize bir motif Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır (Foto.: 2). Bu alınlığın her iki yanına da metal halka motiflerine tutturulmuş bitki dalları, yine Art Nouveau üslubunun eşya-bitki kaynaşımını yansıtmaktadır (Foto.: 3). Zemin kat köşelerinde, rustik duvar örgüsünün kullanılmış olması da Neoklasik üslubun XIX. yüzyıl sonlarındaki mimari anlayışını sergilemektedir.

Zemin kattan birinci kata geçişteki geniş yatay bant, Antik Yunan ve Roma mimarisinin Neoklasik mimariye aktardığı triglif-metop kuşağının birebir uygulandığı saçak uygulamasıdır (Foto.: 4). Birinci katta kuzey cephenin orta aksındaki korint tarzlı plasterlere bindirilmiş iç içe profillerden üçüz kemerin yarım yuvarlak formda ele alındığı tabla kısımlarına ise, yuvarlak madalyonlar yerleştirilmiştir. Bunların dışında kalan diğer pencerelerin alınlıkları üçgen formundadır (Foto.: 5). Korint tarzı ve daire kesitli plasterlerin taşıdığı üçgen alınlıkların alt kısımlarındaki dikdörtgen panoların ortasında Art Nouveau üsluplu, bitki-eşya kaynaşımından oluşmuş stilize motifler, bunların iki yanına yerleştirilmiş kanatlı ejder-bitki stilizasyonundan oluşan kompozisyonlar yer almaktadır (Foto.: 6).

Birinci katın doğu cepheye bakan orta aksı, kapalı balkon şeklinde dışa taşıntı yapmaktadır. Volüt biçimli konsollara bindirilen balkonların çerçevelerini daire kesitli ve korint tarzlı plasterler oluşturmaktadır (Foto.: 7). Burada ortadaki büyük pencerenin iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemer alınlığının kemer kilit noktası hayvan-bitki-eşya kaynaşımından ibaret stilize bir motifle dekore edilmiştir. Art Nouveau üsluplu bu motifin orta kısmında, karşılıklı iki hilal, ortasında yıldız motiflerine yer verilmiştir. Bir oval biçimli madalyonun kuşattığı bu hilallerin, sağında ve solunda insan başlı ve kanatlı kuş gövdeli efsanevi figürler, halka motiflerine tutturulmuş çiçek ve dallarıyla adeta saklanmışlardır (Foto.: 8). Efsanevi figürlerin bu tarz gizemli bir işleme anlayışı, nazarlık ve tılsım amaçlıdır. Orta pencerenin alınlık tablasında ise çiçek, yaprak ve

dallarıyla çerçevelenmiş bir oyma motifi yer almaktadır. Hem alınlık kemerindeki, hem de tablasındaki motifler, Art Nouveau üsluplu süsleme anlayışını yansıtmaktadır.

Doğu cephenin birinci katının ortasındaki balkon çıkıntısının korint başlıklı köşe plasterleri, başlık kısımlarındaki aslan maskları ve bu maskların altındaki kadın büstleri yer almaktadır. Ağızlarını açmış yeleli aslan maskları, tam cepheye bakar tarzda işlenişleriyle adeta birer muhafız gibi Neoklasik üslubun Antik gelenekten aldığı nazarlık ve koruyuculuk amaçlı figürlü bezeme anlayışının uygulandığını göstermektedir (Foto.: 9). Yine aynı balkonun üstündeki geniş yatay bant içine yerleştirilmiş fabrika dişlisine benzer teknolojik eşya motifleri, Art Nouveau üslubunun genel özelliğini yansıtmaktadır.

İkinci katta cephe, dikey yerleştirilmiş korint tarzlı ve kare kesitli plasterler arasında kalan ikili ve dikdörtgen formlu pencerelerden oluşturulmuş ve bu plasterlerin yüzeyleri, oyuk silmelerle yivlendirilmiştir (Foto.: 10). Bu pencerelerin alınlıkları, iki konsol üzerine bindirilmiş profilli düz atkılar şeklinde düzenlenmiştir. Tabla kısmına ise iki ucuna eşya ve bitki kaynaşımından stilize özgün tarzda Art Nouveau motifleri, sade dikdörtgen panolara yerleştirilmiştir.

Zemin kat ve ilk iki kata göre biraz daha içerlek olarak düzenlenmiş dördüncü ve beşinci katlara geçişte bir dizi volüt formlu konsol ve onun altındaki bir sıra diş sırasının yer aldığı öne taşkın saçak yer almaktadır. Form ve ölçü itibariyle aynı olan pencerelere sahip üçüncü ve dördüncü katların, dikeyde korint başlıklı plasterleri, yatayda da profilli saçakları cepheyi simetrik düzende dikdörtgenlere bölmüştür. Bu katlardaki pencerelerde de, ikinci kat pencerelerinde olduğu gibi korint başlıklı plasterler çerçeveyi oluşturmaktadır. İkili konsolların üzerine oturan profilli atkıların tablalarında da, sade dikdörtgen panoların uçlarına Art Nouveau üsluplu bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir (Foto.: 11).

İstanbul Sanayi Odası genel olarak değerlendirildiği zaman, simetrik cephe düzeniyle Neoklasik, alınlık ve saçakların öne aşırı taşkınlıklarıyla Neobarok, bezemelerdeki teknolojik eşya motifleri, bitki-hayvan stilizasyonundan oluşan ve türü anlaşılamayan motifler bakımından ise Art Nouveau üslubunun kaynaşımını yansıtan Eklektik bir cephe düzeni sergilemektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İstanbul Sanayi Odası'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından en dikkat çekici özelliğini, birinci kat pencere alınlıklarının altındaki dikdörtgen panoların uçlarına yerleştirilmiş kanatlı ejder figürleri oluşturmaktadır (Foto.: 6). Buradaki kanatlı ejderler, profilden verilmişlerdir. Her ikisi de aynı özellikler taşımaktadır. Ağızlarını açmış vaziyette, dillerini çıkarmış olup dillerinin uç kısmı kıvrım yapar biçimde düzenlenmiştir. Tek gözleri açık vaziyettedirler. Boyun kısmından itibaren çiçek ve bitki dallarının kaynaşımından oluşmuş stilize ejder figürleri niteliğine büründürülmüşlerdir.

İstanbul Sanayi Odası'nda figürlü bezemenin en yoğun uygulandığı yer ise, doğu cephenin birinci katının orta aksındaki balkon uygulamasıdır. Burada orta pencerenin yuvarlak kemer alınlığında, insan başlı ve kuş gövdeli efsanevi nitelik taşıyan figürler, bitki motifleriyle kaynaşarak Art Nouveau üslubunda işlenmişlerdir (Foto.: 12). Bunlar, aynı özellikler taşımakta olup, profilden verilmişlerdir. Yandan bakar vaziyette tek gözlü, küçük burunlu ve sivri çeneleriyle halka motiflerine tutturulmuş olup, çiçek ve dallarıyla adeta saklanmışlardır (Foto.: 8).

Balkon köşesindeki korint tarzlı plasterlerin üzerine yerleştirilmiş aslan maskları da Antik geleneğin Neoklasik üsluba aktardığı koruyuculuk ve nazarlık amaçlı işlenmiş figürlü bezeme öğeleridir (Çizim: 20 , Foto.: 13). Yuvarlak yüzlü, yuvarlak gözlü, yukarıya kalkık iri burunlu ve ağzını açmış iki sivri dişleriyle, alın kısmındaki belirgin çizgileriyle, çatık kaşlarıyla sinirli bir ifade yansıtan yeleli aslan maskları, tam cepheye bakar tarzda işlenmişlerdir.

Aslan maskların hemen altında yer alan kadın maskları ise cepheye bakar vaziyette yuvarlak yüzlü, kapalı küçük gözlü, küçük burunlu, ince dudaklarıyla ve boyun kısımlarındaki stilize bitki motifleriyle kaynaşarak Art Nouveau üslubuna büründürülmüşlerdir.

4.2. TEUTONİA ALMAN KULÜBÜ

Yeri : Şahkulu Mahallesi, Galip Dede Caddesi, 65 numarada yer alır (315 Ada, 37 Parsel).

İnşa Tarihi : 1847.

Mimarı : Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı : Okul.

Çizim : 21.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009-2010.

Fotoğraf : 14-17.

a- Tarihçesi:

Teutonia Alman Kulübü'nü, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'da sayıları giderek artan Alman tüccar, mühendis, teknisyen ve elçilik mensupları 1847'de kurmuşlardır. Kuruluşa ön ayak olanlar Bohemyalı Alman cam tüccarlarıdır. Kulübe Teutonia adı verilmesi, kurucularının Almanların Töton köklerine dönüş özleminin ifadesidir. Alman kolonisinin toplantı, siyasal ve kültürel etkinlik merkezi olarak işlevini sürdürmüştür.

1944 yılında Türkiye ile Almanya arasındaki siyasal ilişkilerin kesilmesi ile el konulan bina, 1954 yılında tekrar Almanlar'a iade edilmiştir[371].

b- Plan Tanıtımı:

Teutonia Alman Kulübü, kareye yakın dikdörtgen planlı olarak tasarlanmıştır. XIX. yüzyıl sonlarına ait İstanbul apartman konutlarının genelinde olduğu gibi, ortadaki merdiven sahanlığı çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşmaktadır.

c- Cepheler:

Teutonia Alman Kulübü'nün, kuzey ve doğu cepheleri bitişik nizamda inşa edilen yapılardan dolayı sağır tutulmuştur. Sadece batı ve güney cepheleri dışa açılmaktadır. En gösterişli cephe özelliği gösteren batı cephe, zemin kat üstüne dört katlı olarak düzenlenmiştir (Foto.: 14). Dikey hatları oluşturan plaster kaidelerinin öne aşırı taşkınlığından dolayı, profillerden oluşan düz yatay hatlar, kırık dalgalı hatlara

[371] B. Üsdiken, "Teutonia Alman Kulübü" mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, C. 7, s. 259; Baslo, Agt., s. 85.

dönüşmüştür. Yine dikdörtgen formlu pencerelerinin profilli düz atkılar biçiminde ele alınmış olan alınlıkları, öne doğru aşırı taşkın olarak yapılmışlardır. Bunları taşıyan volüt formlu konsollar ve kompozit başlıklı plasterler Neobarok üslup özelliği göstermektedirler (Foto.: 15).

İkinci katın pencere altlarına yerleştirilmiş ve balkon görünümü vermek amacıyla (yalancı balkon) uygulanmış korkuluklar, cephenin Neobarok görünümüne zenginlik katmaktadırlar. Bu katta, orta aksda yer alan pencerenin iki köşesine yerleştirilmiş aslan maskları, aşağıya doğru sarkan yüzeyden aşırı kabarık bitki çelenkleriyle işlenmişlerdir (Foto.: 16). Bu çelenkler, üzüm salkımı, nar, elma vb. meyvelerle yaprak-çiçek kaynaşımından oluşturulmuştur.

Üçüncü katta pencere çerçevelerini oluşturan plasterlerin başlıklarında, aynı zamanda dördüncü kata geçiş saçağını da taşıyan alt kısmı yaprak, üst kısmı makara biçimli, Art Nouveau özelliği yansıtan konsollar yer almaktadır.

Dördüncü katın dikdörtgen formu basık kemerli pencerelerinin kemer kilit noktaları, Baltık mimari üslubunda olduğu gibi öne doğru taşkındır.

Teutonia Alman Kulübü'nün güney cephesi ise, düz yatay hatlar ve dikdörtgen formlu pencerelerle sade bir cephe düzeni göstermektedir (Foto.: 14).

Teutonia Alman Kulübü, genel cephe düzenlemesi bakımından Neobarok, ancak bezemeleriyle Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır. Böylece Eklektik cephe anlayışında inşa edilmiştir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Teutonia Alman Kulübü'nün figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından dikkate değer tek unsuru; ikinci katın orta penceresinin köşelerinde yer alan Art Nouveau üslubunda işlenmiş aslan masklarıdır. Açık ağızlı, gözüken dört tane iri sivri dişi, geniş yayık burnu, yuvarlak büyük gözleri, çatık kaşları ve tam cepheye bakan bu aslan rölyefleri; yeleleriyle, ağız, burun, göz ve hatta dişleriyle anatomi açısından tam bir kusursuzluk örneği göstermektedirler (Çizim: 21 , Foto.: 17). Boyunlarından sarkan meyve ve yapraklardan oluşan bitkisel çelenklerle kaynaşımları da Art Nouveau üslup özelliğine büründürdüğü gibi, gizemli hale getirerek nazarlık ve koruyuculuk hüviyeti yüklemektedir. Zaten tam cepheye dikkat kesilmiş bakışlarıyla, birer koruyucu muhafız edası sergilemektedirler.

4.3. AVRUPA PASAJI (AYNALI PASAJ, JARDİN DE FLEURS)

Yeri **:**Beyoğlu Semti'nde, Sahne (Tiyatro) Sokağı, ile Meşrutiyet Caddesi'ni Balık Pazarı'na bağlayan mevkide, 8 Numarada yer alır (331 Ada, 12 parsel).

İnşa Tarihi **:** 1874.

Mimarı **:** Domenico Pulgher

Bugünkü Kullanımı : İş Hanı.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009-2010.

Fotoğraf **:**18–26.

a- Tarihçesi:

1870 yılında gerçekleşen Pera yangınından önce bu pasajın yerinde, Naum Tiyatrosu'ndan İngiliz Sarayına kadar uzanan geniş alanın bulunduğu yerde "Jardin des Fleurs" isimli bir müzikli bahçe bulunmaktaymış. Yangın sonrası, 1874 yılında Mr. Scribe tarafından Mimar Domenico Pulgher'e yaptırılmıştır[372]. 1929 yılında hazineye devredilerek satılmıştır. Uzun süre ihmal edilen pasaj, 1990 yılında restorasyon geçirmiştir. Günümüzde ise antika ve turistik eşya satan bir çarşı şeklini almıştır[373].

---

[372] XIX. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'da bulunan Avusturyalı mimar Domenico Pulgher'in hayatı ve çalışmaları hakkında fazla bilgi yoktur. Soyadıyla kayıtlara geçen mimarın, hazırladığı kitapta ön ismi "D." şeklinde kısaltılarak verilmiştir. Pulgher, İsveç Elçilik Sarayı'nı inşa etmek üzere yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelmiştir. Bugün İstiklal Caddesi üzerindeki İstanbul Konsolosluğu ve Araştırma Enstitüsü olarak kullanılan bina, 1870 yılında inşa etmiştir. Pulgher, Les Anciennes Eglises Byzantines de Constantinople adlı kitabın yazarıdır. 1880'de Viyana'da basılan eserin kapağında D. Pulgher mimar olarak geçmektedir. İki sayfalık önsöz, 44 sayfa metinden oluşan esere Pulgher tarafından çizilen 30 tane de plan eklemiştir. İstanbul'daki Ayasofya, Vefa, Zeyrek Camii gibi yapılar dışında 14 tanesi Kariye Camii'ne ait eski Bizans kiliselerinin plan, kesit ve süsleme çizimlerini içeren planların bir kısmını hazırlamıştır.; bkz. N. Yazıcı, *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 281-282; Eyice, İstanbul'da bazı binalar yapan Pulgher'in, camiye çevrilmiş eski Bizans kilise rölövelerini ilk defa onun çizdiğini, bunları 1878-1880'de yayınladığını belirtmiştir. bkz. S. Eyice, "XIX. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Yazarlar, Ressamlar, Mimarlar, Edebiyatçılar ve Müzisyenler", *XIX. yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, İstanbul 1996, s. 30; Ö. Kazanç, *Beyoğlu Han ve Pasajların Kullanımı ve Yeniden Canlandırılabilmeleri İçin Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2002, ss.72-73; B. Üsdiken, "Avrupa Pasajı"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1993, s. 43; M. Baslo, Agt., s. 198.

[373] H. Sezgin, "Pasajlar"mad., *Geçmişten Günümüze Beyoğlu***,** C. I, İstanbul 2004, s. 233; Üsdiken, Agm., s. 431; M. Belge, *İstanbul Gezi Rehberi*, İstanbul 1993, s. 236; G. Sözen, *Bin Çeşit İstanbul ve Boğaziçi Yalıları*, İstanbul 1989, s. 84.

9 Mart 1874 tarihli "La Turquie" Gazetesindeki haberde, pasajın tamamlandığı yazılmaktadır. Gazetenin 17 Mart 1874 tarihli sayısındaki bir yazıda da, mimarının Domenico Pulgher olduğu belirtilmektedir[374].

Pasaj, elektriğin henüz olmadığı dönemde, içerisini aydınlatan gaz lambalarının sağladığı ışığı arttırmak için arkalarına konan aynalardan ötürü, "Aynalı Pasaj" olarak da anılmaktadır[375].

b- Plan Tanıtımı:

Avrupa Pasajı, doğu-batı doğrultusunda, uzun ve arazinin mevcut durumunun tasarıma etkisinden dolayı yamuk dikdörtgen planda inşa edilmiştir. Ortadaki dar, uzun koridorun çevresine dizilmiş sıra dükkânlardan oluşan yapı, zemin üstü bir katlıdır. Toplam yirmi iki adet dükkândan her birinin bir mahzeni, üst katta da bir odası ve mutfağı bulunmaktadır.

c- Cepheler:

Avrupa Pasajı'nın, dıştan batıya ve doğuya açılan giriş cepheleri, içeriden de koridora bakan zemin üstü bir kat şeklinde düzenlenmiş cepheleri ile mimari üslup açısından oldukça önemlidir.

Meşrutiyet Caddesi'ne açılan doğu cephesi zemin üstü bir katlı olarak tasarlanmıştır (Foto.: 18). Ortadaki iç içe profillerden geniş yuvarlak kemerli giriş açıklığı, her iki yandan simetrik düzende açılmış dikdörtgen formlu ve büyük açıklıklarla dengelenmiştir. Yuvarlak kemerin üzengi noktasına denk gelen profilli düz bir yatay hat, ikinci katın cephe düzenlemesine geçişi sağlamaktadır. Burada da orta aks, büyük bir dikdörtgen panonun iç içe profillerden yuvarlak kemer formlu alınlık biçiminde dışarı taşırılması şeklinde düzenlenmiştir. Orta aksın her iki yanına da simetrik olarak birer dikdörtgen formlu pencere yerleştirilmiştir. Cephedeki simetrik düzenleme yatay-dikey hatların kesişimine dayanan cephe anlayışı Neoklasik üslup özelliği gösterirken, giriş açıklığı kemerinin kilit noktasının yüzeyden aşırı dışa taşkın oluşu, XIX. yüzyıl Baltık mimari üslubunun etkisi olarak değerlendirilebilir.

---

[374] Ş. Bayram, *Kapı/Giriş Mekânı, Anlam ve Tasarımı İçin Tipolojik Araştırma. XIX. yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği II*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2004, s. 372; N. Akın, *XIX. yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul 2000, s. 217; Üsdiken, Agm., s. 431; Kazanç, Agt., s. 72; G. Sözen, Age., s. 84.

[375] Sezgin, Agm., s. 232; M. Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul 1991, s. 395; Kazanç, Agt., s. 72, Sözen, Age., s. 84.

Batı cephesi de ortadaki yuvarlak kemerli giriş açıklığıyla, simetrik düzende yerleştirilmiş pencere açıklıklarıyla ve kemer kilit taşlarının yüzeyden aşırı taşkınlıklarıyla doğu cepheyle aynı özellikler göstermektedir (Foto.: 19). Ancak burada, doğu cephede orta aks da yer alan ve yuvarlak kemer alınlıkla dışa taşıntı yaparak sonlanan dikdörtgen panonun yerine, volüt formlu konsollara bindirilmiş kapalı balkon çıkıntısı yer almaktadır.

Avrupa Pasajı'nın cephe mimarisi açısından değerlendirilmesi gereken bir başka yönü de içeride, ortadaki koridora bakan karşılıklı dükkânların cephe düzenlemeleridir. Burada zemin katlar düz atkılı dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiş, birinci katta ise, korint başlıklı plasterlere binen profilli yuvarlak kemerlere sahip ikiz pencereler ve aralardaki yine yuvarlak kemerli sağır nişlere yerleştirilmiş Antik gelenekteki heykeller, cepheye önemli bir özellik kazandırmaktadır (Foto.: 20). Bu cephelerde de, yatay hatların dikey hatlarla kesişimi sonucu oluşmuş simetriye dayanan bir düzen anlayışı söz konusudur. Bu durum, Neoklasik üslup özelliğini yansıtmaktadır. Ancak plasterlerin yüzeyden aşırı taşkınlığı, heykel kaidelerindeki bitkisel bezemelerin cephe gösterişini ve süsleme anlayışını ön plana çıkarması ve cephede heykel sayısının fazla oluşu, Neoklasik anlayışın ikinci planda kalmasına, aşırı hareketlilik ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe düzenlemesinden dolayı Neobarok üslubunun ön plana çıkmasına neden olmaktadır (Foto.: 21).

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Avrupa Pasajı'nın, Neoklasik mimari özelliğine katkıda bulunan bir yanı da, Antik Yunan mitolojisinden esinlenerek, sağır nişler içerisine yerleştirilmiş pişmiş topraktan heykellerdir. Burada Yunan mitolojisindeki önemli tanrı ve tanrıçaların heykelleri yer almaktadır. Örneğin bunlardan biri de, oturmuş vaziyette, bir elinde orağı ile buğday demetini tutan ekin ve tarım tanrıçası **Demeter**'dir(Foto.: 22)[376]. Nişlerden birinde lir çalan **Apollon** liriyle birlikte tasvir edilmiştir (Foto.: 23)[377]. Yine tahtına oturmuş **Hera** onun önemli temsillerinden biri olan tavus kuşuyla birlikte tasvir edilmiş

[376] B. Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara 1999, s. 39.; M. Karaosmanoğlu, *Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları*, Erzurum 2005, s. 44.
[377] B. Cömert, Age., s. 28; M. Karaosmanoğlu, Age., s. 52.

haliyle görülmektedir (Foto.: 24)[378]. Uzun elbiseli, bir elinde aynasıyla çıplak olarak tasvir edilen **Aphrodite** heykelleri de yer almaktadır (Foto.: 25- 26)[379].

Diğer yuvarlak kemerli sağır nişlerin içerisinde, Antik Yunan Mitolojisinden Tanrı ve Tanrıça heykelleri de yer almaktadır. Ancak günümüzde üst katın kapalı olması ve Pasaj sorumlusunun fotoğraf çekilmesine izin vermemesi nedeniyle diğer heykeller tam olarak teşhis edilememiştir. Elde edilen görüntülerden ve incelemelerden sınırlı sayıda heykeller tespit etmek mümkün olmuştur. Yine de yapılan incelemeler sonucunda bu yapının kaynağını Antik Yunan ve Roma Sanatı oluşturmaktadır. Heykellerin en ince ayrıntıya kadar eksiksiz ve kusursuz olarak işlenişleri de Neoklasik üslupta yapılmış olduğunu ispatlamaktadır.

[378] B. Cömert, Age., s. 26; M. Karaosmanoğlu, Age., s. 33.
[379] B. Cömert, Age., s. 35; M. Karaosmanoğlu, Age., s. 92.

4.4. EMEK PASAJI (SERKLDORİYAN CERCLE D'ORİENT)

Yeri **:** İstiklal Caddesi üzerinde, Yeşilçam Sokağı başında, 56 Numarada yer alır (338 Ada, 33 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1875.

Mimarı **:** Alexandre Vallaury.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:** 7,22-26

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009-2010.

Fotoğraf **:** 27-46.

a- Tarihçesi:

Emek Pasajı, 1875 yılında Abraham Paşa tarafından, ünlü Mimar Alexandre Vallaury'e inşa ettirilmiştir[380].

[380]Fransız kökenli *Alexandre Vallaury*, 1850 yılında İstanbul'da doğmuş, *Paris*'teki eğitim yılları dışındaki bütün yaşamını geçirdiği İstanbul'da, 1921 yılında ölmüştür. Mimarlık eğitimini dönemin en iyi mimarlık okulu, Paris'teki *Ecole De Bo Arts* (Ecole Des Beaux Arts)'da, 1870–1878 yılları arasında yapmıştır. İstanbul'daki meslek yaşamının ilk yıllarında, çeşitli resim sergilerinde, röleve ve projelerini sergilemiştir. Resim sergileri aracılığı ile *Osman Hamdi Bey* ile ilişkilerini kuvvetlendiren Vallaury, 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk binasının tasarımını yapmış ve bu okulun mimarlık bölümünün başına getirilerek, ilk fenni mimari hocası olmuştur. Vallaury, diğer yabancı mimarların aksine, Batı ve doğu mimarlığının bir sentezi gibidir. O'nun başta *Beyoğlu ve Galata* çevreleri olmak üzere, İstanbul'un pek çok semtinde camiden çeşmeye, otelden konağa, saraydan kasıra kadar hemen her türde eseri bulunmaktadır. Vallaury'nin 1895'lerden sonraki tasarımlarında, Osmanlı mimarisinin, özellikle Türk konut mimarisinin etkileri sezilir. Alexandre Vallaury'nin mezarı, *Feriköy Latin Katolik Mezarlığı*'ndaki aile mezarlığındadır. İstanbul'da pek çok eseri bulunan Vallaury'nin batı üslubunda inşa edilmiş yapıları, *Sanayi-i Nefise Mektebi, Arkeoloji Müzesi, Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü, Cercle d'Orient, Pera Palas, Vallaury Evi, Union Française, Décugis Evi, Karaköy Banque de Change ve Ömer Abed Hanı*'dır. Mimarlık hayatı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. A. Talasso, *L'Art Otoman: Les Peintres de Turquie*, Paris, 1958, s. 16; T. Tartan, "Topkapı Sarayı Arşivindeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı V*, İstanbul, 1992, s. 35; M.S. Akpolat, *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1991, s. 73; C.E. Arsevan, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984, s. 180; İ. Aslanoğlu, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", *Şehir*, S. XII, İstanbul, 1988, s. 26; İ. Ortaylı, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", *I. Osman Hamdi Bey Kongresi*, (2-5 Ekim 1990), İstanbul 1992, s. 125; İ. Ortaylı, "Batılılaşma Sorunu"mad., *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul 1985, ss. 134-138; S.H. Eldem, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millik ve Rejionalizm Araştırmaları", *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Ankara 1984, s. 56; E. Esin, "Boğaziçinde Bir Tektaş; Sadullah Paşa Yalısı", *Arredamento Dekorasyon*, S. 36, İstanbul 1992, s. 60; Z. Sönmez, "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nafise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", *Yapı Dergisi*, S. 52, İstanbul 1983, s. 33; S. N. Duhani, *Eski İnsanlar Eski Evler: XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, İstanbul 1982, s. 16; M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, s. 201; Cezar, Age., s. 263; G. Goodwın, *A History of Otoman Architecture*, Londra 1971, s. 425; M. Sözen- M. Tapan, *Elli Yılın Türk Mimarisi*, Ankara 1973, s. 56; İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Üsküdar Tarihi*, C. II, İstanbul 1977, s. 229; C. Can, *İstanbul'da*

b- Plan Tanıtımı:

İki caddenin kesişim noktasında, uzun dikdörtgen planda inşa edilmiş olan yapının, doğu-batı ve kuzeydoğu yönlü ve "T" biçimi oluşturan koridorun çevresine yerleştirilmiş dikdörtgen planlı dükkânlar esas alınarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.

c- Cepheler:

Emek Pasajı'nın güney ve doğu cepheleri sağır olup, kuzey ve batı cepheleriyle caddeye açılmaktadır (Çizim: 7, Foto.: 27). Süsleme açısından en özellikli cephesi, İstiklal Caddesi'ne bakan kuzey cephesidir. Bu cephe, her ne kadar öne aşırı taşkın alınlıklarıyla, Art Nouveau figürlü ve bitkisel bezemeleriyle ilk bakışta gözü zorlayan bir cephe hissi verse de, aslında simetrik bir cephe düzeni söz konusudur (Foto.: 28). Ortadaki yuvarlak kemerli ve büyük tutulmuş giriş açıklığının hemen üzerine denk gelen, cephedeki diğer yuvarlak kemerli pencerelere göre daha büyük boyutlu tutulmuş ve dikdörtgen formlu pencere ile onun üzerindeki üçüz pencereyle birlikte, cephenin orta aksı, yapının kuzey cephesini beş eşit dikey hata bölmüştür. Bu dikey hatları, plasterlerle kuşatılmış pencereler oluşturmaktadır. Bu pencereler de, biçim, ölçü ve alınlık süslemeleri bakımından simetrik şekilde ele alınmışlardır. Yani bir dikey hatı aşağıdan yukarı doğru analiz etmek, yapının tamamındaki pencere, plaster, alınlık ve süslemeleri analiz etmek manasına gelir.

Kuzey cephenin geniş ve yüksek tutulmuş girişinin yuvarlak kemeri, iç içe profillerden oluşan bir alt yapı üzerine, dışa taşkın aralıklı olarak yerleştirilmiş taşlardan oluşmaktadır (Foto.: 29). Bunun hemen üzerindeki uçları volüt biçiminde kıvrım yapan konsollar, ikinci kata geçişte öne çıkıntı yapan balkonu taşımaktadırlar. Yapı cephesinde zemin katta düz atkılı geniş açıklıklar, dükkân olarak değerlendirilmiştir. Birinci katta, ortada giriş açıklığının Baltık tarzı büyük yuvarlak kemeri, yanlarda ise iyon başlıklı ikili profillerle kuşatılmış pencereleri yer almaktadır. Pencere aralarındaki bitkisel süslemeler, teknolojik eşya, hayvan ve bitki kaynaşımından oluşan stilize bir

---

XIX. yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1993, ss. 225-257; A. Nasır, *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1991, ss. 47-84; D. Barıları- E. Godolı, *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, ss. 27-29; U. Çevik, *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitsi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001, s. 13; P. Yeltin, *Beyoğlu Pasajları Üzerine Bir İnceleme ve Rövitalizasyon Etüdü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1985, s. 116; Baslo, Agt., s. 200.

kompozisyon göstermekte olup, Art Nouveau üslup özelliği yansıtmaktadırlar. Bu kattaki gövdeleri yivli ve daire kesitli plasterler, iyon tarzı başlıklarıyla Neoklasik bir anlayışta ele alınmış olmakla birlikte, yüzeyden aşırı ileri taşkın oluşları nedeniyle de, yatay hatların kırık dalgalı bir biçim almasına neden olmaktadırlar. Bu da Neobarok bir cephe düzeninin oluşmasına yol açmaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte yer alan yatay kuşağı, pencere altlarındaki şebekeli ve öne fazla taşıntı yapmayan balkonlar, profillerle taşınmış kare ve dikdörtgen formlu panolar ile öne aşırı taşkın ve kalın tutulmuş profiller oluşturmaktadır. Bu kuşakta yer alan kırık dalgalı hat uygulaması, dikey hatları oluşturan plasterlerin kaidelerinin öne aşırı taşıntı yapmasından kaynaklanmaktadır.

İkinci katta pencereler biçim ve boyut olarak birbirinin tekrarı niteliğindedirler. Ancak buradaki pencereler de yuvarlak kemer alınlıklar, ortadan tam kilit noktasından kırılarak volüt formlu kıvrımlara dönüşmüş ve bunların tam ortalarına iyon başlıklı plasterlerin kuşattığı kavsarası istiridye yivli nişler yerleştirilmiştir (Foto.: 30) . Buradaki nişlerin alt kısımlarında, ortadaki bir Art Nouveau üsluplu böcek sırtı motifinin iki yanına yerleştirilmiş yaprak motiflerinden oluşan, kabartma tarzında işlenmiş bitkisel bezemeler yerleştirilmişken, pano şeklinde düzenlenmiş bu nişin iki yanında adeta sırt sırta vermiş efsanevi hayvan figürleri yer almaktadır (Foto.: 31). Bu figürler, kuyrukları kılıç biçiminde başlayıp gövdeleri balık pulcuklarıyla kuşatılmış olarak devam eden, ağızları açık vaziyetteki ejder figürleridir. Bu tür figürler özellikle Art Nouveau üslubunda sivil mimaride yaygın olarak kullanılmış olmakla birlikte, aslan figürlerinde olduğu gibi koruyuculuk ve nazarlık amaçlı olarak da kullanılmışlardır.

İkinci katın balkon çıkıntılı orta penceresi, bu cephenin merkezindeki en büyük ve en gösterişli penceresi olarak düzenlenmiştir. Buradaki pencere, iyon başlıklı ve daire kesitli plasterlerin kuşattığı, iç içe profillerden basık yuvarlak kemerli olarak ele alınmıştır. Bu pencereyi özellikli kılan, plasterlerin başlıklarına yerleştirilmiş, adeta giriş kapısını koruyan birer muhafız niteliğindeki aslan masklarıdır (Foto.: 32). Yine yuvarlak kemerin kilit noktasını oluşturan efsanevi tarzda figürlü kompozisyon, yaprak ve çiçek motifleriyle stilize edilerek, Art Nouveau üslubuna bürünmüştür. Burada, ortada yer alan efsanevi nitelikteki boynuzlu insan maskının her iki yanına, gövdelerinden aşağısı yaprak ve çiçek motifleriyle kompoze edilmiş kanatlı iki kadın figürü, ortadaki dikdörtgen panonun iki yanına simetrik bir biçimde yerleştirilmiştir

(Foto.: 33). Antik kaynaklı bu figürlü kompozisyonların, Yunan ve Roma mitolojisinin heykele aktarılışını göstermeleri, Neoklasik üsluba işaret etmektedir. Ancak, bunların özellikle gövdelerinin alt kısımlarında kullanılan yaprak ve çiçek motifleri, bu efsanevi kabartma heykellerinin Art Nouveau üslup özelliğinde olduğunu yansıtmaktadır. Figürlü bezemenin Art Nouveau üslubuna dönüşünü gösteren bir başka uygulama da, biraz önce değinilen iyon başlıklı plasterlerde, aslanların tam çene altlarına denk düşen insan masklarıdır. Bunlarda da maskların tam altındaki yaprak motifleri, onlara adeta birer gövde oluşturmuştur. İyon başlığın volüt biçimli kıvrımları da, dal görevi üstlenmiştir. Böylece mimari, heykel ve bitki kaynaşımından oluşan özgün bir figürlü bezeme ve heykel özelliği ortaya çıkmaktadır ki; bu Art Nouveau üslubunun özgün anlayışını yansıtmaktadır.

İkinci kattan üçüncü kata geçişteki yatay kuşağı, üçüncü katın pencere altlıklarındaki öne hafif çıkıntı yapan ve uçları volüt biçimindeki Neobarok konsollara oturan yalancı balkonların geometrik panoları oluşturmaktadır. Bu geometrik panolar, içleri boş madalyonların oluşturduğu kareler ve iç içe profillerin kuşattığı dikdörtgenlerdir.

Üçüncü katta, pencereler iyon başlıklı ve kare kesitli plasterlerin kuşattığı düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencereler niteliğindedirler. Bu pencerelerin alınlıklarında ise, iç içe profillerden yuvarlak kemerli bir alınlığa sahip Art Nouveau bir süsleme yer almaktadır. Burada ortadaki madalyon biçimli bir teknolojik eşya, yuvarlak kemer alınlıktaki kompozisyonun esasını teşkil etmektedir. Alınlığın kilit noktasında, XIX. yüzyıl sivil mimari örneklerinde yaygın biçimde kullanılan aslan maskı bulunmaktadır (Foto.: 34). Aslan maskının yer aldığı alınlığın öne taşıntısını, Art Nouveau üslubunda konsollar taşımaktadır. Büyük dikdörtgen panonun ortasında bulunan kompozisyon tümüyle, figür, teknolojik eşya, mimari ve bitki kaynaşımının sonucu oluşmuş Art Nouveau üslup özelliğindedir. Bu kompozisyonun her iki yanında da yine, teknolojik eşya olarak nitelendirilebilecek vazolar yer almaktadır.

Emek Pasajı'nda, üçüncü katın orta aksında, iyon başlıklı plasterler ve kare kesitli plasterlerin kuşattığı, üçüz dikdörtgen formlu pencereler ve bunların düz atkısının üzerindeki yatay dikdörtgen pano yer almaktadır. Bu panonun tabla kısmına yerleştirilmiş figürlü kompozisyon, yine teknolojik eşya ve bitki stilizasyonu yansıtmaktadır (Foto.: 35). Ortadaki eşya mı, bitki mi olduğu tam tespit edilemeyen iki

simetrik Art Nouveau motifinin kuşattığı ve kadın figürünün iki yanına yerleştirilmiş kanatlı ejder figürlerinin ön ayaklarından birini kaldırmış vaziyette işlendikleri, bunların kuyruklarının çiçek ve yaprak motifleriyle kaynaşarak sonlandığı görülmektedir. Bu şekilde bir kompozisyon, Antik gelenekteki öne ayağını kaldırmış ve zafer ifadesi taşıyan kanatlı ejder figürlerini yansıtmakla birlikte, bunların bitki ve eşya motifleriyle kaynaşarak stilize edilişi, Art Nouveau üslup özelliğinde olduğunu göstermektedir.

Üçüncü katın devamını, dikdörtgen ve kare panolardaki teknolojik eşya-bitki veya çiçek kaynaşımından oluşan Art Nouveau üsluplu bezemeler süslemektedir.

Emek Pasajı'nda, cephedeki simetriyi sağlayan gövdeleri yivli, yarı daire kesitli ve korint başlıklı plasterlerdir. Bu plasterler ikinci ve üçüncü kat boyunca devam etmekte olup, yatay kuşakları dikeyde keserek geometrik hatların oluşmasını, bu da, böylesine aşırı bitkisel ve figürlü bezemenin kullanıldığı aşırı süslü bir cephenin algılanmasını sağlamaktadır.

Emek Pasajı'nın saçak kısmını kırık dalgalı hatlı kalın profillerden oluşan kalın bir yatay bant oluşturmaktadır (Foto.: 36). Bu bantın alt kısmındaki diş sırası, Neoklasik mimari de, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan ve yüzeyleri kenger yapraklarıyla bezemeli konsollar dizisi ise Neobarok üslupta inşa edildiğini göstermektedir. Cephenin dikey hatlarının devamı niteliğinde olan ve korniş hizasından dışa taşıntı yapan "den dan" görünümlü çıkıntıların ön yüzlerinde, iç içe profillerden dikdörtgen formlu panolar oluşturulmuş ve bunların içerisine de iki yüzü oval, iki yüzü düz hatlı geometrik birer kabara yerleştirilmiştir. Bunların da, Art Nouveau üslubunun yansıması olduğu görülmektedir.

Emek Pasajı'nın batıya bakan cephesi de pencere formu, alınlık formu, figürlü ve bitkisel bezeme açısından, kuzey cephenin yatay ve dikey hatları arasında kalan ve simetrik oluşturulmuş birbirinin tekrarı ve benzeri mahiyetindeki düzen anlayışını devam ettirmektedir (Foto.: 37).

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Emek Pasajı'nda figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ilk dikkati çeken kısım, kuzey cephenin orta aksıdır. Burada Antik kaynaklı, efsanevi kanatlı kadın figürleri gövdelerine kadar insan vücudu biçimindedir. Kısa ve dalgalı saçları, alın kısmına kadar inmiştir. Yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, küçük burunlu ve hafif tebessüm eden dudaklarıyla bakışlarını sola doğru kaydırmıştır. Baş kısmından gövde kısmına

kadar oldukça anatomik açıdan kusursuz ve orantılı bir biçimde verilen figürlerin, göğüslerinin şişkinliği, göbeğindeki deliğe kadar ayrıntılıca verilmesi başarılı bir örnek oluşturmaktadır. Sol kolunu hafif yukarıya kaldırarak dirsek kısmında bir kırılma görülmektedir. Sağ kolu ise düz bir şekilde beliyle birleşmektedir. Sağ elini tersine çevirmiş ve kaldırır vaziyettedir. Sol eli ise düz bir şekilde baş parmağı hariç diğer parmaklarıyla bitişiktir. Belden aşağısı ise bitkisel bezemeyle devam ettirilmiştir. Bu şekilde bir uygulama da Art Nouveau üslup özelliğini yansıtmaktadır (Çizim: 22 , Foto.: 38).

Kuzey cephenin ikinci katın balkon çıkıntısının orta penceresindeki basık yuvarlak kemerinin kilit noktasında yer alan boynuzlu insan maskı; "U" biçimli suratıyla, çekik ve kısık gözleriyle, geniş ve iri burnuyla, üstü ince, altı kalın dudaklarıyla, hafif aralanmış ve seyrek dişleriyle, iri kulaklarıyla, belirgin elmacık kemikleriyle cepheye bakar vaziyette işlenmiştir. Alnından itibaren çevreleyen yaprak ve çiçek motifleri ve iki boynuzu ile Neoklasik gelenekten gelen Art Nouveau üslup özelliği taşıyan bir figürdür (Çizim: 23 , Foto.: 39).

Aynı yerde, iyon başlıklı plasterlerin üzerine yerleştirilmiş aslan maskları da yuvarlak yüzleriyle, açıkağızlarıyla, çekik gözleriyle, iri burnuyla, alnındaki çizgileriyle, yeleleri ve çatık kaşlarıyla cepheye bakar vaziyette dikkat çekerken, Antik geleneğin Neoklasik üsluba yansıttığı nazarlık ve koruyuculuk anlayışıyla işlenmiş figürler olarak değerlendirilebilir (Çizim: 24 , Foto.: 40).

Kuzey cephenin üçüncü katının orta aksındaki üçüz pencerenin alınlığında yer alan dikdörtgen panoda (Foto.: 41) yer alan Antik kaynaklı grifon figürleri ön ayaklarını kaldırarak zafer kazanmış biçimde işlenmişlerdir (Çizim: 25 , Foto.: 42). Bu grifon figürleri ortadaki teknolojik eşya motifiyle çerçevelenmiş yuvarlak yüzlü, badem gözlü, yuvarlak kaşlı, iri burunlu, ince dudaklı, dalgalı dağınık saçlı ve somurtkan yüz ifadeli olup cepheye bakan vaziyette işlenmiş kadın maskının (Foto.: 43) iki yanına simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. grifonlar ise profilden verilmiş olup, kükremiş vaziyette ağzını açmış, dilini çıkarmış, sadece sol ön ve sol arka ayakları görünen, yeleli bir biçimde işlenmişlerdir. Kuyrukları ise yaprak ve çiçek motifleri şeklinde son bulmaktadır. Bu uygulama ise figür, bitki ve teknolojik eşya kaynaşımından oluşan Art Nouveau bezeme anlayışını yansıtmaktadır.

Birinci katta dikdörtgen formlu pencere aralarına yerleştirilmiş aslan maskları, yapının figürlü bezemesinin bir diğer yönünü ortaya koymaktadır (Foto.: 44). Burada aslanlar, cepheye bakar vaziyette ağızları oldukça açılmış kükrer vaziyette kısık gözleriyle, yeleleriyle, çiçek ve yapraklarla çerçevelenmiş teknolojik eşya motifleriyle kaynaştırılarak işlenmişlerdir. Bu kompozisyonlara genel olarak değerlendirildiğinde, adeta figürlerle ve bitkilerle çerçevelenmiş, duvara asılmış aynayı anımsamak mümkündür. Bu tür bir süsleme anlayışı da Art Nouveau üslubunun genel özelliğidir.

Emek Pasajı'nda figüratif süsleme açısından dikkati çeken bir başka grubu da, ikinci katın pencere alınlıklarında yer alan, sırt sırta vermiş ve efsanevi bir anlayışta işlenmiş ejderler oluşturmaktadır (Çizim: 26 , Foto.: 45). Bu ejderler, tek gözlü, açık ağızlı, ağzında tek dişi bulunan baş kısmından itibaren kılıç biçiminde başlayan, yapraklarla ve dallarla devam eden ve pulcuklu balık gövdesine dönüşen kanatlı gövdeleriyle, Art Nouveau üslubunun eşya- bitki ve figür kaynaşımından ibaret figüratif bezeme anlayışını yansıtmaktadırlar. Ancak, Antik Yunan ve Roma mitolojisi kaynaklı nazarlık ve tılsım amaçlı kullanılan kanatlı ejder figürlerini de anımsatmaları, Neoklasik bir anlayış sunarlar.

Emek Pasajı'nın figüratif bezemesi, üçüncü katın pencere alınlıklarındaki aslan masklarıyla son bulmaktadır (Foto.: 46). Bu aslan maskları "U" biçimli yüzü, kısık gözleri, iri ve geniş burnu, hafif ağzı açık vaziyette ve sinirli bir yüz ifadesi içinde, iç içe profillerden yuvarlak kemer alınlıklarının tam kilit noktalarına yerleştirilmişlerdir. Bu aslan maskları Antik gelenekten gelen Rönesans ve Barok mimarilerinde de örnekleri olan, Neoklasik üslubun figüratif temsilcileri niteliğindedirler. Nazarlık, koruyuculuk,tılsım amaçlı olarak kullanılmışlardır.

4.5. ÇİÇEK PASAJI (CİTE DE PERA, HRİSTAKİ PASAJI, SAİD PAŞA GEÇİDİ)

Yeri **:** İstiklal Caddesi ile Sahne Sokak'ın (bugünkü Beyoğlu Balıkpazarı) kesiştikleri noktada, 80 numarada yer alır (333 ada, 3 parsel).

İnşa Tarihi **:**1874–1876.

Mimarı **:** Cleanth Zanno.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:** 8,27–28.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 47–54.

a-Tarihçesi:

1870 yılındaki büyük Beyoğlu yangınında yok olan Hoca Naum Tiyatrosu'nun arsası üzerine, banker Hristaki Zografos Efendi tarafından Cleanth Zanno'nun mimarlığında 1874 -1876 yılları arasında yeni tip bir çarşı binası olarak, Cité de Pera adıyla yaptırılmıştır[381].

Çiçek Pasajı'nı Hristo Efendi'den, sekiz kere sadrazamlık eden, Sait Paşa satın almıştır[382]. Pasajda, 1978 yılında yangın çıkmıştır. Bakımsızlıktan ileri gelen nedenle kısmen çökmüştür. Daha sonra acil bir müdahale ile iki katı eksik olarak restore edilmiştir[383].

b- Plan Tanıtımı:

Çiçek Pasajı, cadde üzerindeki dükkânları, iç dükkânları ve konut ya da muayenehane, yazıhane olarak kullanılan daireleriyle toplam 24 dükkân, 18 daireli olup üç bölümden oluşmaktadır.

---

[381] Cezar, *XIX. Yüzyıl* …, s. 395; B. Üsdiken, "Çiçek Pasajı"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1993, s. 508; Kazanç, Agt., s. 74; Gülersoy, Age., ss. 116-117; Z. Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul 1996, s. 110; Baslo, Agt., s. 189.

[382] Yeltin, Agt., s. 111; Kazanç, Agt., s. 73; Belge, Age., s. 237; Sözen, Age., s. 78.

[383] Sezgin, Agm., s. 231; Kazanç, Agt., s. 72; Sözen, Age., s. 78.

Orijinalde beş katlı olarak inşa edilen Çiçek Pasajı, mevcut haliyle üç katlıdır. Pasajın bu durumu inşa sonrası geçirdiği yangınlardan kaynaklanmıştır[384]. Pasajın her katı uzun dikdörtgen biçimli bir tasarıma sahiptir. Ortadaki dar koridora açılan karşılıklı sıra dükkânlardan oluşan Çiçek Pasajı'nın kuzeydoğu cephesi mevcut üç kat boyunca yarım yuvarlak bir form göstermektedir.

Doğu-batı doğrultusunda uzanan ana koridorun iki yanında sıralanmış kareye yakın dikdörtgen tasarımlı, ölçüleri de birbirinden farklı dükkânların kuzeye ve güneye açılan pencereleri, yapının ana cephelerine hareketlilik kazandıran en önemli unsurlarıdır.

c- Cepheler:

Çiçek Pasajı mimari açıdan değerlendirildiği zaman, kuzey ve doğu cepheleri ile dikkat çekicidir. Güney ve batı cepheleri sağır olan yapının mimari özellikleri genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda Eklektik bir düzende inşa edildiği görülmektedir. Giriş açıklıkları, pencereler, alınlıklar, balkonlar, figürlü ve bitkisel bezeme öğeleri, yapının Neoklasik, Neobarok, Art Nouveau üsluplarının bir sentezi olarak uygulanmıştır (Çizim: 8 , Foto.: 47).

Çiçek Pasajı'nda ilk dikkat çeken mimari öğeler giriş açıklıklarının iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemerleridir. Buradaki kemerlerin, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan dışa taşkın kilit taşları, derz araları, belirgin yüzeyleri hafif dışa taşkın bosajlı duvar örgüsü (rustik duvar örgüsü), kat aralarını belirleyen dışa taşkın profillerin oluşturduğu yatay saçaklar, yapının mimarisinde ana özelliğini belirleyen unsurlar olarak öne çıkmaktadırlar. Ara kattaki pencerelerin sövelerini oluşturan korint başlıklı plasterler, Neoklasik üslubun mimarideki en önemli öğeleri olarak, bu yapıda da görülmektedir (Foto.: 48).Yine ara kat pencerelerinin basık tutulmuş yuvarlak kemerleri ve dışa taşkın kilit taşları, Baltık mimarisinin özelliğini yansıtmaktadır. Pasaj'ın Neobarok üslup açısından dikkat çeken unsurları, üst katın balkon çıkıntıları, bu çıkıntıları taşıyan konsollar ve balkon çıkıntılarının aşırı plastik profillerle öne taşıntı yapan alınlıklarıdır.

Kuzeye bakan ve cephenin tamamı boyunca yükselen ana kapının alınlığı, kilit noktasından kırılarak, adeta ikinci bir alınlık daha oluşturulmuş, profillerle öne taşıntı yapan alınlığın tabla kısmında görülen aşırı plastik çiçek motifleri, saat, insan büstü ve

[384] Üsdiken, Agm., s. 508; Sözen, Age., s. 78.

yukarıdan aşağıya uçları sarkan asma çelenk kompozisyonu ile Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının birlikteliği sağlanmıştır (Foto.: 49). Aynı şekilde giriş açıklığının, taşları rustik tarzda dizilmiş yuvarlak kemerinin sağında ve solunda yer alan, hareketli bir portre sergileyen, duruşları ve biçimleriyle birbirine simetrik iki kadın rölyefi ve bunların altındaki profilli saçağı taşıyan konsollar, plasterler ve bitkisel dekorasyon Art Nouveau ve Neobarok üslubunun bir arada kullanılışının güzel bir örneği olarak görülmektedir.

Sonuçta Çiçek Pasajı, mimari açıdan Neoklasik, Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının Eklektik düzende ele alındığı bir yapı olarak değerlendirilebilir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Kuzey cephenin süsleme açısından en dikkat çekici unsuru, alınlığı, plasterleri, heykelleri ve bitkisel bezemeli giriş kapısıdır (Foto.: 48). Burada, her iki yana simetrik olarak yerleştirilmiş yarım silindirik gövdeli ve gövdelerinin üst kısımları birer çivi motifine asılmış çiçek demetleri ve meyve salkımlarıyla bezeli plasterler, cepheye zengin bir görünüm kazandırmaktadır. Çivi başı motiflerine asılı, çiçek ve meyve motifleri, Art Nouveau üslubunun genel bezeme özelliğini yansıtırken, sütunların iyon tarzı başlıklarına oturan ve profilli yatay saçak çıkıntısını taşıyan ikili ve uçları volüt biçimli konsollar, kenger yapraklarıyla bezeli dekorasyonları ile yine taşıdıkları profilli kalın saçağın aşırı plastik, ışık-gölge kontrastına müsait düzeniyle Neobarok bir özellik sergilemektedir. Giriş açıklığının iç içe profillerden oluşan öne aşırı taşkın ve kilit noktasından kırılarak ikinci bir alınlık halini alan Barok üslubundaki alınlığı, tabla kısmına yerleştirilmiş saat ve bunun çevresindeki aşırı plastik çiçek demetleri yer almaktadır (Foto.: 49).Bu çiçeklerin köşelerden birer halkaya tutturulmuş olması, Art Nouveau bitkisel bezemesinin genel özelliği olarak görülmektedir. Yine bir saat motifinin alınlık tablasında kullanılmış olması da aynı üslubun bezeme özelliğidir. Zira Art Nouveau üslubunda saat, çivi, halka vb. teknolojiyi çağrıştıran bir takım unsurlar, bezeme elemanı olarak tercih edilmektedir.

Çiçek Pasajı'nda bitkisel bezeme açısından dikkat çeken diğer kısımlar giriş açıklıklarının kemer köşelikleri ve pencere açıklıkları ile balkon çıkıntılarının çevreleridir. Giriş açıklığı kemer köşeliklerinde uçlarında lale motiflerinin yer aldığı dallar, pencere çevrelerinde ise papatya çiçeği motifi görülmektedir. Yine pencerelerin

basık kemer köşeliklerine denk gelecek şekilde tabiattaki böcek ve çiçek stilizasyonundan oluşan ve türü tam anlaşılamayan motifler yer almaktadır.

Çiçek Pasajı'nın bitkisel dekorasyon açısından dikkatleri üzerine çeken bir başka önemli noktaları, balkon çıkıntılarının tam cepheye bakan pencere açıklıklarının alınlık kemerlerinin üst kısımlarıdır. Bir kadın büstünün aşırı plastik çiçek motiflerinden oluşan çelenk kompozisyonuyla kuşatılmıştır (Foto.: 50). Burada karanfil, gül ve lale gibi çeşitli çiçek motiflerinin bezediği çelenkler, birer çivi motifine tutturularak köşelerden aşağıya sarkmaktadır. Bu tarz bir bitkisel bezeme de çivi motiflerinin kullanılmış olması, Art Nouveau üslubunun genel özelliğidir.

Çiçek Pasajı'nın balkon çıkıntılarının pencere açıklıkları altına denk gelen kısımları, birer dikdörtgen pano biçiminde tasarlanmış ve bu panolar tam merkezde yer alan tabiattaki böcek-çiçek stilizasyonu sonucu oluşmuş Art Nouveau üsluplu bir motifin çevresindeki bitkisel dekorasyonla kompoze edilmiştir. Aynı balkon çıkıntılarının alt kısımlarında, Neoklasik üslubun kasetli tavan uygulamasını hatırlatır tarzda, kare formlu üçer kaset oluşturulmuş ve bunların içerisine birer çiçek motifi işlenmiştir (Foto.: 51).

Çiçek Pasajı'nın figürlü bezeme açısından dikkat çeken tek cephesi kuzey cephesidir. Burada bağımsız heykel ve rölyef karakteri taşıyan bezeme unsurları yer almaktadır. Ana giriş kapısının açıklık kemerinin iki yanına denk gelen ve yarım silindirik formlu plasterlerin taşıdığı saçağın öne çıkıntı yapan kısımlarına kondurulmuş kadın heykelleri, Neobarok üsluplu karyatidlerdir (Foto.: 49). Sağ ve sol da olmak üzere iki adet karyatid yer almaktadır. Bu karyatidlerin baş kısımları bitkisel bezemeli bir taçla hareketlendirilmiş olup simetrik olarak işlenmişlerdir. Cepheye bakar vaziyette bakışları düz olarak verilmiştir. Her ikisinin de hareketleri aynı olup, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, ince dudaklı, küçük ağızlı ve tebessüm eder vaziyette görülmektedir. Ancak karyatidlerden sağ taraftaki sağ kolunu baş kısmına, sol taraftaki de sol kolunu baş kısmına kaldırmış vaziyettedir. Diğer kolları ise bol dökümlü ve kıvrımlı elbiselerini tutmaktadırlar. Zira elbiselerinin bol dökümlü ve kıvrımları olması, ışık-gölge kontrastının sağlanması, kol ve ayakların ters hareketleri Neobarok üsluplu heykellerin genel özelliğidir (Çizim: 27, Foto.: 52).

Çiçek Pasajı'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilmesi gereken diğer unsurları ise, giriş alınlığında ve balkonların cepheye açılan pencere

alınlıklarında görülen rölyef tarzında büstlerdir. Bu büstlerden giriş alınlığında olanı, daire motifli bir saatin üst kısmına yerleştirilmiş olup Art Nouveau üslup özellikli bitkisel çelenklerle dekore edilmiştir (Çizim: 28, Foto.: 53). Yüzü tam giriş kapısına bakacak vaziyette aşağıya dönük olan bu kadın rölyefi, yuvarlak yüzlü, hafif çekik gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı, ince dudaklı ve dudaklarını hafif sıkar vaziyette işlenmiştir (Foto.: 54).

Balkon çıkıntılarının pencere alınlıklarında yer alan kadın büstleri ise yine rölyef biçiminde olup yüzleri tam cepheye bakmaktadır (Foto.: 50). Giriş alınlığındaki saat motifinin üstünde yer alan kadın rölyefiyle aynı özellikler taşımaktadır. Yuvarlak yüzlü, hafif çekik gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklıdır. Bunların da uç kısımlardan çivi motiflerine asılmış, köşelerden kurdelelerle bağlanarak aşağıya sarkmış çiçek demetlerinin içinde yer alışları, Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının Eklektik bir düzende işlenmişlerdir..

4.6. GALATA ANTİK OTEL (HIPOLIT DEGUCIS KONAĞI)

Yeri **:** Beyoğlu Semti'nde, Meşrutiyet Caddesi, 67 Numarada yer alır (308 Ada, 6 parsel).

İnşa Tarihi **:** 1885.

Mimarı **:** Alexandre Vallaury.

Bugünkü Kullanımı **:** Otel.

Çizim **:** 29.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 55–63.

a- Tarihçesi:

Mimar Alexandre Vallaury tarafından, 1885 tarihinde inşa edilmiştir[385].

b- Plan Tanıtımı:

Yamuk dikdörtgen plan tasarımıyla XIX. yüzyıl İstanbul yapılarında kısıtlı arazi imkânının tasarıma birebir etkisini ortaya koymaktadır. Yamuk dikdörtgenin ortasındaki L biçimli koridor, dikdörtgen tasarımlı ve değişik ölçülerde ele alınmış odalara geçişi sağlamaktadır. Öne aşırı taşkın balkon uygulaması kat planlarında yapının batı cephesi, planın batı duvarında düz duvarı öne çıkıntılı hale getirerek asimetriğe neden olmuştur. Doğu duvarın tam ortasına denk gelen U biçimli boşluk, katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan asansör olarak değerlendirilmiştir.

Galata Antik Otel, zemin üstü üç katlı olarak inşa edilmiştir. Sonradan iki kat daha ilave edilmiştir.

c- Cepheler:

Galata Antik Oteli'n kuzey ve doğu cepheleri, diğer binalarla kuşatıldığı için sağır cephe özelliği taşırken, batı ve güney cepheleri dışa açılan pencere ve balkonlarıyla Art Nouveau üslup özelliğini yansıtmaktadır. Volüt biçimli konsollar üzerine bindirilmiş, dışa taşkın ve bezemeleriyle son derece gösterişli balkon düzenlemesine sahip batı cephesi, zemin kat ve düz atkı taşlı geniş açıklıklarla dikkat çekmektedir (Foto.: 55). Onun üzerindeki birinci kat, bosajlı duvar tekniği açısından

[385] Cezar, Age., s. 263; Goodwın, Age., s. 425; Sözen-Tapan Age., s. 56; İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Üsküdar Tarihi*, C. II, İstanbul 1977, s. 229; Can, Agt., ss. 225-257; Nasır, Agt., ss. 47-84; D. Barıları-E. Godolı, *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, ss. 27–29; Çevik, Agt., s. 13.

Neoklasik üslup özelliği gösterirken, dikdörtgen formlu pencerelerinin kilit taşları öne taşkınlığı ile Baltık Mimarinin etkilerini yansıtmaktadır (Foto.: 56). Cephenin, yatayda geniş kuşakların, dikeyde plasterlerle kesilmesi sonucu simetrik bir düzen göstermesi yine Neoklasik mimari anlayışın uygulandığını yansıtmaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte, dışa taşkın profillerden oluşan yatay bir kuşak ve balkon çıkıntısını taşıyan uçları volüt biçiminde kıvrılan konsol yer almaktadır (Foto.: 57). Birinci katın pencerelerinin altından yatay olarak devam eden geniş bant, dış hatları profillerle kuşatılmış bosajlı taşların dikey yerleştirilmesiyle dekore edilmiştir. Aynı bantın devamı balkon çıkıntısının altında da devam etmektedir.

İkinci katın pencereleri rustik tarzda yerleştirilmiş taşlardan yarım yuvarlak kemerli olup, özellikle alınlıklarındaki Art Nouveau üslubundaki bitkisel bezemeler ile dikkat çekmektedir.

Galata Antik Otel'in üçüncü kat pencerelerinin alınlıklarında Neoklasik üçgen alınlığın alt çizgisi, altta uygulanan yuvarlak kemer nedeniyle tamamlanmadan bırakılmış, bu pencereler birer sivri kemer alınlık formundadır. Böylece Neogotik bir görünüm yansıtılmıştır (Foto.: 58). Bu pencerelerin aralarında kalan geniş boşluklara yerleştirilmiş bezemeler, eşya ve bitki sitilizasyonundan oluşmuş Art Nouveau üsluplu madalyonlar şeklindedirler (Foto.: 59).

Batı cephedeki bir önemli özellik de, balkon çıkıntısının pencere alınlığının tam köşelerine yerleştirilmiş olan figürlü bezemelerdir (Foto.: 60). Buralarda sırt sırta vermiş kanatlı aslan figürleri yer almaktadır. Yapının dikey hatlarını oluşturan kare kesitli ve kenarları profillerle sınırlanmış olan plasterler, başlık süslemeleriyle iyon, korint ve dor başlıklarının kaynaşımından oluşmuş farklı ve özgün başlık taşımaktadırlar. Batı cephenin balkon çıkıntısında ise, dış kenarlarında iyon ve korint tarzı başlıklı plasterlere yer verilmiştir. Pencere çerçevelerinde ise; alttakiler dor, üsttekiler iyon başlıklı plasterler kullanılmıştır. Balkonlarda dikkati çeken bir başka özellik de, meander motifli kuşaklara yer verilmiş olmasıdır. Aynı kuşaklar ikinci katın üst hizasında da yer almaktadır. Yapının batı cephesinin profilli saçağına geçişte uygulanan diş sırası Neoklasik saçakları anımsatmaktadır. Pencere üstlerindeki meander kuşakları ile grifon figürleri de, hem Türk hem Antik Avrupa mimarisinde etkilerini göstermektedir.

Galata Antik Otel'in güney cephesi, zemin kat ve birinci kata sahip olup, batı cepheyle aynı nitelikler taşımaktadır. Giriş açıklığı bu cepheye yerleştirmiş olup, kemeri ve genel form itibariyle birinci kat pencereleriyle aynı özelliği yansıtmaktadır (Foto.: 55). Cephe, üçgen alınlıklı ve iyon başlıklı plasterlerle çerçevelenmiş dikdörtgen formlu pencereler ile dikkat çekicidir.

Alexandre Vallaury'nin imzasını taşıyan (Foto.: 63) 1885 tarihli Galata Antik Otel; Neoklasik, Art Nouveau üsluplarının kaynaşımından oluşmuş Eklektik bir üslubu üzerinde taşımakla birlikte, yer yer Türk mimarisinden de izler yansıtmaktadır

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Galata Antik Otel'in süsleme açısından figürlü ve bitkisel süslemeler olarak değerlendirilmesi gerekir. Bitkisel süslemeler; özellikle pencere alınlıklarına yerleştirilmiş tabiattaki doğal çiçek, küçük canlıların ve eşya (halka vb.) stilizasyonundan oluşmuş uygulamaları ile Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır. Yine plasterlerin başlıklarında yer alan kenger yaprakları, üçgen alınlıkların üst hatlarındaki profilin içini oluşturan yaprak dizisi ve yine yuvarlak madalyonlar üzerinde yer alan aslan masklarının iki yanına yerleştirilmiş dallar ile çiçekler, bitkisel bezemelerin yapıdaki en güzel örnekleridir (Foto 61).

Figürlü bezemede ise balkon çıkıntısının korniş hizasıyla birleştiği noktada yer alan kanatlı aslan ya da grifon adıyla nitelendirilen sırt sırta vermiş figürlerdir. Bu figürlerin her ikisi de stilize olarak işlenmiş olarak antikite tesirli olarak dikkati çeker. Arka ayaklarının üzerine oturur biçimde olup ön ayakları kısadır. Hafif yüksekçe bir taş kaidenin üzerine çömelmiş biçimdedirler. Yassı burun, badem göz, çatık kaş, açık ağızlı ve yelelidirler. Gövdelerinden itibaren kanatlar stilize edilmiştir. Avrupa ve Türk mimarisinde nazarlık ve koruyuculuk hüviyeti üstlenmiş figürler olarak değerlendirilebilir (Foto.: 60).

Figürlü bezemenin bir başka grubunu da üst kat pencereleri arasındaki boşluklara yerleştirilmiş madalyonların üstüne konmuş aslan masklarıdır (Çizim: 29 , Foto.: 62). Bu aslan maskları da, grifon figürleriyle aynı geleneği ve aynı amacı taşımaktadırlar. Cepheye bakar vaziyette, açık ağızlı, çekik gözlü, yeleli aslan maskının, yumurta dizisiyle kuşatılmış bir yuvarlak daire içindeki ortası bitkisel bezemeli ve madalyon biçiminde işlenmiş teknolojik bir eşyayı andıran geometrik kompozisyonlarla birleştirilmiştir (Foto.: 59). Yine bu madalyonun iki yanına yerleştirilmiş üst

kısımlarında birer kâse ya da vazo, alt kısımlarında ise yine bir bitki demetine iplerle tutturulmuş kenger yaprağı demetinin yer aldığı gövdeleri yivlendirilmiş küçük plasterler, Art Nouveau üslubunun bitki-eşya kaynaşımını ortaya koymaktadır.

Galata Antik Otel'de süsleme açısından değerlendirilmesi gereken bir başka husus da birinci katın pencere üstlerinde yer alan meander motiflerinin oluşturduğu bezeme kuşağıdır (Foto.: 57). Bu motifler de hem Türk, hem Antik geleneği yansıtan Avrupa mimarisinin örneklerinde karşılaşılan süsleme öğeleridir.

4.7. HALEP PASAJI (VARYETE TİYATROSU, FRANSIZ TİYATROSU, FERHAN ŞENSOY TİYATROSU, DORMEN TİYATROSU, SERKLDORYAN)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 62 numarada yer alır (338 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1885.

Mimarı **:** Patrokli Campanaki.

Bugünkü Kullanımı : İş Hanı.

Çizim **:** 9.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 64–67.

a- Tarihçesi:

Halep Pasajı Halepli M. Hacar tarafından 1885 yılında yaptırılmıştır. Yapı ilk yıllarda cambazların binicilik gösterilerinin yapıldığı bir mekân olarak değerlendirilmiştir. 1899 yılında binada, tiyatro ve opera da oynatılabilmesi için bazı değişiklikler yapılmıştır. Ancak esaslı değişiklik 1904 yılındaki yangından sonra Mimar Patrokli Campanaki'nin buraya ilk tiyatro binası şeklini vermesiyle gerçekleşmiştir. 1906 yılında adı, "Varyete Tiyatrosu" olarak değiştirilir. Cumhuriyet döneminde adı, tekrar değiştirilerek "Fransız Tiyatrosu" olur. 1928 yılında bir yangın sonrası bir süre bakımsız kalmış; daha sonra da ön cephesi aynen korunarak restore edilmiştir[386]. 1942 yılında "Ses Sinema Tiyatrosu" adını alır. 1963 yılında tekrar onarımdan geçirilerek "Dormen Tiyatrosu" olan yapı, 1972 yılında tamamen bir sinema binasına dönüşmüştür. 1989 yılında Ferhan Şensoy tarafından tümüyle restore edilerek bugünkü son şeklini almıştır[387].

b- Plan Tanıtımı:

Uzun dikdörtgen bir tasarım özelliği gösteren Halep Pasajı, kuzey-güney yönlü uzun bir koridorun etrafına sıralanmış kare planlı dükkânlardan oluşan kat

[386] Cezar, Age., s. 395; S. Durudoğan, " Halep Pasajı"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1993, ss. 497–498; Sezgin, Agm., s. 227; Kazanç, Agt., s. 86; Baslo, Agt., s. 200.

[387] Durudoğan, Agmad., ss. 497–498; Kazanç, Agt., s. 97.

düzenlemelerine sahiptir. Koridorun ortasındaki kare formlu merdiven sahanlığı katlar arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır.

c- Cepheler:

Güney cephenin tam orta aksına yerleştirilmiş, iç içe profillerden geniş yuvarlak kemerli giriş açıklığıyla ulaşılan Pasaj, zemin kat üzerine dört katlı olarak inşa edilmiştir (Çizim: 9 , Foto.: 64). Kare kesitli plasterlerin arasında kalan, düz atkılı büyük dikdörtgen açıklıklarla dışa açılan zemin katın hemen üzeri, bir ara kat olarak değerlendirilmiştir. Kilit noktaları dışa taşkın iç içe profillerden basık kemerli ara kat pencereleri, çerçevelerindeki kaydırmalı düzende yerleştirilmiş rustik örgülü taşlarıyla ve giriş açıklığı kemerinin her iki yanına ikişerli olarak simetrik olarak yerleştirilişlerilmeleriyle İstaiklal Caddesi'ne bakan güney cephe oldukça dikkat çekicidir.

Ara kattan sonra gelen birinci katın orta aksı, üçüz pencereyle dışa açılan kapalı balkon biçiminde uygulanmıştır. Hem balkon çıkıntısı, hem de saçak çıkıntısının uçları, volüt biçiminde kıvrım yapan ikiz konsollar üzerine bindirilmiştir. Birinci katın iç içe profilli basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencerelerinin yuvarlak kemer alınlıkları, biçim olarak Neoklasik üslubunda görünseler de, kilit noktalarından kırılarak ikiye bölünmeleriyle, tabla kısımlarına heykellerin yerleştirilmiş olmalarıyla ve öne aşırı taşıntı yapmalarıyla Neobarok üslubunu yansıtmaktadırlar. Bunun yanında pencere altlıklarındaki geometrik şebekeli yalancı balkon uygulamaları da, Art Nouveau üslubunda olduğunu göstermektedir. Birinci kat cephesinin en dikkat çekici noktası, ortadaki üçüz pencereli balkon çıkıntısının orta penceresidir. Burada, iç içe profillerden basık kemerli üçüz pencere uygulamasına gidilmiş, özellikle orta pencereye hem alınlık, hem de altlık süslemesi bakımından özen gösterilmiştir. Orta pencereye, iç içe profillerden bir bitki bezemesi yerleştirilmiştir. Aynı şekilde yan pencerelerin altlıkları, geometrik şebekeli yalancı balkon şeklinde tasarlanmışken, Art Nouveau üslubunun teknolojik eşya- bitki kaynaşımından oluşan ve türü anlaşılamayan özgün kompozisyonu işlenmiştir. Birinci kat pencerelerin alınlık tablalarında yer alan büstler başlık, sakal ve yüz ifadeleri bakımından farklı işlenişleri ile ilginç örneklerdir. Bunlardan en sağdakiler bıyık, sakal ve sarıklarıyla Osmanlı portresinde işlenmişlerdir (Foto.: 65). Soldakilere göre birinci derecede önemli bir hüviyet edası taşırlar. Ancak

soldaki pencere alınlıklarındaki figürler, yüz ifadeleri ve başlıklarıyla sağdakilere göre ikinci derecede önem taşıyan büstler olarak işlenmişlerdir (Foto.: 66).

İkinci kat pencereleri dikdörtgen formlu iç içe profillerden basık kemerli olarak ele alınmışlardır. Ancak alınlıkları konsollar üzerine atkılar biçiminde uygulanmıştır. Cephenin orta aksındaki üçüz pencereli balkonun orta pencere alınlığında teknolojik eşya, figür ve bitki karışımından oluşturulmuş Art Nouveau üslubunda bir bezeme dikkat çekicidir. Burada tam cepheye bakan ve yüzeyden aşırı taşkın bitki motifleri arasına yerleştirilmiş geyik boynuzlarının arasında ve başının üstünde yukardan halkalara tutturularak asılmış bir mabed maketi yer almaktadır (Foto.: 67).

Yapı cephesindeki Art Nouveau üsluplu bir başka figürlü bezeme de cephenin en üst noktasında ve ortaya yerleştirilmiş olan aslan maskıdır. Bu aslan maskı, açık ağzında halka ve zincir taşıyarak Art Nouveau üslubunun eşya-figür kaynaşımını göstermektedir. Bu aslan maskı bir nazarlık ve koruyuculuk görevi üstlenmiştir. Cephenin her iki yanında yer alan yukarıdan aşağıya sarkan birbirine tutturulmuş tabak motifleri de Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır.

Halep Pasajı cephe düzenlemesi, figürlü bezeme, kemer - alınlık formları ve diğer unsurları ile genel olarak değerlendirildiğinde, birinci derecede Art Nouveau mimari anlayışında ele alınmışlardır. Ancak yer yer Neobarok özellikler de taşımaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Halep Pasajı'nın, figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilmesi bakımından önem taşıyan birinci kat pencere alınlıklarındaki büstleridir. Başlık, sakal ve yüz ifadeleriyle tam bir Osmanlı portresi sergileyen bu büstlerden, farklı hüviyet ve karakterler bu yapının yaptırıcıları, ortakları ya da paraca destekleyen önemli kişileri olarak düşünülebilir. Bütün bu büstler, cepheye bakar vaziyettedirler. Bunlardan sağdan birinci sıradaki erkek büstü; başında sarığı olup, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, şiş yanaklı, küçük burunlu, bıyıklı ve sakallıdır. Alın kısmındaki çizgilerle orta yaşlarda biri olarak gerçekçi bir portre niteliği taşımaktadır. Sağdan ikinci sıradaki erkek büstü ise, birincisinden biraz daha genç olarak işlenmiştir. Yine aynı şekilde başında şapkası, suratı biraz daha uzunca, yuvarlak gözlü, yayık burunlu, elmacık kemikleri biraz daha ortaya çıkmış olarak bıyıklı ve sakallıdır.

Soldaki büstlerden birinci sıradaki erkek büstü de; yuvarlak yüzlü, iri gözlü, bıyıklı ve sakallıdır. İkinci sıradaki ise en genç olanıdır. Saçları olmayan kel, oldukça geniş yüze sahip, yuvarlak gözlü, küçük burunlu, açık ağızlı, kalın dudaklıdır. Ayrıca ağzını tamamen açmış gülümser şekildedir.

İkinci kat balkon çıkıntısının orta penceresinin alınlığında yer alan ve tam cepheye bakan geyik figürü, tabiattaki natural çiçek, teknolojik eşya ve figür kaynaşımıyla özgün bir üslupta işlenmiş olması Art Nouveau üslubunun genel bezeme anlayışını yansıtır. Buradaki geyik figürünün sadece baş kısmı gerçekçi şekilde işlenmiş olup, boynuz kısmı ise aşırı bir stilizasyona uğramıştır. Uzunca bir yüzü, yuvarlak gözleri ve gözlerini irice açmış vaziyettedir.

Cephenin orta aksındaki ve çatı hizasında yer alan ağzındaki halka ve zinciri taşıyan yuvarlak yüzlü, badem gözlü, iri burunlu, açık ağızlı, yeleli, ağzında halka taşıyan aslan büstü de, kaynağını Antik gelenekten alan Art Nouveau üslubunun teknolojik eşyayla birlikte kullanıldığını göstermesi açısından dikkat çekcidir. Bu masklar, nazarlık, koruyuculuk ve tılsım amaçlı olarak uygulanmışlardır.

4.8. BÜYÜK LONDRA OTELİ

Yeri **:** Meşrutiyet Caddesi, 53 numarada yer alır (303 Ada, 25 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1891.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Otel

Çizim **:** 30–31.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 68–76.

a-Tarihçesi:

Büyük Londra Oteli, 1891yılında L. Adamopoulos ve N. Aperghis adlı iki ortak tarafından otel olarak inşa ettirilir[388]. Adını, Avrupa'da XVIII. yüzyılda başlamış olan bir turizm modasından alır. 1700'lü yıllardan itibaren Batı'nın ilk turistleri olarak İngilizlerin, İsviçre'yi ve Riviyera'ları görmek üzere gezilere başlamaları, bu ülkelerde onlar için açılan ilk görkemli otellere de, İngiliz isimlerinin verilmesine yol açmıştır. Beyoğlu'nda da bu tarihlerde böyle bir uygulama başlamış olup Büyük Londra Oteli de bu amaç için inşa edilmiştir[389].

b- Plan Tanıtımı:

Büyük Londra Oteli, zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir. Katlar simetrik bir düzen göstermektedir. Batı cepheden ana kapıyla ulaşılan koridorun gerisinde, dikdörtgen planlı büyük bir avlu ve bu avlunun çevresine yerleştirilmiş yine dikdörtgen tasarımlı odalardan oluşmaktadır. Bu odalar da, kendi içlerinde ıslak hacimler ve odalar olmak üzere iki bölüm halinde tasarlanmışlardır. Islak hacimleri, giriş kapılarının yakınında yer alan kare bir plan düzeni gösterirken, oldukça büyük tutulmuş odalar giriş kapısından itibaren L düzenine sahiptirler. Ayrıca ortadaki dikdörtgen avlunun merkezinden katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan asansör sistemine yer verilmiştir.

---

[388] Cezar, Age., s. 406; P. Aykut, "Londra Oteli"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul, 1994, s. 227; Sözen, Age., s. 84; Baslo, Agt., s. 162.

[389] Cezar, Age., s. 405; Aykut, Agmad., s. 227 Baslo, Agt., s. 162.

c- Cepheler:

Büyük Londra Oteli'nin heykelleri, pencere alınlıkları, pencereleri, plasterleri ve balkonlarıyla son derece gösterişli olan batı cephesinin dışındaki cepheleri sağır tutulmuştur.

Büyük Londra Oteli'nin batı cephesi, Antik Yunan ve Roma Mimarisi'nin Rönesans ve Neoklasik dönemlerde yeniden ele alınan cephe düzenlemesini yansıtmaktadır. Cephe, simetrik üç ana bölümden oluşan dikey bir düzenlemeyle, beş ana bölümden oluşan yatay düzenlemenin kesişimi sonucu oluşturulmuştur (Foto.: 68). Böylece ortaya çıkan geometri esaslı (kareler, dikdörtgenler) düzenleme yapının kolay anlaşılırlığını sağlamaktadır.

Büyük Londra Oteli'nin batı cephesi, zemin katının profilli yuvarlak kemerlerin oturduğu plasterler arasında kalan ikiz pencere düzenlemeleri ve tam orta akstaki iki sütun üzerine, düz profilli atkıya sahip giriş bölümünden oluşmaktadır. Buradaki pencerelerin, kemer ve söve taşlarının rustik düzende ele alınmış olması Neoklasik üslubun Antik gelenekten ve Rönesans geleneğinden aldığı bir örgü tekniğidir. Pencere kilit noktalarında yer alan ve ağızlarındaki natural çiçek motiflerinden oluşmuş çelenkleri taşıyan aslanlar, nazarlık ve tılsım amaçlı olarak Neoklasik geleneğin İstanbul'daki figürlü örneklerindendir (Foto.: 69). Ortadaki giriş açıklığının ikili sütunları, Antik geleneğin üç sütun düzeninden biri olan, iyon tarzındadır. Diğerleri dor ve korint başlıklı sütunlarıdır (Foto.: 70). Bu sütunlar Antik Yunan ve Roma mimarisinin sütun biçimleri olup, Rönesans ve Neoklasik dönemlerde tekrar uygulandığı görülmektedir.

Zemin kattan birinci kata geçişte dikeyde ortada açık, yanlardan kapalı balkon tarzındaki çıkıntıların bindirildiği konsollar, üzerleri kenger yapraklarıyla bezeli uçları volüt biçiminde kıvrım yapan Neobarok üslubunda kullanılmışlardır.

Birinci katın, sağ ve sol yanındaki dikey de birbirinin devamı niteliğinde kapalı balkon uygulamaları, öne aşırı taşıntı yapmalarıyla Neobarok üslubunda bir özellik sergilerken, pencere formları ve alınlık formlarıyla da Neoklasik üslup özelliği yansıtmaktadırlar (Foto.: 71). Buradaki yan balkonların alt katı, korint tarzı bir plasterin ayırdığı ikili dikdörtgen formlu pencere ile dışa açılmaktadırlar. Aynı şekilde yanlardan da dikdörtgen formlu pencerelere yer verilmiştir. Pencerelerin altlıklarında ve alınlıklarında, sade dikdörtgen panolar yer almaktadır. Dış kenarlardaki gövdeleri uzun

dikdörtgen formlu bir panoyla dekore edilmiş kare kesitli plasterin başlık kısmı, ikili küçük konsol biçiminde düzenlenmiş, bu konsolların üzerine de ikinci katın balkon çıkıntısı bindirilmiştir.

İkinci katın kapalı balkonu, biçim itibariyle Neoklasik üslubun dikdörtgen formlu ve yuvarlak kemer alınlıklı pencere anlayışını yansıtmaktadır. Ancak, iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemer alınlıklar, yüzeyden aşırı taşkın oluşlarıyla Neobarok bir üslup sergilerler (Foto.: 72). Buradaki balkonun pencere altlarından ve alınlık üstlerinde yer alan dikdörtgen panoların kenarları iç içe profillerle belirlenmiştir.

İkinci katın balkon pencerelerinin cepheye bakanlarının tam ortasında, kabartma bir kadın heykeline yer verilmiştir. Heykelin belden aşağı kısmı, gövdesi yivlenmiş bir plaster biçiminde düzenlenmiş, başının üzerine gelen volüt biçimindeki konsol ise adeta bir taç hüviyeti kazandırmıştır.

Kadın büstünün başına denk gelen volüt biçiminde konsolun üzerine bindirilen yatay kuşaktan sonra başlayan üçüncü katın alınlıklara sahip dikdörtgen formlu pencerelere ve balkon köşeliklerindeki korint başlı plasterler, Neoklasik mimarinin Antik gelenekten aldığı öğeler olarak dikkati çekerler.

Dördüncü katta uygulanan sade dikdörtgen formlu pencerelerle ve aralardaki gövdeleri uzun dikdörtgen biçimli panolarla dekore edilmiş plasterler, birinci kat pencere düzenlemeleriyle paralellik göstermektedir.

Büyük Londra Oteli'nin korniş kısmını oluşturan yatay profiller ve ortadaki volüt biçimli konsol dizisi, cephenin gösterişini en az diğer unsurlar kadar katkı sağlamaktadır. Burada volüt biçimli konsolların araları, yatay dikdörtgen biçimli panolar şeklinde düzenlenmiştir. Cephenin orta aksı açık balkon düzenlemesi şeklinde tasarlanmıştır. Birinci katın orta aksındaki şebekeli balkon uygulamasının köşelerinde, iyon başlıklı sütunlara yer verilmiştir. Balkonun yanında yer alan iki dikdörtgen formlu pencerenin profilli yuvarlak kapısıyla odalara bağlantı sağlanmıştır.

İkinci katta ise, aynı tarz balkon düzenlemesinde köşe sütunlarının yerini karyatidler almıştır. Buradaki kadın heykelleri, adeta üstlerindeki üçüncü katın balkon çıkıntısının yükünü taşıyan birer sütun görevi üstlenmişlerdir (Foto.: 73). Başlarındaki istiridye yivi biçiminde dekore edilmiş taçlarıyla dikkati çeken bu karyatidlerin; yukarı kalkan kolları, başlarının üzerine gelen yüke payanda olacak biçimdedir. Karyatidlerin bir sütun kaidesi şeklinde başlayan vücutlarının alt kısmı ile ayakları gergin bir edayla

işlenmiştir. Bu durum buradaki görevlerinin sadece dekoratif amaçlı değil, aynı zamanda işlevsel amaçlı olduğunu da yansıtmaktadır. Bu gerginlik, kol kaslarından ve yüzlerinde de okunabilmektedir. Bir bütün olarak bakıldığında Antik mimarinin Neoklasik geleneğe aktardığı karyatidlerin bir devamıdır.

Karyatidler Neoklasik bir biçim sergilerken, yan balkonların ikili pencereleri arasındaki kadın rölyefleri, başlarındaki volüt biçimli konsollarla ve gövdelerinin altlarındaki kenger yapraklarıyla Neobarok bir üslup sergilemektedirler. Kadın rölyeflerinin yer aldığı balkonların alt kısımlarında yer alan köşelerden birer çiviye tutturulmuş ve kurdalelerle fiyonk biçiminde bağlanmış bitkisel çelenkler de Art Nouveau üslubundadır.

Büyük Londra Oteli'nin üçüncü katın orta aksındaki açık balkon uygulamasında, ortadaki dikdörtgen formlu kapının alınlığı yatay bir dikdörtgen pano şeklinde düzenlenmiştir. Yanlardaki pencerelerin alınlıkları ise, yarım yuvarlak kemer formundadır. Köşelerdeki sütunlar, dor düzeninin daha basit şekli olan toskana düzende ele alınmış ve böylece Neoklasik geleneğin bir mimari öğesi olarak burada da tekrar edilmiştir.

Büyük Londra Oteli cephe düzenlemesi itibariyle genel bir değerlendirilmeye tabii tutulduğu zaman; plasterleriyle, sütunlarıyla, pencere ve alınlık formlarıyla karyatidleriyle Neoklasik bir özellik sergilerken, bunların yüzeyden aşırı plastik bir biçimde dışa taşkın işlenişleriyle, volüt formlu konsollarıyla Neobarok ve köşelerden çivi motiflerine tutturulmuş çelenkleriyle, birtakım teknolojik eşyalardan stilize süslemeleriyle de Art Nouveau üsluplarının kaynaşımından ibaret Eklektik bir cephe anlayışı sergilemektedir.

d- Figürlü Bezeme ve heykel:

Büyük Londra Oteli'nde iki tür süsleme görülmektedir. Bunlardan biri, figürlü bezeme ve heykel, diğeri ise bitkisel bezeme ana başlıkları altında değerlendirilebilir.

Figürlü bezemeyi XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları arasında yapılmış Neoklasik ve Neobarok üsluplu sivil mimari örneklerinde sıkça uygulanan, kaynağını Antik Yunan ve Roma mimarisinden alan ve yapılarda koruyuculuk, tılsım, nazarlık gibi amaçlar çerçevesinde kullanılan aslan kabartması oluşturmaktadır. Zemin katın kemer kilit taşlarında yer alan yeleli, gözleri yerinden fırlamış cepheye dikkatle bakan, uzun yüzlü, yuvarlak gözlü, geniş burunlu, çatık kaşlı, ve açıkağızlarında halka

biçiminde düzenlenmiş bitkisel çelenkleri taşıyan stilize edilmiş aslan maskları yer almaktadır (Çizim: 30 , Foto.: 74).

Büyük Londra Oteli'nin figürlü bezeme ve heykel açısından değerlendirilmesi gereken unsurlardan ikincisi de, yan balkonların ikili pencereleri arasındaki kadın rölyefleridir (Foto.: 75). Buradaki kadın rölyefleri, gövdesi yivli bir plasterin üst kısmına yerleştirilmiş olup, cepheye bakar vaziyettedir. Stilize edilmiş kıvırcık uzun lüleli saçları, yuvarlak yüzü, badem gözleri, küçük burnu, küçük ağzı, ince dudakları adeta onun bir başlığı şeklinde düzenlenmiştir. Boynundaki kolyesi Neobarok tarzı, zengin kıvrımlara sahip bol dökümlü elbisesi, çiçeklerden oluşturulmuş Art Nouveau tarzı çelengiyle Eklektik üslup özelliği sergileyen bu rölyef plasterin tümü düşünüldüğünde, Antik gelenekteki bağımsız sütunların görevini yapan karyatidlerin Eklektik tarzda düzenlenmiş ve plastere uygulanmış şekli olarak görülmektedir.

Orta aks ve ikinci katın balkonundaki kadın heykelleri, cephedeki ağırlığı taşıyan bir sütun görevi olarak uygulanmaktadır (Çizim: 31 , Foto.: 76). Böylece Neoklasik mimarisinin Antik gelenekten aldığı birer karyatid uygulaması olarak değerlendirilir. Bu karyatidlerin her ikisi de cepheye bakar vaziyettedirler. Balkonun her iki köşesinde yer alan bu karyatidler, stilize edilmiş başlarındaki istiridye kabuğu biçimindeki taçlarıyla, uzun kıvırcık saçlarıyla, yuvarlak yüzleriyle, yuvarlak gözleriyle, anlamlı bakışlarıyla, küçük burunlarıyla, küçük ağızlarıyla, gövdelerini örten bol dökümlü elbiseleriyle ve kumaş kıvrımlarıyla simetrik bir düzen göstermektedirler. Her ikiside kollarını yukarıya kaldırırak başlarında birleştirmişlerdir. Ancak yüz ifadelerinde bir gerginlik hissedilmektedir.

Büyük Londra Oteli'nin bitkisel bezemesi, zemin katla birinci kat arasındaki volüt biçimli konsolların gövdelerini dekore eden kenger yapraklarından oluşmuş Neobarok bezemelerle başlamaktadır. Bunu birinci kattan ikinci kata geçişi sağlayan yatay kuşağın altında yer alan ikili konsolların ve pencereler arasındaki plasterlerin başlıklarındaki akant yapraklarından oluşan bezemeler devam ettirmektedir. Yapıda bitkisel bezeme açısından en dikkat çekici öğeler ikinci katın yan balkonlarının alt köşelerindeki çiçek demetlerinden oluşan çelenk motifleridir. Bu çelenkler, iki uçtan birer çivi başına kurdalelerle fiyonk şeklinde düğüm yaparak tutturulmuşlardır. Bu tarz bir çelenk motifi uygulaması da Art Nouveau bitkisel bezemesinin özelliğidir. Üçüncü

katın dış köşelerindeki plasterlerin korint başlıklarında yer alan akant yapraklarıyla bezeli başlıklar da, yapının bitkisel bezemesine katkıda bulunan unsurlardır.

Büyük Londra Oteli'nin bitkisel bezeme açısından dikkat çeken bir başka yönü de, girişte iyon başlıklı sütunların volüt biçiminde kıvrım yapan uçlarına asılmış bitkisel çelenk motifleridir. Böyle bir uygulama Antik bir sütun biçiminin Art Nouveau bezemeyle kaynaşıp Eklektik bir tarza dönüşüne işaret etmektedir.

4.9. RUMELİ PASAJI

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 48 numarada yer alır (356 Ada, 4 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1894

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:** 10, 32–36.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 77–89.

a- Tarihçesi:

Rumeli Pasajı II. Abdülhamid'in mabeyncisi Ragıp Paşa tarafından 1894 tarihinde yaptırılmıştır[390].

b- Plan Tanıtımı:

Beyoğlu, İstiklal Caddesi üzerindeki Rumeli Pasajı, doğu ve batısında inşa edilmiş yapılardan kalan mevcut arazi değerlendirilerek inşa edildiği için yamuk dikdörtgen formlu bir plan düzeni göstermektedir. Yamuk dikdörtgenin ortasındaki "T" biçimli koridor, planın belirleyici unsuru olarak dikkat çekmektedir. Zira, dikdörtgen tasarımlı odalar, bu "T" nin çevresinde sıralanarak üst üste yedi katın aynı biçimde düzenlenmiş plan şemalarını oluşturmaktadır.

c- Cepheler:

Dışa taşkın ve kırık dalgalı hatlar oluşturan profilli yatay kuşakların belirlediği üst üste yedi kattan oluşan bir cephe düzenlemesine sahip Rumeli Pasaj'nın kuzey cephesi; giriş kapısı, pencereleri ve cephe boyunca uzanan üç ayrı kapalı balkon sıralamalarından oluşmaktadır (Çizim: 10 , Foto.: 77). Bu mimari unsurlar içerisinde en gösterişli olanı ve işlev açısından da en aktif hüviyet taşıyanı giriş kapısıdır (Foto.: 78). Arka arkaya bitişik olarak düzenlenmiş ikili iyon sütunun taşıdığı iç içe profillerden oluşan giriş açıklığı kemeri, kilit noktasının alınlığındaki ve köşelik tablalarındaki süsleme unsurlarıyla son derece grift ve zengin bir kompozisyonuyla dikkat çekicidir. Kemer kilit noktası, aşırı plastik bir bitkisel dekorasyonuyla Neobarok üslupta işlenmiştir. Bu motifin orta kısmı, doğadaki bir böcek sırtı ve bitkisel motiflerle

[390] B. Kutun, "Rumeli Hanı" mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1994, s. 355; Bayram, Agt., s. 357; Kazanç, Agt., s. 112; Sözen, Age., s. 89; Baslo, Agt., s. 199.

kaynaştırılarak türü tam anlaşılamayan bir süsleme unsuru haline getirilmiştir. Bu anlayışta ele alınmış bir motif Art Nouveau üslubunun, motifin adeta bir rölyef gibi aşırı plastik bir biçimde öne taşıntı yapması da Neobarok üslubunu çağrıştırmaktadır. Kilit noktasından uçları volüt biçiminde kıvrım yaparak kırılan giriş alınlığının ortasına konsolların taşıdığı ikinci bir alınlık yerleştirilmiştir (Foto.: 79). İkinci alınlığın konsollarının cepheye bakan yüzlerine de birer aslan maskı nazarlık, koruyuculuk tılsım vb gibi amaçlarla, ağızlarından aşağıya doğru sarkan ardı ardına birleşik olarak dizilmiş halkalar da bolluk ve bereket sembolü olarak işlenmişlerdir (Foto.: 80). Ağzındaki halka motifleriyle birlikte işlenmiş olan aslan maskları, Art Nouveau üslubunda yapılan konut, iş hanı, banka, vb gibi sivil mimarlık örneklerinde sıkça karşılaşılan figürlü bezeme örneklerindendir. Alınlığın tam kilit noktasında yer alan kadın maskının başındaki tacının iç kısmı, yivli metal bir eşyayı andırmaktadır (Çizim: 32 , Foto.: 81). Bu durum Art Nouveau üslubunun motiflerle teknolojik eşyaları, doğadaki böcek ve çiçekleri kaynaştırarak üsluplaştırılmış yeni ve türü tam anlaşılamayan motiflere eğiliminin işaretidir. Bu kadın büstünün çepeçevre çiçek motifleriyle oluşturulmuş çelenklerle kuşatılmıştır. Bu çelenkin boyun kısmı bir halkayla düğümlendikten sonra iki kola ayrılıp, volüt biçimindeki kıvrımların öne bakan kısımlarındaki çiçeklerle birleşir tarzda işlendiği görülmektedir.

Giriş açıklığının süsleme açısından dikkat çeken diğer bir hususu da, kemer köşelik tablalarındaki süslemeleri, aslan masklarına göre şekillendirilişlerdir (Çizim: 33, Foto.: 82). Buradaki aslan maskının ağzından sarkan Art Nouveau tarzında oval bir madalyonun uçlarında, meyve salkımları yer almaktadır. Aynı aslan maskının ağzından devam eden çiçeklerle bezeli çelenk motifi de, akant yapraklarıyla oluşturulmuş dekorasyonun merkeziyle birleşmektedir.

Giriş açıklığının her iki yanında rustik örgülü kare kesitli ve öne hafif taşıntı yapan plasterlerin başlık kısımlarındaki bezemeler de, giriş cephesinin dikkat çekiciliğine en az açıklık kemeri çevresindeki süslemeleri kadar katkıda bulunmaktadır. Bunlar, merkezindeki istiridye yivi biçiminde kabuğu yivlenmiş bir böcek ya da aşırı stilizasyondan dolayı türü tam anlaşılamayan çiçek motifinin çevresinde oluşturulmuş birer akantus yaprağı motifli çelenk şeklinde düzenlenmişlerdir. Bunların hemen üzerinde, korint tarzı başlık düzenlemesi şeklinde ele alınmış akantus yaprağı bezemeleri ve bu bezemenin üzerinde de bir kumaş motifinin içerisinde, bitkisel çelenk

motifi adeta giydirilmiş bir bebek ya da çarşıdaki bir mankene asılmış bebek elbisesi şeklinde işlenmiştir. Tüm bunlar Art Nouveau süslemesinin genel özelliğini yansıtırken, motiflerin yüzeyden aşırı taşkın adeta birer rölyef karakterinde işlenişi de Neobarok üslubunu yansıtmaktadır.

Kuzey cephenin üç sıra halinde aşağıdan yukarıya doğru uzanan balkonsu çıkmalarının öne doğru çıkıntıları, uçları volüt biçiminde kıvrılan ikili konsollar üzerine bindirilmiştir. Balkonların alt sırasında yatay kuşaklar, dikdörtgen panolar biçiminde düzenlenmiş ve bu panoların cepheye bakan kısımları aşırı plastik bitkisel çelenklerle dekore edilmiştir. Alt kat balkonlarının pencereleri, iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu olarak tasarlanmışlardır. Kemer kilit taşları, volüt biçiminde olup üzerleri kenger yapraklarıyla bezenmiştir.

İkinci kattan üçüncü kata geçişi, balkon korkuluk şebekesi formunda düzenlenmiş panoların oluşturduğu kalın bir yatay kuşak belirlemektedir. Buradan üçüncü katın balkonsu çıkmalarına geçiş sağlanmaktadır. Üçüncü katın kapalı balkonlu pencereleri, düz atkı taşlı ve dikdörtgen formlu olarak ele alınmışlardır. Bu pencerelerin, iç içe profillerden Neoklasik üçgen alınlıklara sahip oldukları görülmektedir.

Kuzeydoğu köşenin balkonsu çıkmasının ön cephesi, ikiz pencereli olduğu için buradaki alınlık daha büyük ölçekte ele alınmış, kilit noktasına da Art Nouveau üsluplu bir vazo yerleştirilmiştir. Diğer pencerelerin alınlık tablalarında sitilizasyona uğramış bitkisel bezemeler yer almaktadır. Aynı şekilde alınlıkların her iki kenarında bulunan dikdörtgen kompozisyonlardaki bitkisel bezemeler de, alınlık tablalarındaki Art Nouveau üslubunun bitkisel bezemedeki stilizasyona gidişinin farklı uygulamalarıdır.

Kuzey cephenin dördüncü katında düz atkı taşlı ve dikdörtgen formlu pencerelerin oluşturduğu sade bir cephe düzenine sahiptir. Buradan beşinci kata geçişte, ikili bir yatay kuşak kullanılmıştır. Alttaki yatay kuşağın Antik Roma ve Yunan mimarisindeki triglif-metop kuşağı şeklinde düzenlenmiş oluşu, Neoklasik üsluba işaret etmektedir.

Kuzey cephenin beşinci katındaki pencereleri, dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden yuvarlak kemer alınlıklı olarak düzenlenmişlerdir. Alınlık köşelerinde ve alınlık tablalarında stilize bitkisel kompozisyonlar görülmektedir. Altıncı kat cephesindeki kilit taşı, volüt biçimli ve dışa taşkın basık yuvarlak kemerli pencerelerden

oluşmaktadır. Ayrıca cephenin üst saçağının altına yerleştirilmiş konsol biçimli sarkıtların üstüne de birer insan maskına yer verilmiştir (Foto.: 83).

Rumeli Pasajı'nın yedinci katında balkonsu çıkmalar yer almaktadır. Düz tutulmuş cephedeki pencereler, kilit taşı dışa taşkın ve bitkisel bezemeli basık yuvarlak kemerlidir. Pencerelerin çerçeveleri ise profilli ve dışa taşkın olarak düzenlenmiştir.

Kuzey cephede dikkati çeken bir başka unsur da yapının tüm cephelerine hakim olan sekizgen kasnaklı, içten kubbe, dıştan piramidal külahla örtülü köşe kulesidir (Foto.: 84). Bu kule, yapının kuzeydoğu köşe çıkmasının devamı niteliğindedir. Burada dikdörtgen panolar içerisinde rölyefler yer almaktadır. Bunlardan biri, atın üzerinde koşar vaziyette kanatlı süvari figürü ile grifon (kanatlı aslan) yer almaktadır.

Rumeli Pasajı'nın doğu cephesi, yedinci kata kadar sade tutulmuş dikdörtgen formlu pencerelerle dikkat çekicidir. Ancak kalan izler, bu cephenin sonradan değişikliğe uğradığını ortaya koymaktadır (Foto.: 85). Kuzey cepheyle aynı özellikler taşıyan dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden yuvarlak kemerli pencereler, yatay kuşak ve dikey hat kalıntıları bu fikri destekleyen izler olarak bugünde hissedilmektedir. Bu da yapının sonradan yapılan bir takım onarımlarla orjinalitesini yitirdiğini işaret etmektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Rumeli Pasajı, bitkisel ve figürlü süsleme sanatı açısından en dikkat çekici noktası, kuzey cepheye bakan ana giriş kapısıdır (Foto.: 78). Ana giriş kapısının giriş açıklığı kemeri çevresinde, tabiattan elde edilmiş çiçek ve yaprak motifleri birtakım böcek, kumaş ve eşya motifleriyle stilizasyona uğrayarak Art Nouveau özelliği kazanmıştır. Çelenk tarzı işlenmiş bu bitkisel bezemeler, yüzeyden aşırı taşkın işlenişleriyle de Neobarok bir görünüm sergilemektedirler.

Cephedeki bitkisel bezemelerin bir grubunu da, konsolların cepheye bakan yüzlerini süsleyen kenger yaprakları oluşturmaktadır. Yine pencere alınlık tablalarında, tabiattaki böcek-çiçek stilizasyonunda oluşmuş Art Nouveau üslup özelliğinde bitkisel bezemeler yer almaktadır. Ayrıca pencere alınlıklarının her iki yanına yerleştirilmiş aşırı plastik stilize bitki çelenkleri de cephedeki bitkisel bezemenin diğer unsurlarıdır. Yapı cephesindeki bitkisel bezeme genel olarak değerlendirildiği zaman, tabiattaki yaprak ve çiçek motiflerinin böcek ve benzeri küçük canlılarla kaynaştırılıp stilize edilmesiyle ortaya çıkan Art Nouveau bitkisel bezemesinin temsilcileri oldukları ortaya çıkmaktadır.

Bunların yüzeyden ileri taşkın işlenişleri de Neobarok üslubunda olduğunu göstermektedir.

Rumeli Pasajı'nın figürlü bezemeleri ise, rölyef biçiminde aslan ve insan masklarıyla birlikte, kuzeydoğu köşenin sekizgen kubbe kasnağındaki grifon rölyefleridir (Çizim: 34 , Foto.: 86).

Giriş açıklığı kemerinin her iki yanında cepheye bakar vaziyette stilize edilmiş, ağızlarından sarkan meyve çelenklerini tutan yuvarlak yüzlü, çatık kaşlı, badem gözlü, geniş burunlu, açık ağızlı ve uzun yeleli aslan maskları, natural bir üslupta işlenmişlerdir. Bu işlenişleriyle Antik Yunan ve Roma heykel sanatından gelen yer yer Rönesans, Barok ve Neoklasik üsluplarında da mimariyle birlikte görülen, XIX. yüzyıl mimarlık ve sanat akımlarında da mimariyle birlikte yaygın şekilde kullanılan figürlü bezeme öğeleridir (Foto.: 79).

Giriş alınlığının ortadan kırılarak oluşan ikinci alınlık kısmının konsollarında bu sefer, ağızlarından aşağıya sarkan birbirine bağlı halkaları tutan aslan maskları görülmektedir. Yine uzun yeleli, yuvarlak gözlü, geniş burunlu, badem gözlü, ağızları açık kusursuz anatomiyle tam bir natural aslan başı formunda işlenmiş bu rölyefler, iş hanının bereket ve koruyuculuk sembolü olarak yer almaktadırlar.

Giriş açıklığının çevresinde yer alan bir başka rölyef ise başında tacı, saçının çevresi bitkisel çelenklerle dekore edilmiş kadın maskıdır. Bu kadın maskı, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, açık alınlı, küçük burunlu, küçük ağızlı olup dudaklarını bükmüş vaziyette hüzünlü bir eda sergilemektedir.

Rumeli Pasajı'nın, figürlü bezemelerinde bir grubu da, altıncı kattan yedinci kata geçişi sağlayan saçağı taşıyan volüt biçimli konsolların üstündeki cepheye bakar vaziyetteki erkek masklarıdır (Çizim: 35 , Foto.: 87). Stilize edilmiş kıvırcık saçları, kareye yakın yüzleri, ağızları açık, kaşlarını çatmış ve yerinden fırlamış gibi iri gözleri ile dikkatle karşıya bakan kusursuz anatomiyle işlenmiş bu rölyefler, sırayla yan yana dizilmiş olmalarıyla adeta binanın koruyuculuğunu üstlenmiş ve muhafız edasıyla işlenmişlerdir. Bu biçimleriyle Antik Yunan ve Roma mimarlığındaki Akroterleri ya da Rönesans villa ve saray cephelerindeki koruyucu heykelleri hatırlatmaktadırlar.

Kuzeybatı köşenin kubbesinin panolar halinde düzenlenmiş kasnağında yer alan karşılıklı şaha kalkmış, sol ön ve sağ arka ayakları yukarıya kalkar vaziyette diğer ön ve arka ayakları yere basar şekilde işlenmiş kanatlı grifon figürleri yer almaktadır. Yine bu

grifonlar ağızlarını açarak dillerini çıkarıp kükreyen bir görünüm yansıtmaktadırlar. Küçük kulakları, küçük gözleri, iri burnu ve kanatlarındaki kıvrımlar en ince detayına kadar verilmiş olup ışık-gölge kontrastı uygulanmıştır. Grifonlar, burada nazarlık, koruyuculuk ve tılsım gibi gayelerle işlenmişlerdir. Aynı şekilde koşar vaziyetteki atına binmiş kanatlı süvari figürü de zafer ve güç sembolü olarak yerini almıştır (Foto.: 86).

Rumeli Pasajı'nın figürlü bezeme açısından değerlendirilmesi gereken bir yanı da, içerdeki tonoz örtüyü taşıyan basık kemerlerin oturduğu plasterlerin başlık kısımlarıdır (Foto.: 88). Buralarda uçları volüt biçiminde kıvrım yapan ve Art Nouveau tarzı birer kadın rölyefi şeklinde düzenlenmişlerdir. Yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklı rölyeflerin boyun kısımlarına natural çiçeklerden çelenk motifi işlenmiştir (Çizim: 36 , Foto.: 89). Bu motifler ve kadın başı, Neobarok ve Art Nouveau üsluplu Avrupa saraylarının ve diğer sivil mimarlık örneklerinin bezeme elamanlarındandır. Burada da Art Nouveau, Neobarok ve Neoklasik üsluplarının Eklektik düzende ele alındığı görülmektedir.

4.10. PERA MÜZESİ (BRİSTOL OTEL)

Yeri **:** Beyoğlu Semti'nde, Meşrutiyet Caddesi, 63 Numarada yer alır (303 Ada, 59 parsel).

İnşa Tarihi **:** 1896.

Mimarı **:** Achille Manoussos.

Bugünkü Kullanımı **:** Müze.

Çizim **:** 37.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 90–95.

a- Tarihçesi:

Pera Müzesi, 1893 yılında Mimar Achille Manoussos tarafından otel olarak inşa edilmiştir. Yakın zamanlara kadar otel işlevini sürdüren yapı, sahibinin vefatı üzerine Esbank'a satılmıştır. Daha sonra 1990 yılında Mimar Sinan Genim tarafından restore edilerek aynı zamanda müzeye dönüştürülmüştür[391].

b- Plan Tanıtımı:

Eğimli bir arazi üzerine kurulmuş Pera Müzesi, bir bodrum kat üzerine zemin kat ve dört kat olarak tasarlanmıştır. Katların plan düzenlemesi, ortadaki dikdörtgen bir avlu çevresine sıralanan odalar şeklindedir. Yapı, genel plan düzenlemesi itibariyle yamuk dikdörtgen biçimindedir. Bu durum XIX. yüzyılda inşa edilmiş pek çok yapının genel özelliğidir. Zira, XIX. yüzyılda İstanbul'da artık yapı yapacak arazi sıkıntısı yaşanmaya başlanmış ve mevcut araziler değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Pera Müzesi'nin birinci ve ikinci katları müzeye ayrılmıştır. Müzenin çok amaçlı sergi salonları üçüncü ve dördüncü katlardadır.

c- Cepheler:

Pera Müzesi'nin dışa açılan tek cephesi durumundaki batı cephesinin ilk dikkati çeken unsuru, yanlardan dor düzenli sütunlara oturan triglif-metop kuşağından oluşan atkı taşına sahip mermer girişidir (Foto.: 90). Bu girişte, gerek dor düzenli sütunlar, gerekse taşıdıkları triglif metop kuşağı, Antik Yunan ve Roma mimarisinin Rönesans'a, oradan da Neoklsik mimariye aktardığı gelenek olarak görülmektedir (Foto.: 91).

---

[391] P. Aykut, "Bristol Oteli"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1994, ss. 324-325; Çelik, Age., s. 107; Sözen, Age., s. 84; Baslo, Agt., s. 163.

Yapının Antik gelenekten alınıp, Neoklasik mimariye aktardığı bir diğer gelenek de, zemin kat ve birinci katta kullanılan rustik duvar (bosajlı duvar) tekniğidir. Yapı cephesinde dikey hatları oluşturan ikili plasterleri yatayda keserek simetri sağlayan yatay kuşaklar plasterlerin yüzeyden aşırı taşkın biçimde uygulanmalarından dolayı, kırık dalgalı bir özellik sergilemektedirler. Bu durumda yapıda biçimsel olarak, Neoklasik üslup özelliği, uygulanış olarak ise Neobarok bir anlayışın olduğunu göstermektedir (Foto.: 90).

İkinci katın dikdörtgen formlu pencerelerinin çerçevelerini, silindirik gövdeli ve iyon başlıklı plasterler oluşturmaktadır (Foto.: 92). Bu plasterlerin üzerine bindirilen üçgen alınlıklar ve plasterler de Neoklasik bir özelliktedir. Ancak, hem plasterlerin, hem alınlığın yüzeyden aşırı taşkınlığı, buna ilaveten pencere altlıklarında korkuluklu balkon şeklinde işlenişleri, Neobarok üslup özelliğini yansıtmaktadırlar. Cephede, pencereler arasındaki korint tarzı ikili sütun uygulamaları ve dış kenarlardaki kare kesitli ve korint başlıklı plasterler, hem yatay hatların kırık dalgalı hatlara dönüşmesini, hem de ışık-gölge kontrastını müsait bir cephe düzeninin oluşmasına vesile olmaktadırlar. Yapıdaki Neobarok niteliklerden biri de, bu tarz bir uygulamaya sahip oluşudur. Cephe de görünüm itibariyle diğer pencerelerle aynı niteliğe sahip olsa da, ayrıntıda diğerlerinden farklı bir düzen sergilediği anlaşılan ikinci katın orta penceresi, üçgen alınlığıyla diğerleriyle aynıdır. Ancak üçüncü katta da pencereler, diğer katlarda olduğu gibi plasterlerle çerçevelenmiş ortadakiler daha geniş, yandakiler daha dar tutulmuş üç pencere formunda düzenlenmişlerdir (Foto.: 95). Ancak bu katın plasterleri, dor düzeninin daha sade şekli toskana düzeninde ele alındığı görünmektedir ki, bu durum Neoklasik üslubun Antik gelenekten aldığı mimariden çeşitlilik ilkesini sağlamaya yöneliktir. Zira diğer katlarda da iyon ve korint tarzı plasterler tercih edilmiştir. Böylece cephede tekdüzelikten kaçınılmış, çeşitlilik sağlanmıştır. Üçüncü katın orta penceresinin kilit noktalarında Art Nouveau üslubunda bitkisel bezemeler yer almaktadır. Cephe, kırık dalgalı hatlı saçağın diş sırası, yumurta dizisi ve volüt forumlu konsol dizisinden oluşmaktadır.

Pera Müzesi'nde diğer özellik de, cephenin orta dikey hatlarının oluşturan ikili plaster uygulamalarının devamının korniş (saçak) hizasından kalkan duvar biçiminde dışarıya taşmasıdır. Böylece orta dikey hatlar birer yuvarlak kemer alınlıklı "den dan"

biçiminde dış kenarları, dikey hatları ise birer vazo biçiminde dışa yansımaktadır (Foto.: 90).

Pera Müzesi'nin batı cephesinde Neobarok, Neoklasik ve Art Nouveau üslubundan oluşan Eklektik bir düzen görülmektedir. Aslında genel itibariyle mimari biçimde Neoklasik, bunların yüzeyden aşırı taşkın işlenişleri ve böylece oluşan kırık dalgalı hatlar Neobarok, konsollarda uygulanan büst, bitkisel bezeme kaynaşımı tarzında ki figürlü bezeme ise Art Nouveau üslubu olarak değerlendirilebilir. Böylece bu yapıda Eklektik bir düzen gösterir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci katın orta penceresinin çerçevesini dikey yerleştirilmiş dikdörtgen pano ve bunların üst kısmındaki gövdeleri Art Nouveau bitkisel bezemesiyle dekore edilmiş konsollar yer almaktadır. Bu konsolların üst kısımları alınlık çıkıntısını taşımaktadırlar ve birer kadın büstü şeklinde ele alınmışlardır (Foto.: 93). Buradaki kadın büstleri, cepheye bakar vaziyette uzun kıvırcık saçlı, saçları ortadan ayrılmış şekilde, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklı olarak işlenmişlerdir. Bu tip konsol uygulaması taşıyıcı bir mimari elemana heykel görünümü verme açısından; Antik Yunan ve Roma mimarisinin karyatidlerini akla getirmektedir. Antik gelenekte her ne kadar karyatidler, sütunlar yerine kullanılan kadın heykelli olsalar da ve buradakilerle birebir benzeşmeseler de, her ikisinde de taşıyıcı elamanın heykel görünümü olması söz konusudur (Foto.: 94). Yani biçimce tam bir benzerlik olmasa da, anlayış bakımından Antik gelenek görülmektedir. Bu kadın büstü şeklindeki konsollar, Art Nouveau bir özellik taşımaktadırlar ve XIX. yüzyıl Art Nouveau mimarisinde bu şekilde heykel, bitkisel bezeme birleşiminden oluşan konsol örnekleri bulabilmek mümkündür (Çizim 37).

4.11. BOTTER APARTMANI (MAISON BOTTER)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 235 numarada yer alır (285 Ada, 8 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1900–1901

Mimarı **:** Raimondo D'Aronco.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 11,38.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 96–100.

a- Tarihçesi:

Apartman adını II. Abdülhamid'in ve sarayın resmi terzisi olan Hollanda uyruklu J. Botter'den almıştır. Aynı zamanda tanınmış bir modacı ve stilist olan J. Botter'in evi, sarayın mimarı olan Raimondo D'Aronco tarafından 1900 yılında tasarlanıp gerçekleştirilmiştir[392].

[392] *Raimondo D'Aronco*, 1857'de Friuli'ye bağlı *Gemona*'da doğmuştur. 1880 yılında Venedik Akademisi'nin Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş, bu tarihten itibaren projeleriyle katıldığı çeşitli yarışmalarda ödüller almıştır. O'nun İstanbul öncesi projeleri, Gotik, Rönesans, Barok gibi tarihsel formların kullanıldığı, seçmeci üslupta yapılardır. Raimondo D'Aronco'ya ün kazandıran proje, 1890 Torino I. Mimarlık Sergisi'dir. Bu sergi, İtalya için mimarlık alanında dönüm noktası olmuştur. İtalya'nın dünya sanatındaki geleneksel imajı, sahip olduğu güçlü tarihsel anıtların öğretisine dayanan mimari bir önderliktir. Modern İtalya'nın Torino'da vermek istediği imaj, ekonomik ve sosyal alandaki mutasyonun sonucu sanat alanında izlenen değişim isteklerinin de bilincinde olduğudur. Raimondo D'Aronco'nun betonarme ve demir kullandığı projesi, jüri tarafından "hararetli ve kusursuz bir yaratıcılık" şeklinde övgü alır. Klasizme karşı kullandığı seçmeci dille birinci seçilir. Bu başarı üzerine Palermo ve Messina'da mimarlık hocalığı yapma görevini almıştır. 1893'te II. Abdülhamid'in gerçekleştirmek istediği Ulusal Osmanlı Sergisi Projeleri'ni Kont Ernesto di Sambuy'un aracılık etmesi sonucu hazırlamış ve aynı yıl İstanbul yaşamı başlamıştır. Mimarın İstanbul yaşamının başlamasında, yenilik arayan mimar kişiliğine karşı, jürilerin tutucu denetiminden rahatsız olması ve o yılların İtalyan mimarisindeki gelenekçi ortamdan kaçmak ve özgür tasarım olanaklarına kavuşmak isteği etkili olmuştur. İstanbul'da akademide askeri mimarlık hocalığı yapan, sarayın ve Abdülhamid'in emriyle pek çok proje hazırlayan Raimondo D'Aronco'nun yapılarında Art Nouveau üslubunun egemen olduğu dikkati çeker. Mimar hakkında daha geniş bilgi için bkz. D. Barılları-E. Godolı, Age., ss. 46-119; Can, Agt., s. 257; E. Quargnal, *Premessa Raimond D'Aronco Lettere di un Architetto,* Gemona del Friuli 1982, ss. 6-16; G. Rıgottı, "Raimondo D'Aronco e Annibale Rigotti", *Atti del Congresso İnternazionale di Studi Su Raimondo D'Aronco eil su o Tempo 1/3 Giugno 1981*, Udine 1982, ss. 70-92; M. Nicolettı, *D'Aronco e I'Architettura Liberty*, Roma 1982, s. 67; M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış…*, s. 212; Duhani, Age., s. 78; A. Batur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, C. I, İstanbul 1968, ss. 103-138; Nasır, Agt., ss. 80-104; A. Batur, "Botter Apartmanı"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1994, s. 312; Kazanç, Agt., s. 100; Çelik, Agt., s. 136; N. Yıldıran, *Sultan II. Abdülhamid Dönemi (1876-1908)*, İstanbul 1908, s. 283.

b- Plan Tanıtımı:

Botter Apartmanı, XIX. yüzyıl sonlarındaki mevcut arazinin değerlendirilmesi zorunluluğunun plan tasarımına yansıyışının en güzel örneklerinden biridir. Zira yapı uzun ve yamuk tutulmuş bir dikdörtgen tasarım özelliği göstermektedir.

c- Cepheler:

Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilen yapının batı cephesi hariç, tüm cepheleri sağır tutulmuştur. Batı cephe ise, süsleme özellikleri bakımından XIX. yüzyıl Art Nouveau üslubunun en güzel örneklerinden biri niteliğindedir (Çizim: 11,Foto.: 96). Zemin kat, üç eşit dikdörtgen açıklığa bölünmüş, en güneydeki açıklık giriş kapısı olarak değerlendirilmiştir. Giriş açıklığının alınlık kısmı çiçek, yaprak ve meyvelerden oluşan oldukça grift, aynı zamanda yüzeyden aşırı taşkın bitkisel bezemeyle dekore edilmiştir. Bu bezemenin yan kısımlarındaki bir vazodan çıkan ve dağılan dallarla iki uçtan desteklendiği görülmektedir. Giriş açıklığının iki yanındaki oyuk silmeli dikdörtgen panolar içerisinde de vazodan çıkan bitki dalları Art Nouveau üsluplu bitkisel bezemeleri tutmaktadır.

Botter Apartmanı'nın birinci katındaki dikdörtgen formlu üç pencerenin üst kısmında, beş yatay profilin iki ucuna yerleştirilmiş türü anlaşılamayan teknolojik eşya-bitki kaynaşımından oluşmuş armalar yer almaktadır.

İkinci kat pencereleri arasına denk gelen kare kesitli plasterlerin gövdelerinin alt kısmına yerleştirilmiş makara biçimli ve üst kısımları çivi başı motifini andıran konsollar, birer fabrika ürünü formunu almış ve çiçek motifleriyle kaynaşarak işlenmişlerdir (Foto.: 97). Bu durum Art Nouveau üslubunun özelliğini yansıtmaktadır. Üçüncü katın dikdörtgen formlu pencerelerinin alınlıkları ve aynı zamanda alınlık köşeleri, aşırı plastik çiçek, yaprak ve meyve kaynaşımından oluşan çelenklerle dekore edilmiştir (Foto.: 98). Köşelerdeki yanları kumaş motifleriyle çerçevelenmiş madalyonlar, birer teknolojik ürünü eşya formunda ve kabartma tekniğinde işlenmişlerdir. Bunların uçlarından aşağı sarkan ve çivi motiflerinden tutturulmuş kurdaleler, kumaş motifleri ve teknolojik eşya motiflerinin kaynaşımından oluşan bir süsleme anlayışı da Art Nouveau bezemesinin cephedeki farklı bir uygulaması olarak değerlendirilmektedir. Aynı kat cephede, dış köşelere yerleştirilmiş buğday başaklı

saçlarıyla Demeter[393] rölyeflerinde, teknolojik eşya motifini andıran yuvarlak bir taç, bunun altında dalgalı saçları bitki motifleriyle kuşatılmış bir kadın yüzü ve onun boynunda ise madalyon biçimli bir kolyenin çevresinde yer alan dairelere tutturulmuş askılar görülmektedir. Bu kabartmalardaki figür, bitki ve teknolojik eşya kaynaşımı da Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır. Yapının saçak kısmından dışarıya sarkan köşe çıkmalarının cepheye bakan yüzeylerinde de yaprak, çiçek ve dalların kaynaşımından oluşan bitki dekorasyonu, kabartma tekniğinde işlenmiştir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Botter Apartmanı, figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek öğeleri, dikey kare plasterlerin üçüncü kat pencere alınlıklarına denk gelen Demeterer rölyefleridir (Çizim: 38 , Foto.: 99). Cepheye bakar vaziyette, oldukça geniş, yuvarlak yüzlü, iri gözlü, ince yuvarlak kaşlı, küçük burunlu, küçük ağızlı, çene ve elmacık kemikleri belirgin, dalgalı saçları ve tebessüm eden yüzleriyle dikkat çeken bu büstlerin alınlıklarında, buğday başaklarından bir çelenk yer alırken, boyun kısımlarından aşağıya sarkan pencere korkuluğu formundaki bir madeni şebekeyi andıran kolye ve bunun uçlarından sarkan, uçları halka biçimiyle sonlanan profiller söz konusudur (Foto.: 100). Böyle bir işleniş tarzı yani teknolojik eşya, bitki ve figür kaynaşımı Art Nouveau figürlü bezemesinin genel özelliğini yansıtmaktadır.

[393] Karaosmanoğlu, Age., s. 44.

4.12. HANİF HANI

Yeri **:** Kuloğlu Mahallesi, Gazeteci Erol Dernek Sokak, 11 numarada yer alır (479 Ada, 16 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1904.

Mimarı **:** Belli değil.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:** 39.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 101–104.

a- Tarihçesi:

Günümüzde Hanif Hanı olarak kullanılan yapının üçüncü kat cephesinde, orta aksın kapalı balkonunun alınlık kısmına da bitki-teknolojik eşya (ayna) kaynaşımından oluşan motife işlenmiş 1904 tarihi yer almaktadır. Dolayısıyla yapının 1904 tarihinde inşa edildiği anlaşılmaktadır[394].

b- Plan Tanıtımı:

Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olarak tasarlanmış olan Han'ın, bodrum kat üzerine, zemin kat ve dört katlı olarak tasarlanmıştır. Ortadaki avlunun çevresine yerleştirilmiş dükkânlardan oluşan dikdörtgen planlı Han'ın katları arasındaki bağlantı, avlunun doğu ve batısına yerleştirilmiş merdivenlerle sağlanmaktadır.

c- Cepheler:

Hanif Hanı'nın batı cephesi sade tutulmuş olup dikdörtgen pencerelerle dışa açılmaktadır. Kuzey ve güney cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağırdır. Girişin de yer aldığı doğu cephe, yapının en gösterişli cephesi durumundadır (Foto.: 101). Doğu cephenin güneyine yerleştirilmiş dikdörtgen formlu geniş ve yüksek tutulmuş açıklık Han'ın girişidir (Foto.: 102). Girişin iki yanında çerçeve oluşturan plasterlerin gövdeleri, yüzeyleri dışa taşkın profilli taşların üst üste bindirilmesiyle oluşturularak Neoklasik mimarinin bosajlı duvar geleneği devam ettirilmiştir. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü katların orta aksları öne taşkın kapalı balkon şeklinde düzenlenmiştir.

---

[394] Yeltin, Agt., s. 107; Kazanç, Agt., s. 185.

Birinci kat cephesinde düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencereler ile pencere aralarına yerleştirilmiş kare kesitli plasterler, kat aralarını belirginleştiren yatay profiller, simetriye dayalı unsurlar olarak dikkati çekmektedirler. Aynı hususiyetler ikinci kat cephesi içinde geçerlidir.

Üçüncü kat cephesin de, orta aksın kapalı balkonunun üçüz penceresi iç içe profillerden geniş yuvarlak kemer biçiminde olup, alınlık kısmına da bitki-teknolojik eşya (ayna) kaynaşımından oluşan Art Nouveau üslubunda bir motif yerleştirilmiştir (Foto.: 103). Bu cephede kare kesitli ve korint başlıklı plasterler, cephedeki simetriye katkıda bulunan unsurlar olarak düşünülebilir.

Yapı cephesi genel olarak değerlendirildiği zaman kolay anlaşılır, sade ve simetrik bir cephe düzeniyle Neoklasik, üçüncü katın orta aksındaki üçüz pencerenin alınlığındaki endüstri ürünü ayna ve bitki kaynaşımından oluşan motif nedeniyle de Art Nouveau üslubundan izler taşıyan bir anlayış sergilemektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci katın kapalı balkon çıkıntısını taşıyan konsollar ikili olarak düzenlenmiş olup, gövdeleri kenger yapraklarıyla bezenmiştir. Bu konsolların tam cepheye bakan yüzleri, ikili aslan maskı şeklinde işlenmiştir (Çizim: 39 , Foto.: 104). Aslanlar, çatık kaşlı dolgun yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı, seyrek yeleli ve tam cepheye dikkat kesilmiş bakışlarıyla dikkati çekmektedirler.

4.13. NURİ ZİYA SOKAK 12 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:**Tomtom Mahallesi, Nuriziya Sokak 12 numarada yer alır (317 Ada, 27 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1905.

Mimarı **:** Belli değil.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 40.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:**105–111.

a- Tarihçesi:

Birinci katın basık kemerli penceresinin alınlığında teknoloji ürünü ayna motifinin içinde 1905 tarihi yazılıdır. Dolayısıyla inşa tarihi 1905'tir

b- Plan Tanıtımı:

Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman, zemin üstü üç katlı olarak inşa edilmiştir. Kareye yakın dikdörtgen planlı yapının katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdiven sahanlığına açılan dairelerden oluşmaktadır.

c- Cepheler:

Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın tüm cepheleri, dışa açık olarak tasarlanmıştır. Buna rağmen güney ve kuzey cepheler sağır tutulmuştur. Doğu cephe, dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılan sade cephe özelliği taşımaktadır (Foto.: 105). Yapının en gösterişli cephesi Art Nouveau üslubunda ele alınmış olan batı cephesidir. Zemin katta yer alan üç açıklıktan güneydeki giriş açıklığı olup, düz atkılı ve dikdörtgen formlu aynı ölçülerde ele alınmış pencere açıklığı olarak düzenlenmiştir.

Birinci, ikinci ve üçüncü katlar da cephe, yarım sekizgen biçiminde öne taşıntı yapmaktadır (Foto.: 106). Bu taşıntı iki konsol üzerine bindirilmiştir. Birinci katın yanlardakine göre daha büyük tutulmuş basık kemerli penceresinin alınlığında teknoloji ürünü ayna motifi ve bitkisel çelenk kaynaşımından mürekkep bir süsleme yer almaktadır. Yapının tarihi de (1905) buraya işlenmiştir (Foto.: 107). Buradaki alınlığın her iki yanında, ikişerden dört adet pano içine metalden ikişer ok motifi çapraz olarak işlenmiştir. Ayrıca bu panoların altında da pencere aralarına denk gelecek şekilde teknoloji ürünü perde süsleri ve bunlardan sarkan ikili kurdalelerin uçlarının topaçlarla

birleştirilmesi sonucu oluşturulmuş geometrik bir kompozisyon yer almaktadır. Orta pencere çevresinde yer alan bu kompozisyonlar genel olarak değerlendirildiğinde endüstriyel ürünlerin mimari süslemeye yansıyışı söz konusudur. Art Nouveau üslubu ön plana çıkmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci katın yine iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve büyük tutulmuş orta pencerenin alınlığında çiçek, yaprak ve dallarından oluşan bitkisel bir kompozisyon yer almaktadır. Bu pencerelerin yanlarda yer alanların alınlıkları, oyuk silmelerle çerçevelenmiş kare panolar şeklinde düzenlenmiştir. Bu kare panoların tam ekseninde, yapının dış köşelerinde kare panolar içerisine yerleştirilmiş çiçek motifleri görülmektedir. Çiçek motifli bu panonun üçüncü kattaki simetrisini aslan maskları oluşturmaktadır (Foto.: 108). Buradaki aslan maskları, yapının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından en dikkat çekici öğeleridir. Açık ağızlarında birer demir halka sarkan kabarık yeleli, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, yassı burunlu, yuvarlak çeneli, çatık kaşlı, bakışları tam cepheye dikkat kesilmiş bu aslanların boyunlarından bir düğümle aşağıya doğru üç sarkıt yapan bir kurdale ya da atkı motifi, demirden halka ile birlikte birebir teknoloji ürünü ya da teknoloji ürünü motifinin mimaride süsleme unsuru olarak kullanışına işaret etmektedir.

Tez katoloğunda daha önce tanıtılan örneklerde, açık ağızlarında halka motifleri tutan aslan maskları varken burada, açık ağzında birebir demirden halka motifi tutan aslan maskları yer almaktadır. Bu durum, teknolojinin Art Nouveau üslubuyla birlikte mimari süslemesine nasıl yansıdığını açıkça gösterdiği gibi, halka motifinin nazarlık olarak sıkça kullanıldığında ispatlamaktadır.

Yapının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilmesi gereken bir unsuru da, dikdörtgen formlu giriş kapısının kanatlarıdır (Foto.: 109). Profillerden oluşan üst köşelerinde çiçek kabartmalarının yer aldığı kare panolar, kilit noktasında da Art Nouveau üslup özelliğinde ayna motifinin yer aldığı giriş kapısının metal kanatlarında, simetrik olarak işlenmiş altı tane mask yer almaktadır. Bu masklardan en üst ve en altta yer alan ikişer tanesi aslan, diğer ikisi ise insan maskıdır.

Aslan maskları kabarık yeleleri, badem gözleri, küçük burunları, küçük ağızları, yuvarlak çeneleri, çatık kaşları ve yüzlerini kuşatan oval halkalarıyla dikkati çekmektedirler (Foto.: 110). İnsan maskları ise teknolojik bir ayna motifi çerçevesiyle

kuşatılmış, dolgun yanaklı, etli dolgun dudaklı, küçük burunlu, yuvarlak ve badem gözlü, geriye doğru taranmış saçlarıyla kadın figürü biçiminde işlenmişlerdir (Foto.: 111). Buradaki figürler çiçek ve bitki dallarından oluşan çelenklerle kuşatılmıştır. Buradaki kadın masklarının Art Nouveau üsluplu ve teknoloji ürünü ayna çerçevesi çerçevesi biçiminde çerçevelenmiş olmaları yapı cephesinin Art Nouveau karakteriyle paralellik gösterirken aslan masklarının da giriş kapısında yer almaları, onların gerek Türk Sanatı'ndaki gerek Antik Yunan ve Roma mimarisindeki asıl hüviyetleri olan kent koruyucusu, kapı bekçisi, muhafız vb. koruyucu özelliklerini bir kere daha vurgulamaktadır.

4.14. ALKAZAR SİNEMASI (CİNE SALON ELECTRA)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 111 numarada yer alır (471 Ada, 5 Parsel).

İnşa Tarihi **:** 1918–1920.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Sinema.

Çizim **:** 12,41–43.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 112–121.

a- Tarihçesi:

Sinema binasının ilk yapım tarihi kesin olarak bilinmemekte, 1918–1920 yılları arasında inşa edildiği tahmin edilmektedir[395]. Yapı, 1923 yılında Safvet ve Naci beyler tarafından Cine Salon Electra adıyla işletilmeye başlamış, 1925 yılında Alkazar adını almıştır. Sinemanın bulunduğu binanın mülkiyeti 1955–1956 yıllarında Doğubank'a geçmiş; bir dönem Mahmut Hayrettin Kocataş, Kadri, Ali, İzzet Cemali kardeşler tarafından işletilmiştir. Günümüzde ise sinema olarak kullanılmaktadır[396].

b- Plan Tanıtımı:

Güneydeki giriş açıklığından sonra ulaşılan dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülü giriş sahanlığının doğusuna ve batısına açılmış girişler, uzun dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülü mekânlara ulaşımı sağlamaktadır. Genel olarak yapı, tek nefli ve beşik tonoz örtülü olarak düzenlenmiştir.

c- Cepheler:

Alkazar Sineması'nın güneye açılan cephesi, yuvarlak kemerli ve büyük tutulmuş giriş açıklığı ve figürlü bezeme açısından dikkat çekicidir (Foto.: 112). Burada kemeri taşıyan ayaklar, karyatidler biçiminde işlenmiş olup, Antik gelenekteki Neoklasik heykel sanatını ortaya koyarlar (Çizim: 12 , Foto.: 113). Karşılıklı iki kadın heykeli hem işlev, hem de dekoratif açıdan cephede Antik heykel sanatını devam

[395] Cezar, Age., s. 393; B. Kutub, "Alkazar Sineması"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1993, s. 205.
[396] Cezar, Age., s. 393.

ettirmektedirler. Aynı karyatidlerin karşılıklı yerleştirilmiş iki örneği de giriş sahanlığının iç kısmında yine köşelere yerleştirilen karyatidlerdir (Foto.: 114).

Güney cephede, iç içe profillerden geniş yuvarlak kemerin kilit noktasına teknolojik eşya motifinden stilize edilmiş ve özgün karyatidleri taşıyan Art Nouveau üslubunda bir motif yerleştirilmiştir (Foto.: 115). Kemer köşelik tablalarında ise bitki motifleriyle kaynaşmış kanatlı at figürleri (pegasus) yer almaktadır.

Cephenin üst katında korint tarzlı plasterlerle kuşatılmış pencerenin alt köşelerine, birer Art Nouveau tarzında teknolojik eşya (çark) motifi asılmıştır (Foto.: 116). Alt kısmı, balkon korkuluk şebekesiyle dekore edilmiş pencerenin, ortadan geniş bir yatay bantla ikiye bölündüğü ve bu banta Art Nouveau özellikli bitki ve eşya motiflerinden oluşan özgün motifler işlendiği görülmektedir. Buradaki pencerenin alınlık tablasında, yine ortadaki bir ayna motifinin iki yanına yerleştirilmiş kanatlı ejder figürleri yer almaktadır (Foto.: 117). Ayrıca konsolların taşıdığı öne taşkın bir profille dışa taşırılmış birer bezemeli vazo işlenmiştir.

Yapının iç mekânını örten beşik tonozun alt kısımları, birer konsolla sınırlandırılmış dikdörtgen panolar şeklinde dekore edilmiştir. Volüt biçimli bu konsolların öne bakan yüzlerinde, sakalları yaprak motifi şeklinde işlenmiş bitki-insan kaynaşımı büstler yer almaktadır (Foto.: 118). Bu büstlerin bitki-insan kaynaşımı şeklinde ele alınmış olmaları, Art Nouveau üslubunda olduğunu göstermektedir. Ayrıca kasetli tavan uygulanışı kullanılmıştır. Bu özellik Antik mimaride de kullanılan bir uygulamadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Alkazar Sineması'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ilk dikkati çeken öğeleri girişte, karşılıklı olarak yerleştirilmiş yuvarlak kemeri taşıyan ikişerden dört adet karyatidleridir. Buralarda plasterlerin yerini Antik mimaride olduğu gibi bol dökümlü elbiseleri, omzuna kadar inen saçlarıyla heykelleri yer almaktadır (Çizim: 41 , Foto.: 119). Heykellerin taçları, kemer üzengesiyle birleşen yumurta dizilerinin oluşturduğu oval biçimli kisvelerdir. Bütün heykeller birbirinin tekrarı niteliğindedir. Yüzleri biribirine bakan heykeller, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağzlı, yuvarlak belirgin çeneli, kolları düz bir şekilde inerek parmakları hafif ayrılmış olmakla birlikte sol ayağı hafif kırlmış bir sekilde kaideye basmaktadırlar. Aynı şekilde

kaide kısımlarının heykellerle birleşen, üst kısımlarında da Antik mimarinin yumurta dizisi süsleme olarak tercih edilmiştir.

Giriş açıklığı kemerinin köşelik tablalarına yerleştirilmiş kanatlı atlar, her ne kadar Antik gelenekten gelmiş olsa da, bitki motifleriyle kaynaşmış olmaları ve ortadaki Art Nouveau üsluplu motifle birleşmiş olmaları bunların orijinal özelliğinin Art Nouveau üslubunda olduğunu göstermektedir. Buradaki kanatlı atlar, profilden verilmiş olup, stilze edilmişlerdir. Baş kısımları at biçimindediler. Ağızlarını açmış, dilleri oldukça uzun, tek gözleri gözüken ve koşar vaziyette işlenmişlerdir. Sadece ön sağ ayağı verilen ve vücut kısımları bitki motifleriyle işlenen bu kanatlı atların, gövde ve kanatlarında ışık-gölge kontrastı sağlanmıştır.

Cephenin üst katında, yine kanatlı ejder figürleri, bu sefer karşılıklı olarak değilde ikiside birbirlerine zıt yönde bakar vaziyette işlenmişlerdir. Küçük bir kafa, ağızlarını açmış ve oldukça uzun diliyle karşıdakine korku veriri vaziyettedir. Stilize edilmiş bu kanatlı ejder figürlerinin bitki motifleriyle kaynaşarak stilize edildiği ve Art Nouveau üslubunda olduğunu göstermektedir (Çizim: 42 , Foto.: 120).

Alkazar Sineması'nın figürlü bezemesinin bir grubunu da, içerideki beşik tonozun altında yer alan konsol dizilerine işlenmiş bitki-insan kaynaşımından oluşan yine Art Nouveau üsluplu büstler oluşturmaktadır (Çizim: 43 , Foto.: 121). Bu büstler cepheye bakar vaziyette olup, üçgenimsi uzun bir baş kısmına sahip, gözler kapalı, oldukça geniş ve büyük bir burun, uzun bıyıklar ve bu bıyık üst dudağını kapatmakla birlikte alt dudak kalın olarak işlenmiştir. Sakalları ise yaprak motifi şeklindedir.

4.15. BEYOĞLU HAN

Yeri **:** Beyoğlu Semti'nde, İstiklal Caddesi, 88 Numarada yer alır (331 Ada, 4 parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 13,44–47.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009-2010.

Fotoğraf **:** 122–131.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Beyoğlu Han olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonlarına tarihlendirilebilir[397].

b- Plan Tanıtımı:

Zemin kat, asma kat ve üç kattan oluşan cephe düzeniyle son derece gösterişli bir mimari özellik göstermektedir.

c- Cepheler:

Zemin kat, kuzeybatı köşedeki basık yuvarlak kemerli giriş açıklığı ve geniş bir dikdörtgen açıklığın alınlığını oluşturan üçüz yuvarlak kemerli düzenlemeyle hareketli bir görünüm sunar (Çizim: 13 , Foto.: 122). Kemerler, derz araları geniş, yüzeyleri dışa taşkın kilit taşları da Baltık tarzı kapı ve pencerelerde olduğu gibi öne ve yukarı taşıntı yapar tarzda ele alınmışlardır. Ortadaki ikili kemerin birleşim noktasındaki üçgene denk gelen bitkisel bezeme, yuvarlak bir madalyonun çevresine yerleştirilmiş çiçek motiflerinden oluşan Art Nouveau tarzı bir çelenk motifine benzemektedir.

Zemin kattan birinci kata geçişi sağlayan kırık hatlı yatay saçağın altındaki ikili konsolların alt kısımları düz profilli, üst kısımları ise makara biçimi oluşturacak şekilde yivli olup, birbirine bitkisel çelenkle tutturulmuşlardır. Birinci katta bosajlı duvar örgüsü ve dikdörtgen formlu pencereler dikkati çeker (Foto.: 123). Bu pencerelerin alt kısımları barok tarzı balkon korkuluğu şebekesiyle, basık kemerli alınlıkları ise insan

[397] Yeltin, Agt., s. 127; Kazanç, Agt., s. 105.

masklarının yer aldığı rölyefleriyle dikkat çekmektedir. Buradaki rölyefler, bitkisel çelenklerle kuşatılmış farklı insan yüzleri şeklindedirler.

Bunlardan en soldaki top sakallı, kulakları cepheden verilmiş, başında bitkisel bir tacı, çevresinde yine çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel çelengiyle dikdörtgen bir panoyu doldurmaktadır (Çizim: 44 , Foto.: 124). Buradaki figürlü kompozisyonun uçlarındaki köşelerden birer halkaya asılmış perde motifleri, Art Nouveau üslubunun genel özelliğini yansıtırken, bitkisel kompozisyonun aşırı plastik işlenişi de Neobarok anlayış sergilemektedir.

En soldan ikinci pencere alınlığındaki dikdörtgen panonun ortasında, başında bitkisel tacıyla ve uzun saçlarıyla dikkati çeken insan maskı yer almaktadır (Çizim: 45 , Foto.: 125). Bunun çevresinde de akant yapraklarından oluşan çelenkler ve bunların uçlarında çiçek motifleri bulunmaktadır.

Aynı kompozisyonun bir benzeri de üçüncü pencerede görülmektedir. Burada çelenk ve çiçek motifleri birbiriyle aynıyken ortada yer alan insan maskının uzun saçlı olmayışı ve yüzünün iki yanından sarkan örtüyle farklılık göstermektedir (Çizim: 46 , Foto.: 126).

En sağda yer alan pencere alınlığındaki maskın çevresindeki yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan askı çelenkleri, en sondakiyle aynıdır. Ancak, oradaki top sakallı figürün yerini burada sakallı ve ağzı kapalı insan figürü yer almıştır (Foto.: 127).

İkinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan kırık dalgalı saçağın bosajlı duvar örgüsüne sahip plaster başlıklarına denk gelen üçlü konsollar, yine ortadaki balkonsu çıkmanın üzerine bindirildiği uçları volüt biçiminde kıvrım yapan konsollar Neobarok bir hareketlilik ve görünüm içermektedir (Foto.: 128). Burada volüt biçimli konsolların cepheye bakan yüzeylerinde kenger yapraklarıyla bezeme ve yine aşırı hareketli, ışık-gölge kontrastına müsait düzenleme Neobarok üslup özelliğindeyken, konsolların uç kıvrımlarında oluşan makara motifleri Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır. Balkonsu çıkmanın alt kısımlarında natural çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan stilize bitkisel dekorasyonu, Art Nouveau üslubunun bitkisel bezeme anlayışını göstermektedir (Foto.: 129).

Üçüncü katın öne taşıntı yapan balkonsu çıkması pencere altlarındaki korkuluk şebekeleri ve yine pencere altlarındaki bitkisel bezemeler, cephenin ana karakterini belirleyici unsurlar olarak görülmektedirler. Kare kesitli plasterler arasına denk gelen

dikdörtgen formlu pencere alınlıklarında, aşırı plastik yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan çelenkler yer almaktadır (Foto.: 130). Üçüncü katın başlangıç noktasından itibaren yapının korniş hizasına kadar yükselen gövdeleri yivli ve kare kesitli plasterler Neoklasik üslubun korint tarzı plaster biçimini yansıtmaktadır. Ortadaki ikiz pencerenin alınlığında birbirinin aynısı olan bitkisel çelenk motifleri, tam merkezlerindeki stilize eşya-bitki karışımı motifleriyle Art Nouveau özelliği kazanmışlardır.

Dördüncü kat cephesinde bezeme açısından dikkat çeken unsurlar; korint tarzlı plasterlerin kenger yapraklarıyla bezeli başlıkları, dikdörtgen formlu pencerelerin alınlıklarındaki bitkisel bezemeler, pencerelerin alınlıklarını kuşatan kırık dalgalı ince hatın içini dolduran yumurta dizisi, saçak kısmının dışa taşıntısını destekleyen volüt biçimli küçük konsollar ve bu konsolların arasına yerleştirilmiş aslan masklarıdır (Foto.: 131) .

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Beyoğlu Han'ın cephe süslemesi bitkisel ve figürlü bezeme olarak iki grupta ele alınabilir. Pencere alınlıklarındaki figürlerin çevresini kuşatan çelenk motifleri, yine üçüncü kat pencere alınlıklarındaki natural çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan stilize çelenkler ve balkon çıkıntılarının altlarındaki aşırı plastik bitkisel dekorasyonlar Beyoğlu Han'ın Art Nouveau ve Neobarok üslup özellikleri taşıyan bitkisel bezemesi öğeleri olarak değerlendirilebilir.

Beyoğlu Han'ın figüratif bezemesi olarak ise, ikinci katın pencere alınlıklarındaki cepheye bakar vaziyette işlenmiş insan maskları ve binanın korniş hizasında yer alan aslan masklarıdır (Çizim 47). Buradaki insan masklarından en soldaki uzun suratlı, oldukça iri kulaklı, kısa kıvırcık saçlı, saçları geriye taranmış şekilde alın kısmı açık, belirginleştirilmiş alın çizgili, ince düz kaşlı, badem gözlü, bakışlar sağ tarafa kaymış olmakla birlikte, elmacık kemikeri belirgin, açık ağızlı, bıyıklı ve top sakallı olarak cepheden verilmiş, başında bitkisel bir tacı, çevresinde yine çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel çelengiyle dikdörtgen bir panoyu doldurmaktadır (Foto.: 124). Buradaki figürlü kompozisyonun uçlarındaki köşelerden birer halkaya asılmış perde motifleri, Art Nouveau üslubunun genel özelliğini yansıtırken, bitkisel kompozisyonun aşırı plastik işlenişi de Neobarok anlayış sergilemektedir.

En soldan ikinci pencere alınlığındaki dikdörtgen panonun ortasında, başında bitkisel tacıyla ve uzun saçlarıyla dikkati çeken insan maskı yer almaktadır (Foto.: 125).

Dolgun uzun suratlı, yay kaşlı, badem gözlü, uzun sivri burunlu, küçük ağızlı, küçük kulaklı, ağzını hafif açmış ve bakışları sola doğru yönelmiştir. Bunun çevresinde de akant yapraklarından oluşan çelenkler ve bunların uçlarında çiçek motifleri bulunmaktadır.

Aynı kompozisyonun bir benzeri de üçüncü pencerede görülmektedir. Burada çelenk ve çiçek motifleri birbiriyle aynıyken ortada yer alan insan maskı dolgun uzun suratlı, baedem gözlü, yayık kaşlı, uzun sivri burunlu, küçük ağızlı olup dudaklarını bükmüş vaziyettedir. Buradaki mask, uzun saçlı olmayıp yüzünün iki yanından sarkan bir örtü görülmektedir. Tam cepheden verilen bu maskın bakışları sağ tarafa kaydırılmıştır (Foto.: 126).

En sağda yer alan pencere alınlığındaki maskın çevresindeki yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan askı çelenkleri, en sondakiyle aynıdır. Ancak, oradaki top sakallı figürün yerini burada yuvarlak yüzlü, çatık kaşlı, çekik gözlü, uzun sivri burunlu, küçük kulaklı, sakallı ve ağzı kapalı insan figürü yer almıştır (Foto.: 127).

Buradaki insan maskları da cepheye hareketlilik kazandırdıkları gibi Antik gelenekten beri devam eden heykelli cephe anlayışının Neobarok ve Art Nouveau üsluplarına yansıyışını göstermektedirler. Aynı zamanda bu büstler, Beyoğlu Hanı inşa ettiren ailenin mensuplarını gösteren birer rölyef olarak ta işlenmiş olabileceğini düşündürmektedirler.

Dördüncü kat cephesinde saçak kısmının dışa taşıntısını destekleyen volüt biçimli küçük konsollar ve bu konsolların arasına yerleştirilmiş aslan maskları da yer almaktadır. Buradaki aslan maskları cepheye bakar vaziyettedir. Yuvarlak şiş suratlı, badem gözlü olup ancak göz bebekleri kapalı bir şekilde verilmiş açık ağızlı, küçük dilli, küçük kulaklı,yuvarlak tombul çeneli, dört sivri dişi görünen yeleli aslan masklarının hepsi aynı tarzda yapılmışlardır.

4.16. PETITS CHAMPS PASAJI (PİNTO FRESCO PASAJI)

Yeri : Beyoğlu Semti'nde, Meşrutiyet Caddesi, 67 Numarada yer alır (303 Ada, 14 parsel).

İnşa Tarihi : XIX. yüzyıl sonları.

Mimarı : Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı : İş Hanı.

Çizim : 48.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf : 132–135.

a- Tarihçesi:

XIX. yüzyılın sonunda inşa edilen bu pasajın yerinde eskiden bir konak yer almaktadır. Konağı satın alan Pinto Ailesi, yerine büyük bir apartman yaptırmıştır. Daha sonra, bu apartmanın bir bölümü Fresco Ailesi'nin mülkiyetine geçmiştir. Bu kısmın altına Tepebaşı'nı İstiklal Caddesine bağlayan bir geçit yapılmıştır. Pinto-Fresco, ya da yörenin adıyla "Passage des Petits-Champs" olarak adlandırılmaktadır[398].

1978 yılında çıkan yangında binanın bazı katları harap olmuştur. 1995 yılında yapı kiralanarak restore edilmiştir[399].

b- Plan Tanıtımı:

Petits Champs Pasajı, plan olarak ortadaki dikdörtgen formlu bir avlu çevresine yerleştirilmiş, farklı boyutlardaki dükkânlardan oluşan, dikdörtgen formlu plan düzeni göstermektedir. Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir.

c- Cepheler:

Diğer cepheleri sağır olan ve sadece batı cephesiyle dışa açılan Petits Champs Pasajı'nda cephe düzenlemesi tam bir Art Nouveau üslup özelliği yansıtmaktadır (Foto.: 132). Zira, zemin kattan birinci kata geçişte yer alan konsolların kıvrımları birer makara görünümü almışlardır (Foto.: 133). Böyle bir konsol uygulaması Art Nouveau üslubunun özelliğidir. Altları yalancı balkon korkuluğu şeklinde dekore edilmiş dikdörtgen formlu pencerelerinin alınlıklarında yer alan figür mü, bitki mi, hayvan mı olduğu anlaşılamayan bezeme elemanları, Art Nouveau üslubunun tabiattaki böcek-

[398] Kazanç, Agt., s. 108; Baslo, Agt., s. 170.
[399] Kazanç, Agt., s. 108.

çiçek karışımından oluşan ve türü anlaşılamayan stilize bezeme elemanlarını yansıtmaktadır.

Aynı şekilde ikinci katın saçağı altında yer alan ikili konsol düzenlemeleri de tam bir Art Nouveau üslubu sergilemektedirler (Foto.: 134). Burada da konsolların üst kısımları birer makara görevini almış ve bunlara çiçeklerden oluşturulmuş çelenkler asılmıştır. Yapı da Art Nouveau üslup özelliğine büründürülmüş plaster düzenlemeleri de görülmektedir. İkinci katın plasterlerinde, iyon tarzı gövdelerden oluşturulan dikey dikdörtgen ve başlıkların alt kısımlarına yerleştirilmiş bitkisel bezemelerle, asıl kimliğinden uzaklaştırılmıştır.

Bu durum, üçüncü katın korint tarzlı plasterlerinde de görülmektedir. Zira bunların başlıklarında da tam cepheye denk gelen noktalarına birer çiçek motifi yerleştirilmiştir. Aynı bozulma ve bilindik biçimlerden uzaklaşma anlayışı pencere altlıklarındaki dikdörtgen panolarda da görülmektedir. Bu panolarda ortaya yerleştirilen oyuk silmelerle kuşatılmış birer madalyon panoyu ortadan ikiye bölmektedir. Sonuçta bu yapı cephesinde, tanıdık biçimlerin bozularak Art Nouveau üslubunun cepheye hakim olması söz konusudur.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Petits Champs Pasajı'nın, figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından dikkat çeken önemli bir yanı birinci kat pencere alt sırasında panolar içerisine yerleştirilmiş olan aslan masklarıdır (Çizim 48 , Foto.: 135). Antik kaynaklı bu kabartmalar, küçük boyutlu olup cepheye bakar vaziyettedir. Uzun yüzlü, yuvarlak iri gözlerini açmış, çatık kaşlı, yassı burunlu, açık ağızlı, uzun sivri çeneli, yeleli aslan maskları burada olduğu gibi pasaj, banka v.b ticaret yapıları ve sivil mimarlık örneklerinde özellikle giriş cephelerine koruyuculuk, nazarlık ve tılsım amaçlı olarak yaygın bir biçimde işlenmişlerdir.

4.17. BALO SOKAK 16 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Balo Sokak, 16 numarada yer alır (338 Ada, 14 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Kullanılmıyor.

Çizim **:** 49.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 136–142.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde kullanılmayan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[400].

b- Plan Tanıtımı:

Balo Sokak 16 Numaralı Apartman, kuzey-güney doğrultusunda kuzeye doğru gittikçe daralır vaziyette, hafif üçgenimsi uzun dikdörtgen plandainşa edilmiştir. Yapının bu plan düzeni tamamen XIX. yüzyılın mevcut araziyi değerlendirme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Yapı, sadece güney cephesiyle dışa açılarak, diğer cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş binalardan dolayı sağır tutulmuştur. Güneybatı köşede yer alan yarım yuvarlak kemerli giriş açıklığı, güneydoğu köşedeki düz atkılı ve dikdörtgen formlu açıklık ve bunun üzerindeki yuvarlak kemerli ikiz pencereyle dengelenmiştir.

Yapının güneye doğru çıkıntı yapan ve bütün kat cepheleri boyunca yükselen balkon çıkıntısı, bu dönem sivil mimarlık örneklerinin balkon anlayışının yaygınlığını işaret etmektedir. Girişten geçtikten sonra yamuk dikdörtgen planlı büyük bir mekân ve bunun ardında yer alan kapıyla ulaşılan hol kısmı, holden sonra da tekrar bir girişle güneye doğru daralan yamuk dikdörtgen planlı büyük bir mekândan oluşan dikdörtgen

[400] Salman, *İstiklal Caddesi XIX. Yüzyıl Cephe Bezemelerinin Üslupsal Analizi ve Bezeme Restorasyonu İçin Öneriler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1992, s. 26.

tasarımlı yapının, katlar arasındaki bağlantı hol kısmının doğusuna yerleştirilmiş merdiven basamaklarıyla sonlanmaktadır.

c- Cepheler:

Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'ının dışa açılan tek cephesi durumundaki güney cephesi; kemer, alınlık, pencere formu, plasterler ve sadelik bakımından tam bir Neoklasik üslup özelliğinde ele alınmıştır (Foto.: 136). Cephenin zemin katı, düz atkılı iki dikdörtgen formlu açıklık ve giriş kapısından oluşmaktadır. Zemin kat plasterleri, Antik Yunan ve Roma mimarisinin dor düzenli plasterlerinin daha sade şekli olan toskana düzenindedir.

Birinci katta cepheyi, kapının iç içe profillerden yuvarlak kemerli alınlık kısmı ile yine iç içe profillerden yuvarlak kemerli pencereler oluşturmaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte, cephenin orta aksı öne doğru balkon çıkıntısı yapmakta ve bu balkon uygulaması ikinci, üçüncü ve dördüncü katlar boyunca yükselmektedir. Birinci kat cephesinde dikdörtgen formlu pencereler cephenin yan kanatlarını, korint başlıklı plasterlerle kuşatılmış üçgen alınlıklı ve dikdörtgen formlu ikiz pencereli balkon çıkıntısı ise orta aksı oluşturmaktadır. Balkon çıkıntısı, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan ikiz konsollara bindirilmiştir (Foto.: 137). Geometrik şebekeli yalancı balkonlarla başlayan yatay hattın orta kısımdaki devamı olan balkon çıkıntısının altındaki pano içerisinde oyma tekniğiyle işlenmiş bitkisel bezemeli bir kompozisyon yer almaktadır. Aynı panonun iki yanında bu sefer kabartma tekniğinde işlenmiş natural çiçek dallarından oluşmuş kompozisyonlar görülmektedir.

Birinci kattan ikinci kata geçişteki yatay hat, meander motifleriyle dekore edilmiştir. İkinci katın yan kanatlarında pencereler, iç içe profillerden çerçevelenmiş dikdörtgen formlu pencereler biçimindedirler. Ancak orta aksın balkon çıkıntısının dikdörtgen formlu ikiz penceresinin çerçevesini, zincirek geçme motifleriyle bezeli bir bordür yer almaktadır (Foto.: 138).

İkinci kattan üçüncü kata geçişteki yatay kuşağı, profilli bir hat oluşturmaktadır. Buradan da yapının figürlü bezemesinin de yer aldığı ve üçüncü kata yani son kata geçilmektedir. Üçüncü katın yan kanat pencereleri, dikdörtgen formlu ve basık kemerlidirler. Bu katta, orta aks da balkon çıkıntısı uygulanmamış, bunun yerine orta aksın dikdörtgen formlu ve basık kemerli penceresinin çatı hizası, dışa taşkın profilli yuvarlak kemer alınlık biçiminde düşünülmüş ve pencerenin alt kısmında geometrik

şebekeli bir açık balkon uygulamasına yer verilmiştir (Foto.: 139). Çatı hizasından taşan alınlığın tabla kısmına ise tıp sembolü yılan figürleri işlenmiştir (Foto.: 140).

Orta aksın yanlarındaki kare kesitli plasterlerin başlıklarında yer alan aslan maskları, bitkisel çerçeveli yeleleri ve tam cepheye dikkat kesilmiş gözleriyle dikkat çekmektedir (Foto.: 141). Aslanların bu tarz işlenişleri nazarlık ve koruyucu güç niteliği taşımaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'ının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından cephesinde dikkat çeken ilk unsur gövdeleri birbirine dolanmış ortadaki iğne motifiyle birlikte kompoze edilen yılan figürleridir (Foto.: 141). Baş kısmından kuyruğa doğru daralan bu figürlerin bakışları birbirine bakar vaziyettedir. Açık gözlü, açık ağızlı ve ince kısa dilli olan bu figürler oldukça stilize edlimiştir.

Kare kesitli pasterlerin başlık kısımlarında yer alan aslan maskları da özellikle XIX. yüzyılda sivil mimari örneklerinde yaygın olarak kullanılan bitki motifleriyle aşırı stilize edilerek insan-aslan karışımı bir nitelikte ele alınmıştır (Çizim 49 , Foto.: 142). Bu aslan maskları, dolgun şiş yanaklı, badem gözlü, kalın kaşlı, yassı burunlu, kalın dudaklı, kalın bıyıklı, açık ağızlı olup cepheye bakar vaziyettedir. Böyle bir uygulama Art Nouveau üslubunun insan-hayvan-bitki stilizasyonundan oluşan özgün figürlü bezeme anlayışını yansıtmaktadır.

4.18. BALO SOKAK 20 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Balo Sokak, 20 numarada yer alır (338 Ada, 16 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 143–144.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü dört kattan oluşan yapı, kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Kuzey cephesi hariç tüm cepheleri sağır tutulmuştur.

c- Cepheler:

Katlar arasını iç içe profillerin sınırladığı yatay kuşakların oluşturduğu kuzey cephede dikdörtgen formlu ve düz atkılı pencereler ana unsur olarak dikkat çekmektedirler (Foto.: 143). İkinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan geniş yatay kuşağın ortasına yerleştirilmiş aslan maskı, adeta bir nazarlık niteliği taşımaktadır (Foto.: 144). XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarındaki sivil mimarlık örneklerinde yoğun bir biçimde uygulanan bu figürün ağzında bir halka motifi yer almaktadır. Bakışları ve yüzü tam cepheden verilen kabarık yeleleriyle heybetli görünüm sergileyen bu aslan maskı hem nazarlık hem de koruyuculuk, tılsım gibi inançların mimariye yansıması olarak değerlendirilebilir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan geniş yatay kuşağın ortasına yerleştirilmiş aslan maskı, uzun yüzlü, yuvarlak gözlü, çatık kaşlı, sert bakışlı, yassı burunlu, küçük ağızlı ve ağzından bir halka geçirilmiş şekilde cepheye bakar vaziyettedir.

4.19. BALO SOKAK 33 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Balo Sokak, 33 numarada yer alır (337 Ada, 33 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 50.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 145–147.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü üç katlı olarak inşa edilen yapı, dördüncü katın sonradan ilave edildiği anlaşılmaktadır. Sonradan değişik amaçlarla kullanıma yönelik ilavelerle orijinal plan düzeninin bozulmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla dikdörtgen yapının iç düzenlemesini tespit etmek mümkün değildir.

c- Cepheler:

Kuzey cephe dışında tüm cephelerin sağır tutulduğu yapının kat cepheleri, iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemerli pencereler ve bunların aralarındaki korint ve iyon tarzı plasterlerle teşkilatlandırılmışlardır ((Foto.: 145). Özellikle birinci katın pencere aralıkları dikkat çekicidir. Zira buralarda yaprak ve çiçeklerden oluşan bitki çelenkleri merkezine yerleştirilmiş insan maskları yer almaktadır (Foto.: 146).

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci katın pencere aralıklarında yer alan masklardan, yandakiler dolgun yanaklı “U” biçimli ağzı hafif açık ve tebessüm eder vaziyetteki yüz yapılarıyla ve badem gözleriyle birer erkek figürü, ortadaki ise yine “U” biçimli, dolgun yanaklı, açık gözlü ve yüzleri tam cepheden verilmiş bir kadın figürü bulunmaktadır (Çizim: 50 , Foto.: 147). Yüzleri tam cepheden verilmiş ve gözleri cepheye odaklanmış vaziyette

işlenmiş olan bu figürlerin bitkisel çelenkler arasında ve onlarla kaynaşarak gizemli bir halde işlenmiş olmaları nazarlık ve tılsım amaçlı olarak değerlendirilebilir.

4.20. BARAN APARTMANI

Yeri **:** Asmalı Mescit Mahalsi, Meşrutiyet Caddesi, 79 numarada yer alır (305 Ada, 1 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 51.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 148–152.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[401].

b- Plan Tanıtımı:

Baran Apartmanı zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir. Güneye açılan giriş kapısından sonra, ortadaki kare tasarımlı merdiven sahanlığı çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan dikdörtgen planlıdır. Katlar arasındaki bağlantı asansörle ve çevresindeki merdiven basamaklarıyla sağlanmaktadır.

c- Cepheler:

Baran Apartmanı'nın güneydoğu ve batı cepheleri üçgen ve yarım yuvarlak kemer alınlıklarıyla Neoklasik özellikler gösteren pencerelerin teşkilatlandırıldığı düzenlemeleriyle dikkati çeker (Foto.: 148). Kuzey cephe bitişik nizamda inşa edilmiş bina nedeniyle sağır niteliklidir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Baran Apartmanı'nın figürlü bezeme açısından önem arz eden cephesi giriş kapısının da yer aldığı güney cephesidir (Foto.: 149). Burada dikdörtgen formlu kapı açıklığı, düz atkı taşı ve kare kesitli gövdeleri, yivli ve korint başlıklı plasterlerle kuşatılmıştır. Atkı taşının üzerinde yer alan yatay dikdörtgen panonun içinde, ortadaki

[401]İ. Hasbora, *İstanbul Art Deco Mimarisinde Apartman Cephe Tipolojisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1998, s. 75.

kare formlu teknolojik eşya (muhtemelen ayna) motifinin bitki dalları ve yapraklarıyla kuşatılmasıyla oluşturulmuş, Art Nouveau üsluplu bir kompozisyon yer almaktadır. Bu panonun hemen üzerinde, kilit noktasından kıvrılarak uçları volüt biçiminde kıvrım yapan yuvarlak kemerin oluşturduğu alınlık tablasında; ortadaki insan maskının iki yanında teknolojik eşya motifi ile başlayıp çeşitli meyvelerden oluşan çelenklerle sonlanan bitkisel kompozisyonlar yer almaktadır. Burada başında bitkilerden tacı, boynunda kurdale ve yaprak motiflerden oluşan kolyesi bulanan insan maskı, yuvarlak yüzlü, badem gözlü ve tam karşıya dikkat çekilmiş bakışlarıyla koruyucu nitelik taşımaktadır (Foto.: 150).

Güney cephenin üçüncü katının üçüz pencerenin iç içe profillerden yuvarlak kemer alınlığının iki yanında birer madalyon içerisine yerleştirilmiş bitki dallarından çelenklerin kuşattığı ‘‘ U ’’ biçimli yüz yapısına sahip tam cepheden verilmiş kadın maskları yer almaktadır (Çizim: 51 , Foto.: 151).

Figürlü Bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirildiğinde Baran Apartmanı’nın güney cephesi Galata ve Pera bölgesinin XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başları arasında yoğunlaşan figürlü bezeme açısından parelellik göstermektedir. Özellikle giriş alınlığında, meyve çelenklerinin kuşattığı yuvarlak yüzlü ve badem gözlü kadın maskı, bitki, teknolojik eşya ve figür kaynaşımını yansıtmakla Art Nouveau figürlü bezeme anlayışını sergilemektedir. Aynı cephenin ikinci katında simetrik yerleştirilmiş iki madalyon içinde bitkilerden çelenklerin yüzlerini kuşattığı iki kadın maskı ise Antik geleneğin Neoklasik üslupta yeniden ele alınışına işaret eder.

4.21. BÜYÜK BAYRAM SOKAK 20 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Büyük Bayram Sokak, 20 numarada yer alır (339 Ada, 10 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 52.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 52–154.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b- Plan Tanıtımı:

Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman; kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Ortadaki merdiven sahanlığı ve asansör boşluğunun çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan yapı, zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir.

c-Cepheler:

Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'ın kuzey, güney ve batı cepheleri sağırdır. Caddeye açılan doğu cephesinde kat araları, düz yatay profillerle belirlenmiştir (Foto.: 152). Dikdörtgen formlu pencereler, alınlık kısımlarındaki Art Nauveau bezemeleriyle dikkat çekerler. Bunlardan yan kanatlardaki pencere alınlıkları, bitki-figür kaynaşımını yansıtmaktadır. Orta aksın kenger yapraklarıyla bezeli ve uçları volüt biçiminde kıvrım yapan konsollar üzerine bindirilmiş büyük kapalı balkon tarzı çıkıntısından dolayı, geride kalan yan kanatların dikdörtgen formlu pencerelerinin alınlıklarındaki panolar içerisine yerleştirilmiş bezemelerinde, kanatlı aslan, insan, böcek ve bitki motiflerinin kaynaşımından oluşan stilize ve Art Nauveau üslubunda bir kompozisyon yer almaktadır (Foto.: 153). Ortadaki böcek sırtını andıran ve türü anlaşılamayan motifin üst kısmında, bitki yapraklarından taca sahip insan yüzü görülmektedir. Bu insan yüzünün boyun kısmından püsküllerle ortadaki böcek sırtı motifine bağlandığı, merkezdeki bu motifin de bitki dallarıyla çerçevelendiği

görülmektedir. Aynı dallar, kanatla aslanın gövde ve kuyruk motifini de oluşturarak onlarla birleşmektedir (Çizim: 52 , Foto.: 154).

Orta aksın dikdörtgen formlu pencere alınlıklarında da, yatay dikdörtgen bir pano içerisine, ortadaki aşırı stilize edilmiş ve orijinal formunu yitirmiş böcek motifinin yanlardan bitki-yaprak ve dallarıyla birleşerek çelenk halini aldığı görülmektedir. Yüzeyden aşırı ileri taşan bu bitkisel kompozisyon Art Nauveau üsluptadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'ın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ele alınacak unsurları, yan kanatlardaki pencere alınlıklarının rölyefleridir. Buralarda Antik kaynaklı grifonların (kanatlı aslan), nazarlık ve koruyucu amaçlı kullanışları söz konusudur. Zira, bitki dallarıyla birleşen gövdeleri, onları son derece gizemli hale getirmiştir. Sırt sırta vermiş bu kanatlı aslanların baş kısımları, açık ağızları, tek gözleri, kavisli kaşları ve sağ ön ayaklarıyla stilizasyona uğratılmıştır. Ortadaki türü anlaşılamayan (belki böcek sırtı) motifin üst kısmında, yapraklarla yüzü kuşatılmış ve gizemli hale getirilmiş insan maskı da nazarlık ve tılsım amaçlı olarak kullanılmıştır. Küçük suratlı, badem gözlü, yassı burunlu, dolgun yanaklı insan yüzünün merkezdeki motifle püsküllerle bağlandığı bu kompozisyonda, yapraklardan ve dallardan oluşan çerçeve kanatlı aslanların gövdeleriyle birleşmektedirler. Dolayısıyla bitki-hayvan ve insan kaynaşımından oluşmuş bu kabartma tekniğindeki kompozisyon Art Nouveau bezeme anlayışını yansıtımaktadır. Çeşitli motiflerin kaynaşıp aşırı stilizasyonla daha zor anlaşılır (gizemli) hale getirilişi de bu kompozisyonun bütünüyle nazarlık ve koruyuculuk hüviyeti üstlendiğini göstermektedir.

4.22. BÜYÜK PARMA HAN APARTMANI

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Büyük Bayram Sokak, 20 numarada yer alır (339 Ada, 10 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 53.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 155–158.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Büyük Parma Han Apartmanı, ortadaki asansör boşluğu ve onu kuşatan merdiven basamaklarının oluşturduğu kare tasarımlı bir sahanlığın çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan dikdörtgen bir plan düzeni göstermektedir. Zemin üstü beş katlı olarak inşa edilen yapının arazinin eğiminden dolayı bodrum kat üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Cepheye, geniş dikdörtgen açıklıklar biçiminde yansıyan zemin kat, iş yerleri olarak değerlendirilmiş, bunun üzerine yerleştirilen beş kat apartman dairesi olarak düzenlenmiştir.

c- Cepheler:

Büyük Parma Han Apartmanı'nın kuzey, güney ve doğu cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş çevre binalarla kuşatıldığı için sağır tutulmuştur. Ancak batı cephe oldukça gösterişli cephe düzeniyle caddeye açılmaktadır (Foto.: 155).

Batı cephenin orta aksı öne hafif çıkıntılı ve ikiz pencereli düzenlemesiyle yan kısımlardan daha gösterişli bir mimari anlayışta ele alınmıştır. Cephenin her iki kanadında ikiz konsolların taşıdığı metal şebekeli balkonlar ve dördüncü katın pencere alınlığına yerleştirilmiş gül demetlerinden oluşan dikdörtgen panolar, dekorasyonu oluşturan ve göze hitap eden unsurlar olarak yer alırken, orta aksdaki gül demetlerinden oluşan dikdörtgen pano ve ikiz pencerenin köşelerine yerleştirilmiş kadın figürleri, hem

binanın, hem de batı cephenin süsleme adına en önemli unsurları olarak değerlendirilebilirler (Foto.: 156). Orta aksın alt katlarındaki ikiz pencerelerin alınlıkları, çiçek ve yaprak demetleriyle dekore edilmiştir.

Üçüncü katta dikdörtgen formlu pencerelerin dört köşesine profillerle oluşturulan kare ve dikdörtgen panolar yerleştirilmiş, alınlığa ise papatya çiçeklerinden oluşturulmuş büyük bir dikdörtgen pano işlenmiştir. Buradaki papatya çiçeklerinin bağlandığı dalların kökleri, profillerden oluşturulmuş iki dikdörtgen panoya bağlanmaktadır. Bu panolardan en alttaki çiçek demetinin adeta saksısı, üstteki ise boğum kısmını oluşturmaktadır. Ortadaki uzun dallar, çivi motifleriyle adeta duvara monte edilmiş gibidir. Dolayısıyla bu dekorasyon anlayışıyla teknolojik motifler, doğal motifler ve geometri kaynaştırılarak tam bir Art Nouveau süsleme özelliği oluşturulmuştur. İkiz pencerenin altında yer alan oyma tarzında işlenmiş ters vazo motiflerinin kaidelerine birbirine bağlı gül motifleri kabartma tekniğinde işlenmişlerdir.

Dördüncü katın orta aksındaki ikiz pencerenin her iki yanında, kare kesitli plasterler yer almaktadır. Bu plasterlerin başlıkları, birer kadın başı rölyefi şeklinde düşünülmüş, alt kısmına ise ikili volütler yerleştirilmiştir. Gövde, üçerli yatay profillerle ve kadın büstlerinin boyun kısımlarından sarkan yine üçerli dikey profillerle gösterişli bir özellik kazanmıştır (Foto.: 157). Kadın büstlerinde; bitkilerden taçlar, yine bitki dallarından ve yapraklarından saçlar, istiridye kabuğu şeklinde boyunluk, özgün bir kabartma heykel özelliği kazandırılmıştır.

Büyük Parma Han Apartmanı'nın Art Nouveau üslubunun özelliğini yansıtan diğer öğelerden biri de madalyon biçiminde işlenmiş içerisine usta monogramının işlendiği çevrelerinin de bitki yapraklarıyla kuşatıldığı kabartmalardır (Foto.: 157). Burada da, madalyondan aşağı sarkan profillerin uçları, birbirinin üzerinden geçerek iplik görevi kazanmıştır. Ortadaki sarkıt ise iç içe geçmiş yuvarlak sikkelerin birleşiminden oluşan bir sarkıtı andırmaktadır. Profillerle kuşatılmış olan bu madalyonlar genel olarak değerlendirildiğinde, duvara asılmış bir saat motifini anımsatmaktadırlar. Böylece bu madalyon biçimli monogramlarda, bitki-teknolojik eşya kaynaşımından oluşan Art Nouveau süsleme özelliği görülmektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Büyük Parma Han Apartmanı'nı bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek unsurları, üçüncü katın orta aksında ikiz pencere köşeliklerine

yerleştirilmiş kadın büstleridir (Çizim: 53 , Foto.: 158). Tam karşıya bakan bu büstler, dolgun uzun suratlı, kapalı çekik gözlü, çatık kaşlı, açık alınlı, uzun sivri burunlu, küçük kapalı ağızlı, ince dudaklı, belirgin elmacık kemikli, binanın muhafızları gibi işlenmiş olup aşırı plastik bitki motifleriyle kuşatıldıkları için son derece gizemli hale getirilmişlerdir. Bu şekilde bir işleniş tarzı XX. yüzyılın sonlarına ait Art Nouveau figürlü bezemesinde nazarlık ve koruyuculuk anlayışının özelliğidir. Aynı zamanda bitki dallarından ve yapraklarından oluşturulmuş saçlar, çiçeklerden taçlar, istiridye kabuğundan gerdanlık ya da boyunluk Art Nouveau heykel sanatının insan, bitki ve hayvan karışımından oluşmuş özgünlüğünü yansıtmaktadır.

4.23. BÜYÜK PARMAK KAPI SOKAK 10 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Katip Mustafa Çelebi Mahallesi, Büyük Parmakkapı Sokak, 10 numarada yer alır (467 Ada, 19 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 54.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 159-162.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiş yapının sonradan yapılan değişikliklerle iç düzenlemesi ve orijinal plan tasarımı anlaşılamamaktadır.

c- Cepheler:

Yapının güney cephesi sade olup, dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden yuvarlak kemerli pencerelerle dışa açılmaktadır. Doğu ve batı cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağırdır. Kuzeye açılan cephe genel düzenleme ve süsleme açısından yapının en gösterişli cephesi durumundadır (Foto.: 159). Zemin kattaki iki açıklıktan doğuda yer alanı düz atkılı ve dikdörtgen formlu geniş ve yüksek tutulmuş açıklık niteliğinde olup yapının girişidir (Foto.: 160). Bunun hemen yanındaki düz atkılı ve dikdörtgen formlu daha geniş tutulmuş açıklık ise, zemin kat pencerelerinin sonradan birleştirilerek iş yeri vitrinine dönüştürüldüğünü akla getirir. Birinci, ikinci ve üçüncü kat cephelerinde orta aks öne taşıntı yapan kapalı balkon şeklinde düzenlenmiştir. Birinci katın uçları volüt biçiminde kıvrım yapan iki konsol üzerine oturan kapalı balkonu yanlarda düz atkılı ve uzun dikdörtgen formlu ortada ise iç içe profillerle çerçevesi oluşturulmuş daha geniş ve büyük tutulmuş dikdörtgen formlu ve yuvarlak kemerli pencereleri ile dikkati çeker (Foto.: 161). Bu pencerelerden ortadakinin kilit taşı, öne taşıntı yapan uçları volüt biçiminde kıvrım yapan ve üzeri

kenger yapraklarıyla süslü Neobarok anlayışta bir kilit taşı özelliği sergiler. Yine birinci katın yanlarda yer alan pencereler de aynı şekilde Neobarok nitelik taşımaktadırlar. Pencere aralarına yerleştirilmiş gövdeleri yivli kare kesitli ve kompozit başlıklı plasterlerde Neobarok mimari anlayışın ürünleridir. Birinci katın altındaki kırık dalgalı hatlı, dikdörtgen panolardan oluşan, geniş yatay bantın da oldukça grift şekilde işlenmiş bitki dal ve yapraklarından oluşan kompoziyonlar yer almaktadır.

Yapının ikinci, üçüncü ve dördüncü kat cepheleri süsleme açısından birinci kat cephesine göre daha sade tutulmuştur. Ancak iç içe profillerden kırık dalgalı saçaklar cepheye oldukça hareketli ve ritmik bir görünüm kazandırmaktadır. Bu kat cepheleri basık ve dikdörtgen formlu pencere açıklarının alınlıklarında yüzeyden aşırı kabarık işlenmiş bitkisel çelenklere yer verilmiştir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci kat cephesinde dikkati çeken en önemli hususiyet, iç içe profilerden yarım yuvarlak formlu ve öne aşırı taşıntı yapan Neobarok alınlığın tablasındaki süslemedir. Burada tam cepheye dikkat kesilmiş açık gözleri aşırı kabarık ve yoğun işlenmiş sakal bıyık ve saçları çatık kaşları ve cepheye dikkatli ve sinirli bir şekilde bakan yüz portresiyle dikkati çeken insan maskı yer almaktadır (Foto.: 162). İnsan figürünün yine cepheye doğru yönelmiş kulakları söz konusudur ve bu kulaklar hayvan kulağı biçimindedir. Böyle bir işleniş, Antik Yunan ve Roma mitolojisinde sıkça anlatılan eşek kulaklı Midas'ı (Kral Midas) akla getirmektedir. Portrenin çevresi yüzeyden oldukça kabarık işlenmiş Neobarok üslubunda bitki dal ve yapraklarıyla kuşatılarak, sözünü ettiğimiz insan maskı gizemli hale getirilmiştir. Bu tarz gizemli işlenişler, daha çok nazarlık, koruyuculuk ve tılsım amaçlıdır.

4.24. ÇİÇEK APARTMANI

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 175 Numarada yer alır (319 Ada, 8 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 14,55.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 63-169.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Çiçek Apartmanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Güney cephesi İstiklal Caddesi'ne bakan Çiçek Apartman'ının kuzey ve batı cepheleri sağır tutulmuştur. Arazinin eğiminden faydalanılarak, bodrum kat üzerine zemin katla birlikte üç katlı olarak inşa edilmiştir. Bütün katlar merdiven sahanlığı çevresine yerleştirilmiş kareye yakın dikdörtgen planlı birimlerle dikdörtgen bir plan tasarımına sahiptir.

c- Cepheler:

Büyük açıklıklardan oluşan zemin kattan iç içe düz profillerle sınırları belirlenmiş geniş bir yatay bant, birinci kat cephesine geçişi sağlamaktadır (Çizim: 14, Foto.: 163). Üç yuvarlak kemer alınlıklı ve dikdörtgen formlu pencerenin teşkilatlandırdığı birinci kat cepheleri, simetrik düzenlemeleriyle Neoklasik, pencere alınlıklarının aşırı plastik profillerle öne taşkın biçimde düzenlenişiyle Neobarok, alınlık tablalarındaki bitkisel ve figürlü bezemelerin işleniş tarzıyla da Art Nouveau üslubunun özelliklerini taşımaktadırlar (Foto.: 164). Dikdörtgen formlu pencerelerin düz atkılarının üzerindeki yatay dikdörtgen panolar içerisinde yer alan boynuzlu insan maskları, aşırı plastik, yaprak ve çiçek motiflerinden oluşan çelenklerle kuşatılmıştır (Foto.: 165). Bunun hemen üzerindeki yuvarlak kemerli alınlığın tablasında ise türü anlaşılamayan

teknolojik eşya motifinin yapraklarla oluşan çelenklerle kaynaşımı sonucu oluşturulmuş Art Nouveau üslubu bir bezeme yer almaktadır.

İkinci kata geçişte cephenin tam orta aksına denk gelecek şekilde volüt formlu ve kenger yaprağı desenli dört konsolun taşıdığı bir balkon yer almaktadır. Bu cephede de pencereler oran ve biçim itibariyle simetrik bir düzen göstermektedirler (Foto.: 166). Profillerle kuşatılmış dikdörtgen formlu pencerelerin düz atkıları üzerinde aslan masklarının bitkisel motiflerle ağız kısımlarından bağlandığı görülür (Foto.: 167). Bu tarz bir uygulama anlayışı da Art Nouveau figürlü bezeme anlayışını yansıtmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Çiçek Apartmanı'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilmesi gereken yanı, birinci kat pencere altlıkları üzerindeki boynuzlu insan masklarıdır (Foto.: 168). Buradaki maskların hepsi cepheye bakar vaziyettedir. Birbirinin tekrarı olup, uzun yüzleri, çatık kaşları, çekik gözleri, yassı burunları, bıyıklı ve sakallı duşlarıyla stize edilmiş olarak işlenmişlerdir. Alın kısmı açık olup, başının üstünde sağ ve solda olmak üzere iki adet boynuz yerleştirilmiştir. Boynuzların ortası ise bitki motifleriyle dekore edilmiştir.

Ayrıca ikinci katın pencerelerindeki aslan maskları da, aynı şekilde bitkisel bezemelerle kaynaştırılmıştır. (Çizim: 55 , Foto.: 169). Uzun "U" biçimli yüzü, iri açık gözleri, çatık kaşları, yassı burunlu, açık ağızlı, yeleli aslan maskları cepheye bakar vaziyette işlenmişlerdir.

Gerek insan, gerekse aslan maskları, burada bitkisel bezemelerle kaynaştırılarak XIX. yüzyılın sonlarında yoğunlaşan Art Nouveau üslubunun figürlü bezeme anlayışının özelliğini yansıtmaktadırlar.

4.25. ÇUBUKÇU HAN (HOLSTEIN HAN)

Yeri : Asmalı Mescit Mahallesi, General Yazgan Sokak'ta yer alır (306 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi : XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı : Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı : İş Hanı.

Çizim : 56.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf : 170-175.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Çubukçu Han olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonları XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[402].

b- Plan Tanıtımı:

Çubukçu Han, arazinin eğiminden dolayı bodrum kat üzerine, bir zemin kat ve dört katlı olarak inşa edilmiştir. Bütün katlar birbirine simetrik bir plan düzeninde tasarlanmışlardır. Ortadaki dar bir koridorun çevresindeki değişik ölçülerde ele alınmış dikdörtgen tasarımlı odalar yapının plan şemasını belirlemektedir.

c- Cepheler:

Çubukçu Han'ın girişi, güney cepheye bakmaktadır. Güneybatı köşesi birinci kattan itibaren oval tasarımlı bir kule görünümünde yükselmektedir (Foto.: 170). Yapının doğu ve kuzey cepheleri sağır tutulmuştur. Batı cephesi ise sade dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılırken, güney cephesi farklı alınlık formları ve figürlü bezeme açısından daha itinalı ve gösterişli bir işçilik göstermektedir.

Güney cephe, zemin kattaki kilit noktası dışa taşkın yuvarlak kemerli pencereler ve iki yandan dor başlıklı plasterlerle çevrelenmiş düz atkı taşlı kapı alınlığındaki figürlü ve bitkisel bezemeleriyle, bu katın en dikkat çekici mimari ve süsleme özelliğine sahiptir (Foto.: 171). Cephenin orta aksını belirleyen ve birinci kattan başlayıp, korniş hizasına kadar devam eden kapalı balkonlar, kat araları yatay kuşaklarla belirlenmiş,

[402] Yeltin, Agt., s. 107.

birbirinin devamı niteliğindedirler. Buradaki balkonların öne çıkıntısı, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan ve cepheye bakan yüzleri kenger yaprağı motifleriyle bezenmiş konsollar üzerine bindirilmiştir. Güney cephenin birinci katında dikdörtgen formlu pencerelerin alınlıkları, Antik Yunan ve Roma mimarisi, Rönesans mimarisi ve Neoklasik mimarinin XIX. yüzyıl sonlarında İstanbul'da yaygınlaşan üçgen formundadır. Bu alınlıklar, form itibariyle Neoklasik üslupta olsalar da yüzeyden aşırı taşkınlıklarıyla da Neobarok bir üslup özelliği sergilerler (Foto.: 172). Birinci katın pencere altlıklarında uygulanan yüzeyden ileri taşkın dikdörtgen pano biçimindeki kabartmalar, cepheye hareketlilik kazandırmaktadır.

Kalın tutulmuş yatay bir profilden sonra başlayan ikinci katın dikdörtgen pencerelerinde ise, Neoklasik üslubun Antik kaynaklı ve iç içe profillerin yarım yuvarlak formlu alınlığı kullanılmıştır. Bu alınlıklarda biçim olarak Neoklasik, yüzeyden kabarık olarak işleniş tarzıyla da Neobarok üsluptadır (Foto.: 172).

Üçüncü kattaki dikdörtgen formlu pencereler, ikili kalın profilin oluşturduğu düz atkı taşlı alınlıklara sahiptirler. Yüzeyden ileri taşkın bu alınlıklar, volüt formlu ikişer konsola bindirilmişlerdir.

Dördüncü katın dikdörtgen formlu pencerelerini, altta bir sıra yumurta dizisi kuşağı, en üstte ise üç sıra düz profilin sınırladığı, volüt biçimindeki konsol dizisine sahip saçak takip etmektedir (Foto.: 173).

Yapının giriş kapısının dikdörtgen pano şeklinde düzenlenmiş alınlığında natural çiçek ve yapraklardan oluşan düğüm noktalarında çivi başı motiflerine yer verilmiş bitkisel bir bezeme görülmektedir (Foto.: 174). Bu bezemeler, Art Nouveau özelliğindedir. Kapının çerçevesini oluşturan dor başlıklı sütunların her ikisinde simetrik düzende yerleştirilmiş kadın büstü rölyefi yer almaktadır (Çizim: 56 , Foto.: 175). Bunların boyunlarında bir halkaya tutturulmuş ve güğüm yapar şeklinde işlenmiş kurdaleler yine Art Nouveau üslup özelliğini yansıtmaktadırlar.

Çubukçu Han, figürlü ve bitkisel bezemesi açısından Art Nouveau üslubu, dikdörtgen formlu pencereler, üçgen ve yuvarlak kemer formundaki alınlıkları, yatay ve dikey hatların birbirini simetrik olarak dengelemesi gibi özellikleri bakımından Neoklasik, volüt biçimli konsollar, alınlıkların yüzeyden aşırı taşkın yapılışı bakımından Neobarok, zemin kat pencerelerinin kemer kilit taşlarının yüzeyden ileri taşkınlığı ve birinci katın pencere altlıklarındaki dış kenarları oyuk silme, ortadaki dikdörtgen formlu

tablaların dışa taşkın panoları bakımından da Baltık üslubun özelliklerini yansıtmaktadır (Foto.: 171). Tüm bu özelliklerinden dolayı yapı cephesi, Neoklasik, Neobarok, Art Nouveau ve Baltık mimari üslubundan izler taşıyan Eklektik bir düzen göstermektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Giriş kapısının çerçevesini oluşturan dor başlıklı sütunların her ikisinde simetrik olarak yerleştirilen kadın büstü rölyefleri, cepheye bakar vaziyette başlarını hafif öne eğmiş şekilde işlenmişlerdir. Ortadan ikiye ayrılmış kısa dalgalı saçları, yuvarlak yüzleri, badem gözleri, yuvarlak kaşları, küçük burunları, küçük ağızları, belirgin çene yapısıyla yapıya hareketlilik kazandırmışlardır. Sadece baş kısımları verilmiş olup, boyun kısmı fiyonk biçiminde kurdaleyle sonlandırılmıştır.

4.26. DENİZ APARTAMANI

Yeri **:** Kuloğlu Mahallesi, Ayhan Işık Sokak, 11 numarada yer alır (476 Ada, 13 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 57.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 176-179.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b- Plan Tanıtımı:

Yapı ortadaki merdiven sahanlığının çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan kareye yakın dikdörtgen formlu bir plan düzeni göstermektedir. Zemin üstü beş katlı olarak inşa edilmiştir.

c- Cepheler:

Kuzey cephe düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılan sade bir cephe düzenlemesine sahiptir. Doğu ve batı cepheler bitişik nizamda inşa edilmiş binalarda dolayı sağırdır. Güneye bakan cephesi, yapının en hareketli ve gösterişli cephesi olarak değerlendirilebilir (Foto.: 176). Kilit taşları dışa taşkın dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden yuvarlak kemerli pencerelerle dışa açılan zemin kat cephesi diğer katlara göre daha sadedir (Foto.: 177). Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü kat cephelerinin orta aksı, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan iki konsolun taşıdığı öne taşkın kapalı balkon şeklinde düzenlenmiştir (Foto.: 178). Yan kanatları düz atkılı, iç içe profillerle çevrelenmiş dikdörtgen formlu pencerelere sahip olan cephelerde orta aks, ikiz pencereleri kare kesitli plasterleri, kırık dalgalı hatlı profilleriyle daha gösterişlidir. Birinci katın orta aksı iç içe profillerden köşeleri yumuşatılmış düz atkılı ve dikdörtgen formlu bir pencere özelliği taşımaktadır. Bu pencerenin her iki yanında kare kesitli sade profilli başlıklara sahip plasterler yer almaktadır. Öne taşkın kilit taşının üzeri kenger

yapraklarıyla işlenmiştir. Birinci kat cephesinde, yan kanatların dikdörtgen formlu ve düz atkılı pencerelerin alınlıklarında bitki, teknolojik eşya ya da hayvan (böcek vb.) kaynaşımından oluşan stilize süslemeler görülmektedir. Üçüncü katta gerek balkon gerekse yan kanat pencereleri birbirinin simetrisi niteliğindedirler ve dikdörtgen formlu, bitki-teknolojik eşya kaynaşımlı alınlık süslemesine sahip düzenleriyle dikkati çekerler. Aynı özellikler üçüncü ve dördüncü kat cephe düzenlemeleri içinde geçerlidir. Ancak beşinci katın sonradan ilave edildiği dördüncü kattan sonra gelen, bir sıra yumurta dizisi ve düz profillerden oluşan çatı saçağından anlaşılmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci kat yan kanat pencereleri de alınlık süslemesi ve form itibariyle birinci kat cephesiyle aynı özelliklere sahiptir. Ancak ikinci kat cephesinde orta akstaki kapalı balkonun cepheye bakan pencereleri ikiz pencere formundadır. Bu pencereler ortadaki kare kesitli plastere bindirilmiş iç içe profilli yuvarlak kemerleri ve volüt formlu ve dışa taşıntı yapan kilit taşlarıyla dikkati çekerler. Dış köşelerinde kare kesitli ve iyon başlıklı plasterlerin yer aldığı balkon cephesinde iki kemerin birleştiği üçgen boşluğa yerleştirilmiş aslan maskı dikkati çeker (Çizim: 57 , Foto.: 179). Kabarık yeleli açık ağızlı çatık kaşlı ve kükremiş vaziyette dikkatle cepheye bakan yüz yapısıyla bu figür, koruyuculuk, nazarlık ve tılsım gibi amaçlarla, Antik gelenekten Neoklasik mimariye uzanan, XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarında yaygın bir biçimde uygulanan figürlü bezeme öğesidir.

4.27. DOĞANÇAY MÜZESİ

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Balo Sokak, 42 numarada yer alır (341 Ada, 11 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Doğançay Müzesi

Çizim **:** 58.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 180-184.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Doğançay Müzesi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[403].

b- Plan Tanıtımı:

Kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmış olan yapı, zemin üstü üç katlı olarak inşa edilmiştir. Katlar arasındaki bağlantı, orta bölümde batı duvara yakın olarak yerleştirilmiş merdiven basamaklarıyla sağlanmıştır.

c- Cepheler:

Zemin katta iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemerli yapının güney cephesi hariç tüm cepheleri, bitişik nizamdaki diğer binalardan dolayı sağırdır (Foto.: 180). Güney cephe ise zemin üstü üç katlı olarak düzenlenmiştir. İç içe profillerden oluşan geniş yuvarlak kemerli giriş açıklığına sahiptir. Giriş açıklığının iki yanına kare kesitli plasterler, cephelerin doğuya düşen sağ yanına da dikdörtgen formlu pencere yerleştirilmiştir.

Birinci ve ikinci katların orta aksı konsollar üzerine bindirilmiş kapalı balkon çıkıntısı şeklinde düzenlenmiştir. Birinci kat cephesinde yan kanatlara yerleştirilmiş dar ve uzun dikdörtgen formlu pencere açıklıkları, ortadaki balkon çıkıntısına denge oluşturmaktadır. Balkon çıkıntısının pencere altlıklarında dikdörtgen panolar oluşturulmuş ve bunların içerisine yüzeyden ileri taşkın Art Nouveau üslubunda bitkisel

[403] Duhani, Age., s. 75.

bezemeler işlenmiştir. İkinci katın balkon pencerelerinin altına denk gelen aynı zamanda balkon pencerelerinin alınlıklarını oluşturan dikdörtgen panolar en önemli bezemelerdir. Zira, buralarda figürlü ve bitkisel bezemenin kaynaşımından oluşan Art Nouveau üsluplu kompozisyonlar görülmektedir. Bunlardan cepheye bakan uzun dikdörtgen panoda, ortadaki hareket halindeki bir geyik kabartması, yanlardan aşırı plastik yaprak ve dal motifleriyle kuşatılmıştır (Foto.: 181). Dikkatle incelendiğinde geyiğin boynuzlarının ve toynaklarının stilize edilerek bitki-yaprak ve dalına dönüştüğü ve böylece geyik figürünün bitki motifleriyle kaynaşarak organik bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Aynı balkon çıkıntısının yan pencere alınlıklarında, ortadaki rölyef karakterinde işlenmiş kadın büstünün yaprak ve dallardan bitkisel bir kompozisyonla kaynaştığı ve böylece Art Nouveau üslubuna büründüğü görülmektedir (Foto.: 182). İkinci kat balkon çıkıntısının pencere altlıklarında da yaprak, çiçek ve meyvelerin birada kullanıldığı bitkisel çelenkler Art Nouveau bitkisel kompozisyonların XIX. yüzyıl sonlarındaki rölyef karakterinde işlenişini göstermektedir. Aynı anlayışta ve teknikte bitkisel kompozisyonlar, üçüncü kat pencerelerinin alınlıklarındaki dikdörtgen panolarda da yer almaktadır. Yapının dört katı sade tutulmuş olup, basık kemerli ve dikdörtgen formlu üç pencere açıklığıyla cepheye bakmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Doğançay Müzesi'nin figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek süslemeleri; birinci katın balkon çıkıntısının pencere alınlıklarındaki süslemelerdir. Bunlardan cepheye bakan balkon penceresinin alınlığına yerleştirilmiş dikdörtgen panoda, ortada koşar vaziyette işlenmiş geyik kabartması (Çizim 52 , Foto.: 183), profilden verilmiştir. Bu geyik figürünün sağ ön ayağı düz bir şekilde tabana basmaktadır. Sol ön ayağı ise diz kısmından hafif kırılarak kalkık vaziyettedir. Sağ arka ayağı ise diz kımından kırlarak öne doğru atmış şekilde zarif ve estetik bir duruşla işlenmiştir. Sadece sağ gözü görülen geyiğin yuvarlak gözlü, küçük ağızlı ve stilize edilmiş olup yanlardan bitki, yaprak ve dallarıyla kuşatılmıştır (Foto.: 184). Boynuzları bitki dallarıyla kaynaşan geyiklerin toynak kısımlarının da yapraklara dönüşüp bitki motifleriyle kaynaşmış olması XIX. yüzyıl sonlarındaki Art Nouveau figürlü bezeme üslubunun bitki-hayvan kaynaşımına stilizasyonuna işaret etmektedir.

Aynı şekilde yan pencere alınlıklarındaki panolara işlenmiş kadın büstlerinin de aşırı plastik yaprak motifleriyle kaynaşarak bitki-figür kaynaşımına dönüştüğü ve Art

Nouveau üslubu kazandığı görülmektedir (Foto.: 182). Kadın büstlerinin her ikisi de simetrik olarak işlenmiştir. Cepheye bakar vaziyette olan bu büstler, yuvarlak yüzlü, dalgalı ve ortadan ikiye ayrılmış uzun saçlı, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, geniş alınlı, küçük düz burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklıdır.

4.28. EFE APARTMANI

Yeri **:** Şahkulu Mahallesi, Müellif Sokak, 10 numarada yer alır (292 Ada, 20 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 59.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 185-187.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Efe Apartmanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Kareye yakın dikdörtgen planda inşa edilen yapının batıdaki merdiven sahanlığı ve bu sahanlığa açılan birer daireden oluşan bodrum kat üzerine dört katlı olarak tasarlanmıştır.

c- Cepheler:

Doğu ve batı cepheler bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağır tutulmuştur. Kuzey cephe, kat araları düz profillerle belirginleştirilmiş dikdörtgen formlu ve basık yuvarlak kemerli üçüz pencere açıklığıyla sade ve simetrik bir cephe özelliği göstermektedir. Yapının en gösterişli cephesi orta aksı kapalı balkon biçiminde dışa taşıntı yapan güney cephedir (Foto.: 185). Bu cephede zemin katın batısına yerleştirilmiş dikdörtgen formlu ve basık kemerli büyük açıklık giriş kapısıdır. Zemin katın aynı ölçülerde ele alınmış basık kemerli, kemer kilit taşı dışa taşkın ve yüzeyi kenger yapraklarıyla bezeli dikdörtgen formlu ikili penceresinin altında oyuk silmelerin çerçevelediği sade dikdörtgen panolara yer verilmiştir (Foto.: 186). Bütün kat cephelerinin orta aksında yer alan kapalı balkon çıkıntısı, uçları volüt biçiminde kıvrım yapan, yüzeyleri kenger yapraklarıyla bezeli iki konsola bindirilmiştir. Birinci katta cephe tam karşıya bakan iç içe profillerden basık kemerli iki yan pencere ve ortada yine iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu pencereyle

teşkilatlandırılmıştır (Foto.: 187). Bu pencerelerin kilit taşları yüzeyden dışa taşkın yapılmıştır. Orta pencerenin altındaki daha büyük dikdörtgen pano da ise teknoloji ürünü halka vb. motiflerin kaynaşımından oluşan Art Nouveau üslup özellikli bir bezeme yer almaktadır. Yapı cephesi genel olarak değerlendirildiğinde yatayda profillerin, dikeyde gövdeleri yivli kare plasterlerin kesişiminden oluşan simetrik bir cephe söz konusudur.

İkinci kat ve üçüncü kat pencereleri de form ve ölçü olarak birinci katla aynı özellikle ele alınmışlardır. Ancak bu pencerelerin altlarındaki dikdörtgen panolarda, birinci kattaki süslemelerin figürsüz hali işlenmiştir. Bunlarda figürlerin yerini ayna motiflerinin bitki dal ve yapraklarından oluşan çelenklerle kuşatılması söz konusudur. Dolayısıyla yapı cephesi genel düzenlemesiyle Neoklasik, ancak süsleme özellikleri açısından Art Nouveau üslup özelliği taşımaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci katın pencere altlarındaki dikdörtgen panolardan yan kanatlarda yer alanların içlerine badem gözlü, dolgun yanaklı, etli dolgun dudaklı ve yuvarlak yüzlü bebek maskları işlenmiştir (Çizim: 59). Hafif tebessüm eder şeklinde işlenmiş bebek yüzleri yüzeyden aşırı kabarık bitki-dal ve yapraklarıyla ve meyve salkımlarıyla oluşturulmuş, çelenklerle kuşatılmıştır.

4.29. ENDER APARTMANI (ESER APARTMANI)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 84 numarada yer alır (331 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı

Çizim **:**15,60.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 188-194.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Ender Apartmanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başına tarihlendirilebilir[404].

b- Plan Tanıtımı:

Beyoğlu'ndaki Avrupa tarzı sivil mimari örneklerinden biri olup, kuzey-güney doğrultusunda dar ve uzun tutulmuş dikdörtgen tasarım özelliği göstermektedir. Yapının bu durumu, yanlarda inşa edilmiş yapılardan dolayı mevcut arazinin değerlendirilmek zorunda kalınmasındandır. Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilen yapının bütün katları, simetrik bir plan düzenindedir. Girişten geçtikten sonra ulaşılan iki uzun dikdörtgen mekânın ortasında, bağlayıcı ve katlar arasında ulaşımı sağlayıcı nitelik taşıyan kare planlı merdiven sahanlığı mevcuttur.

c- Cepheler:

Ender Apartmanı'nın dışa açılan tek cephesi, İstiklal Caddesi'ne açılan kuzey cephesidir (Çizim: 15 , Foto.: 188). Doğu, batı ve güney cepheleri, bitişik nizamda inşa edilmiş diğer binalardan dolayı sağırdır. Zemin kattaki düz atkılı ve çerçevesi rustik tarz duvar örgüsüne sahip bordürlerle oluşturulmuş büyük dikdörtgen formundaki giriş açıklığı, iç içe profillerden oluşan geniş yuvarlak Neoklasik üsluplu kemerden oluşan alınlığa sahiptir. Bu alınlık aynı zamanda birinci katın da cepheye açılışını sağlamaktadır.

---

[404] Bayram, Agt., s. 112.

Birinci katın cephesinde mimari açıdan en dikkat çekici unsur, öne taşıntı yapan açık balkon biçiminde düzenlenmiş penceresidir. Burada, yanlardaki daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler ile üçgen alınlık Neoklasik üslupta düzenlenmiştir (Foto.: 189). Ancak alınlık tablasına işlenmiş bitkisel kompozisyon, Art Nouveau bezeme anlayışını yansıtmaktadır. Zira burada, tabiattaki natural çiçek ve bitki dalları, teknolojik eşya motifleriyle kaynaşarak türü tam anlaşılamayan özgün bir arma niteliği taşımaktadır. Aynı alınlığın köşelerine yerleştirilmiş aslan maskları açıkağızları, tam cepheye odaklanmış keskin bakışları ve yeleleriyle dikkat çekmektedirler (Foto.: 190). Bu masklar kökeni Antik mimariye kadar uzanan ve XIX. yüzyıl Neoklasik üslubuna yansıyan nazarlık, koruyuculuk, tılsım gibi inançlar yüklenmiş kabartmalar olarak değerlendirilmelidirler.

Birinci kattan ikinci kata geçişte düz yatay profiller ve bir sıra yumurta dizisi yine Antik mimarinin Neoklasik üsluba yansıyan dekoratif geleneğidir. İkinci katta, düz atkılı dikdörtgen formlu pencereler ve bunların arasında, gövdeleri oyuk silmeli ve kare kesitli plasterler cepheyi oluşturmaktadır.

İkinci kattan üçüncü ve son kata geçişte profillerle kuşatılmış geniş yatay bant yer almaktadır. Bu yatay bantın içinde kare formlu çerçeveler içine yerleştirilmiş geometrik ve natural korkulu balkon çıkıntısı, düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencereler ve korint başlıklı plasterler bulunmaktadır. Burada pencereler düz atkılı olarak kare kesitli plasterler arasına denk gelecek şekilde düzenlenmiştir.

Ender Apartmanı'nın kuzey cephesinde en dikkat çekici bezeme öğesi, saçağa geçişte yer almaktadır. Burada profillerin sınırladığı geniş ve yatay bantın içerisine bitkisel ve figürlü bezeme niteliği taşıyan uzun bir kompozisyon, kuşak boyunca yerleştirilmiştir. Burada ortadaki dikdörtgen bir pano, yanlardan ve alttan bitkisel çelenklerle kuşatılmıştır (Foto.: 191). Alttaki bitkisel çelengin köşelerden kurdalelerle bağlanması Art Nouveau üslubunun özeliğidir. Bu panoya doğru ön ayaklarından birini kaldırıp başlarını geriye doğru çevirmiş kanatlı aslanlar (grifon), burada kompozisyon bakımından zafer formunda işlenmişlerdir. Antik kaynaklı grifon figürünün Neoklasik üslupa aktarılmış biçimi burada biranda Art Nouveau tarzına bürünmüştür. Zira aslanların kuyrukları, bitki dallarına ve yapraklarına dönüşmüş ve arkalarındaki doğal çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyonla birleşmiştir. Güç, kuvvet, zafer, koruyuculuk gibi anlamlar yüklenerek Antik gelenekten beri kullanılan grifon figürleri

burada adeta birer muhafız gibi ön ayaklarından birini yukarı kaldırmış, başlarını geriye çevirmiş biçimleriyle tam bir zafer kompozisyonu oluşturmuşlardır.

Yapı cephesinde saçağın diş sırası ve yumurta dizisinden oluşan bezemesi Antik Yunan ve Roma tapınak mimarisinin bezeme öğelerinin birebir kullanılışını göstermektedir. Dolayısıyla bu durum Ender Apartmanı'nın Neoklasik yönünü ortaya koymaktadır. Yapı cephesinin saçak kısmı natural çiçek ve bitki dallarının kabartma tekniğiyle işlenmiş bordürleriyle son bulmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Ender Apartmanı'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından en dikkat çekici unsurları; saçağa geçişteki bantta yer alan kanatlı aslan rölyefleridir (Foto.: 192). Ortadaki geometrik ve bitkisel bezemeli çelenge ön ayakları kaldırıp ve başlarını arkaya çevirip zafer edasıyla işlenmiş, iri kulaklı, yuvarlak gözlü, küçük burunlu, hafif aralıklı küçük ağızlı, sadece düz bir şeklilde zemine basan sol ön ve sol ayaklı bu grifonlar Antik gelenekten XIX. yüzyıl Neoklasik üslubuna hatta İslamiyet öncesi inançlar doğrultusunda yapılmış Türk figürlü bezeme motiflerinden XIX. yüzyıl sanatına yansımış heykeller olarak görülmektedirler (Çizim: 60 , Foto.: 193). Zira aslanların kuyrukları, bitki dallarına ve yapraklarına dönüşmüş ve arkalarındaki doğal çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyonla birleşmiştir. Hakimiyet, güç, kuvvet, kudret, zafer, koruyuculuk vb. anlamlar içeren bu figürlerin özellikle kuyruk kısımlarının yaprak ve dal biçimine dönüşüp, bitkisel bir kompozisyonla birleşmesi Art Nouveau üslup özelliğidir.

Figürlü bezeme sanatı açısından yapıda ikinci katın balkon çıkıntısının üçgen alınlığında yer alan aslan maskları (Foto.: 194), aşırı plastik şekilde öne taşıntı yapan kabartmaları tüm yüz hatları ve yeleleriyle işlenmiş olup tam bir kusursuz anatomi sergilerler. Açıkağızlı, yuvarlak yüzlü, yassı burunlu, oldukça iri burun deliklere sahip ve bakışlar cepheye yönelmiş bu aslanlar birer koruyucu, muhafız edası sergilemekte olup, Antik gelenekten beri üstlenmiş oldukları nazarlık ve koruyuculuk hüviyetlerini burada da korumaktadırlar.

Ender Apartmanı cephesi genel olarak değerlendirildiği zaman, yatay ve dikey hatların simetrik kesişimi, plasterler, üçgen alınlık, iç içe profillerden geniş yuvarlak kemer, zemin rustik duvar örgüsü bakımından Neoklasik, bitkisel ve figürlü bezeme

açılarından da hem Neoklasik hem Art Nouveau kaynaşımından oluşan Eklektik bir cephe anlayışı sergilemektedir.

4.30. ERDEM İŞ HANI

Yeri **:** Kuloğlu Mahallesi, Sadri Alışık Sokak, 42 numarada yer alır (480 Ada, 16 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı

Çizim **:** 61.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 195-197.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş hanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b- Plan Tanıtımı:

Erdem İş Hanı arazinin eğiminden dolayı bodrum kat üzerine, zemin kat ve üç katlı olarak inşa edilmiştir. Ortadaki kareye yakın dikdörtgen planlı bir avlunun çevresine sıralanmış iş yerlerinden oluşan katlar arasındaki bağlantı güneye yerleştirilmiş merdivenlerle sağlanmaktadır.

c- Cepheler:

Yapının doğu ve batı cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağır tutulmuştur. Kuzey ve güney cepheleri ise birbirinin simetrisi niteliğindeki pencere açıklıklarından müteşekkildir (Foto.: 195).

Güney cephede iki tane girişten en altta ve batı da olanı bodrum kata geçiş sağlamaktadır. Bu kapı düz atkılı ve dikdörtgen formlu sade bir açıklık niteliğindedir (Foto.: 196). Zemin katın doğu kanadında yer alan açıklık ise, Han'ın giriş kapısıdır. Kare kesitli ve toskana düzeninde başlıklara sahip plasterlerin çerçevelediği giriş kapısının iç içe profillerden yuvarlak kemerli, dışa taşkın kemer kilit taşının kenger yapraklarıyla bezeli ve uçları volüt formunda kıvrım yapan bir işlenişe sahip olduğu görülmektedir. Aynı şekilde zemin katın pencereleri de iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu pencereler niteliğindedirler. Kemer kilit taşları yüzeyden dışa taşkın uçları volüt biçiminde kıvrım yapan kenger yapraklarıyla bezeli işleniş

düzenleriyle giriş açıklığının kemer kilit taşlarına benzerler. Birinci kat cephesinde üç adet pencere açıklığının üçü de düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencereler niteliğinde olup, çerçeveleri iç içe profillerden oluşturulmuştur. İkinci ve üçüncü katların üçerli düzende yerleştirilmiş pencereleri iç içe profillerden basık kemerli, dikdörtgen formlu ve kilit taşları dışa taşkın düzenlemeleriyle Baltık mimarisinin pencere düzenlemesini anımsatırlar.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Erdem İş Hanı'nın figürlü bezeme ve heykel satı açısından değerlendirilebilecek tek yanı bakır kapı kanatlarının üzerine işlenmiş aslan masklarıdır (Çizim: 61 , Foto.: 197). Kabarık yeleli, çatık kaşlı, dolgun yanaklı ve tam cepheye dikkat kesilmiş bakışlarıyla adeta birer kapı bekçisi, muhafız edası sergilemektedirler. Bu figürlerin kapı kanatlarında işlenmiş olması, koruyuculuk, bekçilik, nazarlık ve tılsım gibi görevler üstlenmiştir.

4.31. GALATASARAY HANI

Yeri **:** İstiklal Caddesi ile Kallavi Sokağı'n kesişim noktasında yer alır (315 Ada, 1 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 62.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 198-204.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde İş Merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[405].

b- Plan Tanıtımı:

Galatasaray Han, iyon başlıklı ve kare kesitli gövdeleri profillerle yivlendirilmiş üç plasterin taşıdığı düz atkı taşlı ve dikdörtgen formlu açıklıklardan oluşan, zemin kat üzerine dört katlı olarak inşa edilmiştir.

c- Cepheler:

Galatasaray Hanı'nın İstiklal Caddesi'ne bakan kuzey cephesi, birinci katın rustik tarz çerçevelere sahip dikdörtgen formlu pencerelerinin alınlıklarında yer alan büyük vazoların alt kısımları, volüt biçimli birer konsol, üst kısımları ise Art Nouveau üslubunda bitkisel çelenkler biçiminde değerlendirilmiştir (Foto.: 198). Bu bitkisel çelenklerin orta kısmının çevresi, çiçek motifleriyle kuşatılmış birer ayna ya da böcek-çiçek stilizasyonundan oluşan özgün bir motif olarak değerlendirilmiştir. Bu pencerelerin aşırı plastik vazoları ve üst kısımdaki yine yüzeyden aşırı taşkın bitkisel bezemeleri, genel olarak değerlendirildiğinde işleniş olarak Neobarok, motif olarak Art Nouveau üslubunun kaynaşımı söz konusudur (Foto.: 199). Birinci katın batı tarafındaki ikiz pencerelerin alınlıklarında doğu taraftakilerle aynı bezeme öğelerini içermektedir. Ancak bunların üst kısımları, ikinci katın pencere altlıklarındaki metal şebekeli balkonlar şeklinde değerlendirilmişlerdir.

---

[405] Yeltin, Agt., s. 97.

Galatasaray Hanı'nın ikinci katında dikdörtgen formlu pencereleri, iç içe profilli yuvarlak kemer alınlıklarının tam ortasındna volüt biçiminde kıvrılarak bölünmüş ve bu noktaya alt kısmı alınlık tablasının dekorasyonu oluşturan büyük bir bitkisel kompozisyon yerleştirilmiştir (Foto.: 200). Söz konusu bu bezemede aşırı plastik çiçek ve yaprak motifleri, köşelerden halka motiflerine tutturulmuşlardır. Alınlıkların alt kısımlarında, ortadaki madalyonların iki ucuna yerleştirilmiş büyük damla motiflerinden oluşan içleri bitkisel kompozisyonlu geometrik bezemeler yer almaktadır. İkinci katın pencere alınlıklarındaki bezeme anlayışı, formları bakımından Neoklasik, bunların yüzeyden aşırı taşkın işlenişleri Neobarok özelliktedir. Alınlık tablalarındaki köşelerden halkalara tutturulmuş bitkisel çelenkler ise, Art Nouveau bitkisel bezemesini yansıtmaktadır.

Üçüncü katın cephesi iç içe profillerden kuşatılmış dikdörtgen formlu pencereleriyle, alınlıklarındaki bitkisel bezemeleriyle ve konsollarıyla son derece gösterişlidir (Foto.: 201). Burada pencere alınlıklarına bitki-eşya stilizasyonundan oluşan ve türü anlaşılamayan Art Nouveau karakterli bir bezeme işlenmişlerdir.

Dördüncü katın balkon çıkıntılarının bindirildiği volüt biçimli konsollar yüzeylerindeki kenger yaprağı motifleriyle cephedeki gösterişe katkıda bulunmaktadırlar (Foto.: 202). Dördüncü kat pencere alınlıkları, diğer katlardaki pencerelere göre daha sade tutulmuş olup öne taşkın kilit taşları arasına yerleştirilmiş stilize bitki ve hayvan motiflerinin kaynaşımından oluşan ve türü anlaşılamayan özgün nitelikteki motifler olarak değerlendirilebilirler. Ancak, köşelere yerleştirilmiş vazo motifleri, bu kattaki gösterişe katkıda bulunan en dikkat çekici unsurlardır. Kapak kısımları yaprak motiflerinden oluşan vazoların gövdelerine asılmış bitkisel çelenkler, Art Nouveau üslubunun biti-eşya kaynaşımından oluşan süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Dördüncü katın pencere köşelerine yerleştirilmiş ve aşırı stilizasyona uğramış çiçek motifleri boyut ve form bakımından alttaki vazoları dengeleyecek şekilde işlenmişlerdir.

Galatasaray Hanı'nın cephesi genel olarak değerlendirildiğinde figürlü ve bitkisel bezemeler Art Nouveau karakterini yansıtırlar. Ancak, özellikle alınlık ve saçak kısımlarındaki öne taşkın aşırı plastik düzen anlayışı Neobarok hissini verir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci katın sağdaki (batıdaki) ikiz pencere alınlıklarında, bitkisel çelenklerle kuşatılmış cepheye bakar vaziyette insan büstleri yer almaktadır (Foto.: 203). Burada kabartma şeklinde işlenmiş insan büstlerinin her iki yanına aşırı plastik ve çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan birer çerçeve yerleştirilmiştir (Foto.: 204). Bunlardan sağdaki erkek büstü olup, uzun yüzlü, şiş yanaklı, geniş alınlı, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, kapalı ağızlı, kalın dudaklıdır. Soldaki ise kadın büstüdür. Yuvarlak yüzlü, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, kapalı ağızlı ve kalın dudaklıdır. Bu şekilde bir gizemlilik içeren heykel anlayışı Art Nouveau üslubunun sivil mimari örneklerindeki insan büstünün, nazarlık ve koruyuculuk amacıyla kullanılışını yansıtmaktadır (Çizim: 62).

4.32. GÜNEŞ HANI

Yeri **:** Kamer Hatun Mahallesi, Meşrutiyet Caddesi, 19 numarada yer alır (315 Ada, 31 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 63.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 205-207.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[406].

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü beş katlı olarak inşa edilen han, dikdörtgen tasarımlı olup ortadaki uzun dikdörtgen avlunun etrafına yerleştirilmiş dükkânlardan oluşmaktadır.

c- Cepheler:

Yapının güney cephesi hariç tüm cepheler bitişik nizamda inşa edilmiş binalardan dolayı dışa kapalıdır (Foto.: 205). Güney cephe ise mimari ayrıntılar ve genel düzenleniş itibariyle Art Nouveau üslup özelliği taşımaktadır. Zemin kat dikdörtgen formlu ve düz atkılı üç açıklıkla teşkilatlandırılmıştır. Zemin kattan itibaren bütün katların orta aksı kapalı balkon biçiminde dışa açılmaktadır (Foto.: 206). En üst kattaki balkon ise sütunlar üzerine açık balkon mahiyeti taşımaktadır. Dikdörtgen formlu pencerelerden oluşan katların aralarına yerleştirilmiş yatay bantlar içerisinde teknoloji ürünü bir takım motiflerin (çember, avize, çark vb) oluşturduğu klasik gelenekten uzak endüstri devrinin süslemeye ve mimariye yansıyışını ifade eden motifler görülmektedir. Ayrıca ikinci ve dördüncü kat cephe köşelerine yerleştirilmiş aslan maskları yapı cephesinin dekorasyon açısından zenginliğine büyük katkı sağlamaktadırlar (Foto.: 207). Bunlardan ikinci katın köşelerine yerleştirilmiş ağızları

[406] Kazanç, Agt., s. 105.

açık kükremiş vaziyette dişleri ve dilleri dahil net biçimde görülebilen sık yeleli tam cepheden verilmiş ve bakışlar tam cepheye dikkat kesilmiş vaziyettedirler. Yelelerinden aşağıya sarkan üç adet kabarık silme biçimindeki teknoloji ürünü kurdale motifleri Artnouveau üsluplu cephe bezemesinde sıkça görülmektedir. İkinci katın balkon alınlığında teknoloji ürünü ayna motiflerinin bitkisel dekorasyonla kaynaşımını yansıtan iki çelenk yer almaktadır.

Dikkate değer iki aslan maskı da dördüncü kat cephe köşelerindedir. Bunlar açık ağızları kabarık yeleleri kükremiş ve tam cepheden verilmiş yüz yapıları tam cepheye dikkat kesilmiş yüzleri ile ikinci kat cephe köşelerindekiyle aynı özellikleri taşırlar. Ancak bunların boyun kısımlarında yer alan halka motifleri ikinci kat cephe köşelerinde yoktur.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Güneş Hanı'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından sadece aslan masklarını bünyesinde barındırmaktadır (Çizim: 63). Bunlar kabarık yeleli açık ağızlı dil, diş, göz ve burun gibi tüm unsurlarıyla tam bir kükremiş aslan portresi taşıyan tam cepheden verilmiş yüzleri ve cepheye dikkat kesilmiş gözleriyle adeta birer koruyucu ve nazarlık imajı yansıtan figürlerdir. Bu tarz aslan masklarına XIX. yüzyılın sonlarına ait sivil mimari örneklerinin özellikle giriş cephelerinde kapı, pencere alınlığı gibi yerlerde sıkça karşılaşmak mümkündür.

4.33. HAMALBAŞI CADDESİ 26 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Kamer Hatun Mahallesi, Hamalbaşı Caddesi, 26 Numarada yer alır (424 Ada, 13 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Kullanılmyor.

Çizim **:** 63.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 208-212.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde kullanılmayan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[407].

b- Plan Tanıtımı:

Yapı kareye yakın dikdörtgen planlı olarak tasarlanmıştır. Ortadaki merdiven sahanlığının çevresine yerleştirilmiş dikdörtgen tasarımlı dairelerden oluştuğu anlaşılan yapı da, son değişiklikler ve bilinçsiz ilaveler iç tasarımın bozulmasına neden olmuştur. Arazinin eğiminden dolayı bodrum kat ve zemin kat üzerine üç katlı olarak inşa edilmiş yapının doğu, batı ve kuzey cephelerine bitişik nizamda inşa edilmiş binalardan dolayı tamamen sağır tutulmuştur.

c- Cepheler:

Yapının dışa açık olan tek cephesi durumundaki güney cephe iç içe profillerden yuvarlak kemerli giriş ve pencere açıklıkları ile korint başlıklı plasterleriyle triglif ve metop birleşiminden oluşan yatay firiziyle Antik mimari biçimlerin Neoklasik anlayışta tekrar ele alınışına işaret etmektedir (Foto.: 208).

Yapının zemin kat cephesi iç içe profillerden yuvarlak kemerli üç açıklıkla dikkati çeker (Foto.: 209). Bunlardan ortadaki, yanlardakine göre daha geniş ve yüksek tutulmuş olan giriş kapısıdır. Her iki yana yerleştirilmiş dikdörtgen formlu ve yine iç içe

[407] Hasbora, Agt., s. 154.

profillerden yuvarlak kemerli pencereler, ölçü, biçim ve işlev bakımından birbirinin simetrisi niteliğindedirler.

Zemin kattan birinci kata geçişte yer alan yatay profil kuşağının hemen altında Antik triglif metop kuşağını andıran geniş bir friz yer almaktadır. İkinci katın orta bölümü uçları volüt biçiminde kıvrım yapan iki konsolun taşıdığı kapalı balkon uygulaması şeklinde düzenlenmiştir (Foto.: 210). Bu balkonun, iç içe profillerden dar ve uzun tutulmuş dikdörtgen formlu pencereler ve bu pencereler arasına yerleştirilmiş yivli gövdelere sahip korint başlıklı plasterlerden oluştuğu görülmektedir.

Yapının ikinci katında cephe düzeni ve genel teşkilatlanma açısından bakıldığı takdirde en dikkat çekici yanı, pencerelerin altına yanyana dikdörtgen panolar halinde yerleştirilmiş yatay kuşaktaki bitkisel ve figürlü bezemelerdir. Bu panolardan yanlardakiler yaprak ve bitki dallardan oluşan yüzeyden aşırı kabarık çelenkler olarak nitelendirilebilir (Foto.: 211). Benzer bir uygulama giriş açıklığı kemerinin kilit noktasındaki asma dalları ve üzüm salkımlarından oluşan bitkisel çelenkle de tekrar edilmiştir. İkinci kat pencere altındaki dikdörtgen panolardan ortada yer alan iki pano da karşılıklı iki efsanevi yaratık figürü dikkati çeker. Bunlar vücutları yandan verilmiş bir şekilde işlenmiş olup açık ağızlarından çıkan dilleriyle ejderi, diğer unsurlarıyla kanatlı aslanları akla getirirler. Şöyle ki bu figürlerin boyunlarda yeleler, açık kanatlar, bir ayağı öne uzatılmış ve diğer ayağı yukarı kaldırılmış olarak hareketlilik sağlayan ayaklar ve kuyruk biçiminde başlayıp bitki dalı ve yapraklarıyla sonlanan kuyruklar yer almaktadır.

Yapının üçüncü katı ortadaki daha geniş kare formlu ve düz atkılı üç pencereyle cepheye açılır. Buradan volüt formlu küçük konsollara bindirilmiş öne taşkın profilli bir saçakla üçüncü kat cephesine geçilir. Üçüncü katın iç içe profillerden basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencerelerini bir adet diş sırası ve üç adet oyuk silmenin oluşturduğu korniş takip eder.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Yapıda figürlü bezeme ve heykel sanatı açısınan değerlendirmeye alınabilecek uygulamalar, ikinci katın balkon çıkıntısının cepheye bakan pencerelerinin altına yerleştirilmiş dikdörtgen panolarda görülmektedir (Foto.: 212). Bunlar ön ayaklarından birini yukarı kaldırmış ve bir zafer edasıyla işlenmiş kanatlı aslan figürleridir (Çizim: 63). Aslan figürleri vücutları yandan verilmiştir ve karşılıklı olarak birbirine bakar

vaziyette işlenmişlerdir. Açık ağızlarından çıkan dilleriyle daha çok ejder başını anımsatsalar da boyunlarındaki yeleleriyle ayaklarıyla ve patileriyle yine gövdeleriyle aslana daha yakındırlar. Zaten kanatlı oluşlarıyla, normal başlayıp bitki dal ve yapraklarıyla sonlanan kuyruklarıyla XIX. yüzyılın sonlarında yaygınlaşan efsanevi kanatlı aslan figürlerini anımsatırlar.

4.34. HURŞİT BEY İŞ HANI

Yeri **:** Katip Mustafa Çelebi Mahallesi, Büyük Parmakkapı Sokak, 5 numarada yer alır (466 Ada, 11 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 213–215.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş hanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilen yapının ortadaki merdiven sahanlığı etrafına yerleştirilmiş daireler düzeninde tasarlandığı ancak sonradan yapılan değişikliklerle bazı dairelerin iş yerlerine dönüştürüldüğü ve yapının genel plan tasarımında da asli kimliğinden uzaklaşacak ölçüde bozukluk söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.

c- Cepheler:

Yapının güney, doğu ve batı cepheleri bitişik nizamda inşa ediliş binalarla kapatılmıştır. Bugün dışarıya açılan tek cephe özelliğindeki kuzey cephe Art Nouveau üslup tarzında bir görünüm sunmaktadır (Foto.: 213).

Zemin kat üç açıklıktan oluşmaktadır. Bunlardan kuzeybatı köşedeki basık yuvarlak kemerli ve dar-yüksek tutulmuş açıklık binanın girişidir. Bunun doğu kanadına yerleştirilmiş yine basık yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu açıklıklar zemin kattaki birimlerin aydınlamasını sağlayan pencerelerdir. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü katın orta aksı, ortadakiler daha büyük olmak üzere üç pencereyle cepheye açılan kapalı balkon şeklinde düzenlenmiştir ve öne doğru çıkıntı yapmaktadır (Foto.: 214). Birinci katın pencere altlarına yerleştirilmiş oval biçimli halkalar, bu halkayı tutan makaralar ve bunların uçlarından iki yana sarkan bitkisel motifler Art Nouveau süsleme özelliğini yansıtmaktadırlar. Aynı şekilde ikici katın ortadaki büyük pencere açıklığının alınlık

düzenlemesi de ortadaki oval formlu ayna motifinin bitkisel çelenklerle kuşatılmasına dayalı bir bezeme anlayışıyla Art Nouveau üslubunu yansıtır.

Yapının figürlü bezeme ve Art Nouveau üsluplu süsleme açısından en dikkat çekici unsurları üçüncü katı dördüncü kata bağlayan öne taşıntılı saçağın altında görülmektedir. Bunlardan ortadakiler, bakışları tam karşıya yönelmiş dolgun yanaklı ve badem gözlü kadın figürleridir. Bu figürlerin yüzlerini kuşatan üzüm salkımı ve değişik meyvelerden oluşan çelenkler, Antik Roma döneminin Neoklasik döneme aktardığı kadın figürlerini anımsatır. Ancak taç kısmında yer alan halka motifleri, iri tutulmuş çivi başı motifleri ve yine çelenklerin aşağıya sarkan uçlarını tutan iri çivi başları Art Nouveau üslubunun endüstriyel anlayıştan aldığı motifleridir. Dolayısıyla bu figürler de Neoklasik ve Art Nouveau kaynaşımı olan eklektik bir form söz konusudur. Figürlerin bitkisel çelenklerinin ucundan sarkan dikey hatlar üç adet stilize kurdale motifini andırır. Bu uygulamalarda, Art Nouveau üsluplu cephe düzenlemelerinde, cepheye hareket ve ritim kazandırmak amacıyla kullanılan uygulamalardır.

Üçüncü katı dördüncü kata bağlayan saçağın altındaki süslemelerden yanlardakiler is,e meyve salkımlarından oluşan ve uçları çivi başı motifleriyle tutturularak aşağıya sarkıtılan çelenkler biçimindedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Yapının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirmeye tabi tutulabilecek unsurları üçüncü katı dördüncü kata bağlayan saçağın altında yer alan, tüm özellikleriyle simetrik biçimde işlenmiş iki adet kadın rölyefidir (Foto.: 215). Dolgun yanakları, etli dolgun dudakları tam cepheye dikkat kesilmiş açık ve badem biçimli gözleri ucu sivri burunları ile dikkat çeken kadın rölyeflerinin yüzleri meyve salkımlarından oluşan çelenklerle kuşatılmıştır. Bu meyve çelenkleri Antik dönem bitkisel motiflerinin Neoklasik'e yansıyışı olarak değerlendirilebilir. Ancak kadın yüzlerinin taç kısmında yer alan halkalar, çivi başı motifleri ve yine çelenklerin aşağıya sarkan uçlarının köşelerden tutturulduğu büyük çivi başları teknolojik üretimi ifade ettiği için Art Nouveau üslubu olarak yorumlanmalıdır. Dolayısyla bu portreler Neoklasik ve Art Nouveau olmak üzere iki üsluptan da izler taşıyan Eklektik üslup özellik sergilemektedirler.

4.35. HUZUR APARTMANI

Yeri **:** Firuz Ağa Mahallesi, Bostanbaşı Sokak, 20 numarada yer alır (490 Ada, 17 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 64.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 216–218.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir

b-Plan Tanıtımı:

Zemin üstü iki kattan oluşan dikdörtgen tasarımlı yapının plan düzenlemesi izin problemi nedeniyle tespit edilememiştir.

c- Cepheler:

Huzur Apartmanı'nın zemin katında yer alan giriş kapısı üç açıklıktan oluşmaktadır (Foto.: 216). Bunlardan ortdaki geniş ve yüksek tutulmuş olup, diğer açıklıklar ise pencere olarak kullanılmaktadır. Birinci ve ikinci katlar pencerelerle hareketlendirilmiştir. Katlar arasını iç içe profillerden düz yatay hatlarla belirlendiği doğu cephe de basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencereler dikkat çekicidir (Foto.: 217).

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Yapının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek tek cephesi doğu cephesidir. Pencere alınlıklarına yerleştirilmiş aslan maskları, görsel açıdan zenginlik kazandırmaktadır (Çizim: 64 , Foto.: 218). Bu pencerelerin alınlıklarında yer alan bitki dalları ve yapraklarından oluşan çelenklerin tam merkezine birer aslan maskı yerleştirilmiştir. Açıkağızlı, kabarık yeleli, bakışları tam cepheye yönelmiş ve yüzeyleri tam cepheden verilmiş bu aslanlar bitki çelenklerinin arasında bir gizem ve nazarlık hüviyeti kazanmışlardır. Ayrıca açıkağızlarıyla ve sinirlenmiş bir yüz

ifadesi ile verilen bu figürler birer koruyucu muhafız edasında (portre) sergilenmektedirler.

4.36. İSTANBUL ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ (APSOLİMO APARTMANI)

Yeri **:** Meşrutiyet Caddesi, 48 numarada yer alır (315 Ada, 15Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Enstitü.

Çizim **:** 65.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 219–223.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde İstanbul Araştırmaları Enstitüsü olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[408].

b- Plan Tanıtımı:

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, doğu-batı doğrultusunda uzunlamasına ele alınmış, yamuk dikdörtgen bir plan tasarımına sahiptir. Doğu ve batı cepheleri dışarıya açılırken, kuzey ve güney cepheleri sağırdır. Batıdaki dor düzenli plasterlerin kuşattığı düz atkı taşlı kapıdan geçtikten sonra dikdörtgen bir mekâna, kareye yakın tasarımlı mermer sahanlığına ve onun çevresindeki çeşitli ölçülerde ele alınmış kare ve dikdörtgen tasarımlı hücrelere geçit verir. Doğuya doğru uzanan, ardından kuzeye doğru dönerek, L biçimini alan dar bir koridorun çevresindeki odalar yapının uzunlamasına dikdörtgen bir plan tasarımına sahip oluşunu sağlamıştır.

c- Cepheler:

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün mimari açıdan ve dekoratif açıdan en gösterişli cephesi, girişin de bulunduğu batı cephesidir (Foto.: 219). Batı cephe, zemin üstüne dört katlı olarak inşa edilmiştir. Zemin kat, altı dor düzenli plasterin çerçevelediği düz atkı dikdörtgen açıklıklardan oluşmaktadır. Bu açıklıkların iç içe profillerden oluşturulmuş yuvarlak kemer alınlıklara sahip oldukları, alınlıkların kilit

[408] Cezar, Age., s. 313.

noktalarının da dışa taşkın kesme taşlarla hareketlendirildiği görüllmektedir. Zemin katın giriş alınlığı dikdörtgen formlu panolar şeklinde düşünülmüş ve bu panoların içlerine de kadın büstleri, bitkisel bezemeler arasına Art Nouveau üslubunda işlenmişlerdir (Foto.: 220).

Zemin kattan birinci kata geçişte uygulanan gönye çıkma ve güneybatı köşede giriş alınlığının tam üzerine denk gelen daire formlu balkonsu çıkmalar, mevcut arazinin değerlendirilmesinden kaynaklanan uygulamalar olarak yorumlanabilir (Foto.: 221). Bu çıkmaların bindirildiği konsollar volüt formunda ele alınmış olup, yüzeyleri kenger yapraklarıyla bezelidir. Birinci kattaki dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencereler birbirinin form, ölçü ve simetri açısından tekrarı mahiyetindedirler. Köşelere yerleştirilmiş olan iyon başlıklı plasterler olsun, üçgen alınlık pencereler olsun ve yatay-dikey hat kesişiminden oluşan simetrik cephe anlayışından olsun bunların tamamı Antik mimarinin Neoklasik üsluba aktardığı geleneksel özelliklerdir. Birinci katta cephenin güney köşesine uygulanan yuvarlak formlu balkon çıkıntısının iyon başlıklı, yandakiler kare kesitli, ortadakiler daire kesitli dört plasterin çerçevelediği üçüz kapı pencere açıklığı ile dışa açıldığı görülmektedir.

İkinci kat batı cephesi birinci katla aynı özelliklere sahip, ancak burada pencere alınlıkları üçgen alınlıklı değil de, düz atkı taşlı olarak uygulanmıştır.

Üçüncü katın cephe düzenlemesi; pencere-balkon uygulaması, alınlık formu gibi hususiyetler bakımından aynı özellikleri taşırmaktadır. Ancak burada köşe plasterleri dor başlıklarıyla sonlanmaktadır (Foto.: 222).

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün batı cephesinin dördüncü katında balkon uygulaması, diğer katlardakilerle aynıdır. Ancak, dikdörtgen formlu pencereler sade ve alınlıksız oluşları nedeniyle diğer cephelerden ayrılır.

Yapı da, bir sıra diş sırasının ardından gelen volüt formlu konsollar üzerine, iç içe profillerden bir saçakla sonlanan korniş Neoklasik gelenekteki yapının cephe düzenlemesinde geleneği tekrar eden başka bir öğe olarak dikkati çeker.

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, cephesi genel olarak değerlendirildiği zaman dor ve iyon başlıklı plasterleriyle, yatay ve dikey kuşakların simetrik olarak cepheyi eşit yüzeylere bölmesiyle, üçgen alınlıklarıyla ve çatı saçağıyla Neoklasik bir cephe düzeni göstermektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün natural çiçek ve dallardan oluşan grift bir kompozisyon içinde yer alan kadın büstleri, cepheye bakan nazarlık ve koruyuculuk görevi üstlenmiş figürlü bezeme öğeleridir (Çizim: 65 , Foto.: 223). Bu büstler simetrik olarak işlenmişlerdir. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, badem gözlü, burun delikleri hafif yukarıya kalkık küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklıdır. Saçları kısa ve kıvırcık olan kadın büstlerinin başlarının üstü, bir fiyonklu kurdaleyle hareketlendirilmiştir.

4.37. İSTİKLAL CADDESİ 2 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** İstiklal Caddesi ile Emir Nevruz Sokak kesişiminde 2 numarada yer alır (315 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 224–234.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

İstiklal Caddesi ile Emir Nevruz Sokak kesişiminde yer alan apartman binası, aktif olduğu için izin problemi nedeniyle ölçüm alma ve plan tasarımı hakkında tespit yapabilme imkânı olmamıştır.

c- Cepheler:

Apartman'ın, doğu ve kuzey cepheleri İstiklal Caddesi ve Emir Nevruz Sokağa açılmaktadır. Batı ve güney cepheleri çevresindeki bitişik nizamda inşa edilmiş binalar nedeniyle sağır tutulmuştur (Çizim: 16 , Foto.: 224).

İstiklal Caddesi'ne bakan kuzey cephesi; zemin kat ve ara kat üzerine üç katlı olarak inşa edilmiştir. Zemin katın rustik örgülü kolonlar üzerine düz atkılı ve dikdörtgen formlu açıklıkları, iş yeri olarak değerlendirilmiş ve bunun devamındaki yine aynı teknikte inşa edilmiş ara kat ise ofislere bölünmüştür. Ara katın düz atkısında kilit taşı volüt biçiminde dışa taşkın, yanlardaki taşlar verev yerleştirilmiş uygulamasıyla Kafkas ve Baltık mimarinin Doğu Anadolu'da da çok sayıda örneği ile karşılaşılan mimari gelenekle paralellik göstermektedir (Foto.: 225).

Yapının ara kattan itibaren başlayan normal üç katın da orta aksı, ardarda devam eden kapalı balkonlar şeklinde öne çıkıntı yapmaktadırlar (Foto.: 225). Bu balkonların öne çıkıntıları, uçları volüt biçiminde kıvrımlar yaparak adeta birer ahşaptan makara biçimleri oluşturmaktadır. Bu makaraların da yan yüzleri, işlenmiş bitkilerle kaynaştığı

görülür. Böyle bir konsol uygulaması anlayışı Art Nouveau üslubunun ahşap ve metal eşya-bitki kaynaşımını ortaya koymaktadır.

Birinci katın dikdörtgen pencerelerinin düz atkı taşları üzerindeki dikdörtgen panolarda da, yine Art Nouveau üslubunun aşırı stilizasyona uğramış eşya ya da tabiattaki böcek gibi küçük canlı ve bitki kaynaşımından oluşan, türü anlaşılamayan bir bezemeye yer verilmiştir (Foto.: 227). Aynı bezemeler, balkon çıkıntısının pencere alınlıklarında da görülmektedir.

İkinci kat, biraz daha birinci kata göre sade tutulmuş olsa da aynı tarz bitkisel bezeme anlayışı söz konusudur (Foto.: 228). Özellikle bu bezemelerdeki ana kompozisyondan aşağıya doğru sarkan ve birer çivi, halka vb. motiflerle tutturulmuş bitkisel askılar Art Nouveau üsluplu apartman cephelerinde çok yaygındır.

Yapının saçak alt kısmında kullanılan diş sırası Antik geleneği, volüt şeklinde kıvrımlar yapan ve dizi halinde yerleştirilmiş konsollar Neobarok üslubu, ancak bunların uçlarında kıvrımların birer makara oluşturması da yine Art Nouveau üslubundadırlar (Foto.: 233). Yapının pencere altlıklarındaki profillerle oluşturulmuş kare ve dikdörtgen formlu sade panolar Neoklasik geleneğin Baltık tarzını anımsatmaktadır. Üçüncü katın pencere altındaki dikdörtgen panoların, ortadan birer madalyon biçimli teknolojik eşya motifiyle bölünmeleri de Art Nouveau üslubuna işaret etmektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Apartman'ın figürlü ve bitkisel bezeme açısından en yoğun katı; üçüncü kat olup, İstiklal Caddesi'ne bakan cephesi pencere alınlıklarında yer alan figüratif bezeme ve bitkisel bezeme kaynaşımıyla Art Nouveau üslubunun göze hitab eden ana karakterini yansıtmaktadır (Foto.: 229). Yan pencerelerin alınlıklarında birer kadın figürü, başlarında bitki taçlarıyla rölyef şeklinde işlenmişlerdir (Foto.: 230). Bu figürler, birbirinin aynısıdır ve cepheye bakar vaziyettedirler. Yuvarlak, dolgun yüzlü, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, küçük burunlu, kapalı, dolgun dudaklıdırlar. Bunların iki yandan halkalara asılmış bitki çelenkleriyle kuşatılmış olması, yine yanlardaki üst kısmı makara biçimindeki volüt kıvrımı yapan ve buna alt kısımda bir halkaya tutturulmuş, uçları çiçekle sonlanan yapraklı-dal motifleri Art Nouveau bezemesini yansıtmaktadır. Öne çıkıntı yapan balkon uygulamasının doğuya ve batıya bakan balkon-pencere alınlıklarındaki bitkisel bezemeler, eşya motifleriyle kaynaştırılarak adeta bitki

olmaktan çıkmaktadırlar (Foto.: 231). Köşelerde birer halka motifine asılmış bitkiler Art Nouveau üslubundadırlar. Aynı balkonun cepheye bakan dış köşelerinde yer alan aslan maskları, başlarındaki taç biçimli bitkisel yeleleriyle, uzun yüzleriyle, yassı burunlarıyla, açık ağızlarından sarkan halkalara tutturulmuş bitkisel çelenklerle, yine Art Nouveau üslubunun bitki-figür-eşya kaynaşımından oluşan genel figüratif anlayışını yansıtmaktadırlar (Foto.: 232).

Tüm bu özelliklerden yola çıkarak genel bir değerlendirme yapıldığında yapının, kuzey cephesi tamamıyla Artnouveau üslubunu yansıtmaktadır. Ancak doğuya bakan cephesi, yatay kuşaklar arasında kalan dikdörtgen formlu düz atkılı pencereleriyle sade ve Neoklasik bir cephe görünümü sunar (Foto.: 234).

4.38. İSTİKLAL CADDESİ 31 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 31 numarada yer alır (456 Ada, 11 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Fotoğraf **:** 235-236.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş hanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir[409].

b- Plan Tanıtımı:

Yapı zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir (Foto.: 235). Sonradan ilave edilen katlarla birlikte katsayısının yediye çıktığı anlaşılmaktadır. Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olarak tasarlanan yapının katları ortadaki koridorun etrafına dizilmiş dükkânlardan oluşmaktadır. Güneydoğu köşeye yerleştirilmiş merdiven sahanlığı katlar arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır.

c- Cepheler:

Kuzey cephesi dikdörtgen pencere açıklıklarına sahip, sade ve gösterişsiz bir nitelik taşımaktadır. Doğu ve batı cepheler bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağırdır. Güney cephe ise balkonları dışa taşıntı yapan kemer kilit taşları, korint başlıklı plasterleri, figürlü ve bitkisel bezemeleriyle yapının en gösterişli cephesi durumundadır.

Zemin kat, güneydoğu köşede yer alan dikdörtgen formlu giriş açıklığı ve pencere açıklıklarından oluşmaktadır.

Birinci kat cephesini, ortadaki daha geniş tutulmuş dikdörtgen formlu üç pencere açıklığı oluşturmaktadır. Buradaki pencerelerin çerçeveleri, iç içe profillerden

[409] Yeltin, Agt., s. 79.

oluşmaktadır. Basık kemerlerin kilit taşları, dışa taşkındır. İkinci ve üçüncü kat cephelerinin orta aksları dışa taşıntı yapan kapalı balkon biçiminde ele alınmıştır.

İkinci kat cephesinde yan kanatlarda yer alan profilli çerçevelere sahip dikdörtgen formlu pencereler düz atkılıdır. Aynı zamanda kapalı balkonun da cepheye açılan pencereleri mahiyetindeki orta pencereleri ise basık yuvarlak kemerli olarak ele alınmışlardır. Buradaki ikili pencerenin altındaki yatay dikdörtgen pano içerisinde yüzeyden aşırı kabarık çiçek ve yaprak motiflerinin oluşturduğu bitkisel bezemelere yer verilmiştir. İki yandan kare kesitli ve korint başlıklı plasterlerin kuşattığı bu ikili pencere uygulanmasında kemer kilit noktalarında içleri deniz kabuğu biçiminde yivlendirilmiş iki uçtan çivi başı, motifiyle tutturulmuş bir makarayla birleşen, bitki mi eşya mı olduğu tam anlaşılamayan Art Nouveau üslup özellikli bir bezemeye yer verilmiştir.

Üçüncü kat cephesi de pencere formları, bitkisel bezemesi ve figürlü bezemesi açısından ikinci katla aynı özellikleri tekrar eder niteliktedir.

Dördüncü kat cephesinde düz atkılı ve dikdörtgen formlu pencerelerin alınlıkları yüzeysel profillerden oluşan ve ortada bir bitki motifiyle kesişen volütlerle tezyin edilmiştir. Orta aks da yer alan korint başlıklı plasterlerin kuşattığı basık kemerli pencere açıklığının alınlığında teknoloji ürünü ayna motifinin bitkisel çelenklerle kuşatımına dayalı Art Nouveau üslubunda bezeme yer almaktadır.

Yapının orijinal cephesi dördüncü kat cephesinin üzerinde yer alan volüt biçimli konsollar ve düz profillerden oluşan kornişle son bulmaktadır. Bundan sonra gelen katların sonradan inşa edildiği anlaşılmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İkinci kat cephesinde yan kanatlarda yer alan profilli çerçevelere sahip dikdörtgen formlu pencerelerin üstünde yer alan yatay dikdörtgen panoda da teknoloji ürünü bir metal ayna, çerçevesinin içinde ise insan figürüne yer verilmiştir (Foto.: 236). Dıştan yüzeyden aşırı kabarık yaprak ve dalların kuşattığı bu figür, dolgun yanaklı, yuvarlak yüzlü ve badem gözlü tam cepheye dikkat kesilmiş bakışlı kadın figürü olarak yorumlanabilir. Bu maskın teknoloji ürünü metal çerçevenin süs olarak mimariye yansımış şekliyle iç içe verilmesi Art Nouveau üslubuna işaret etmektedir.

4.39. İSTİKLAL CADDESİ 136 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 136 numarada yer alır (303 Ada, 32 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Kullanılmıyor.

Çizim **:** 66.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 237-239.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde kullanılmayan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü üç katlı olarak inşa edilen ve sonradan ilavelerle katsayısı dörde çıkan yapı, kareye yakın dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Sonradan yapılan değişiklikler nedeniyle orijinal iç tasarımı bozulan yapının metruk hali iç düzenlemesi hakkında yeterli bilgi verecek durumda değildir.

c- Cepheler:

Batı ve güney cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş yapılardan dolayı sağır tutulmuştur. Ancak doğu ve kuzey cepheleri dışa açıktır. Yapının en gösterili cephesi kuzey cephesidir (Foto.: 237) Genel düzenleniş itibariyle Neoklasik, süsleme unsurları bakımından Art Nouveau üslubunu bir arada barındıran eklektik bir özellik sergileyen cephede zemin kat, yanlardaki daha geniş olmak üzere düz atkılı ve dikdörtgen formlu üç açıklıkla dışa açılmaktadır. Birinci katın orta aksındaki kapalı balkonun cepheye açılan penceresi, dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemerlidir. Birinci kat cephesinde yan kanat pencereleri de orta akstaki pencere formlarıyla aynı ele alınmışlardır. Ancak bunların kilit noktalarında teknoloji ürünü ayna motiflerinin çiçek ve yapraklarla kuşatılması esasına dayanan çelenkler yer almaktadır.

İkinci katta dikdörtgen formlu ve iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemerli pencereler cephe özelliğini yansıtmaktadır. Birinci ve ikinci kat cephelerinin orta aksı öne taşıntı yapan kapalı balkon biçiminde tasarlanmıştır.

Yapının üçüncü katında profillerle çerçevelenmiş dikdörtgen formlu pencereler yer almaktadır. Dördüncü kat sonradan ilave edilmiş olup orijinal değildir.

Doğu cephesi ise düz sıvalı, dikdörtgen formlu pencere açıklıklarına sahip, sade ve gösterişsizdir

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci katın penceresinin kemer kilit noktasında sık yeleli açık ağızlı, çatık kaşlı gözleri hafif aşağıya yani tam giriş kapısına yönelmiş aslan maskı yer almaktadır (Foto.: 238). Aslan maskının her iki yanının bitkisel çelenklerle kuşatıldığı görülmektedir.

İkinci katta dikdörtgen formlu pencerelerinden yanlardakilerin kemer kilit noktaları teknolojik eşya bitki kaynaşımından oluşan çelenkler biçiminde işlenmişken ortada yer alan ve aynı zamanda orta akstaki balkonunda penceresi durumunda olan geniş açıklığın iç içe profillerden yuvarlak kemerin kilit noktasında bir insan maskı yer almaktadır. Kısa saçlı, dolgun yanaklı ve “U” biçimli yüz yapısına sahip erkek maskının çevresinde, ortadaki ayna motifinin yanlardan bitki dal ve yapraklarıyla kuşatılması sonucu oluşturulmuş çelenklere yer verilmiştir (Çizim: 66 , Foto.: 239).

4.40. İSTİKLAL CADDESİ 141 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 141 numarada yer alır (486 Ada, 13 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman

Çizim **:** 67.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 240-244

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

İstiklal Caddesine açılan güney cephesi, güney-kuzey yönlü olup dar uzun dikdörtgen tasarımda ele alınmıştır. Ortadaki uzun dikdörtgen planlı bir holün iki yanına yerleştirilmiş mekânlardan oluşmaktadır. Yapının sadece güney cephesi dışa açılmaktadır. Doğu, batı ve kuzey cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş diğer yapılarla tamamen kapatılmıştır.

c- Cepheler:

İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman, İstiklal Caddesi'ne açılan tek cephesi olan güney cephesi, Art Nouveau üslubunda mimari öğelerden oluşan gösterişli bir cephe özelliği yansıtmaktadır (Foto.: 240). Son zamanlarda yapılan değişikliklerle zemin kat unsurları tam olarak algılanamamaktadır. Ara kat, birinci kat, ikinci kat ve üçüncü kat cephelerinde ise; süsleme öğelerinde erimeler, birtakım yanlış müdahaleler görülmektedir.

Ara kat pencereleri Art Nouveau üsluplu alınlık ve çerçeve bezemeleriyle dikkati çekerler (Foto.: 241). Dikdörtgen formlu ve basık kemerli pencerelerin alınlıklarında bitki ve tabiattaki küçük hayvan (belki böcek) kaynaşımından oluşmuş armalar göze çarpmaktadır. Bu armalar Art Nouveau üslubunda yaygın olarak kullanılmıştır. Aynı pencerelerin balık pulcukları şeklinde dekore edilmiş geometrik

motifli çerçevelerinin yan kısımlarına, uçları halkalara asılı teknolojik eşya motifi kullanılmıştır. Bunlarda Art Nouveau bezemesinin genel özelliğini yansıtmaktadır.

İkinci katın orta akstaki balkon çıkıntısı, kenger yapraklarıyla bezeli konsollara bindirilmiştir (Foto.: 242). Bu kat cephesindeki yan kanat pencereleri, uzun dikdörtgen biçiminde olup alt kısımlarında geometrik şebekeli yalancı balkonlar, alınlıklarında ise Art Nouveau özellikli bitkisel bezemelerin yer aldığı üçlü "den dan" biçiminde dışa yansıyan kabartmalar görülmektedir. Ortadaki balkon penceresinin altına yerleştirilmiş bitkisel bezemeli yatay dikdörtgen panonun, köşelerden halkalara kurdalelerle düğüm yapması XIX. yüzyıl Art Nouveau üslup özellikli bitkisel bezemelerde yaygın olarak kullanılan bir bezeme anlayışını yansıtmaktadır. Bu balkonun iç içe profillerden basık yuvarlak kemerli alınlık kısmının tablasına yerleştirilmiş kartal figürlü arma, yapıdaki teknolojik figürlü bezeme olarak yansıtılmıştır (Foto.: 243). İkinci katta sade dikdörtgen formlu pencereler ve orta pencerenin alınlığında Art Nouveau bitkisel bezemesi dikkati çeker.

Üçüncü katta ise her ne kadar son müdahalelerle orjinalitesini yitirmiş olsa da sade bir görünüm sergilemektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'ın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek tek öğesi birinci kat balkon penceresinin alınlığında yer alan kartal armasıdır (Çizim: 67 , Foto.: 244). Burada kartalın kanatları yana açık bir yılanla mücadele eder kompozisyonda işlendiği görülmektedir. Stilize edilmiş bu kartal arması, profilden verilmiştir. Sadece sağ küçük gözü ve uzun burnu gözüken bu kartalın ayakları bitkisel bir bezemenin üstünde durmaktadır. Ancak ayaklarının bir bitkiyle kaynaşmış bir biçimde verilmiş olması önemlidir. Zira hayvan- bitki karışımı da Art Nouveau üslubunun önemli özelliklerinden biridir. Genellikle hakimiyeti, gücü, kuvveti, kudretti sembolize eden kartallar XIX. yüzyılda özellikle ticari yapılarında yaygın biçimde kullanılmışlardır.

4.41. İSTİKLAL CADDESİ 205 NUMARALI İŞ MERKEZİ

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 205 numarada yer alır (317 Ada, 12 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 68.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 245–247.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Yapı kareye yakın dikdörtgen planda inşa edilmiş küçük bir iş merkezi niteliğinde ele alınmıştır. Güneybatı köşeye yerleştirilmiş merdiven sahanlığıyla katlar arasındaki bağlantının sağlandığı yapı, her katta bir birim yer alacak şekilde tasarlanmıştır.

c- Cepheler:

Yapının kuzey, doğu ve batı cepheleri bitişik nizamdaki binalar nedeniyle sağır tutulmuştur (Foto.: 245). Güneye açılan ve kat araları yatay profillerle belirlenmiş güney cephesi, Art Nouveau üsluplu özellikli bitkisel bezemesiyle yapının en gösterişli cephesi durumundadır. Güneybatı köşeye yerleştirilmiş dikdörtgen formlu dar ve yüksek tutulmuş giriş açıklığının yer aldığı zemin kat cephesi sade bir görünüme sahiptir. Ancak dış köşelere yerleştirilmiş kare kesitli plasterlerin ortalarındaki dikdörtgen panoları da meyve salkımlarının oluşturduğu bitkisel bezemesinin üstten bir makaraya tutturulduğu Art Nouveau üslup özellikli bir bezeme yer almaktadır (Foto.: 246). Birinci kat cephesinin tamamı kare formlu bir büyük açıklık şeklinde ele alınmıştır. Aynı şekilde ele alınan ikinci kat cephesiyle birinci kat cephesini ayıran yatay dikdörtgen panonun meyveler ve yapraklardan oluşan yüzeyden kabarık bitkisel bir kompozisyonla süslendiği dikkati çeker.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Güney cephede figürlü bezeme açısından en dikkat çekici unsur ikinci katın pencere alınlığıdır. Burada bitkisel bezemeli bir bordürün merkezinde kadın maskının yer almaktadır (Çizim: 68 , Foto.: 247). Badem gözlü, dolgun yanaklı, etli ve dolgun dudaklı, tam cepheye bakan yüz yapısıyla işlenmiş olan kadın figürünün iki yandan türü tam anlaşılamayan teknoloji ürünü motiflerle çerçevelendiği ve böylece Art Nouveau üslup özelliği kazandığı gözlenir. Kadın maskının hemen üzerinde yer alan ince ve oyuk silmelerle çerçevelenmiş uzun dikdörtgen panonun merkezinde bir halkanın kuşattığı çarkıfelek motifi yer almaktadır.

4.42. İSTİKLAL CADDESİ 207 NUMARALI İŞ MERKEZİ

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 207 numarada yer alır (317 Ada, 11 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 69.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 248–250.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Yapı zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir. Kuzey-güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen planlı olarak tasarlanmıştır. Güneybatı köşeye yerleştirilmiş merdiven sahanlığına açılan birimler yapının ana plan şemasını teşkil eder.

c- Cepheler:

Yapının güney cephesi dışındaki tüm cepheleri bitişik nizamdaki binalardan dolayı sağır tutulmuştur (Foto.: 248). Dışa açılan güney cephesi Art Nouveau özellikli bitkisel bezemeleriyle son derece gösterişli bir görünüm sergilemektedir. Zemin kat cephesi, güneybatı köşede yer alan dikdörtgen formlu ve dar-yüksek tutulmuş giriş kapısı ve yine dikdörtgen formlu ve pencere açıklıklarıyla dikkati çeker.

Birinci kat cephesi kareye yakın dikdörtgen formlu yalancı balkon uygulamasından oluşmaktadır. Dikdörtgen formlu ve balkon görünümlü bu uygulamada teknoloji ürünü motiflerle stilize bitkisel motiflerin kaynaşımından oluşan bir dekorasyona yer verilmiştir. Pencerenin üst köşelerine yerleştirilmiş profilli kare panolar içerisin de çiçek motifleri yer alırken, pencere alınlığında ise teknoloji ürünü ayna motiflerinin bitkisel motiflerle kaynaşımından oluşan çelenk kompozisyonuna yer verilmiştir.

İkinci kat cephesi, pencere altı pano süslemesi ve pencere alınlığı süslemesi bakımından aynı özelliklere sahiptir (Foto.: 249). Burada pencerenin her iki yanına yerleştirilmiş ayna motiflerinin bitkilerden oluşan çelenklerle kaynaşımı esasına dayalı Art Nouveau üsluplu bezemeler yer alır. Kat cephelerinin balkonsu çıkıntılarının altına yerleştirilmiş konsollar da iki ucu makara biçiminde işlenmiş ve cepheye bakan yüzeyleri kenger yapraklarıyla bezenmiş konsollar niteliğindedir.

Dördüncü kat cephesi dikdörtgen formlu ve düz atkılı üçüz pencereyle dışa açılmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Üçüncü katın pencere alınlığı, cephe süslemesi açısından en dikkat çekici yer olarak değerlendirilebilir. Burada iç içe profillerden oluşan ve yüzeyden aşırı taşkın yarım yuvarlak formlu bir saçağın sınırladığı alınlık tablasında merkezde insan maskının yer aldığı bitki yaprak ve dallarından oluşan kompozisyonlar yer alır (Çizim: 69 , Foto.: 250). Buradaki insan maskı tam cepheden verilmiş olup etli dolgun dudaklı, dolgun yanaklı, açık badem gözlü, ortadan iki yana bölünmüş saçları ile tipik bir kadın karakteri taşımaktadırlar.

4.43. MÜELLİF SOKAK 14 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Şahkulu Mahallesi, Müellif Sokak, 14 numarada yer alır (292 Ada, 222 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 70-72.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 251–260.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Zemin üstü üç katlı olarak inşa edilen yapı, ortadaki merdiven sahanlığına açılan ikişer daireden oluşan katlara sahiptir. Dikdörtgen tasarımlı olarak planlanmıştır.

c- Cepheler:

Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'ın kuzey ve güney cepheleri sağır tutulmuştur. Batı cephesi sade ve gösterişsizdir. Müellif Sokağa açılan doğu cephesi ise Art Nouveau üsluplu bitkisel, figürlü ve teknolojik eşya motiflerinden oluşan son derece gösterişli bir cephe düzenine sahiptir (Foto.: 251).

Zemin katın kapı ve pencere alınlıklarında yer alan teknolojik eşya motiflerinin yaprak ve çiçek motifleriyle kuşatılmasıyla oluşturulmuş çelenkler son derce gösterişlidir (Foto.: 252). Bunlardan en sağdaki bir miğfer taşıyan asker büstünün bitkisel kuşaklarla kuşatılması söz konusudur (Çizim: 70 , Foto.: 253). Kullanılan miğfer teknoloji ürünü olarak değerlendirilebilir ve dolayısıyla buradaki kompozisyon da Art Nouveau üslubuna dahil edilebilir. Zemin kattan birinci kata geçişteki yatay kuşağın alt kısımlarına yerleştirilmiş nazarlık ve koruyuculuk ifade eden aslan maskları ve miğferli asker büstü, koruyuculuk niteliği taşıması bakımından adeta özdeşleşmiş durumdadırlar.

Yapının zemin katından birinci kata geçişte, orta aksın balkon çıkıntısını taşıyan kenger yapraklarıyla bezeli konsollarla dikkat çekicidir (Foto.: 254). Birinci katın pencere altlıklarındaki yalancı balkon korkuluğu şebekesi, motifleri tamamen dekorasyona yönelik olup teknoloji ürünü metal şebekeleri andırmakta ve dolayısıyla Art Nouveau üslubunun bezeme örnekleri olarak değerlendirilebilirler. Bu katta ki yuvarlak kemerli alınlıklara sahip pencerelerin her iki yanında ard arda dizilmiş halka motiflerinden oluşan teknoloji ürünü bezemeler yer almaktadır (Foto.: 255). Aynı şekilde kenarlara işlenmiş ortadaki tabak biçimli ve iki uçtan bitkisel motiflerle adeta sonradan duvara monte edilmiş izlenimi veren motifler ile pencere alınlıklarındaki küçük vazoları kuşatan bitkisel çelenkler Art Nouveau bezeme üslubunu yansıtmaktadırlar.

Birinci katın orta aksındaki balkon çıkıntısının üst köşelerine yerleştirilmiş büstler ile yan kanatlarda dış köşelere yerleştirilmiş yeleleriyle aslana diğer hatlarıyla insana benzeyen büstler dikkat çekicidir (Çizim: 71 , Foto.: 256). Hem aslan, hem insan izlenimi veren büstlerdeki bu gizem ifade eden işleme anlayışı, onların nazarlık ve tılsım niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte ojival kemerli nişlerin oluşturduğu yatay bir bant yer almaktadır. Bu bantın orta kısmında küçük bir karyatid biçiminde işlenmiş kadın rölyefi görülmektedir (Çizim: 72).

İkinci katta yer alan dikdörtgen formlu ve basık yuvarlak kemerli pencereler, profilli çerçeveleri ve alınlıklarıyla dikkati çekmektedirler. Buradan kenger yapraklarıyla bezeli ve volüt formlu konsolların taşıdığı düz profillerden oluşan yatay bir saçakla üçüncü kata geçilmektedir.

Üçüncü katın basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencere alınlıklarında, bitki motifleriyle kuşatılmış tahrip olduğu için türü anlaşılamayan insan büstleri yer almaktadır (Foto.: 257).

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman cephesindeki bitki çelenkleriyle kuşatılmış insan büstleri yer almaktadır. Bunların her ikisi de erkek maskı olup, cepheye bakar vaziyettedir. Sağdaki erkek maskı yuvarlak yüzlü, kulak hizasına kadar inen dalgalı saçlı, yassı iri burunlu, badem gözlü, kalın kaşlı, sert bakışlı, büyük ağızlı, ve

kalın etli dudaklıdır. Soldaki erkek maskı ise sağdaki maskın simetrisi olup diğerine göre tahrip olmuştur.

İkinci katın balkon çıkıntısında ve tam ortada yer alan karyatid formlu plaster, Antik geleneğin XIX. yüzyıl sonlarındaki devamına işaret etmektedir. (Foto.: 258). Buradaki karyatidin baş kısmı insan başı biçiminde olup, boyun ve gövde kısmı ise oval bir biçimde işlenmiştir. Başında bitkisel çelenk taşıyan karyatid, yuvarlak yüzlü, küçük yuvarlak gözlü, düz ince kaşlı, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklıdır.

Birinci katın orta aksındaki balkon çıkıntısının üst köşelerine yerleştirilmiş olan aslan maskları yeleli, uzun yuvarlak açık kahverengi gözlü, çatık kaşlı, sert bakışlı, uzun yassı burunlu, açık ağızlıdır. Ağzından geçen yuvarlak halka, bıyıklı ve sivri keskin dişkleriyle dikkat çekicidir. (Foto.: 229-260). Alın kısmıyla ve bıyıklarındaki keskin çizgileriyle verilmiş olması anotomik açıdan kusursuz bir örnek sergilemektedir.

Zemin katın kapı ve pencere alınlıklarında yer alan en sağdaki bitkisel kuşaklarla kuşatılan miğferli asker büstü yuvarlak yüzlü, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, düz kalkık burunlu, küçük ağızlı ve kalın dudaklı olup cepheye bakar vaziyette işlenmiştir.

4.44. ÖRS TURİSTİK İŞ MERKEZİ

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 151 numarada yer alır (486 Ada, 7 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi

Çizim **:** 17,73-74.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 261-267.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Örs Turistik İş Merkezi adıyla iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir[410].

b- Plan Tanıtımı:

Örs Turistik İş Merkezi, kuzey-güney doğrultusunda, güneyden kuzeye doğru hafif genişler tarzda ele alınmış, uzun dikdörtgen bir tasarım özelliği göstermektedir. Zemin üstü dört katlı olarak inşa edilen yapıya, kuzeyden bir ana kapıyla girilmektedir. Dar bir koridorun çevresine sıralanmış kareye yakın dikdörtgen tasarımlı ve farklı ölçülerde ele alınmış dükkânların ortasında yer alan koridor, merdivenlerin denk geldiği noktada genişleyerek tam bir kare oluşturmaktadır. Tüm katları yaklaşık aynı tasarım özelliği gösteren yapının, dördüncü katından itibaren sonradan yapılan ilavelerle kat sayısının arttırıldığı anlaşılmaktadır. Yapının doğu ve batı cepheleri, bitişik nizamda yapılmış diğer binalardan dolayı sağırdır.

c- Cepheler:

Örs Turistik İş Merkezi'nin güney cephesi, figürlü ve bitkisel bezemeleri açısından zengin bir nitelik taşımaktadır. Zemin üstü üç katla birlikte toplam dört katlı olarak inşa edilmiş yapının, sonradan ilave edilen ve özellik taşımayan iki katla birlikte toplam altı katlıdır (Çizim: 17 , Foto.: 261).

---

[410] Yeltin, Agt., s. 77.

Zemin kattaki iç içe profillerden oluşan geniş yuvarlak kemerli alınlıklara sahip giriş açıklıkları ve aynı eksendeki yine iç içe profillerden yuvarlak kemerli pencerelerin teşkil ettiği sağ ve sol kanatlar hariç, üçerli pencere düzenlemelerinin oluşturduğu orta kısım öne taşıntı yapmaktadır (Foto.: 262). Yapının zemin katını teşkil eden yan girişler ve ortadaki düz atkı taşlı camekânla kapatılmış ve alınlığı dekore edilmiş, yan açıklıklara göre daha geniş tutulmuş orta bölümle birlikte zemin kat bölümü, Art Nouveau ve Neobarok üsluplarının bir arada ele alındığı Eklektik bir cephe düzeni göstermektedir. Burada yan girişlerin çerçevesini, gövdeleri ince profillerle yivlendirilmiş, iyon tarzı başlıklarının alt kısımlarında aşırı plastik kenger yapraklarının işlendiği plasterler ve iç içe profillerden oluşan kilit taşı dışa taşkın yuvarlak kemer oluşturmaktadır. Ortadaki düz atkı taşlı geniş açıklığının her iki yanında, yanlardaki girişlerin plasterleriyle aynı özellikler sahip olup, ancak gövdeleri bu kez yarım silindirik formlu plasterler yer almaktadır. Ortadaki geniş açıklığın en üst kısmına Antik Yunan ve Roma mimarisinden gelen, Neoklasik ve Neorönesans üsluplarında tekrar değerlendirilen triglif-metop kuşağına yer verilmiş, bu kuşağın metop kısımlarına da çiçek motifleri işlenmiştir. Dışa taşıntı yapan cephenin orta bölümünün bindirildiği konsollar, uçları makara biçiminde gövdeleri karşıdan profillerle yivlendirilmiş yan kısımları ise bitkisel motiflerle dekore edilmiş olup, Art Nouveau üsluplarının mobilyacılık sanatındaki biçimlendirmelerle bitkisel bezemeyi kaynaştırıp kullanışına örnek teşkil etmektedirler.

Zemin kattan birinci kata geçişte yer alan kırık dalgalı yatay saçak, yine burada yer alan balkon korkuluk şebekesi formundaki dekorasyon anlayışı Neobarok üslubundadır (Foto.: 263). Birinci katın toplam beş penceresinden sağ ve sol dış kenarlarında yer alan pencereler, Neobarok üslubundadır. Pencere sövelerinde kullanılan kemer üzengi noktalarını oluşturan başlıklar, aşırı plastik profillerler, hareketlendirilmiş plasterler, onların taşıdığı yine profillerle oluşturulmuş kilit taşı, volüt biçiminde kıvrım yapan ve öne taşıntı yapan kemerler Neobarok üslubunun özelliğidir (Foto.: 264). Form ve ölçü bakımından, süsleme özellikleriyle birbirinin aynısı olan pencereler, stilizasyona uğramış olup niteliğini kaybetmiş bitkisel bezemelerle Art Nouveau üslubunda işlenmişlerdir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Birinci katın yatay saçağı, aynı zamanda ikinci katın sağ ve sol dış kenarındaki pencerelerin balkonsu çıkıntılarını da oluşturmaktadır. Bu çıkıntıları taşıyan konsollar uçları makara biçimli volütler şeklinde düzenlenmiş olmalarıyla, hem Neobarok hem Art Nouveau üsluplarını bir arada yansıtmaktadırlar.

İkinci kat cephesinin öne taşıntı yapan dış köşe plasterlerinin başlıklarında, bir erkek ve bir kadın olmak üzere rölyef tarzında işlenmiş iki büst yer almaktadır (Çizim: 73). Bu büstlerden kadın olanı profilden verilmiş olup, yuvarlak yüzlü, omuzlarına kadar inen dalgalı saçlı, badem gözlü, yuvarlak ince kaşlı, uzun sivri burunlu, küçük ağızlı ve küçük dudaklıdır. Erkek büstü ise cepheye bakar vaziyette, başında bitkisel çelengi olup, yuvarlak yüzlü, bakışları sağa doğru kaymış yuvarlak gözlü, ince kaşlı, sivri burunlu, küçük ağızlı, sakallı ve bıyıklı olarak işlenmiştir.

Güney cephenin üçüncü katının en dış kenarlarındaki pencereler, iç içe profillerden basık yuvarlak kemerli ve kilit taşı öne taşkın bir formda tasarlanarak Baltık tarzı bir mimari üslup özelliği taşımaktadırlar (Foto.: 265). Aynı katın öne çıkıntı yapan bölümünün birebir aynı tarzda işlenmiş üçüz penceresinin alınlık süslemeleri de, ikinci kattakilerle aynı olup Art Nouveau üslubunun süsleme özeliklerini yansıtmaktadırlar. Üçüncü katın öne çıkıntı yapan orta bölümünün dış köşelerinde, gövdeleri Art Nouveau üslubunun teknolojik eşya stilizasyonundan oluşan motiflerle bezeli plasterlerinin başlıklarında bu kez her ikisi de erkek büstüne yer verilmiştir (Çizim: 74 , Foto.: 266). Bu büstlerden biri cepheye bakar vaziyette, diğeri ise profilden verilmiştir. Cepheye bakar vaziyette işlenmiş erkek büstü kareye yakın yüzü, kısa dalgalı saçları, çatık kaşları, sivri uzun burnu, belirgin elmacık kemikleri, küçük ağızlı ve ince dudaklarıyla profilden verilen erkek büstüne göre biraz daha yaşlı olarak işlenmiştir. Profilden verilen erkek büstü ise biraz daha genç, yüz yapısı biraz daha uzun, saçları dalgalı olup biraz daha uzundur. Her ikisi de bıyıklı ve sakallı olarak işlenmiştir. Gerçekçi bir ifdeyle yansıtılan bu büstler, cephede hareketlilik sağlamaktadır.

İkinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan saçağın, kırık dalgalı oluşu ve aşırı plastik profillerden meydana gelişiyle Neobarok, alt sırada diş sırasıyla dekore edilmiş oluşuyla da Neoklasik bir nitelik göstermektedir.

Örs Turistik İş Merkezi'nin üçüncü kat cephesinin dış yandaki pencerelerinin kilit taşı, dışa taşkın düz atkı taşlı olarak ele alınmışlardır. Öne çıkıntı yapan orta

bölümünün üçüz penceresi, özellikle kilit noktalarının yarım yuvarlak üçüz profille oluşturulan bir merkeze yerleştirilmiş çiçek motifleriyle tezyin edilmiş olan kilit taşları dikkat çekicidir. Yine aynı pencerelerin yanlarına yerleştirilmiş plasterlerinin makara biçiminde işlenmiş olması, Art Nouveau üslubunun stilizasyona dayalı genel özelliğini yansıtmaktadır. Üçüncü kat cephesinin saçak kısmı aynı zamanda yapının da korniş kısmını oluşturmaktadır. Burada kullanılan kenger yapraklarıyla bezeli volüt formlu konsollar Neobarok üslubundadır.

4.45. SİMİT SARAYI (İSTİKLAL CADDESİ 2 NUMARALI APARTMAN)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 2 Numarada yer alır (315 Ada, 46 parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 18,75–76.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 267–273.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde İş Merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Simit Sarayı, kuzey-güney doğrultusunda uzun dikdörtgen bir tasarım özelliği göstermektedir. Doğudan bir girişle kuzey-güney doğrultulu dar bir koridor ve onun çevresine yerleştirilmiş sıra dükkânlardan oluşan bir ticari yapı özelliği taşımaktadır.

c- Cepheler:

İstiklal Caddesi'ne bakan kuzey cephesi, düz atkılı büyük dikdörtgen açıklık üzerine beş kattan oluşmaktadır (Çizim: 18 , Foto.: 267). Orta aksı kapalı balkon uygulaması şeklinde düzenlenmiş olan kuzey cephenin balkon çıkıntısı, uçları volüt formunda kıvrım yaparak Art Nouveau üslubunun makara formuna dönüşen konsollar üzerine oturmaktadır (Foto.: 268). Konsolların yüzeyleri aşırı plastik kenger (akant) yapraklarıyla bezelidir. Dikdörtgen açıklığın yan kanatlara denk gelecek şekilde düzenlenmiş alınlık kısmındaki dikdörtgen panolar içerisine, sırt sırta vermiş balıkçıl kuşları rölyef tarzında işlenmiştir (Foto.: 269). Burada ağızlarında avlarını tutan iki balıkçıl, gövdeleri ve kanatlarının çiçek-yaprak ve dallarına dönüşerek Art Nouveau üslubunda işlenmiş olmalarıyla önem kazanırlar (Çizim: 75 , Foto.: 270). Boyun ve baş kısımları kuş, gövde, kuyruk ve kanat kısımları stilize edilerek bitki, dal ve yapraklarına dönüşmüş, böyle bir figürlü bezeme anlayışı Art Nouveau üslubunun bitki-hayvan kaynaşımından oluşan stilize ve özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Birinci katta dikdörtgen formlu pencereler ve aralardaki gövdeleri oyuk silmeler işlenmiş plasterlerle dikkati çeker. Ortadaki balkon çıkıntısının dikdörtgen formlu pano şeklinde düzenlenmiş alınlığında, ortada bir vazonun çerçevesinin yaprak ve dallardan oluşan çelenklerle kuşatımı söz konusudur (Foto.: 271) . Bu durum Art Nouveau bitkisel bezemesinde eşya-bitki kaynaşımı görülmektedir. Aynı panonun iki ucunda birbirine birleştirilmiş teknolojik ürünü halkaların oluşturduğu yine Art Nouveau özelliğinde bezemeler bulunmaktadır.

Birinci kattan sonra gelen ikinci katın yan kanat pencereleri ve balkon penceresi altında uygulanmış yalancı balkon şebekeleri de, XIX. yüzyıl Art Nouveau üslubunun sıkça karşılaşılan bir uygulaması olarak görülmektedir.

İkinci katın balkon penceresinin üçgen alınlığının tabla kısmına yerleştirilmiş arma, ortadaki türü anlaşılamayan (böcek) motifin iki yandan bitkisel çelenklerle kuşatımı sonucu oluşturulmuş Art Nouveau üsluplu bir arma niteliği taşımaktadır.

Üçüncü kat sade dikdörtgen pencereleriyle dikkati çekerken, dördüncü kat da, basık yuvarlak kemerli pencereler ve aralardaki korint başlıklı plasterlerle cephe düzenini oluşturmaktadır.

Simit Sarayı'nın batı ve güney cepheleri bitişik nizamda inşa edilmiş diğer binalarla kapalı olduğu için dışa açılmamaktadır. Doğu cephesi ise, kuzey cepheye göre sade tutulmuş olup dikdörtgen formlu pencerelerle açılan bir cephe özelliği taşımaktadır. Ancak bu cephenin zemin katındaki giriş açıklığının alınlık ve plaster başlıklarındaki süslemeler yapının gösterişine zenginlik katmaktadır (Foto.: 272). Burada iç içe profillerden yuvarlak kemerli bir bitkisel bezemeyle kırıldığı ve kırılan uçların volüt kıvrımları yaptığı görülmektedir. Asıl önemli olan bu alınlığı taşıyan konsolların ön yüzüne işlenmiş aslan masklarıdır (Foto.: 273). Karşılıklı olarak simetrik bir düzende yerleştirilmiş aslan maskları, ağızlarındaki halka motifinin taşıdığı bitkisel armalarla, kapının her iki yanındaki iyon başlıklı plasterlere kadar uzanmaktadırlar.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Simit Sarayı'nda figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ilk dikkati çeken öğeler zemin katın üzerindeki sağlı ve sollu olarak simetrik şekilde düzenlenmiş iki dikdörtgen pano içerisindeki sırt sırta vermiş balıkçıl figürleridir (Foto.: 270). Rölyef karakterinde işlenmiş bu figürler ağızlarındaki avlarıyla birlikte ve sırt sırta oluşlarıyla güç, kuvvet ve zafer edası yansıtmaktadırlar. Bunun yanında sadece başlarının

anlaşılması, gövde, kuyruk ve kanatlarının stilize edilerek bitki dal ve yapraklarına dönüşmüş olması Art Nouveau üslubunun bitki-hayvan kaynaşımıyla işlendiğini göstermektedir. Buradaki balıkçıl figürleri sadece gözleri kısık ve uzun gagalı ağız kısımlarıyla belirginleştirilmiştir.

Simit Sarayı'nın figürlü bezeme açısından önem taşıyan aslan maskları da doğudaki girişin üzerindeki sade dikdörtgen panonun iki kenarındaki konsolları oluşturmaktadır. Burada yeleleriyle, küçük açık ağızlarıyla, uzun yüzleriyle, çatık kaşlarıyla, açık alınlarıyla, kısık gözleriyle, küçük kulaklarıyla, geniş yassı burunlarıyla ve tam cepheye odaklanmış bakışlarıyla dikkat çeken aslanlar adeta girişi koruyan birer muhafız niteliğinde olup, kusursuz bir anatomiyle işlenmişlerdir (Çizim: 76). Ağızlarındaki halkaya asılı ve Art Nouveau üsluplu bitkisel motifler XIX. yüzyıl Art Nouveau üslubunun bitki-teknolojik eşya ve hayvan kaynaşımını göstermektedirler. Bitkisel bezemenin yoğunluğu içerisinde zor fark edilen aslanlar, hakimiyet, kuvvet, kudret niteliklerinden ziyade daha çok nazarlık, koruyuculuk ve tılsım özellikleri ile ön plana çıkmaktadır.

4.46. TURNACIBAŞI SOKAK 9 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Sokak, 9 numarada yer alır (346 Ada, 12 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 77–78.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 274-279.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları araasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman zemin üstü üç katlı olarak dikdörtgen tasarımda inşa edilmiştir. Ortadaki kare planlı merdiven sahanlığının çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan ve kuzey-güney doğrultusunda enine gelişen bir plan kuruluşuna sahiptir.

c- Cepheler:

Turnacıbaşı Sokağa açılan doğu cephesi hariç, yapının tüm cepheleri sağırdır. Doğu cephe, yatay ve dikey hatların kesişiminden oluşan simetrik düzeniyle tam bir Neoklasik cephe anlayışı sunar. Ancak ayrıntılarda Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının izleri de görülebilmektedir.

Zemin kat güneydoğu köşedeki dar ve yüksek tutulmuş kapı ve onun kuzeyine sıralanmış dikdörtgen formlu pencere açıklıklarından oluşan hareketli bir cephe görünümündedir (Foto.: 274). Birinci, ikinci ve üçüncü katların orta bölümü, kenger yapraklarıyla süslü ve volüt formlu dört konsol üzerine bindirilmiş üçüz pencereli kapalı balkon şeklinde öne doğru çıkıntı yapmaktadır ve bu çıkıntı üç kat cephesi boyunca devam etmektedir (Foto.: 275). Buradaki konsolların yan yüzlerinde stilize ejder figürleri, konsolun biçimine göre şekillendirilerek boyun ve kanat kısımlarıyla işlenmişlerdir (Çizim: 77 , Foto.: 276). Ayakları bitki yaprağına dönüşen ejderler, bitki-

hayvan stilizasyonunu ve kaynaşımını yansıtması bakımından Art Nouveau bezeme özelliğini yansıtmaktadırlar.

Zemin kattan birinci kata geçişi düz profillerin sınırladığı geniş bir yatay bant oluşturmaktadır. Bu yatay banttan sonra birinci katın cephesini, dikdörtgen formlu pencereleri ve bu pencereler arasındaki yüzeyleri yivlendirilmiş plasterler oluşturmaktadır.

Birinci kattan ikinci kata geçişte de, aynı şekilde düz yatay profillerden oluşan bir kuşak yer almaktadır. Bu kuşağın orta akstaki balkon çıkıntısına denk gelen bölümde köşelere yerleştirilmiş ejderler, gövdelerinin stilize edilip daire formlu teknolojik eşya şekline dönüşmesi bakımından Art Nouveau figürlü bezemenin ana karakterini yansıtmaktadırlar (Çizim: 78 , Foto.: 277).

İkinci katta da dikdörtgen formlu pencereler yer almaktadır. Ancak pencere alınlıklarındaki geniş dikdörtgen panolar, Baltık mimarisinin oyma-kabartma tekniğiyle işlenmiş geometrik kompozisyonlarını yansıtmaktadırlar.

Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın en gösterişli cephesi üçüncü kat cephesidir (Foto.: 278). Burada iç içe profillerin çevrelediği yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu pencereler ve bunların kenger yapraklarıyla bezeli, yüzeyden taşkın kilit taşları dikkat çekicidir. Özellikle cephenin orta aksındaki öne çıkıntı yapan kapalı balkonun üçüz penceresinin iç içe profillerden oluşan yuvarlak kemeri Art Nouveau bitkisel bezemesinin en gösterişli örneklerinden birisidir (Foto.: 279). Burada profillerin uçları, bir halkayla düğümlenmiş yaprak ve dallardan oluşan bitki kompozisyonuyla son bulur. Asıl gösterişli dekorasyon ise profilli kemerin kilit noktasındadır. Burada ortadaki bir madalyon, bitki çelenkleriyle kuşatılarak Art Nouveau bezemesindeki bitki motifleriyle kuşatılmış arma karakterine büründürülmüştür. Bu armanın içinde, dokuz adet beş kollu yıldızın kuşattığı bir haç motifi yer almaktadır. Profilli kemerin köşelerine yerleştirilmiş aslan maskları, ağızlarından sarkan meyve ve çiçeklerden oluşmuş çelenklerle dikkati çeker.

Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın cephesi, kenger yapraklarıyla bezeli konsollara bindirilmiş profilli saçakla son bulmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'a figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından bakıldığında, ağzında meyve ve bitki çelenklerini taşıyan nazarlık sembolü

aslanlar ve kapalı balkonu taşıyan konsollara işlenmiş kanatlı ejder figürleri görülmektedir.

Aslan maskları cepheye bakar vaziyette, yuvarlak yüzlü, yuvarlak gözlü, sert bakışlı, yassı burunlu ve ağzını açmış uzun sivri dişleriyle kükreyen bir eda biçimindedir. Açık ağzından birer halka geçirilmiş olan aslan maskları, meyve ve çiçeklerden oluşan çelenklerle hareketlilik sağlanmıştır.

Ejderler ise, konsolların yan yüzlerinde stilize edilerek konsolun biçimine uydurularak, profilden verilmiştir. Baş kısmı ejder biçiminde olup, çekik gözü, iri burnu, açık ağzı, uç kısmı kıvrılan uzun dili, boyun ve kanat kısımlarıyla görülmektedir (Foto.: 276). Ayakları bitki yaprağına dönüşen ejderler, bitki-hayvan stilizasyonunu ve kaynaşımını yansıtması bakımından Art Nouveau bezeme özelliğini yansıtmaktadırlar.

4.47. TÜNEL MEYDANI ERKAN-I HARP SOKAK 48 NUMARALI APARTMAN

Yeri **:** Şahkulu Mahallesi, 48 numarada yer alır (286 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başları.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** Apartman.

Çizim **:** 79–83.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 280–291.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde apartman olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir.

b- Plan Tanıtımı:

Ölçüm alma ve iç tasarımını detaylı bir şekilde inceleme imkânı olmayan yapı, ortadaki kare planlı bir merdiven sahanlığını ortasındaki asansör boşluğu ve bu kare mekânın gerisindeki karşılıklı dört daire girişi ve bunların bağlantı sağladığı dairelerden oluştuğu anlaşılmaktadır.

c- Cepheler:

Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman, zemin kat üzerine üç katlı olarak inşa edilmiştir. Doğu cephesi, bitişiğindeki binadan dolayı sağırdır. Özellikle meydana bakan batı cephesi, İstiklal Caddesi'nden doğuya doğru yürüyenlerin dikkatini çekecek derecede gösterişli tutulmuştur (Foto.: 280). Batı cephenin zemin katı, kare kesitli ve rustik örgülü plasterlerle yüzeyi şekillendirilmiş dört ayak üzerine, üç büyük açıklıktan oluşmaktadır (Foto.: 281). Bu ayakların düz atkıya geçişlerin de, köşeleri hafif ovalimsi iç içe profillerden oluşan yatay hatlar kullanılmıştır. Zemin katın alınlığında yer alan yatay bantta görülen kırık dalgalı profil kuşağı Neobarok bir mimari anlayışın XIX. yüzyıl sonlarındaki tezahürüdür.

Zemin kattan sonra başlayan üç katın orta aksı, öne çıkıntı yapan kapalı balkon tarzında ele alınmıştır. Birinci katın profilli alınlıklarının kilit noktalarında, kadın büstü

şeklindeki kabartmalarla işlenmiş dikdörtgen formlu pencereler yer almaktadır (Foto.: 282). Bu pencerelerin yanlarına, oyuk silmelerle çerçevelendirilmiş dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. İyon başlıklı ve gövdeleri yivli kare kesitli plasterler, Neoklasik üslubun yansıması olarak değerlendirilirler. Pencere altlıklarındaki metal şebekelerde görülen çocuk heykelleri, Antik Yunan ve Roma mitolojisindeki erosları akla getirmektedirler (Foto.: 283). Bu durumda yapıdaki Antik gelenek kaynaklı Neoklasik üslubun bir başka yönünü ortaya koymaktadır.

Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'ın, birinci kat orta aksındaki ikili balkon pencerelerinin alınlıklarında ise, eşya ve çiçek kaynaşımından oluşan farklı ve özgün bir bitkisel motif yer alır ki bunlar Art Nouveau bitkisel bezemesinin farklı ve özgün bezeme örnekleridir. Birinci katın yanlarında yer alan pencerelerin ortasına yerleştirilmiş, ortadaki yuvarlak tabak bir motif, yanlardan çerçeveleyen bitki motifi ve bunların iki uçtan büyük halkalara tutturulmuş zincir motifler görülmektedir. Bunlar da Art Nouveau bezeme anlayışındandır.

İkinci katın yan pencereleri de birinci katla aynı özellikler taşımaktadır. Ancak bu kez cephede yer alan plasterler, iyon tarzı değil de korint tarzlıdır. Yine, alt pencerelerde kilit noktasındaki kadın büstlerinin yerini burada Art Nouveau bitkisel motifleri almıştır. Burada da birinci katın madeni şebekesindeki karşılıklı işlenmiş eros figürlerinin benzerleri tekrar edilmiştir.

İkinci katın asıl dikkati çeken kısmı, orta aksın balkon çıkıntısı yapan bölümünün ikili penceresinin alınlıklarında yer alan erkek büstleridir (Foto.: 284). Bu büstler çevrelerine yerleştirilmiş Art Nouveau bitkisel bezemeleriyle farklı ve özgün bir heykel anlayışı sergilemektedirler.

Üçüncü kat bitkisel ve figürlü bezeme açısından diğer kat cephelerine göre, daha sade bir cephe düzenindedir. Bu katın orta aksında balkonumsu bir çıkıntısı olmadığı gibi, dikdörtgen formlu pencerelerinin kilit noktalarında aşırı plastik Art Nouveau bitkisel bezemelerine ya da figürlü bezemeye yer verilmemiştir. Sadece tabiattaki böcek motiflerinin stilizasyonundan oluşan daha sade bir Art Nouveau motifi alınlıklara yerleştirilmiştir. Apartmanın batı cephesinin saçak kısmına geçişteki geniş bir sade bant içine belirli aralıklarla yerleştirilmiş çiçek motifleri (papatya) görülmektedir. Bu banttan sonra gelen diş sırası ve düz profilli saçak Neoklasik üsluptadır.

Apartman'ın kuzey cephesi de, batı cephesi gibi hem figürlü hem bitkisel bezeme açısından gösterişli olup, her kat, batı cephenin figürlü ve bitkisel bezeme anlayışını devam ettirmektedir (Foto.: 285). Burada da birinci kat pencere alınlıklarında büstler şeklinde işlenmiş kadın rölyefleri ve Art Nouveau bitkisel bezemeleri söz konusudur.

İkinci katta da, batı cephedeki gibi Art Nouveau anlayışında işlenmiş erkek büstleri ve pencere alınlıklarını taçlandırmaktadır (Foto.: 286). Özellikle bazı büstlerin iki yandan koçboynuzu motifleriyle çerçevelenişi ve bitki motifleriyle kaynaştırılması, Art Nouveau üslubunun bitki, insan ve hayvan kaynaşımından oluşan stilize figür bezeme anlayışını yansıtmaktadır.

Kuzey cephenin ikinci katından üçüncü kata geçişte, saçak profilinin altındaki geniş bantta kullanılan daire biçimindeki teknolojik eşya ya da tabak motifleri, Art Nouveau mimari bezemesinin süsleme öğeleridir.

Üçüncü katta da, batı cephenin üçüncü katında olduğu gibi pencere alınlıklarında böcek motiflerinin stilizasyonundan oluşan özgün ve türü anlaşılamayan Art Nouveau üsluğlu bezemeler yer almaktadır.

Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'ın, cepheleri ve süsleme özellikleri dikkate alındığında Art Nouveau üslubunun esas alındığı görülmektedir. Bunu ikinci planda Neoklasik üslup takip eder. Dolayısıyla, Art Nouveau ve Neoklasik üslubun kaynaşımından oluşmuş Eklektik bir özellik göstermektedir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'da figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilebilecek bezeme öğeleri pencere altlıklarındaki madeni şebekelerinde yer alan eros figürleri ve pencere alınlıklarındaki büstlerdir (Çizim: 79 , Foto.: 287). Son derece kusursuz bir anatomiyle ve natural bir üslupla işlenmiş eros figürleri Antik Yunan ve Roma mitolojisinin Neoklasik üslupa yansıyışı olarak değerlendirilebilirler. Buradaki eros figürleri, küçük bir çocuk boyutunda olup, cepheye bakar vaziyettedir. Yuvarlak bir madalyonun içinde oturan eros figürünün, sağ bacağı dizinden kırılmış, sol bacağı ise biraz daha kırık olarak oturmuş şekildedir. Sağ ayağı profilden sol ayağı ise düz olarak işlenmiştir. Küçük ayak parmakları ile diz kısmındaki çizgiler oldukça belirgindir. Bel ve ayak kısımları çıplaktır. Bel kısmında ise

kıvrımlı bir örtü göbeğini kapatmaktadır. Sağ koluyla madalyonun üstünü, sol koluyla da bel kısmındaki örtüyü tutmaktadır. Yuvarlak yüzlü, kısa saçlı, yuvarlak küçük gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklı eros figürleri ayrıntılı bir biçimde işlenmiş ve cepheye hareketlilik sağlamıştır.

Ancak pencere alınlıklarındaki büstlerin aşırı plastik çiçek ve dallarla ya da koçboynuzu gibi bir takım havyan motifi ayrıntılarıyla çerçevelenişleri ve özgün tarzda işlenişleri, tamamen Art Nouveau üslubunun cephede süs ve gösterişe önem veren bezeme anlayışının ürünleridir (Çizim: 80-83 , Foto.: 288-289).

4.48. YOĞURTÇU İŞ MERKEZİ

Yeri **:** Hüseyin Ağa Mahallesi, Atıf Yılmaz Caddesi, 9 numarada yer alır (346 Ada, 12 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XIX. yüzyıl sonu XX yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Merkezi.

Çizim **:** 84-85.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 290-301.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde Yoğurtçu İş Merkezi adıyla iş merkezi olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyıl başları arasına tarihlendirilebilir[411].

b- Plan Tanıtımı:

Yoğurtçu İş Merkezi; kuzey-güney doğrultusunda uzun dikdörtgen bir planda inşa edilmiştir. Güney, kuzey ve doğu cepheleri yanlardaki binalardan dolayı sağır tutulan ve XIX. yüzyıl sonlarında İstanbul'daki diğer yapılar gibi mevcut arazinin değerlendirildiğine işaret eden İş Merkezi'ne batıdaki girişle ulaşılmaktadır. Girişten sonraki dar uzun koridorun çevresine yerleştirilmiş dükkânlardan oluşan yapı, zemin üstü dört katlı olarak inşa edilmiştir.

c- Cepheler:

Zemin katta yer alan düz atkılı ve dikdörtgen formlu üç açıklıktan en güneydeki, giriş kapısı olarak düzenlenmiştir (Foto.: 290). Giriş kapısı, iç içe profillerden yarım yuvarlak kemer alınlığına sahiptir (Foto.: 291). Korint başlıklı plasterlerle çerçevelenmiş giriş kapısının alınlığın da, tabla kısmına işlenmiş bitkisel ve figürlü bezemeden oluşan kompozisyon yer almaktadır. Yuvarlak kemerli kilit noktasından kırılarak volüt biçiminde kıvrımlar yapan alınlığın figürlü ve bitkisel bezemesi, Art Nauveau üslubunu yansıtmaktadır (Foto.: 292). Burada bitki dallarından taç taşıyan bir

[411] Yeltin., Agt., s. 67; Kazanç, Agt., s. 83.

kadın maskı, meyve ve çiçeklerin oluşturduğu çelenklerle birleşerek Art Nauveau üslubunun bitki-figür kaynaşımını yansıtmaktadır.

Birinci katın dikdörtgen formlu pencereleri dikkati çekicidir. Buradan meander motifiyle bezeli yatay bir kuşak, ikinci kata geçiş sağlamaktadır. İkinci katın orta aksı, üç konsol üzerine bindirilmiş kapalı balkon çıkıntısı şeklinde düzenlenmiştir. Balkon pencerelerinin altlıklarında, panolar içerisine Art Nauveau üsluplu çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyonlar, rölyef şeklinde işlenmişlerdir (Foto.: 293). Yan kanat pencerelerinin alt kısmındaki panolarda da bitkisel bezeme üslubu aynıdır. Bu kattaki balkon çıkıntısının pencerelerinin sepetkulpu biçimindeki kemerlerinin kilit noktası, merkez mahiyeti kazanmış bitkisel çelenkler yer almaktadır.

Yoğurtçu İş Merkezi, cephelerin genel düzenlenişi ve süsleme öğelerinin özellikleri bakımından tamamen Art Nauveau mimarisinin cephe anlayışını yansıtmaktadır.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Yoğurtçu İş Merkezi'nin; figürlü ve bitkisel bezeme açısından en gösterişli kısmı üçüncü kat cephesidir. Burada orta aks balkon çıkıntısının köşelerine yerleştirilmiş plasterler kadın başlı olarak uygulanmış ve böylece Antik gelenekten gelen karyatid sütunlar yerine, bunların konsollara ve plasterlere işlenmiş Art Nauveau tarzı tercih edilmiştir. Burada korint başlıklı plasterlere geçişte kadın başı büstleri, cepheye bakar vaziyette işlenişleri, simetri oluşaları, yuvarlak yüzlü, yuvarlak gözlü, ince yuvarlak kaşlı, küçük burunları, küçük ağızları, üst dudakları ince, alt dudakları kalın ve boyun kısmındaki kolyeleri, başlarındaki Art Nauveau üsluplu bitkisel çelenkleri, gövde kısımları, iki köşeden halkalara tutturularak uçları aşağıya doğru sarkıtılmış bitkisel çelenkler, kabartma çiçek motifleriyle birebir olmasa da Antik gelenekten gelen karyatid anlayışının işlevsel yönü göz ardı edilip, Art Nauveau'daki tamamen dekoratif amaçlı üsluba dönüşümü görülmektedir (Foto.: 294). Yine aynı kat cephesinin yan kanat pencere alınlıklarında da kadın büstlerine, boyun kısmından iki yana bağlanarak asılmış, çiçek ve meyvelerden çelenkler kolye görevi yapmaktadırlar (Foto.: 295).

Dördüncü kat cephesinde saçağı taşıyan konsollar, işlevsel fonksiyonunu tamamen yitirerek dekoratif amaçlıdır. Burada artık makaralara asılan meyvelerden

çelenkler söz konusudur. Bu tür bir dekoratif anlayış Art Nauveau üslubunun genel özelliğidir (Foto.: 296).

Yoğurtçu İş Merkezi'nin figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından değerlendirilecek diğer bir unsuru, giriş açıklığının alınlığında yer alan meyvelerden ve bitkilerden oluşan, çelenk motifiyle kuşatılmış Art Nauveau üslubundaki kadın büstü rölyefleridir (Çizim: 84 , Foto.: 297). Üçüncü katın orta aksının balkon çıkıntısındaki köşe plasterlerinin başlık ve gövdelerinin kadın rölyefi şeklinde işlenmiş olması dikkat çekicidir. Burada Antik gelenekten kaynağını alan karyatidler, işlevsel fonksiyonu göz ardı edilerek ve bitkisel motiflerle kaynaştırılarak dekoratif unsur haline getirilmiş ve Art Nauveau üslup özelliği yansıtılmıştır (Çizim: 85 , Foto.: 298). Aynı anlayışta figürlü bezemeler, yan kanat pencerelerinin alınlıklarındaki kadın büstü, bitkisel çelenk kaynaşımından oluşan rölyeflerinde de görülmektedir. Buradaki büstlerin hepsi birbirinin tekrarı niteliğindedir. Aynı özelliklere sahip olan bu büstler, uzun küçük yüzlü, boyunlarına kadar uzanan dalgalı saçlı, geniş açık alınlı, kapalı yuvarlak gözlü, ince kaşlı, küçük burunlu ve küçük ağızlıdırlar. Bu büstlar biraz tahribata uğramış olmakla birlikte hepsi cepheye bakar vaziyettedirler.

Yoğurtçu İş Merkezi'nin figürlü bezemelerinden kapı kanatlarının geometrik şebekelerinin üst kısmına yerleştirilmiş nazarlık ve koruyuculuk amaçlı aslan maskları da XIX. yüzyıl sonlarında yaygınlaşan ve kaynağını Antik geleneğe uzanan figürlü bezeme örneklerindendir (Foto 299). Yine aynı yapının giriş sahanlığında duvara karşılıklı olarak işlenmiş iki madalyon içine de kadın başı rölyefleri yer almaktadır. Yüzleri yandan gösterilmiş bu kabartmalardan soldaki, dalgalı saçları ve küpesiz kulağıyla sağdakinden ayrılır (Foto.: 300). Çünkü sağdakinde kulağında küpe, açık badem gözlü, kalın kaşlı, uzun sivri burunlu, kalın dudaklı, çene kısmı biraz ileriye taşkın, başında bitkilerden bir çelenk ve saçları da arkadan kurdelayla bağlı oluşlarıyla da simetrisindeki rölyeften ayrıldığı gibi Antik Yunan mitolojisindeki zeytin dallarında taçlarla tasvir edilen Athenayı akla getirmektedir[412] (Foto.: 301).

[412] Karaosmanoğlu, Age., s.76.

4.49. ANADOLU PASAJI (DANATOLİE PASAJI)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 127 Numarada yer alır (485 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:** 86–87.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 302–312

a- Tarihçesi:

Anadolu Pasajı Abdülhamid'in mabeyincilerinden Eğribozlu Ragıb Paşa tarafından XX. yüzyıl başlarında inşa edilmiştir[413].

b- Plan Tanıtımı:

Anadolu Pasajı, kuzey –güney doğrultusunda uzun dikdörtgen planlı bir tasarım göstermektedir. İstiklal Caddesi yönünden girilen ana kapıyı ortadaki uzun koridor takip etmektedir. Bu koridorun çevresinde sıralanmış sıra dükkânlar yapının ana şemasını teşkil etmektedir.

c- Cepheler:

Anadolu Pasajı'nın doğu ve batı cepheleri yanlardaki bitişik nizamlı yapılardan dolayı sağır tutulmuştur. Güney cephe, figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından herhangi bir unsur taşımamaktadır. Figürlü bezeme açısından dikkat çeken aynı zamanda da gösteriş açısından yapının en önemli cephesi ise kuzey cephedir. Zemin üstü dört kattan oluşan yapının kuzey cephesinde, ortadaki düz atkılı büyük dikdörtgen açıklık aynı zamanda yapının girişi niteliğindedir (Foto.: 302). Bunu yanlardan yine dikdörtgen tasarımlı büyük açıklıklar dengelemektedir.

Zemin kattan birinci kata geçişte iç içe profillerin sınırladığı sade bir bant şeklinde ele alınmış yatay kuşak dikkat çeker. Cephenin orta aksına denk gelen noktada birinci, ikinci ve üçüncü katlar boyunca yükselen kapalı balkon tarzında ele alınmış

---

[413] Ragıb Paşa, çeşitli devlet görevlilerinin yanı sıra, uzun süre ticaret ve madencilikle uğraşmış, kazandığı paralarla Beyoğlu'nda Anadolu, Rumeli ve Afrika hanlarını inşa ettirmiştir. P. Aykut, "Anadolu Pasajı"mad., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1993, s. 256; Cezar, *XIX. Yüzyıl…, s.*. 395.

çıkıntı, ikiz konsollara bindirilmiştir. Birinci katın yan kanatları, mevcut haliyle dikdörtgen planlı büyük açıklıklar halinde düzenlenmiş pencere alınlıklarına sahiptir (Foto.: 303). Ancak alt kısımlardaki plaster kaidesi izlerine ve ikinci katın pencere uygulamalarına dikkat edilirse, bu pencerelerin orjinalitesini yitirdiği, aralardaki plasterlerin kaldırılarak bu halini aldığı görülmektedir.

Birinci kat cephesinde; ortadaki cepheye ikiz pencereyle açılan balkon çıkıntısında, gövdeleri oyuk silmelerle yivlendirilmiş kare kesitli plasterlerde ve bunların kaide ile başlıklarında süslemeler yer almaktadır. Plasterlerin kaidelerinde yer alan armalar, Art Nouveau üslupludur (Foto.: 304). Zira burada iki yandan kıvrılarak aşağıya sarkan kumaşlar, ortadaki çerçeveli ayna motifiyle birleşmektedirler. Plaster kaidelerinden gövdeye geçişlerde, natural çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan Art Nouveau üsluplu bitkisel bezemeler yer almaktadır.

Birinci kat cephesinden ikinci kat cephesine geçişte, iç içe profillerden oluşan kalın yatay hattın balkon çıkıntılarıyla kırılması dikkat çekicidir. Balkon çıkıntılarının bindirildiği volüt formlu konsolların alt kısımlarında yer alan koçbaşı kabartmaları, nazarlık ve koruyuculuk amaçlı öğeler olarak İslamiyet öncesi Türk geleneğinden kaynağını alan bir motifin XIX. yüzyıl sonlarındaki devamını yansıtmaktadırlar. Buradaki koçbaşları kenger yapraklarıyla kaynaşarak işlenmiştir. Zira bitki - hayvan kaynaşımına dayanan figürlü bezeme anlayışı Art Nouveau üslubunun özelliğidir[414]. Yine konsollar arasındaki geniş dikdörtgen panonun ortasına yerleştirilmiş bitki-teknolojik eşya kaynaşımından oluşan ve türü tam anlaşılamayan bezemede de aynı anlayış geçerlidir.

İkinci kat cephesinin yan kanatlarındaki üçüz pencereleri birbirinden ayıran plasterlerin başlıklarında bir kadın ve bir erkek büstü birer çift halinde simetrik olarak işlenmişlerdir (Foto.: 305).

İkinci kat cephesinden üçüncü kata geçişte, konsollar arasındaki panolara işlenmiş Art Nouveau üslubunda bitkisel kompozisyonlar yer almaktadır. Cephenin balkon çıkıntısının pencerelerinin üstündeki dikdörtgen formlu panolar içerisinde bitki-ejder kaynaşımından oluşan karşılıklı iki ejder, ortadaki kenger yaprağının iki yanına yerleştirilmiştir (Foto.: 306). Burada ejderlerin kuyruk, ayak, gövde gibi uzuvları aşırı şekilde stilize edilerek bitki yaprağı ve dallarına dönüştürülmüştür. Sadece başlarından

[414] Şenyapılı, Age., s. 145; Barıları-Godolı, Age., ss. 46-119; Can, Agt., s. 250.

ejder olduğu anlaşılmaktadır. Ancak gövde kısımlarıyla, bitkisel kompozisyon izlenimi veren böyle bir figürlü bezeme anlayışı Art Nouveau üslubunun özgünlüğünü yansıtmaktadır. Ejderli panoların üst kısımları yuvarlak kemerli alınlıklar biçiminde tasarlanmış, bu alınlıkların tablalarına ise tabiattaki natural çiçek, küçük hayvan (belki böcek) ve eşya kaynaşımından oluşan türü anlaşılamayan bir arma yerleştirilmiştir.

Üçüncü kat cephesinde yan kanatlarındaki ikiz pencerelerden oluşan hareketli bir cephe düzeni görülmektedir. Balkon çıkıntılarının köşelerine yerleştirilmiş kare kesitli korint başlıklı plasterlerle üçüncü kat sonlandırılmıştır.

Üçüncü kattan dördüncü kata geçişte iç içe kalın profillerden oluşan yatay kuşak ve dördüncü kat pencere altlarında uygulanan yalancı balkon şebekeleri yer almaktadır.

Dördüncü kat pencereleri, iç içe profillerle çerçevelenmiş dikdörtgen formlu ve basık kemerlidir. Kemer kilit noktalarının dışa taşkın taşlarla belirginleştirilmesiyle de Baltık tarzı bir gelenek uygulanmıştır. Pencereler arasına yerleştirilmiş yarım daire kesitli plasterler, korint tarzındadır. Pencerelerin alınlıkları oyuk silmelerle çerçevelenmiş ve uzun dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiş, bu panoların içlerine yüksek kabartma tekniğinde türü tam anlaşılamayan Art Nouveau üslubunda bitkisel bezemeler işlenmiştir (Foto.: 307).

Anadolu Pasajı'nın kuzey cephesi, volüt biçiminde kıvrım yapan ve kıvrım uçları makara formunu alan bir sıra konsol dizisi ile bu dizinin üzerindeki düz ve kalın profilli saçağın oluşturduğu bir kornişle son bulduğu görülmektedir. Bu kornişin alt hizasında da Antik gelenekli diş sırası bezemesi yeralmaktadır. Bu cephede dördüncü katın kornişle birleştiği belirli noktalara yerleştirilmiş büyük konsollar (altı adet konsol), yanlardan kenger yaprağı motifleriyle süslenmiştir. Cepheye bakan kısımlarına ise yeleleri bitki motifleriyle oluşturulmuş aslan maskları yerleştirilmiştir (Foto.: 308). Buradaki aslan masklarının boyunlarından aşağıya birbiri ardına ve yukardan aşağıya doğru işlenmiş halkalardan oluşan zincirler görülmektedir. Zincir, bitki, hayvan yani bitki-teknolojik eşya-hayvan kaynaşımının sonucu oluşturulmuş figürlü bezeme anlayışı Art Nouveau üslubunu açık ağızları ve tam cepheye dikkat kesilmiş gözleriyle aslan yüzleri de nazarlık ve koruyuculuk inancını yansıtmaktadır.

Anadolu Pasajı'nın cephe düzenlemesi genel olarak değerlendirildiği takdirde plasterleri, yatay ve dikey hatların birbirini kesmesi sonucu oluşmuş simetrik düzenleme bakımından Neoklasik, figürlü ve bitkisel bezemelerin özelliği bakımından ise Art

Nouveau üslubundadır. Dolayısıyla bu yapı da, Neoklasik ve Art Nouveau üsluplarının kaynaşımından oluşan Eklektik bir cephe düzenlemesi hakimdir

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Anadolu Pasajı'nın figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ilk dikkat çekici unsurları ikinci kat cephesindeki insan maskları ve cephenin orta aksındaki balkon çıkıntısının üzerlerindeki dikdörtgen panolara yerleştirilmiş ejder figürleridir. İnsan masklarının biri kadın (Foto.: 309) biri erkek (Çizim: 86 , Foto.: 310) olmak üzere birer çift halinde işlenmiş olmaları yaptırıcıları, sahipleri ve ortakları temsil ediyor olabileceklerini akla getirmektedir[415]. Buradaki erkek maskı yuvarlak yüzlü, kısa dalgalı saçlı, kapalı yuvarlak gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı, sakallı ve bıyıklı olarak cepheye bakar vaziyettedir. Gerçekçi bir yüz anatomisine sahip olan bu maskın yüzündeki çizgileriyle yaşlı biri olduğu anlaşılmaktadır. Kadın maskı ise yine cepheye bakar şekilde dolgun yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve ince dudaklı olup, baş kımında bir örtü bulunmaktadır.

Üçüncü kat cephesinin balkon çıkıntısının pencerelerinin üstündeki dikdörtgen formlu panolar içerisine, bitki-ejder kaynaşımından oluşan karşılıklı iki ejder, ortadaki kenger yaprağının iki yanına yerleştirilmiştir. Burada ejderlerin kuyruk, ayak, gövde gibi uzuvları aşırı şekilde stilize edilerek bitki yaprağı ve dallarına dönüştürülmüştür. Sadece başlarından ejder olduğu anlaşılmaktadır. Tek gözleriyle, açık ağızlarıyla belirginleşen ejder figürlerinin gövde kısımları ise bitkisel kompozisyon izlenimi vermektedir (Çizim: 87 , Foto.: 311). Burada koruyucu güç amaçlı olarak Antik gelenekten kökünü alan bir motifin XIX. yüzyıldaki Art Nouveau anlayışına bürünüş tarzı söz konusudur[416].

Birinci katın yan kanat pencerelerinin üstünde yer alan konsolların alt kısımlarına işlenmiş koçbaşları, İslamiyet öncesi Türk inançlarının bir ürünü olarak görülmektedir. Burada koçbaşları cepheden verilmiş olup, başlarındaki stilize edilmiş boynuzları, küçük gözleri, küçük ağızları ve uzun yüzleriyle Anadolu'da Orta Asya gelenekli olarak nazarlık ve koruyuculuk inancıyla kullanılan bir motifin XIX. yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir (Foto.: 312).

Dördüncü katın saçak hizasına yerleştirilmiş konsollarda yer alan yine nazarlık ve koruyuculuk inancıyla işlenmiş yeleli, yuvarlak yüzlü, açık ağızlı, çatık kaşlı, yassı

[415] Cezar, Age., s. 395.
[416] Barılları-Godolı, Age., s. 68.

burunlu cepheye bakar vaziyette işlenmiş aslan masklarında; bitki, teknolojik eşya ve hayvan kaynaşımından oluşan Art Nouveau üslubu hakimdir (Foto.: 308).

4.50. GÜNEY PALAS (SAİD PAŞA APARTMANI)

Yeri **:** İstiklal Caddesi, 153 numarada yer alır (486 Ada, 8 Parsel).

İnşa Tarihi **:** XX. yüzyıl başı.

Mimarı **:** Mimarı konusunda kesin bir bilgi yoktur.

Bugünkü Kullanımı **:** İş Hanı.

Çizim **:**19,88.

Harita : 1.

İnceleme Tarihi : 2009–2010.

Fotoğraf **:** 313–316.

a- Tarihçesi:

İnşa tarihi kesin belli olmayan, günümüzde iş hanı olarak kullanılan yapı, mimari ve süsleme açısından göstermiş olduğu özelliklerden dolayı, XX. yüzyıl başlarına tarihlendirilebilir[417].

b- Plan Tanıtımı:

Güney Palas, kuzey-güney doğrultusunda yamuk bir dikdörtgen planda tasarlanmıştır. Bunun nedeni mevcut arazinin değerlendirilmesi zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Ortadaki kare planlı merdiven sahanlığının çevresine yerleştirilmiş dairelerden oluşan yapının girişi, İstiklal Caddesi'ne bakan kuzey cephesindedir.

c- Cepheler:

Güney Palas'ın süsleme açısından balkon ve pencere uygulamaları ile en gösterişli cephesi, kuzey cephesidir (Foto.: 313). Zemin üstü bir ara kat ve üç katlı olarak düzenlenmiş olan kuzey cephenin zemin katı, ortadaki dar ve yüksek tutulmuş düz atkılı giriş açıklığı ve bunun iki yanındaki yine düz atkılı büyük dikdörtgen açıklıklardan oluşmaktadır. Kare kesitli plasterler arasında kalan dikdörtgen formlu pencerelerinin oluşturduğu ara kat cephesini, orta akslar balkon çıkıntısı şeklinde düzenlenmiş birinci, ikinci ve üçüncü kat cepheleri takip etmektedir.

Birinci katta iki balkon çıkıntısı arasında kalan boşluğa iki, yan kanatlarına da birer olmak üzere üçgen alınlıklı dikdörtgen formlu, iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve korint başlıklı plasterlerden çerçevelenmiş dört adet pencere açılmıştır (Foto.: 314).

---

[417] Şenyapılı, Age., s. 145.

Balkon çıkıntılarının cepheye bakan yüzeylerine işlenmiş pencereler iç içe profillerden yuvarlak kemerli, yan pencereler ise düz atkı taşlıdır. Burada korint başlıklı plasterler kare kesitli olarak uygulanmışlardır. Alt kısmı yalancı balkon korkuluğu formunda işlenmiş olan balkon alınlık kısmında, bitki motifleriyle kaynaşmış olarak kadın büstleri bulunmaktadır (Çizim: 88 , Foto.: 315). Üçgen alınlıkların dikdörtgen panolarında da aşırı kabarık yaprak ve dal motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyonlar yer almaktadır (Foto.: 316). Pencere köşelik tablalarına yerleştirilmiş olan bir deniz kabuklusu içinden çıkan meyve demetleri Art Nouveau üslubunun bitki-hayvan kaynaşımına işaret etmektedir[418]. Diğer kat cepheleri yüzeyden ileri taşkın rölyef şeklinde işlenmiş bitkisel bezemeli dikdörtgen panolarıyla, dikkat çeken pencere açıklıklarıyla, zengin cephe görünümüne katkıda bulunmaktadır.

Güney Palas, genel olarak üçgen alınlık, korint başlıklı plaster, simetrik düzenleme gibi hususiyetler bakımından Neoklasik bir cephe düzenlemesine sahiptir. Ancak üçgen alınlıklara yerleştirilmiş figür-teknolojik eşya kaynaşımından oluşan stilize bezemeler bakımından da Art Noauveau üslubundadır. Dolayısıyla bu cephede Eklektik üslup anlayışı hakimdir.

d- Figürlü Bezeme ve Heykel:

Güney Palas'ın, figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından ilk dikkat çekici unsuru birinci katın balkon çıkıntılarının üçgen alınlık tablalarına yerleştirilmiş kadın büstleridir (Foto.: 315). Bakışları cepheye yönelmiş olan bu büstler; yuvarlak dolgun yüzlü, açık alınlı, ince kaşlı, yuvarlak gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı, ince dudaklı ve dalgalı saçlarıdırlar. Stilize edilmiş saçlarının üstlerinde birer taç, saçlarının devamı olan boyun kısımlarında ise kumaştan bir fular yer almakta olup, bitki dalları ve çiçeklerle şekillenmiştir. Dolayısıyla bu rölyeflerde figür, teknolojik eşya ve bitki kaynaşımından oluşan üsluplaştırılmış bir Art Nouveau üslup özelliği görülmektedir.

[418] Batur, Age., s. 1075.

BEŞİNCİ BÖLÜM
DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

Tez konusu, Beyoğlu (Pera)'ndaki figürlü bezeme ve heykel sanatını içerdiğinden katalog bölümünde plan, mimari, süsleme ve malzeme özelliklerine ayrıntılıca değinilen yapıların, Değerlendirme ve Karşılaştırma bölümünde de bu özelliklerine tekrar değinmek yerine figürlü bezeme ve heykel unsurlarının ayrıntılı bir şekilde değerlendirmeye tabi tutulması daha uygun olacaktır. Bu bakımdan aşağıdaki başlıklar dahilinde figür ve heykel sanatı ele alınacaktır.

5.1. FİGÜRLÜ KABARTMALAR

5.1.1. Aslan Maskları

Beyoğlu'ndaki XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başları arasına tarihlenen mimarlık örneklerinin cephelerinde uygulanan en yaygın figür, rölyef biçiminde işlenmiş aslan masklarıdır. Amaç olarak daha çok nazarlık, koruyuculuk ve tılsım gibi özellikleri taşıyan bu masklar, Türk ve Avrupa sanatında yaygın olarak kullanılmış olup, kökeni milattan önceki asırlara kadar uzanmaktadır.

İstanbul Sanayi Odası'nın, doğu cephesinin, birinci katın ortasındaki balkon çıkıntısının, korint başlıklı köşe plasterlerinin başlık kısımlarında (Foto.: 9), **Teutonia Alman Kulübü**'nün, ikinci katın orta penceresinin köşelerinde (Foto.: 16), **Emek Pasajı**'nın, ikinci katının balkon çıkıntılı orta penceresinin plasterlerinin başlıklarında (Foto.: 33), **Galata Antik Otel**'in, üst kat pencereleri arasındaki boşluklarında ve madalyonların üstünde (Foto.: 59), **Halep Pasajı**'nın, İstiklal Caddesi'ne bakan güney cephenin orta aksındaki ve çatı hizasında (Foto.: 67), **Büyük Londra Oteli**'nin, zemin katının kemer kilit taşlarında (Foto.: 74), **Rumeli Pasajı**'nın, giriş kapısının kilit noktasından uçları volüt biçiminde kıvrım yaparak kırılan giriş alınlığının ortasında (Foto.: 80), **Hanif Hanı**'nın birinci katın kapalı balkon çıkıntısını taşıyan ikili olarak düzenlenmiş konsollarında (Foto.: 104), **Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman**'ın ikinci katının iç içe profillerden yuvarlak kemerli ve büyük tutulmuş orta pencerenin alınlığında (Foto.: 108), **Beyoğlu Han**'ın, korniş hizasında (Foto.: 130), **Petits Champs Pasajı**'nın, birinci kat pencere alt sırasında panolar içerisinde (Foto.: 135), **Balo Sokak 16 Numaralı Apartman**'ın, kare kesitli plasterlerinin başlık kısımlarında (Foto.: 142), **Balo Sokak 20 Numaralı Apartman**'ın ikinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan geniş

yatay kuşağın ortasında (Foto.: 144), **Çiçek Apartmanı**'nın ikinci kat pencerelerinde (Foto.: 167), **Deniz Apartmanı**'nın ikinci kat yan kanat pencerelerinin alınlığında (Foto.: 179), **Ender Apartmanı**'nın birinci kat pencere alınlığın köşelerinde (Foto.: 190), **Erdem İş Hanı**'nın bakır kapı kanatlarının üzerinde (Foto.: 197), **Güneş Hanı**'nın dördüncü kat cephe köşelerinde (Foto.: 207), **Huzur Apartmanı**'nın doğu cephesinin pencere alınlıklarında (Foto.: 218), **İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman**'ın, üçüncü kat balkonunun cepheye bakan dış köşelerinde (Foto.: 232), **İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman**'ın birinci katın penceresinin kemer kilit noktasında (Foto.: 238), **Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman**'ın birinci katının orta aksındaki balkon çıkıntısının yan kanatlarının dış köşelerinde (Foto.: 260), **Simit Sarayı**'nın giriş açıklığının alınlığını taşıyan konsolların ön yüzünde ((Foto.: 273), **Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman**'ın üçüncü katının saçak hizasında (Foto.: 279), **Anadolu Pasajı**'nın dördüncü katının saçak hizasına yerleştirilmiş konsollarında (Foto.: 308) aslan maskları yer almaktadır.

İstanbul Sanayi Odası'nda, Emek Pasajı'nda, Galata Antik Otel'de, Hanif Hanı'nda, Beyoğlu Han'da, Petits Champs Pasajı'nda, Deniz Apartmanı'nda, Ender Apartmanı'nda, Erdem İş Hanı'nda, Güneş Hanı'nda, İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'da, Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'da, Anadolu Pasajı'nda kullanılan aslan maskları oldukça sade işlenmişlerdir. Sadece baş kısımları verilmiş olup anatomik açıdan kusursuzluk örneği sergilemektedirler.

Teutonia Alman Kulübü'nün aslan maskları ise boyunlarından sarkan meyve ve yapraklardan oluşan bitkisel çelenklerle kaynaştırılmışlardır Rumeli Pasajı'nın aslan maskları, ağızlarından aşağıya doğru sarkan ardı ardına birleşik olarak dizilmiş halkalarla bezenmişlerdir. Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'ın aslan maskları, bitki motifleriyle aşırı stilize edilerek insan-aslan karışımı bir nitelikte ele alınmıştır. Çiçek Apartmanı'nın aslan maskları da aynı şekilde bitkisel bezemelerle kaynaştırılmıştır. Huzur Apartmanı'nın aslan maskı ise bitki çelenklerinin arasındadır. İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman'ın aslan maskları taç biçimli bitkisel yeleleriyle, açık ağızlarından sarkan halkalara tutturulmuş bitkisel çelenklerle yine Art Nouveau üslubunun bitki-figür-eşya kaynaşımından oluşan genel figüratif anlayışını yansıtmaktadır. Simit Sarayı'nın aslan maskları ağızlarındaki halkaya asılı ve bitkisel motiflerle kaynaşımını göstermektedirler. Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın aslan maskları da açık

ağzından birer halka geçirilmiş olup meyve ve çiçeklerden oluşan çelenklerle aşırı stilize edilerek işlenmişlerdir.

Emek Pasajı'nda, Büyük Londra Oteli'nde, Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'da, Balo Sokak 20 Numaralı Apartman'daki aslan maskları ise, sadece baş kısımları mevcut olup her birinin ağzından halka geçirilmiştir.

Beyoğlu bölgesinin mimari örneklerinde çok sık kullanılan aslan maskları, boyutları farklı olmasına rağmen yapılış amaçları açısından incelendiğinde herhangi bir farklılık arz etmediği görülmektedir. Ayrıca bu masklar birlik-bütünlük göstermektedirler. Bundan dolayı aynı atölye tarafından üretildiği düşünülebilir.

XIX. yüzyıl sonlarına XX. yüzyıl başlarına ait İstanbul-Beyoğlu ve çevresinde birçok yapıda da aslan masklarına çok sayıda yer verilmiştir. Örneğin; **Karaköy**'de **İmar Bank (Sabancı Üniversitesi İletişim Merkezi)** giriş cephesinin en üst kornişinde (Foto.: 317), **Karaköy-Kemankeş Caddesi**'nde yer alan **İktisat Hanı**'nın üçüncü kat pencere alınlıklarında (Foto.: 318), Karaköy**'**deki **Minerve Hanı**'nın birinci kat kornişinde (Foto.: 319), **Eminönü-Şehinşah Pehlevi Caddesi**'ndeki **Vlora Hanı**'nın pencere köşeliklerinde (Foto.: 320), **Şişli-Vali Konağı Caddesi**'nde yer alan **Apartman**'ın cephesinde (Foto.: 321), vb. yapılarda nazarlık, koruyuculuk, güç, kuvvet, kudret ve tılsım amaçlı aslan maskları yer almaktadır.

İstanbul dışında Anadolu'da örnekleri çok az sayıda olan aslan masklarının yer aldığı mimari örneklerden ilk kez **Antalya-Hadriyanus Kapısı**'nda kullanılmıştır. Roma İmparatoru Hadriyanus tarafından Antalya Seferi sırasında M.S. 130 yılında yaptırdığı surlardan Hadriyanus Kapısı'nın çörten olarak kullanılan aslan maskları yer almaktadır[419] (Foto.: 322).

İlk olarak M.Ö. IV. binde Mısır kabartmalarında kralın temsilcileri ve koruyucu gücü olarak değerlendirilen aslanların, tanrıların evi olan tapınaklarda koruyucu güç haline geldiği ve M.Ö. II. binde şehir kapılarına da yerleştirildiği görülmektedir. Arkaik, Klasik, Hellenistik ve Roma dönemleri boyunca koruyucu mezar bekçiliği olarak da kullanılmışlardır. Doğanın en güçlü hayvanı olan ve gücü simgeleyen aslanın, Bizans Mimarisinde de kullanıldığı görülmektedir. Türk mimarisinde ise çok çeşitli tarzda tasvir edilmişlerdir. Avrupa mimarisinde ise oldukça yaygın olarak uygulanan aslan masklarına ilk kez Roman üslubunda karşılaşılmaktadır. Roman üslubu, Avrupa'da

[419] www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/AnadolununSesi/231/AND31.HTM.

1000 yılından sonra gelişen bir mimari üsluptur. Roman mimari üslûbundan önce, Avrupa'da binalar genelde ahşaptan yapılmıştır. Daha sonra bütün Avrupa'da kendine has özelliği, dayanıklı bir inşaat sistemi ve kubbe çatıyı öngören "Roman mimari üslûbu" kullanılmıştır. Bu binaların yapımında kullanılan üslup, Norman fethinden sonra, bir yüzyıldan uzun bir süre gelişmeye devam etmiştir. İngiltere'de "**Norman Üslubu***"*, Avrupa kıtasında ise "**Roman Üslubu**" adını almıştır. XI. yüzyılda İtalya'nın kuzeyinde ve güney Fransa'da Roman üslubuyla eserler inşa edilmiştir. Daha sonra Roman üslûbu Batı Avrupa'da ve XII. yüzyıl ortalarına doğru bütün Avrupa'da uygulanmıştır. Enine gelişen yapılarda, iç ve dıştaki kemerleri ile düz çatı yerine, kubbe hakim olmuş, çift kule ve yandan kapılar konmuştur[420]**.** Roman kiliseleri heykellerle süslenmeye Fransa'da başlanmıştır. Kilise'ye ait olan her şeyin kesin bir görevi vardır ve dinsel öğretiye bağlı kesin bir düşüncenin ifadesidir. Güney Fransa'da, Arles'daki **Saint Trophime Kilisesi**'nin ana kapısının yapımı XII. yüzyılın sonlarına aittir[421] (Foto.: 323). Bu üslubun en önemli örneklerinden biridir. Genel görünümü Roma zafer kemerinin dayandığı ilkeyi anımsatmaktadır. Giriş kapısının üstündeki alınlık tablasında İsa, dört İncil yazarının Kutsal Kitap'tan alınmış simgeleriyle çevrilmiştir. Aziz Markos için aslan, Aziz Matta için melek, Aziz Lukas için öküz ve Aziz Yahya için kartal figürleri işlenmiştir.

Roman Mimarlığının sonunda (XII. yüzyıl) sonunda ortaya çıkan **Gotik Üslup** bütün sanat biçimlerinden daha uzun olarak XVI. yüzyıla kadar sürmüştür. Gotik üslubunda yapılan çok sayıda din dışı yapıya rağmen, yine mimarlık üslubu özellikle, mimarlıkta Ortaçağ'ın en verimli alanı olan kiliselere yapıtlarını vermiştir. 1400 yıllarında Gotik mimarlığın Avrupa'nın her yanına yayılmasına rağmen, en gelişmiş örnekleri Fransa'nın kuzey kesiminde, Paris çevresinden Saint Denis ve Chartres'ı da alarak Champagne bölgesine kadar uzanan bölgede verilmiştir. Bu bölgede XII. ve XIII. yüzyıllarda yapılan bir dizi katedralde Gotik mimarlığın temel yenilikleri ortaya konmuştur. Almanya, İngiltere gibi ülkelerde de tesirleri görülmüş; büyük kiliseler (katedral), şatolar ve manastırlar bu üslupta inşa edilmiştir. Gotik üslubu sadece mimarlıkta değil, süs ve gündelik eşyada, resim, yazı ve heykelcilikte de etkili olmuştur. Önceleri çok sade olan cephelerde, zamanla zengin süslemelerle bezenmiş geniş kapılar açılmış çok sayıda heykel ve alçak kabartmalara yer verilmiştir. Bunlar adeta, taşa

[420] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. B. Cömert), İstanbul 1976, s. 129.
[421] Gombrich, Age., ss. 125–128.

aktarılmış dinsel ya da din dışı görüntülerin sergilendiği gerçek birer yapı niteliğindedir[422]. İtalya- Venedik'te yer alan 1421-1436 yılları arasında inşa edilen **Ca d'Aro Sarayı'**nın[423] (Foto.: 324) katlar arasını belirleyen korniş hizalarında cepheye bakar vaziyette aslan maskları yer almaktadır.

Rönesans Üslub'u ise XIV – XV. yüzyıl İtalya'sında batı ile klasik antikite arasında sanat, bilim, felsefe ve mimarlıkta bağın tekrar kurulmasını sağlayan, İslam filozof ve bilim insanlarının çalışmalarının çeviri yoluyla alındığı, deneysel düşüncenin canlandığı, insan yaşamı (hümanizm) üzerine yoğunlaşıldığı, matbaanın bulunmasıyla bilginin geniş kitlelerle paylaşımının arttığı ve radikal değişimlerin yaşandığı dönemdir[424]. Rönesans'la birlikte önemli bir gelişme yaşanmıştır. Ortaçağ'da zanaatçı olarak görülen ressam, heykeltraş ve mimarlar bu dönemde sanatlarıyla ilgili kuramsal çalışmalar da yapmaya başlarlar. Hem sivil hem de dini mimaride çok sayıda örnekleriyle figürlü bezeme ve heykel sanatı oldukça yaygın kullanılmıştır. Örneğin İtalya-Roma'da yer alan ve 1546–1564 yılları arasında inşa edilen **St. Peter Bazilikası**'nın[425] kubbesindeki aslan maskları oldukça sade bir vaziyette işlenmişlerdir. (Foto.: 325).

Barok üslup ise XVII. yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. Bu yeni üslup, Rönesans üslubundan ayrı, hatta ona tümüyle karşıt bir sanat üslubudur. Sanat tarihçileri, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üsluba "**Barok Sanat**" adını vermişlerdir[426]. Bu dönemde de figürler, sadece dini mimaride değil sivil mimaride de yaygın olarak kullanılmışlardır. Örneğin İtalya-Roma'da yer alan ve Mimar Carlo Maderno tarafından 1597-1603 yılında inşa edilen **Santa Susanna Kilisesi**'nin[427] cephesinde (Foto.: 326),), İtalya-Roma'da yer alan ve Roma Barok Mimarisinin en önemli Mimarlarından Francesco Borromini tarafından 1664-1667

---

[422] Gombrich, Age., ss. 136–154.
[423] B. Borngasser, "Architektur der Gotik in Italien", *Die Kunst der Gotik (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1998, s. 260.
[424] Gombrich, Age., ss. 261–163.
[425] A. Mclean, "Italienische Architektur des Sppätmittelalters", *Die Kunst der İtalienischen Renaissance (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1994, s. 13.
[426] N. Atasoy, *17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul 1985, s. 32.
[427] W. Jung, "Architektur und in Italien Zwischen Frühbarock und Frühklassizismus", *Die Kunst des Barock (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1997, s. 16.

yılında inşa edilen **San Carlo alle Quattro Fontane Katedrali**'nin[428] cephesinde (Foto.: 327) kullanılan aslan maskları cepheye bakar vaziyette sade olarak işlenmişlerdir.

XIX. yüzyıl ve XX. yüzyılın başlarından itibaren Çek Cumhuriyeti, Macaristan, İngiltere, Fransa, Almanya, Avusturya ile Azerbaycan, Gürcistan, Rusya v.b. dini ve sivil mimarlık örneklerinde de koruyucu aslan maskları İstanbul-Beyoğlu örnekleriyle yakın benzerlik göstermektedirler. Örneğin; **Çek Cumhuriyeti-Prag**'daki Mimar Karlovy Vary tarafından XIX. yüzyıl sonları-XX. yüzyıl başlarında inşa edilen **Kaplıca Oteli**'nin ikinci katın pencere alınlıklarında (Foto.: 328), **Avusturya- Viyana**'da 1744-1749 tarihleri arasında inşa edilen Hofburg Hanedanının **Schönbrunn Sarayı**'nın pencere alınlıklarında (Foto.: 329), **Macaristan-Budapeşte**'den XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başlarına ait bir sivil mimarlık örneğinin ikinci kat pencere alınlıklarında (Foto.: 330), **Macaristan-Budapeşte**'den XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başlarına ait bir sivil mimarlık örneğinin giriş kapısının her iki yanında (Foto.: 331), **Letonya-Riga**'dan XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başlarına ait bir **Apartman**'ın giriş kapısının etrafını çevreleyen kemerin ileriye taşıntı yapan kilit taşında (Foto.: 332), **Azerbaycan-Bakü**'den XX. yüzyıl başlarına ait bir sivil mimarlık örneğinde pencere alınlıklarında (Foto.: 333) vb. yapılarda kullanılan aslan maskları; mimari cephelerinde koruyuculuk, nazarlık ve tılsım amaçları içeren hüviyetleriyle yerlerini almışlardır.

5.1.2. Kanatlı Aslanlar

XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Beyoğlu yapılarının figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından en yaygın örneklerinden bir grubunu da, kanatlı aslan figürlü yapılar oluşturmaktadır. Bunlar genellikle karşılıklı ve ön ayaklarını ortadaki bir armaya ya da bir çerçeveli insan başına doğru hafif yukarı kaldırmış şekilde uzatarak bir zafer kompozisyonu içinde işlenmişlerdir.

Emek Pasajı'nın kuzey cephesinin orta aksında üçüncü katın üçüz penceresinin alınlık kısmındaki dikdörtgen panoda (Foto.: 41), **Galata Antik Otel**'in, batı cephesinin balkon çıkıntısının korniş hizasıyla birleştiği noktada (Foto.: 60), **Rumeli Pasajı**'nın, kuzeydoğu köşesinin sekizgen kubbe kasnağında (Foto.: 84), **Büyük Bayram Sokak 20**

[428] B. Borngasser-R.Toman, "Einleitung", *Die Kunst des Barock (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1997, s. 7.

Numaralı Apartman'ın yan kanatlarındaki pencere alınlıklarının rölyeflerinde (Foto.: 154), **Ender Apartmanı**'nın saçağa geçişteki bantta (Foto.: 192), **Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman**'ın cepheye bakan pencerelerinin altına yerleştirilmiş dikdörtgen panolarda (Foto.: 212) kullanılan kanatlı aslanlarlar yer almaktadır.

Gücün, aydınlığın simgesi olan ve Antik kökenli grifon figürlerinin devamı niteliğini taşıyan kanatlı aslanlar, cephesine işlendiği yapının merkez niteliği taşıdığını, yaptırıcısının gücüne ve zenginliğine işaret ettiği gibi koruyuculuk işlevi de taşımaktadırlar. Genellikle XIX. yüzyıl sonu Beyoğlu sivil mimarlık örneklerinde yaygın bir biçimde kullanılmışlardır. Karşılıklı ya da sırt sırta vermiş olarak işlenmiş bu kanatlı aslanlar, **Emek Pasajı**'nda, ortadaki teknolojik eşya motifiyle çerçevelenmiş kadın maskının iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiş olup kuyruk uçları, yaprak ve çiçek motifleriyle son bulmaktadır. **Galata Antik Otel**, **Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman** ve **Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman**'da yer alan kanatlı aslan ya da grifon adıyla nitelendirilebilen sırt sırta vermiş figürlerin her ikisi de stilize olarak işlenmişler ve Antikite tesirli olarak dikkat çekicidirler. **Rumeli Han**'da, yer alan karşılıklı şaha kalkmış, sol ön ve sağ arka ayakları yukarıya kalkar vaziyette diğer ön ve arka ayakları yere basar şekilde işlenmiş kanatlı grifon figürlerinin kanatlarındaki kıvrımlar en ince detayına kadar verilmiş ve ışık-gölge kontrastı uygulanmıştır. **Ender Apartmanı**'ndaki kanatlı aslanlar ise ortadaki geometrik ve bitkisel bezemeli çelenge ön ayakları kaldırıp ve başlarını arkaya çevirip zafer edasıyla işlenmişlerdir.

Karmaşık yaratıklar grubunda olup, bu yaratıklar, M.Ö. III. binden itibaren, Mezopotamya, Suriye ve Mısır sanatlarında yer alırlar. Bu yaratıklar, tanrıların insan şeklinde görünmesiyle ortaya çıkmışlardır. Kanatlı aslanlar Antik gelenekten XIX. yüzyıl Neoklasik üslubun, hatta İslamiyet öncesi inançlar doğrultusunda yapılmış Türk figürlü bezeme motiflerinden XIX. yüzyıl sanatına yansımış heykeller olarak görülmektedirler.

Avrupa mimarisinde ise hemen hemen bütün dönemlerde yaygın olarak kullanılmışlardır. Örneğin, İtalya-Modena'da yer alan ve 1099 yılında yapımına başlanan **Emila Romagna Katedrali**'nin[429] batı cephesinde (Foto.: 334), İtalya-Puglia 'da yer alan 1093 yılında yapımına başlanan ve 1120 yılında tamamlanan **Troia**

[429] A. Mclean, "Romanische Architektur in Italien Das Kloster als himmlisches Jerusalem" *Die Kunst der Romanik*, Köln 1996, s. 86.

(Apulien) Katedrali'nin cephesinde[430] (Foto.: 335-336), Fransa-Rioux'da yer alan ve XIX. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen **Charente-Maritime Kilisesi**'nin koro bölümünün cephesinde[431] (Foto.: 337-338), İtalya-Venedik'te yer lalan Mimar Bartolomeo Buon tarafından 1438-1442 yılları arasında inşa edilen **Porta della Carta Sarayı**'nın[432] cephelerinde (Foto.: 339-340), İskoçya-Edinburg'ta yer alan Mimar Thomas Hamilton tarafından 1844 yılında inşa edilen **Royal Koleji'**nin[433] üçüncü katının cephe duvarlarında yer alan kanatlı aslanlar yer almaktadır (Foto.: 341).

5.1.3. Ejder Figürleri

XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Beyoğlu mimari örneklerinin cephelerindeki figürlü bezemenin önemli bir grubunu da ejderler oluşturmaktadır. İlk örnekleri milattan önceki asırlara kadar uzanan Orta Asya Türk Sanatı, Antik Yunan ve Roma Sanatı'nda örnekleri bulunan ejderler, genellikle bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş olup, efsanevi yaratık figürleri olarak değerlendirilirler.

İstanbul Sanayi Odası'nın korint tarzlı ve daire kesitli plasterlerin taşıdığı üçgen alınlıkların alt kısımlarındaki dikdörtgen panoların ortasında (Foto.: 6), **Emek Pasajı'**nın ikinci katın pencere alınlıklarında (Foto.: 31), **Alkazar Sineması**'nın, giriş cephesinin üst katında (Foto.: 117), **Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman**'ın, birinci, ikinci ve üçüncü katların volüt formlu dört konsolun yan yüzlerinde (Foto.: 276), **Anadolu Pasajı**'nın, balkon çıkıntısının pencerelerinin üstündeki dikdörtgen formlu panolar içerisinde (Foto.: 306) ejder figürleri yer almaktadır.

İstanbul Sanayi Odası'nda, Emek Pasajı'nda, Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'da ve Anadolu Pasajı'ndaki ejderler karşılıklı olarak verilmişler ve boyun kısmından itibaren çiçek ve bitki dallarının kaynaşımından oluşmuş stilize ejder figürleri niteliğine büründürülmüşlerdir. Alkazar Sineması'ndaki ejderler ise sefer karşılıklı olarak değil de ikisi de birbirlerine zıt yönde bakar vaziyette işlenmişlerdir.

Ejder figürlerine ise Avrupa mimarisinde az sayıda karşılaşılmaktadır. Örneğin, İtalya-Puglia 'da yer alan 1093 yılında yapımına başlanan ve 1120 yılında tamamlanan

---

[430] Mclean, Agm., s. 107.
[431] http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime).
[432] U. Geese,, "Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England", *Die Kunst der Gotik (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1998, s. 332.
[433] C. Mignot, *Architektur des 19.Jahrhunderts*, Köln 1996, s. 33.

Troia (Apulien) Katedrali'nin cephesinde[434] (Foto.: 342) ejder figürleri yer almaktadır.

5.1.4. Geyik Figürleri

XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Beyoğlu mimari örneklerinin cephelerinde çok az örnekleri de olsa bir grubunu da geyik figürleri oluşturmaktadır Orta Asya Türk Sanatı, Antik Yunan ve Roma Sanatı'nda örnekleri bulunan geyikler, genellikle bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiştir.

Halep Pasajı'nın, ikinci kat balkon çıkıntısının orta penceresinin alınlığında (Foto.: 67), **Doğançay Müzesi**'nin, birinci katın balkon çıkıntısının pencere alınlığına yerleştirilmiş dikdörtgen pano da (Foto.: 183) geyik figürleri görülmektedir.

Halep Pasajı'ndaki geyik figürünün sadece baş kısmı verilmiş olup tabiattaki natural çiçek, teknolojik eşya ve figür kaynaşımıyla işlenmiştir. **Doğançay Müzesi**'ndeki geyik figürü ise baş ve gövde kısmıyla bir bütün oluşturulmuştur. Koşar vaziyette işlenmiş geyik kabartması, yanlardan bitki, yaprak ve dallarıyla kuşatılmıştır. Boynuzları bitki dallarıyla, toynak kısımlarının da yapraklara dönüşüp bitki motifleriyle kaynaştırıldığı görülmektedir.

5.1.5. Koç Figürleri

XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Beyoğlu mimari örneklerinin cephelerindeki figürlü bezemenin bir grubunu da koç figürleri oluşturmaktadır Orta Asya Türk sanatlarında örnekleri sıkça görülen ancak, XIX. yüzyılda mimari cephelerde uygulanan koç figürleri, genellikle nazarlık, koruyuculuk amaçlı olarak kullanılmışlardır.

Anadolu Pasajı'nda, birinci kattan ikinci kata geçişte iç içe profillerden oluşan kalın yatay hatın, balkon çıkıntılarının bindirildiği volüt formlu konsolların alt kısımlarında yer alan koçbaşı kabartmaları, nazarlık ve koruyuculuk amaçlı öğeler olarak İslamiyet öncesi Türk geleneğinden kaynağını alan bir motifin XIX. yüzyıl sonlarındaki devamını yansıtmaktadırlar. Bu koçbaşlarının kenger yapraklarıyla kaynaşarak işlenmiş olması da Art Nouveau figürlü bezemesini özelliğidir (Foto.: 312).

---

[434] Mclean, Agm., s. 107.

5.1.6. Kartal Figürleri

XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Beyoğlu mimari örneklerinin cephelerindeki figürlü bezemenin bir grubunu da koç figürleri oluşturmaktadır Orta Asya Türk Sanat'ında örnekleri sıkça görülen ancak, XIX. yüzyılda mimari cephelerde uygulanan kartal figürleri, genellikle nazarlık, koruyuculuk amaçlı olarak kullanılmışlardır.

İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'da, birinci kat balkon penceresinin alınlığında yer alan kartal, kanatlarıyla yana açık bir yılanla mücadele eder kompozisyonla işlendiği görülmektedir (Foto.: 244). Ancak ayaklarının bir bitkiyle kaynaşmış bir biçimde verilmiş olması Art Nouveau üslubunun önemli özelliklerinden biridir. Genellikle hakimiyeti, gücü, kuvveti, kudretti sembolize eden kartallar XIX. yüzyılda özellikle ticari yapılarında yaygın biçimde kullanılmışlardır.

Burada görülen kartal yılan mücadelesinin farklı bir uygulaması, bir geminin küpeşte kısmında veya dünyayı andıran yarım küre üzerinde işlenmiş olarak **Ziraat Bankası Karaköy Şubesi (Weiner Bank Verein)** (1910-1912'li yıllar)'nde görülmektedir[435] (Foto.: 343).

5.1.7. İnsan Maskları

XIX. yüzyıl sonları XX. yüzyıl başlarına ait Beyoğlu yapılarının figürlü kabartmalar içerisinde önemli bir grubunu da insan maskları oluşturmaktadır. Daha ziyade Art Nouveau üsluplu yapıların kapı ve pencere alınlıklarında yoğunlaşan bu kabartmalar; kadın ve erkek büstleri şeklinde olup, son derece kusursuz ve realist, anatomik özellikleriyle işlenmişlerdir. İşleniş amaçları konusunda ilk olarak, yapının yaptırıcı ailesine ait önemli kişilerin hatırasını yaşatmak olsa da, bazı yapılarda figür sayısında artış gözlenmesi, bunların bazılarında boynuz v.b. mitolojik öğeler şeklinde işlenmiş olmaları, cephede yer alış amaçlarının dekoratif ve mitolojik nedenler taşıdığını da göstermektedir.

Emek Pasajı'nın, kuzey cephesinin ikinci katın balkon çıkıntısının orta penceresindeki basık yuvarlak kemerinin kilit noktasında (Foto.: 39), **Çiçek Pasajı**'nın,

---

[435] A.M. Aktemur, *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari*, Erzurum 2009, s. 96.

kuzey cephenin pencere açıklıklarında (Foto.: 50), **Halep Pasajı**'nın, birinci kat pencerelerinin alınlık tablalarında (Foto.: 65), **Rumeli Pasajı**'nın, giriş kapısının alınlığının kilit noktasında (Foto.: 78), **Beyoğlu Han**'ın ikinci katın pencere alınlıklarında (Foto.: 123), **Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman**'ın dikdörtgen formlu giriş kapısının kanatlarında (Foto.: 109), **Balo Sokak 33 Numaralı Apartman**'ın birinci katın pencere aralıklarında (Foto.: 147), **Baran Apartmanı'nın g**üney cephesinin üçüncü katının üçüz pencerenin iç içe profillerden yuvarlak kemer alınlığının iki yanında birer madalyon içerisinde (Foto.: 151), **Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman**'ın birinci kat cephesinde (Foto.: 162**), Çiçek Apartmanı**'nın dikdörtgen formlu pencerelerin düz atkılarının üzerindeki yatay dikdörtgen panolar içerisinde (Foto.: 164), **Çubukçu Han**'ın giriş kapısının çerçevesini oluşturan dor başlıklı sütunlarda (Foto.: 171), **Doğançay Müzesi'**nde ikinci kat balkon çıkıntısının yan pencere alınlıklarında (Foto.: 182), **Efe Apartmanı**'nın birinci katın pencere altlarındaki dikdörtgen panolardan yan kanatlarında (Foto.: 186), **Galatasaray Hanı**'ın ikinci katın sağdaki (batıdaki) ikiz pencere alınlıklarında (Foto.: 201),). **İstanbul Araştırmaları Enstitüsü**'nün zemin katın giriş alınlığı dikdörtgen formlu panolar şeklinde uygulanmış panoların içlerin de (Foto.: 223), **İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman**'ın üçüncü katın yan pencerelerinin alınlıklarında (Foto.: 230), **İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman**'ın ikinci kat cephesinde yan kanatlarda yer alan profilli çerçevelere sahip dikdörtgen formlu pencerelerin üstünde (Foto.: 236), **İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi**'nin güney cephesinin ikinci katın pencere alınlığında (Foto.: 247), **İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi**'nin üçüncü katın pencere alınlığında (, Foto.: 250), **Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman**'ın doğu cephesinde (Foto.: 253), **Örs Turistik İş Merkezi'**nin, ikinci kat cephesinin öne taşıntı yapan dış köşe plasterlerinin başlıklarında (Foto.: 264), **Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman**'ın birinci kat pencere alınlıklarında (Foto.: 284), **Yoğurtçu İş Merkezi**'nin üçüncü katın korint başlıklı plasterlere geçişte (Foto.: 292), **Anadolu Pasajı**'nın ikinci kat cephesinin yan kanatlarındaki üçüz pencereleri birbirinden ayıran plasterlerin başlıklarında (Foto.: 305). **Güney Palas**'ın birinci kat balkon çıkıntılarının üçgen alınlık tablalarında (Foto.: 315) insan maskları yer almaktadır.

Çiçek Pasajı, **Rumeli Pasajı**, **Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman, Balo Sokak 33 Numaralı Apartman, Baran Apartmanı, Çubukçu Han, Doğançay Müzesi, Efe Apartmanı**, **İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman, İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi**, **İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi**, **Yoğurtçu İş Merkezi, Anadolu Pasajı, Güney Palas**'daki insan maskları sadece baş kısımları mevcut olup oldukça sade olarak işlenmişlerdir.

Halep Pasajı, **Beyoğlu Han**, **Galatasaray Hanı, Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'daki** insan maskları ise özellikle ticari amaçlı sivil mimari örneklerinde ve konaklarda koruyuculuk ve nazarlık hüviyetleri üstlenen birer figüratif bezeme öğesidirler. Aynı şekilde cepheye hareketlilik kazandırdıkları gibi Antik gelenekten beri devam eden heykelli cephe anlayışının Neobarok ve Art Nouveau üsluplarına yansıyışını göstermektedirler. Ayrıca bu büstlerden, **Beyoğlu Han**'daki inşa ettiren ailenin mensuplarını gösteren birer rölyef olarak da işlenmiş olabileceğini, **Halep Pasajı**'ndaki büstler ise başlık, sakal ve yüz ifadeleriyle tam bir Osmanlı portresi sergilemekte olup farklı hüviyet ve karakterlerle bu yapının yaptırıcıları, ortakları ya da paraca destekleyen önemli kişileri olarak düşünülebilir.

Emek Pasajı, **Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman, Çiçek Apartmanı, İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman, Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman** ve **Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman**'ndaki insan maskları ise boynuzlu insan maskı olarak insan-hayvan kaynaşımından oluşturulmuşlardır. Dıştan aşırı kabarık yaprak ve dalların kuşattığı figürler olarak koçboynuzu motifleriyle çerçevelenişi ve bitki motifleriyle kaynaştırılması, Art Nouveau üslubunun bitki, insan ve hayvan kaynaşımından oluşan stilize figür bezeme anlayışını yansıtmaktadırlar.

Osman Hamdi Bey tarafından Mimar Alexandre Vallaury'e, 1891 tarihinde Müze-i Hümayun adıyla inşa ettirilen **İstanbul Arkeoloji Müzesi**'nin[436] pencere alınlıklarındaki insan maskları (Foto.: 344), Karaköy'deki Mimar K. Kyriakidis tarafından 1900'lü yılların başında inşa edilen **Frej Apartmanı'**nın[437] giriş kapısı kanatlarındaki insan maskları (Foto.: 345-346), Beyoğlu-Gümüşsuyu'nda yer alan

[436] M.S. Akpolat, *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1991, s. 67; U. Çevik, *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001, s. 61.

[437] Aktemur, Age., s. 194; M. Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul 1991, s. 231.

Marmara Apartmanı'nın caddeye bakan cephesindeki insan maskı (Foto.: 347), Beyoğlu-Gümüşsuyu'ndaki **Gümüşsuyu Palas**'ın caddeye bakan cephesindeki insan maskları (Foto.: 348), genellikle yapının yaptırıcı ailesine ait önemli kişilerin hatırasını yaşatmak veya dekoratif ve mitolojik nedenler taşıdığından oldukça yaygın olarak kullanılmışlardır.

Avrupa'da ise mimarinin başlamasıyla birlikte ortaya çıkan bütün üsluplarda çok sayıda insan masklarına yer verilmiştir. Örneğin; İtalya-Toskana'da yer alan ve 1063 yılından 1350 yıllarına kadar yapımı tamamlanan **Pisa Katedrali**'nin[438] bütün cephelerinde (Foto.: 349), Fransa-Rioux'da yer alan ve XIX. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen **Charente-Maritime Kilisesi**'nin koro bölümünün cephesinde[439] (Foto.: 350-351), İtalya-Roma'da yer alan ve 1546-1564 yılları arasında inşa edilen İtalya-Veneto'da yer alan Mimar Andrea Palladio tarafından inşa edilen 1556-1558 tarihli **Barbaro Sarayı**'nın[440] giriş kapısının üstünde yer alan üçgen alınlığında (Foto.: 352), İtalya-Roma'da yer alan ve Mimar Carlo Maderno tarafından 1626-1629 yılları arasında inşa edilen **Palazzo Barberini Sarayı**'nın[441] cephelerinde (Foto.: 353), İtalya-Roma'da yer alan ve Mimar Baldessare Longena tarafından 1630-1631 yılları arasında inşa edilen **Santi Vincenzo ed Anastasio Kilisesi**'nin[442] cephelerinde (Foto.: 354), İngiltere, Fransa, Almanya, Avusturya Çek Cumhuriyeti, Macaristan, ile Azerbaycan, Gürcistan, Rusya v.b. sivil mimarlık yapılarında da, İstanbul örnekleriyle yakın benzerlik görülmektedir. Örneğin; **Almanya-Dresden**'de yer alan XIX. yüzyıl sonlarına ait **Zwinger Sarayı**'nın **Dresden Güney Kapısı**'ndaki insan maskı (Foto.: 355), **İskoçya**'da 1888 tarihli **Wictoria Quenn** binasının giriş kapısı alınlığındaki insan maskı (Foto.: 356), XIX. yüzyıl Fransa-Paris evlerinin dış cephe mimarisinde çok sıkça uygulanan örneklerinden **Little Paris House'**daki insan maskı (Foto.: 357), XIX. yüzyıl sonlarına XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Macaristan-Budapeşte'de 1903 tarihli **Ego Sum Vıa Vertıas Et Vıta**[443] da yer alan insan maskları (Foto.: 358) ve yine Macaristan-Budapeşte sivil mimarlık örneklerinde karşılaşılan insan maskları (Foto.: 359-361)

---

[438] Mclean, Agm., s. 97.
[439] http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime).
[440] J. Kohl, "Architektur der Spätrenaissance in Venedig und im Veneto", *Die Kunst der İtalienischen Renaissance (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1994, s. 173.
[441] Jung, Agm., s. 21.
[442] Jung, Agm., s. 66.
[443] www.dailymotion.com.

Azebaycan-Bakü'de **Azerbaycan Mili İlimler Akademisi**'nde yer alan insan maskları (Foto.: 362) kullanılmıştır.

5.1.8. İnsan Rölyefleri

Beyoğlu yapılarında kabartma heykel tekniğinde işlenmiş bir grup figürlü bezeme örneği de, insan rölyefleridir. Bunların gövdelerinin üst kısmı, tüm ayrıntılarıyla kusursuz bir anatomi sergilemekte olup, gövdelerinin alt kısmı ise bitkisel dekorasyona dönüşmüş kadın figürleri şeklindedirler. Figür-bitki kaynaşımı açısından ve cephede süslemeye katkıda bulunmaları nedeniyle Art Nouveau üslubunun temel özelliğini yansıtmaktadırlar.

Emek Pasajı'nın, kuzey cephesinin orta aksında (Foto.: 38), **Büyük Londra Oteli**'nin yan balkonların ikili pencereleri (Foto.: 75), **Botter Apartmanı**'nın dikey kare plasterlerin üçüncü kat pencere alınlıklarına denk gelen hizasında (Foto.: 100), **Büyük Parma Han Apartmanı**'nın üçüncü katın orta aksında ikiz pencere köşeliklerinde (Foto.: 157), **Hurşit Bey İş Hanı**'nın üçüncü katı dördüncü kata bağlayan saçağın altında (Foto.: 215), insan rölyefleri yer almaktadır.

Emek Pasajı, Botter Apartmanı, Büyük Parma Han Apartmanı ve **Hurşit Bey İş Hanı'ndaki** insan rölyefleri ise binanın muhafızları gibi işlenmiş olup, aşırı plastik bitki motifleriyle kuşatıldıkları için son derece gizemli bir özellik sergilemektedirler. İnsan, bitki ve hayvan kaynaşımından oluşmuş özgün karakterini yansıtmaktadır.

Ayrıca İngiltere-Manchester'deki 1870–1871 tarihli **Reform Kulüb**'ün ikinci katın korniş hizasında rölyef tarzında işlenmiş kadın büstleri (Foto.: 363), XIX. yüzyıl Avrupa mimarisinde de benzer şekilde uygulanmıştır. Örneğin; XIV. yüzyıla tarihlenen **Belçika-Brüksel**'deki **Grand Place**'in[444] üçüncü katın pencere aralarına yerleştirilen kadın rölyefleri (Foto.: 364), erken döneme ait olsada bu tarz uygulamanın sonraki yapılara etkisi görülmektedir.

5.1.9. Yılan Figürleri

Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'da, iki yılanın bir iğne gövdesine sarmal biçimde dolanarak işlenmişlerdir. Bu yılan figürleri, tıp sembolü olarak sağlıkla ilgili

[444] www.bigglook.com.

kuruluşların işareti olmuşlardır (Foto.: 140). Aynı şekilde yılan figürleri, Yunan mitolojisinde Hermes'in sembolik (kadüse) işaretidir[445]. Böyle düşünüldüğünde, bu yapıdaki yılanlı arma, Antik geleneğin XIX. yüzyılda Neoklasik üslupta yaşayışı olarak değerlendirilebilir.

5.2. HEYKELLER

5.2.1. Antik Biçimli ve Mitolojik İçerikli Heykeller

Antik biçimli ve mitolojik içerik taşıyan heykeller, **Avrupa Pasajı**'nın, nişleri içerisine yerleştirilmiş pişmiş toprak heykellerdir. Antik Yunan mitolojisinin tanrı ve tanrıçalarının önemli isimleri, Neoklasik üsluplu yapıların iç içe profillerden yuvarlak kemerli nişleri içerisinde yaşatılmaktadırlar (Foto.: 21). Burada, Yunan mitolojisindeki önemli tanrı ve tanrıçaların heykelleri tasvir edilmiştir. Örneğin heykellerden biri, oturmuş vaziyette bir elinde orağı ile buğday demetini tutan ekin ve tarım tanrıçası

[445] Hermes**;** Titanlar soyundan Atlas'la Pleione'nin kızı Maria'nın birleşmesinden doğmuştur. Tanrıların ve özellikle Zeus'un habercisi olarak görev alan Hermes, Olympos tanrılarının en renkli ve özgün kişilerinden biridir. Yeryüzü ve yeraltıyla ilgili ayağındaki kanatlı ayakkabılarla ve başındaki görünmezlik şapkasıyla kolayca her yere ulaşabilen, tanrılara ve insanlara yol gösteren tanrıdır. Zeus'un habercisi, Olymposlu tanrıların ve yeryüzündeki insanların klavuzu olmasına rağmen, insanlarla ilişkilerinde hem tanrı, hem düzenbaz, hem de usta bir zanaatkâr gibi davranır. Hermes, tam bir zenginlik bağışlayıcısıdır. Her türlü talihin Hermes'in bir bağışı olduğu söylenir, her türlü yalan dolanın somutlaşmış halidir. Bu özelliği doğuştan gelir, Apollon'un sürülerini çalarak hayatına başlamış, ilk hırsızlığını yapmış ve yalanını söylemiştir. Bu nedenle hısızların yoldaşı ve koruyucusu olmuştur. Yolcuların koruyucusu Hermes, aynı zamanda kazanç peşinde koşan tüccarların da Tanrısı sayılırdı. Denizlere açılan ve içi malla dolu bulunan gemilerin yelkenlerini şişiren ve limanlara ulaştıran yine Hermes'tir. Aynı zamanda insanların sağlık yaşamlarında hizmet ederdi. Ayrıca, öldükten sonra da yardım ederdi. Eski insanlar, insan ruhunu, bir nefese, bir rüzgara benzetilirlerdi. İnsan son nefesini verdiği zaman, ruhun, vücudu terk ettiğine ve göğe doğru yükseldiğine inanırlardı. Rüzgarların Tanrısı Hermes, cesetleri bırakıp göklerde, ruhları toplar, sopası ile onları yargılamak üzere Cehennemlerde bulunan yüksek mahkemeye sevkederdi. Hermes'in sembolü olan asası (kadüs) da çift yılanlıdır. Asalar; hükümdarların, mareşallerin, din adamlarının güç sembolü olarak, törenlerde taşıdıkları bir tür ağaç veya metalden değneklerdir. "Sembol toprağı temsil eden asa (veya insan olarak düşünülürse omurilik) üzerinden suyu ve ateşi temsilen yukarı zigzaglar çizerek çıkan iki yılan, yaratılışın temel güçleri, erkek ve dişiyi, yer ve göğü) spiral şeklinde Kadüsü çevreler. Kanatlar (yücelme) ile temsil edilen hava ve üst bölümde yuvarlak bir küre ile temsil edilen kimilerine göre beyin, güneş, gök kubbe, taç, aydınlanma, ruh, tanrısallık, yaşam enerjisi ya da akaşadan (dünya hafızası) oluşan simgedir. Hint sistemine göre ilk beş çakra toprak, su, ateş, hava ve akaşadan oluşmuştur. Temel güçleri, doğadaki dualiteyi, kutupsallığı ve bunların dengesini simgeler. Yılan da şeytandan çok aklın sembolüdür." Bu sembol ufak farklılıklar ile tüm medeniyetlerde (Çin, Hint, Japon, Mısır, Sümer, Maya, İnka, Yunan vs...) kullanılmıştır. Mezopotamya ve Hindistan'da üzerinde bu sembolleri taşıyan, yaklaşık İ.Ö. 2600 yıllarına tarihlenen tabletler gün ışığına çıkmıştır. Antik Yunan kültürü ise ilâh Hermes'i (Thot) Mısır'dan sembolüyle birlikte kullanmışlardır. İnsanın ve doğanın enerji dolanımını, dönüşümünü ve gelişimini de temsil ettiği söylenmektedir. Daha kapsamlı bilgi için bkz. A. Erhat*, Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul 1984, s. 140; M. Karaosmanoğlu, *Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları*, Erzurum 2005, s. 120; Ş. Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul 1994, s. 79; www.blog.milliyet.com.tr.

Demeter'i (Foto.: 22)[446], lir çalan **Apollon**'u liriyle birlikte, (Foto.: 23)[447], tahtına oturmuş **Hera**'yı (Foto.: 24)[448], uzun elbiseli, bir elinde ayna ve çıplak olarak tasvir edilen **Aphrodite** heykelleri yer almaktadır (Foto.: 25) (Foto.: 26)[449].

Fransa-Paris'te yer alan 1882 tarihli **Paris Pasajı**'nın[450] giriş kapısı üzerinde iki tane bağımsız heykele yer verilmiştir (Foto.: 365). **Almanya-Dresden**'de yer alan XIX.

---

[446] Demeter; Homeros destanlarında "güzel sarı saçlı, ela gözlü" tanrıça Demeter'den, Hesiodos, Kronos ve Rhea'nın kızları, Zeus'un kız kardeşi olark söz eder. Herodot'un anlattıklarına göre de "Cehenneme egemen olan tanrılar, Mısırlılar'a göre, Demeter ve Dionysos'tur, Mısır'daki İsis tanrıyla aynıdır". Girit dilinde de De "arpa" nın, meter'le birleşmesinden "arpa ana" anlamına geldiği de ifade edilir. Mevsimleri getiren, yaşamı devam ettiren ve insanları besleyen Ulu Tanrıça Olymposlular arasında yeryüzüyle, toprakla ilgisinden, adındaki Demeter'in Gemeter'den dönüşmesinden, "yerin anası" veya "toprak ana" olarak açıklayanlar da vardır. Ölümlüler de tanrıçayı çok severler, onun üzülmesini hiç istemezlerdi. Çiftçi eşleri akşam yemeklerinde Demeter'inde katılacağına inanarak sofraya fazladan bir tabak koyarlardı. Tanrıça geçici evlenmeler dışında hiç evlenmemiştir. Demeter'in rahibleri gelin ve damada evlilik sırrını vererek evlilerin mutlu olmalarını sağlardı. Daha geniş bilgi için bkz. B. Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara 1999, s. 39; Karaosmanoğlu, Age., s. 137.

[447] Apollon; titan kızı, geceyi temsil eden Leto'nun; Zeus'tan olma oğlu, Artemis'in ikizidir. Ege Denizi'nde Delos'ta belki de Lykia'da bilinmeyen bir yerde doğmuştur. Yunan aklının en mükemmel ifadesi olarak kabul edilen tanrının adı Yunanca bir etimolojiye sahip olmamasına ve Homeros'un İlyadası'nda Akhanları hiç sevmemesine, onlara hastalık ve ölüm getirmemesine rağmen, onun en ünlü mitolojik başarılarının, sonradan "Apollon tarzı" diye nitelenen erdemleri, yasaya ve düzene saygıyı, tanrısal uyumu yansıtmaması da aykırı bir olgudur. Tanrı kendini çoğu kez intikam, kıskançlık ve kin duygularına kaptıran genç, hırslı biri olarak düşünülürdü. Tanrının önemli özelliklerinden biri de ok ve yayla betimlenmesidir. Hekatos ve Hekatebolos sıfatı onun okçuluğunu vurgular. Uzağı vuran, hastalık veren bir tanrı olarak görülür. Akhalara kızdığında birbiri ardına yayından çıkan okların sesi korkunçtur. Düşmanlarına korku salan oklar ve yay, sevdiklerinden de kötülükleri uzaklaştırma gücüne sahiptir. Apollon Hekaergos, uzaklaştıran; Aleksikakos, kötülüğü yok eden tanrıdır. Aynı zamanda Apollon doğar doğmaz lirimi ve yayımı getirin diye bağırır. Tanrı Savaşçı ve öç alıcı özelliklerinin yanı sıra sanata çok düşkündür. Ve özellikle müzisyendir; çok iyi lyr ve kithara çalar, o nedenle de kitharoidos sıfatını almıştır. Daha geniş bilgi için bkz.; Karaosmanoğlu, Age., ss. 52- 64; Cömert, Age., s. 28.

[448] Hera; Olympos tanrıçalarının en çok saygı göreni ve en büyüğü, göğün saf ışığını temsil eden Hera, kadının kutsal örneği, güzel namuslu ve eşine bağlılığın ilahi bir sembolüdür. Güzel, ak kollu, inek gözlü Hera doğumlara bakar, anaları korur, çarpıntılarını giderir, onlara yardım ederdi. Eski Yunan inancında Kronos ve Rhea'nın ilk kızları, Zeus'un kız kardeşi ve karısıdır. Nar meyvesi, tavus kuşu, Hera'nın Yunan Mitolojisi'ndeki tasvirlerinde yer alan önemli işaretlerdir. Tanrıçanın elinde tuttuğu asası ve üzerindeki guguk kuşu evliliğin koruyucusu olduğuna işaret eder. Tavus kuşu ise tanrıçanın kuyruğunu şekillendirdiği bir hayvandır. İo'nun bekçiliğini yapan, yüz gözlü dev Argos'un Hermes tarafından öldürülmesinin ardından devin gözlerini tavus kuşunun kuyruğuna ekerek ölümsüzleştirmiştir. Daha geniş bilgi için bkz.; Karaosmaoğlu, Age., ss. 33, 38; Cömert, Age., s. 26; Can, Age., s. 41.

[449] Aphrodite; Aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Yunanlılar'ın Aphrodite, Latinlerin Venüs dedikleri ölmezlerin en güzeli, "Aşk ve Güzellik Tanrıçası", önceleri "Işık İlahesi" sayılırdı. Aphrodite, erişilmez güzelliği ve dayanılmaz cazibesi ile, yalnız Olympos'ta oturan Ölmezlerin gönüllerine hükmetmiyor, o bütün fani insanların da kalbinin sahibi ve mutlak hakimi idi. Büyük aşk Tanrıçası, kudretini yalnız Tanrıların veya insanların kalpleri üzerinde göstermezdi. Onun hükmü bütün tabiata hakimdir. Bütün tabiat onun buyruğu altında idi. Dalgalanan denizler onun tatlı bakışıyla yumuşar, dev dalgalar dururdu. Yeryüzünde her şeyi o diriltir, o canlandırırdı. Daha geniş bilgi için bkz.; Cömert, Age., s. 35; Karaosmaoğlu, Age., s. 92; Can, Age., s. 96.

[450] F. Armutçuoğlu, *İstiklal Caddesindeki Pasajların Canlandırılması ve Ulaşım Çözümleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2002, s. 47.

yüzyıl sonlarına ait **Zwinger Sarayı**'nın[451] Dresden Güney Kapısı cephesinde bağımsız heykel niteliğinde çok sayıda heykeller yer almaktadır (Foto.: 366).

5.2.2. Karyatidler

XIX. yüzyıl sonlarına ait bazı Beyoğlu yapılarında Antik Yunan ve Roma mimarisinin karyatid formlu sütunları kullanılmıştır. Söz konusu bu sütunlar kadın heykeli biçiminde işlenişleriyle Antik geleneği XIX. yüzyıla taşımışlardır.

Çiçek Pasajı'nın, ana giriş kapısının açıklık kemerinin iki yanına denk gelen ve yarım silindirik formlu plasterlerin taşıdığı saçağın öne çıkıntı yapan kısımlarında (Foto.: 49), **Büyük Londra Oteli**'nin ikinci kattaki balkon düzenlemesinde (Foto.: 73), **Alkazar Sineması**'nın, giriş kapısında (Foto.: 114) karyatid örnekleri yer almaktadır.

Bazı yapılarda da plsterlerin gövdelerinin üst kısmı, birebir karyatid olarak değerlendirilemese de, karyatid biçiminde kabartmalarla görsel açıdan dikkat çekici hale getirilmişlerdir**.** Örneğin, **Pera Müzes**i'nde konsol uygulaması, taşıyıcı bir mimari elemana heykel görünümü verme açısından; Antik Yunan ve Roma mimarisinin karyatidlerini çağrıştırmaktadır. Antik gelenekte her ne kadar karyatidler, sütunlar yerine kullanılan kadın heykelleri olsalar da, buradakilerle birebir benzeşmeseler de her ikisinde de taşıyıcı elamanın heykel görünümü olması söz konusudur. Yani biçimce tam bir benzerlik olmasa da, anlayış bakımından Antik gelenek izlenimi yansıtılmıştır. Buradaki kadın büstü şeklindeki konsollar, Art Nouveau üslubunda olup, XIX. yüzyıl Art Nouveau mimarisinde bu şekilde heykel-bitkisel bezeme birleşiminden oluşan konsol örnekleri bulabilmek mümkündür (Foto.: 93).

Yoğurtçu İş Merkezi'nde, üçüncü katın orta aksının balkon çıkıntısının köşe plasterlerinde, başlık ve gövdelerinin kadın rölyefi şeklinde işlediği görülmektedir. Burada Antik gelenekten kaynağını alan karyatidler, işlevsel fonksiyonu göz ardı edilerek ve bitkisel motiflerle kaynaştırılarak dekoratif unsur haline getirilmiş ve Art Nauveau özelliği kazandırılmıştır (Foto.: 236).

Fransa-Paris'te yer alan 1826 tarihli **Paris Colbert Pasajı**'nın giriş kapısında kullanılan karyatid örnek olarak verilebilir (Foto.: 367).

[451] www.paylasimmerkezi.com.

5.2.3. Eroslar

XIX. yüzyıl Beyoğlu yapılarında Antikitenin devam edişine ilişkin bir hususiyette, Yunan mitolojisinden yapı cephelerine yansıyan eros heykelleridir. Yunan mitolojisinde aşk ve üremenin sembolü sayılan eroslar[452], XIX. yüzyılın sonlarına ait Beyoğlu yapılarının balkon korkuluklarında, Neoklasik bir üslup anlayışında işlenmişlerdir. **Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman**'da (XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı), pencere altlıklarındaki metal şebekelerde görülen çocuk heykelleri Antik Yunan ve Roma mitolojisindeki erosları çağrıştırmaktadır. Bu durumda, yapıdaki Antik gelenek kaynaklı Neoklasik üslubun, bir başka yönünü ortaya koymaktadır (Foto.: 287).

[452] Eros; Yunan mitolojisinde aşk tanrısı olarak bilinir. Aynı zamanda sonsuza dek sürecek olan yaratıcı üreme işleminin de sembolüdür. İskenderiye sanatıyla başlayan Eros simgesi, Roma'da Amor-Amores diye tutunmuş, şiirlere, resimlere kadar iz bırakmıştır. Eros, genelde Aphrodit'le beraber anılır ve Dionysus gibi bazen Eleutherios yani kurtarıcı olarak görülür. Geleneklere göre, Afrodit kadınların erkeklere olan aşkını temsil ederken, Eros ise erkek için olan aşkın temsilcisidir. Daha detaylı bilgi için bkz. Erhat, Age., s. 106; Can, Age., s. 103; www.blog.milliyet.com.tr.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmeler karşısında güçsüzleşmesi ve XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren zorunlu olarak kapılarını Avrupa'ya açmaya başlamasıyla, başta Beyoğlu ve Galata çevreleri olmak üzere başkent İstanbul büyük oranda etkilenmiştir.

1839 Tanzimat Fermanı ile tam bir ivme kazanan ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlık gösteren, yönetim, hukuk, eğitim, askeri ve diğer alanlarda yenilikler ve reformların yapıldığı Batılılaşma süreci, mimaride de ahşap yerine taş kullanımının zorunluluğu ile kendini göstermiştir.

Ahşap malzemeyle inşa edilmiş yapıların yoğunluk kazandığı İstanbul'da, ardı ardına çıkan yangınlarla oluşan büyük tahribatların getirdiği ekonomik külfet, ahşap yerine taş yapıya geçilmesini zorunlu kılmış, belediye imar yönetmelikleri de bu doğrultu da düzenlenmiştir. Taş yapının inşası için Batılı mimarlara ihtiyaç duyulmuş böylece Beyoğlu çevresi de dahil olmak üzere Batı mimarlık kültürü ve mimarlık üslupları İstanbul'da uygulanmaya başlanmıştır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından XX. yüzyılın başlarında, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın ortaya çıkışına kadarki süreç içerisinde, Beyoğlu çevresinde, Batı mimarlık üsluplarının izlerini taşıyan çok sayıda sivil mimarlık örneği inşa edilmiştir. Bu yapılarda Neoklasik, Neobarok, Art Nouveau ve Eklektik üsluplu cepheler Batı mimarisinin yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Achille Manoussos, Alexandre Valaury, Domenico Pulgher, Giulio Mongeri, Kambanakis, Konstantinos Kyriakidis, Raimondo D'Aronco ve Viladikoya gibi yabancı mimarlarca inşa edilen Batı tarzı Beyoğlu sivil mimarlık örneklerinde, plan tasarımı açısından bir üslup birliği söz konusu değildir. Zira yapıldıkları dönem (XIX. yüzyıl), yapı inşasında mevcut arazilerin değerlendirilmesini gerekli kıldığından, belirli bir üslupta ele alınmış tasarımı, rahatça araziye uygulamak mümkün olmamış, projeler mevcut araziye göre ayarlanmıştır. Beyoğlu çevresinde eğimli arazinin fazla oluşundan dolayı arazinin eğimine uygun olarak bodrum ve zemin katlar üzerine çok katlı olarak inşa edilen yapılarda katlar arasındaki bağlantı, merdiven ve asansörlerle sağlanmıştır.

Beyoğlu çevresindeki Batı tarzı sivil mimarlık örneklerinde, cephe dekorasyonlarına büyük önem verildiği, bilhassa ana caddeye bakan cephelerin itina ile

işlenerek, yapıların en gösterişli ve davet edici cepheleri durumuna getirildiği dikkati çeker.

Beyoğlu'ndaki Batı tarzı sivil mimarlık örneklerinin cepheleri daha çok Art Nouveau ve Eklektik tarzda düzenlenmişlerdir. Art Nouveau üsluplu yapılarda cepheler, floral ağırlıklı bitkisel bezemeleriyle dikkat çekmektedirler. Bu tarz yapı cephelerindeki kartuşlar, tabiattaki çiçek ve böcek gibi küçük hayvanların stilizasyonundan oluşan ve türü tam olarak anlaşılamayan motifler olarak kullanılmıştır. Papatya, gül ve lale gibi natural çiçek motiflerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bitkisel bezemeli yapılarda, kökeni Antik Yunan ve Roma sanatına kadar uzanan askı-çelenk motiflerinin sevilerek kullanıldığı, natural çiçek motiflerinden oluşan bu bezemelerin aşağıya sarkan uçlarında ise, Endüstri Devrimi'nden sonra bezemede hakim olan çivi başı motiflerinin yer aldığı görülür. Yine bir takım teknoloji ürünü eşya motiflerinin (Halka, tabak, saat vb.) de cephelerde yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

Beyoğlu çevresindeki sivil mimarlık örneklerinde Eklektik düzenli cepheler de, yaygın olarak görülmektedir. Bunlarda Neoklasik, Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının kaynaşımı ve her üç üslubun yansımalarını birleştiren bir karma düzen anlayışı söz konusudur.

Çoğu XIX. yüzyıl sonları-XX. yüzyıl başlarına tarihlenen Batı üsluplu Beyoğlu yapılarında cephe dekorasyonunun ana öğeleri figürlü bezeme ve heykel sanatı ürünleridir. Bunların başında aslan maskları birinci sırayı alır. Özellikle ağzından sarkan bir halkaya tutturulmuş çiçek ve meyvelerden oluşan çelenkler ile birlikte işlenmiş aslan maskları yaygınlık gösterir. Nazarlık, koruyuculuk ve tılsım amaçlı bu figürler pencere alınlıkları, giriş alınlıkları, balkon kemerleri ve kapı kanatlarında uygulama alanı bulmuşlardır. Aslan masklarını insan maskları izler. Bunlar daha çok Art Nouveau üsluplu cephelerde, aşırı plastik bitki çelenkleriyle veya teknoloji ürünü eşya motifleriyle kuşatılarak işlenmişlerdir. Kanatlı aslan figürleri daha çok karşılıklı ve ön ayaklarından birini yukarı kaldırmış ve zafer edasıyla işlenmiş iki aslan kompozisyonunda ele alınmışlardır. Bu figürlerde güç, kuvvet ve koruyuculuk hüviyetlerinin yanında bulundukları yapıların önemli bir merkezi yapı niteliğini de vurgulama amaçlı olarak işlenmişlerdir. Figürlü bezeme ve heykel sanatı açısından dikkati çeken bir başka figür grubu da kanatlı ejderlerdir. Genellikle kuyruk uçları bir kılıç biçiminde sonlanan söz konusu ejderler, bitkisel motiflerle kaynaşarak son derece

gizemli bir atmosfer içerisinde ele alınmışlardır. Böyle bir işleniş tarzı onlara kuvvet ve koruyuculuk amaçlı niteliklerinin yanında ikonografik olarak tılsım hüviyeti de yüklemektedir.

Yukarıda sözü edilen figürlerin yanı sıra, ender de olsa; kaynağını Antik gelenekten alan tıp sembolü yılan figürleri, güç ve kudret sembolü koç, hakimiyet, güç ve imparatorluk sembolü kartal figürleri, nazarlık hüviyetiyle işlenen geyik figürleri, ayrıca balıkçıl vb. çeşitli kuş figürleri de yer almaktadır.

XIX. yüzyıl sonlarına ait bazı Beyoğlu yapılarında Antik kökenli olup Neoklasik üslupta tekrar uygulama alanı bulunan karyatidler de, heykel sanatı açısından değerlendirilmesi gereken önemli örneklerdir. Yine bazı yapılarda Antik Yunan mitolojisini heykel sanatına uygulandığı örnekler, Antik heykel anlayışının Neoklasik sanattaki devamı olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Abdurrahman Şeref Efendi, *Tarih Muhasebeleri*, Ankara 1985.

Akbulut, M.R. – Sorguç, C., "Gazhaneler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1993, ss. 377-385.

Akdağ, M., "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", *Cumhuriyet'in 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı*, Ankara 1974, ss. 392– 401.

Akın, N., "Beyoğlu" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 2, İstanbul 1993, ss.212–218.

----------, *XIX. yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul 2000.

Akıncı, G., *Türk-Fransız Kültür İlişkileri,* Ankara 1973.

Akpolat, M. S., *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1991.

Akşin, S., "Siyasal Tarih (1789–1908)", *Türkiye Tarihi,* C. 3, İstanbul 1989, ss.120-140.

Aktemur, A. M., *Batı Etkisinin Türk Mimarisine Yansıyış Süreci ve İstanbul-Karaköy'deki Avrupa Tarzı Sivil Mimari,* Erzurum 2009.

Aktepe, A. M., *Vak'a – Nüvis Ahmed Lutfi Efendi Tarihi,* C. X, Ankara 1988.

Albatı, E., "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", *Canlı Tarihler,* C. II, İstanbul 1945, ss. 4–10.

Altan, Ö. – Kuruoğlu, F., *Beyoğlu Rehberi,* İstanbul 2004.

Anonim, *Türkiye İl İl: Dünü, Bugünü, Yarını,* C. V, İstanbul 1982.

----------, "Teutonia Alman Kulübü" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul 1995, ss. 259–260.

Arel, A., *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975.

Armutçuoğlu, F., *İstiklal Caddesindeki Pasajların Canlandırılması ve Ulaşım Çözümleri,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2002.

Arseven, C. E., *Türk Sanatı Tarihi,* C. II, İstanbul 1959.

----------, *Türk Sanatı,* İstanbul 1984.

----------, *Eski Galata ve Binaları,* İstanbul 1989.

----------, *Eski İstanbul (Abidat ve Mebanisi),* İstanbul 1989.

Artan, T., "Topkapı Sarayı Arşiv'indeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müze Yıllığı V*, İstanbul 1992, ss. 23–35.

Aslanoğlu, İ., "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", *Yeni Boyut*, No:1/3, Ankara 1982, ss. 17–23.

----------, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S. XII, İstanbul 1988, ss. 19–32.

Atasoy, N., *17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa Sanatı,* İstanbul 1985.

Aykut, P., "Anadolu Pasajı" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 1, İstanbul 1993, ss. 256–257.

----------, "Bristol Oteli" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 2, İstanbul 1994, ss. 324–325.

----------, "Londra Oteli"Maddesi., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 5, İstanbul 1994, ss. 227–228.

Ayvansarayi, Hüseyin Efendi, *İstanbul Camileri,* İstanbul 2001.

Bakır, B., *Mimaride Rönesans ve Barok, Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri,* Ankara 2003.

Barılları, D. – GODOLI, E., (Çev. A. Ataöv), *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları,* İstanbul 1997.

Baslo, M., *Tarih Boyunca Galata ve Beyoğlu Kurgusunun Gelişimi ve XIX. Yüzyıl Otellerinin Bu Gelişime Etkileri,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.

Batur, S., "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", *I. Uluslar arası Türk-İslam Bilim veTeknoloji Tarihi Kongresi,* C. III, İstanbul 1981, ss. 226-234.

Batur, A "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları,* İstanbul 1968, ss. 103–138.

----------, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* C. IV, İstanbul 1985, ss. 1026–1058.

----------, *İstanbul Art Nouveau'su,* İstanbul 1985.

----------, "Botter Apartmanı" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,*C. 2, İstanbul 1994, ss. 312–313.

----------, "Sanayi Odası" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul 1994, ss. 446–447.

Baumann, E., *Crossroads of European Art,* Salzburg 1964.

Bayram, Ş., *Kapı/Giriş Mekânı, Anlam ve Tasarımı İçin Tipolojik Araştırma XIX. Yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği II,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2004.

Bayramoğlu, S., *Karyatidler,* (Yayımlanmamış Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prehistorya ve Arkeoloji Bölümü, İstanbul 1982.

Baysun, C., "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.VI, İstanbul 1995, ss. 1549–1550.

Beksaç, E., *Avrupa Sanatı,* İstanbul 1984.

Belge, M., *İstanbul Gezi Rehberi,* İstanbul 1993.

Berk, İ., *Galata,* İstanbul 2000.

Berkes, N., *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* İstanbul 1978.

Beyoğlu Belediyesi, *Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü (1857–2007),* İstanbul 2008.

Borngasser, B.,-Toman, R.,"Einleitung", *Die Kunst des Barock (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1997, ss. 6-12.

----------, "Architektur der Gotik in Italien", *Die Kunst der Gotik (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1998, ss. 242–261.

Bostan, İ., "Osmanlı Bahriyesinin Modernleşmesinde Yabancı Uzmanların Rolü (1785–1819)", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi,* S. 35, İstanbul 1994, ss. 177-192.

Calante, A., *Histoire des Juifs d'Istanbul sous le Sultan Mehmed le Conqeérant,* C. I, İstanbul 1941.

Can, C., *İstanbul'da XIX. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1993.

Can, Ş., *Klasik Yunan Mitolojisi,* İstanbul 1997.

Casa, J. M., (Çev: Y. Bener), *İstanbul'da bir Fransız Sarayı*, İstanbul 1995.

Cervatı, R., *Annuaire Oriental du Commerce,* Paris 1889.

Cezar, M., *Sanat'ta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul 1971.

----------, “Sanatta Batıya Açılışta Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri”, *Milli Saraylar Sempozyumu,* İstanbul 1985, s. 46–68.

----------, *XIX. Yüzyıl Beyoğlu’su,* İstanbul 1992.

Ciner, S., *Son Osmanlı Dönemi Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri,* İstanbul, 1982.

Cömert, B., *Mitoloji ve İkonografi,* Ankara 1999.

Çaldıran Işık, E., *XVIII. Yüzyıl ve XIX. Yüzyıl İstanbul Camilerinde Antik Öğeler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1991.

Çelik, Z., *The Remaking of İstanbul,* Washington 1986.

----------, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul 1996.

Çevik, U., *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2001.

Çoruhlu, Y., *Türk Mitolojisinin Ana Hataları,* İstanbul 2002.

Dallaway, J., *Constantinople Ancienne et Moderne et Description des Cotés et Isles de I’Archipel et de la Troade,* Paris 1799.

Denel, S., *Batılılaşma Sürecinde İstanbul’da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri,* Ankara 1982.

Dökmeci, V. – Çıracı, H., *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu,* İstanbul 2000.

Duhani, S. N., *Eski İnsanlar Eski Evler XIX. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu’nun Sosyal Topoğrafyası,* İstanbul 1982.

----------, *Beyoğlu’nun Adı Pera İken,* İstanbul 1990.

Durudoğan, S., “Halep Pasajı” Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 3, İstanbul 1993, ss.497–498.

----------, *XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu’nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.

Eldem, E., *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi’nde Tarihten İzler,* İstanbul 1997.

Eldem, S.H., “Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millik ve Rejionalizm Araştırmaları”, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri,* Ankara 1984, s. 38–56.

Eminoğlu, M., *Bir Beyoğlu Fotoromanı*, İstanbul 2004.

Engin, V., "İstanbul Şehir İçi Ulaşımında Raylı Sisteme Geçiş; İlk Atlı Tramvay Hatlarının Yapılışı", *Hakkı Dursun Yıldız Armağanı,* Ankara 1995, ss. 204–218.

----------, "Mahmud Raif Efendi Tarafından Kaleme Alınmış İngiltere Seyahati Gözlemleri", *Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı,* İzmir 1999, s. 149–155.

----------, *Tünel,* İstanbul 2000.

Ergin, O. N., *İstanbul'da İmar ve İskân Hareketleri,* İstanbul 1938.

Erhat, A., *Mitoloji Sözlüğü,* İstanbul 1993.

Esin, E., "Boğaziçinde Bir Tektaş; Sadullah Paşa Yalısı", *Arredamento Dekorasyon,* S. 36, İstanbul 1992, ss. 42–60.

Eyice, S., "Galata", Maddesi, *İslam Ansiklopedisi- İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnoğrafya ve Biyografya Lugatı,* C. 5, İstanbul 1950, ss. 144–152.

----------, *Galata ve Kulesi,* İstanbul 1969.

----------, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı,* IX-X, İstanbul 1978–1980, ss. 163–189.

----------, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", *Atatürk Konferansları VII,* Ankara 1980, ss. 112–124.

----------, "Mimar Gaspare Fossati ve İstanbul", *Arredamento Dekorasyon,* S. 43, İstanbul 1992, ss. 126–130.

----------, "XIX. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Yazarlar, Ressamlar, Mimarlar, Edebiyatçılar ve Müzisyenler", *XIX. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu,* İstanbul 1996, ss. 9–46.

Fletcher, B., *A History of Architecture on the Comparative Method,* Oxford 1954.

Fresne, P. du - Canaye, *Le Voyage de Philippe du Frense-Canaye,* Paris 1573.

Galland, A., (Çev.N.S. Örik), *İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673),* Ankara 1973.

Garmener, S., "Rönesans" mad., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C. 3, İstanbul 1997, ss. 1584-1589

Geese, U., "Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England", *Die Kunst der Gotik (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1998, ss. 300-371.

Gençer, A.İ., *Bahriyede Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu (1789–1867),* Ankara 2001.

Genim, M. S., "Beyoğlu'nun Yerleşim Tarihi, *Geçmişten Günümüze Beyoğlu,* C. 1, İstanbul 2004, ss. 15–70.

Germaner, S., *18. Yüzyıl Avrupa Resmi,* İstanbul 1996.

Girardelli, P., CAN, C., "Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar" *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras,* İstanbul 1999, ss. 64-68.

Goodwın, G., *A History of Otoman Architecture,* Londra 1971.

Gombrich, E.H., (Çev. B. Cömert), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul 1976.

Gülersoy, Ş., *Beyoğlu'nda Gezerken,* İstanbul 2003.

Güncan, A., *19. Yüzyıl Avrupa Mimarlık Hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı Konut Mimarisine Etkileri,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1993.

Gündoğdu, H., *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul 1979.

Hammer, J., (Çev.: Yorgaki Efendi), *Fatih Sultan Mehmet-İstanbul'un Alınışı*, İstanbul 1981.

Hanioğlu, Ş., "Batıcılık", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* C. V, İstanbul 1985, ss. 138– 141.

Hasbora, H., *İstanbul Art Deco Mimarisinde Apartman Cephe Tipolojisi,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1998.

Hofmann, W., "The Modern Age", *The Styles of Auropean Art Thames and Hudson,* Londra1965, ss. 416–421.

Hovhannesyan, S. S., *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi,* İstanbul 1997.

Imbertı, P., (Çev. A. Cemgil), *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketleri,* İstanbul 1981,

İnankur, Z., *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul 1997.

İrepoğlu, G., "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi,* Yıllık 1, İstanbul 1986, ss. 56-72.

İsfendiyaroğlu, F., *Galatasaray Tarihi,* İstanbul 1952.

İşli, E.N., *İstanbul'un Mahalle İsimlerine Ait Kaynaklar ve 1876–1877 tarihli Esmai-i Mahallat,* İstanbul 2002.

Janın, R., *Constantinople Byzantine, Dév"loppement Urbain et Répertoire Topografique*, Paris 1950.

Jung, W., "Architektur und in Italien Zwischen Frühbarock und Frühklassizismus", *Die Kunst des Barock (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1997, ss. 12-76.

Kaptan, Ö., *Beyoğlu (Kısa Geçmişi, Argosu),* İstanbul 1989.

Karal, E.Z., "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzimat I,* İstanbul 1940, ss.116–133.

Karaosmanoğlu, M., *Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları*, Erzurum 2005.

Karaosmanoğlu, Y.K., *Ankara,* İstanbul 1983.

Kayserilioğlu, R. S., *Dersaadet'ten İstanbul'a Tramvay,* C. 2, İstanbul 1998.

Kazanç, Ö., *Beyoğlu Han ve Pasajların Kullanımı ve Yeniden Canlandırılabilmeleri İçin Bir Araştırma,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2002.

Kılıçbay, M. A., "Osmanlı Batılılaşması", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* C. I, İstanbul 1986, ss. 145–156.

Kılınçaslan, İ., *İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri,* İstanbul 1981.

Kızıldere, S. -SÖZEN, M., "İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapılarının Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi", *İ.T.Ü. Dergisi,* C. 2, S. 1, İstanbul 2005, ss. 88–95.

Kohl, J., "Architektur der Spätrenaissance in Venedig und im Veneto", *Die Kunst der İtalienischen Renaissance (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1994, ss.156-175.

Konyalı, İ. H., *Abideleri ve Kitabeleri İle Üsküdar Tarihi,* C. II, İstanbul 1977.

Kömürcıyan, E.Ç., (Çev.Hrand D. Andreasyan), *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul*, İstanbul 1952.

Kuban, D., *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme,* İstanbul 1954.

----------, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", *Tarih ve Toplum,* C. X., S. 59, İstanbul 1988, ss. 113 – 126.

Kunt, M. - Akşın, S. - Ödekan, A. - Toprak, Z. - Yuraydın, H., *Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti*, C. II, İstanbul 1988.

Kutun, B., "Alkazar Sineması"Maddesi., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C.1, İstanbul 1993, ss. 205–206.

----------, "Rumeli Hanı" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 3, İstanbul 1994, ss. 355–357.

Lacchia, T., *I Fossati Architetti del Sultano di Turchia*, Roma 1943.

Lawrence, A.W., *Grek Architecture, Penguin Books,* London 1967.

Lewıs, B., (Çev. M. Kıratlı), *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* Ankara 1984.

Mamboury, E., *Istanbul Touristique*, İstanbul 1951.

Mansel, A.M., *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara 1971.

Mantran, R., *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul,* C. II, Ankara 1986.

Masson, P., *Histoire du Commerce Français dans le Levant au 18. Siécle*, Paris 1911.

----------, "Romanische Architektur in Italien Das Kloster als himmlisches Jerusalem" *Die Kunst der Romanik,* Köln 1996, ss. 74–117.

Mclean, A.,"Architektur der Hochrenaissance und des Manierismus in Rom und Mittelitalien", *Die Kunst der İtalienischen Renaissance (Architektur-Skulptur-Malerei),* Köln 1994, ss. 98-129.

----------, "Italienische Architektur des Sppätmittelalters", *Die Kunst der İtalienischen Renaissance (Architektur-Skulptur-Malerei)*, Köln 1994, ss. 12–36.

Mellıng, A. I., *Voyage Pittoresque de Costantinople et des Rives du Bosphore,* Paris 1819.

Meral, K., *İonia Bölgesi Aslanları,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2003.

Mery, F. P., *Constanioples et la Mer Noir,* Paris 1855.

Mıddleton, R. – Watkin, D., *Neoclassical and 19 th Century Architecture/1–2,* New-York 1987.

Mignot, C., Architektur des 19.Jahrhunderts, Köln 1996.

Nasır, A., *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1991.

Nıcolettı, M., *Art Nouveau in İtaly The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing*, Londra 1973.

----------, *D'Aronco e I'Architettura Liberty,* Roma 1982.

Olıvıer, (Çev. O. Gökmen)*Türkiye Seyahatnamesi 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul*, Ankara 1977.

Ortaylı, İ., "Batılılaşma Sorunu", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* C. I, İstanbul 1985, ss. 134–138.

----------, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", *I. Osman Hamdi Bey Kongresi*, (2–5 Ekim 1990), İstanbul 1992, ss. 118–126.

Ozankaya, Ö., *Toplumbilim,* İstanbul 1986.

Ödekan, A., "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)", *Türkiye Tarihi,* C. 3, İstanbul 1988, ss. 348–414.

Öney, G., *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* Ankara 1992.

Özakpınar, Y., *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi,* İstanbul 2003.

Özer, B., *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme,* İstanbul 1964.

Özkan, S., "Mimar Vedat Tek (1873–1942)", *Mimarlık,* S.121–122, İstanbul 1973, ss. 38–46.

Pevsner, N., (Çev. S. Batur), *Avrupa Mimarisinin Anahatları,* İstanbul 1970.

----------, *Introduction The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing*, Londra 1973.

Quargnal, E., *Premessa Raimond D'Aronco Lettere di un Architetto,* Gemona del Friuli, 1982.

Rado, Ş., *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, İstanbul 1970.

Reyhanlı, T., *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582–1599)*, Ankara 1983.

Rıgottı, G., "Raimondo D'Aronco e Annibale Rigotti", *Atti del Congresso İnternazionale di Studi Su Raimondo D'Aronco eil su o Tempo 1/3 Giugno 1981*, Udine 1982, ss. 70–92.

Richards, J.M. – Mock, E.B., *Modern Mimarlığa Giriş,* Ankara 1966.

Roma, Z., "Art Nouveau" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C. 1, İstanbul 1997, ss. 141-142.

Salman, Y., *İstiklal Caddesi XIX. Yüzyıl Cephe Bezemelerinin Üslupsal Analizi ve Bezeme Restorasyonu İçin Öneriler,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1992.

Sauvaget, J., *Notes Sur la Colonie Genoise de Péra,* Paris 1934.

Sezgin, H., "Pasajlar", *Geçmişten Günümüze Beyoğlu,* C. I, İstanbul 2004, ss. 225–242.

Soysal, İ., *Fransız İhtilali ve Türk-Fransız Diplomasi Münasebetleri (1789–1802),* S. 44, Ankara 1964.

Sönmez, Z., "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nafise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", *Yapı Dergisi,* S. 52, İstanbul 1983, ss. 30–48.

Sönmez, S., *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, İstanbul 2006.

Sözen, G., *Bin Çeşit İstanbul ve Boğaziçi Yalıları,* İstanbul 1989.

Sözen, M., *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi,* Ankara 1996.

Sözen, M. – Tapan, M., *Elli Yılın Türk Mimarisi,* Ankara 1973.

Sumner, B.H. – Freely, J., *Strolling Thorough İstanbul,* İstanbul 1973.

Sunalp, A.A., *XIX. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1999.

Şenyapılı, Ö., *İsim İsim İstanbul,* İstanbul 2008.

Şişman, A., *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri,*Ankara 2004.

Talasso, A., *L'Art Ottoman: Les Peintres de Turquie,* Paris 1958.

Tancoigne, J. M., (Çev.: E. Eyüpoğlu), *İzmir'e, Ege Adaları'na ve Girit'e Seyahat,*İstanbul 2003.

Tanyeli, U., "Transfer of western Urban Planning Concepts and Techniques to Turkey (1718–1840)", *Rönesans'tan XX. Yüzyılın Başına Kadar Batıdan İslam Dünyasına Modern Bilim ve Teknoloji Transferi Kongresi,* İstanbul 1987, ss. 348–350.

Tartan, T., "Topkapı Sarayı Arşivindeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı V,* İstanbul 1992, ss. 35–50.

Tekeli, İ., "Tanzimattan Cumhuriyete Kentsel Dönüşüm" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,* C. 4, İstanbul 1985, ss. 878–890.

Thevenot, J. De, (Çev: N. Yıldız), "1655-1656'da Türkiye", *1001 Temel Eser,* İstanbul 1978, ss. 75–83.

Tuğlacı, P., *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi,* İstanbul 1981.

Turan, Ş., *Türkiye-İtalya İlişkileri,* İstanbul 1990.

Uzunçarşılı, İ. H., *Osmanlı Tarihi,* C. II, Ankara 1988.

Üsdiken, B., "Avrupa Pasajı" Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C.1, İstanbul 1993, s. 431.

----------, "Çiçek Pasajı"Maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* C. 2, İstanbul 1993, ss. 508–509.

----------, *Pera'dan Beyoğlu'na (1840–1955),* İstanbul 1999.

Vıtruvıus, *Mimarlık Üzerine On Kitap,* İstanbul 1990.

Wratıslaw, W., (Çev.M.S. Dilmen), "16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndan Çizgiler", *Anılar,* İstanbul 1981, ss. 72-80.

Yazıcı, N., *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.

Yavuz, M., *19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2001.

----------, "August Carl Friedrich Jasmund ve İmari Faaliyetleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* S. 21, Erzurum 2008.

Yavuz, Y., *I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A. Kemaleddin Bey,* Ankara 1981.

Yazıcı, N., *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.

Yenişehirlioğlu, F., "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi,* İstanbul 1993, ss. 57-73.

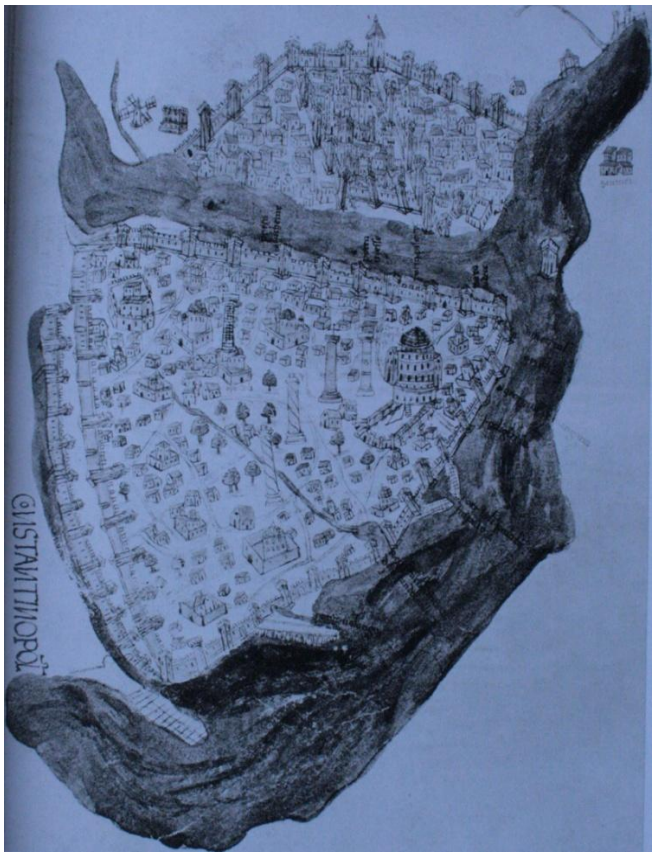
Yeltin, P., *Beyoğlu Pasajları Üzerine Bir İnceleme ve Rövitalizasyon Etüdü,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1985.

Yenal, E., "Profile of the Man, Sedat Eldem Architect in Turkey", *A. Mimar Book in the Series Architects in the Third World,* New York 1987, ss. 139–161.

Yıldıran, N., *İstanbul'da II. Abdülhamid Dönemi (1876–1908) Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989.

ÇİZİMLER

Çizim 1 : Cristoforo Buondelmonti'nin İstanbul görünüşü gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden).

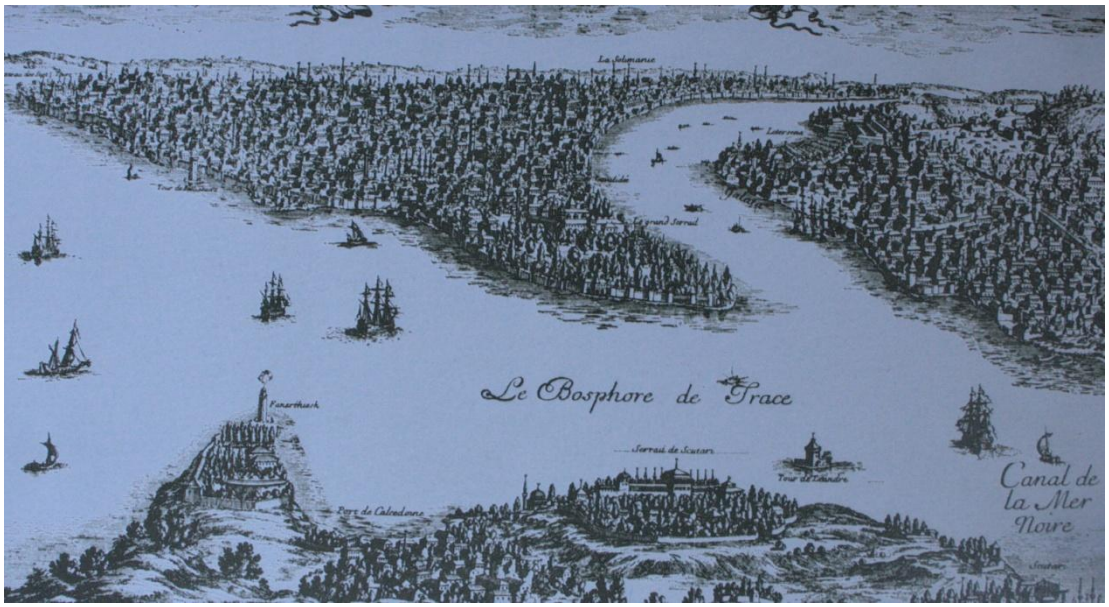


Çizim 2 : Cristoforo Buondelmonti'nin İstanbul görünüşü gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden).

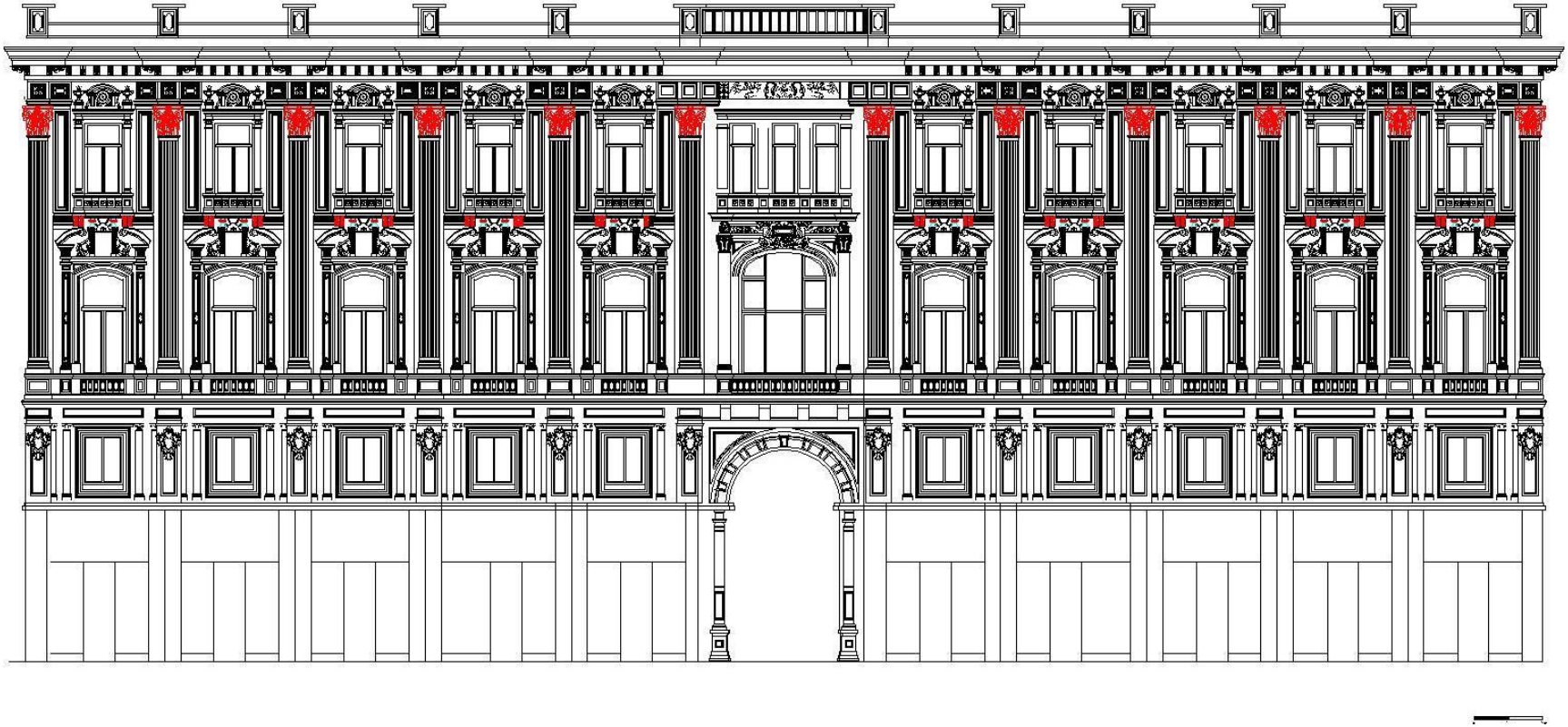
Çizim 3 : 1580'de Domenico Zenoi'nin Galata ve çevresi gravürü (M. Sinan Genim Arşivinden).

Çizim 4 : 1537'de Galata ve çevresi gravürü (Matrakçı Nasuh'dan).

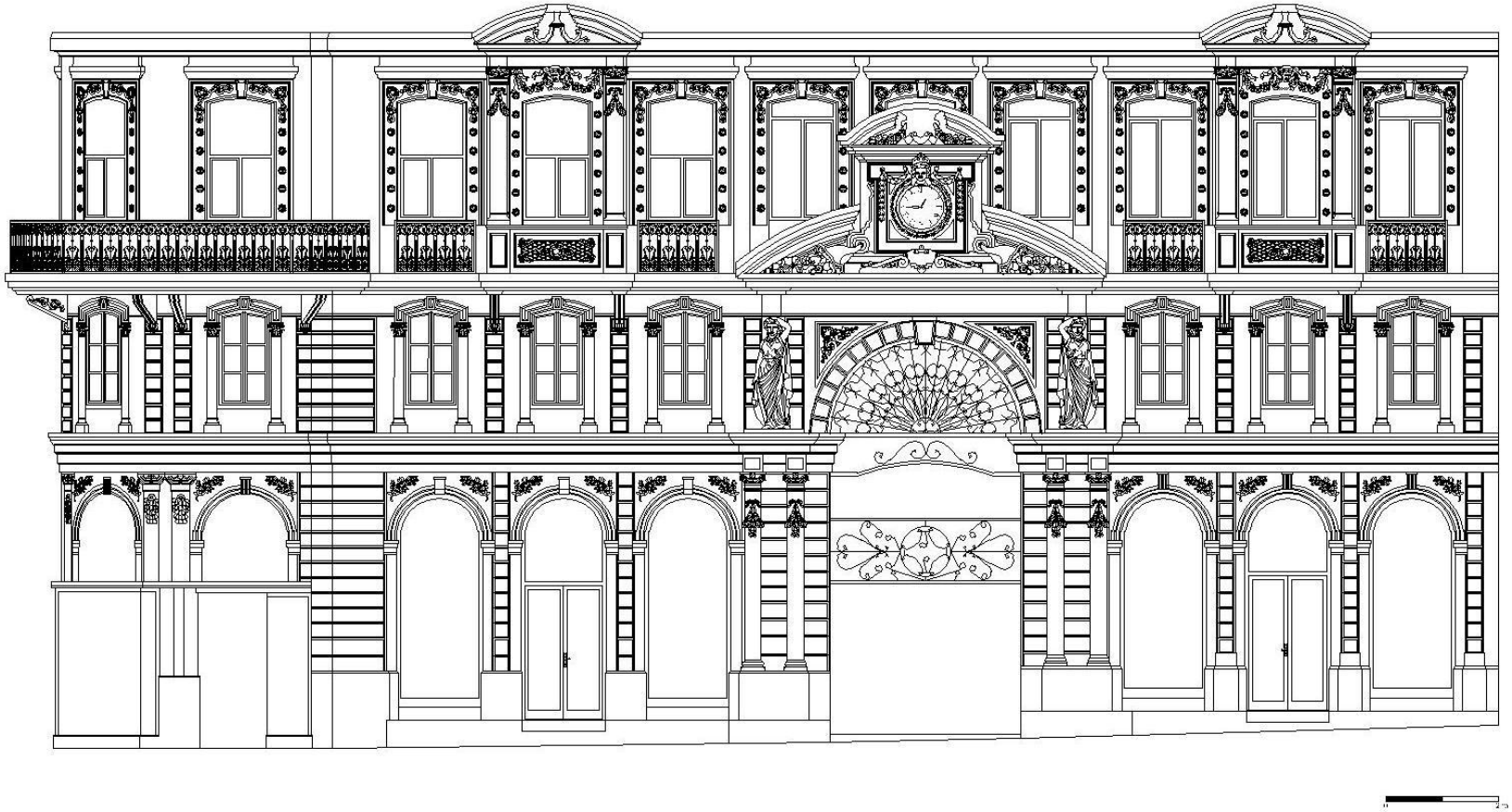
Çizim 5 : 1681'de Galata ve çevresi gravürü (Grelot'dan).



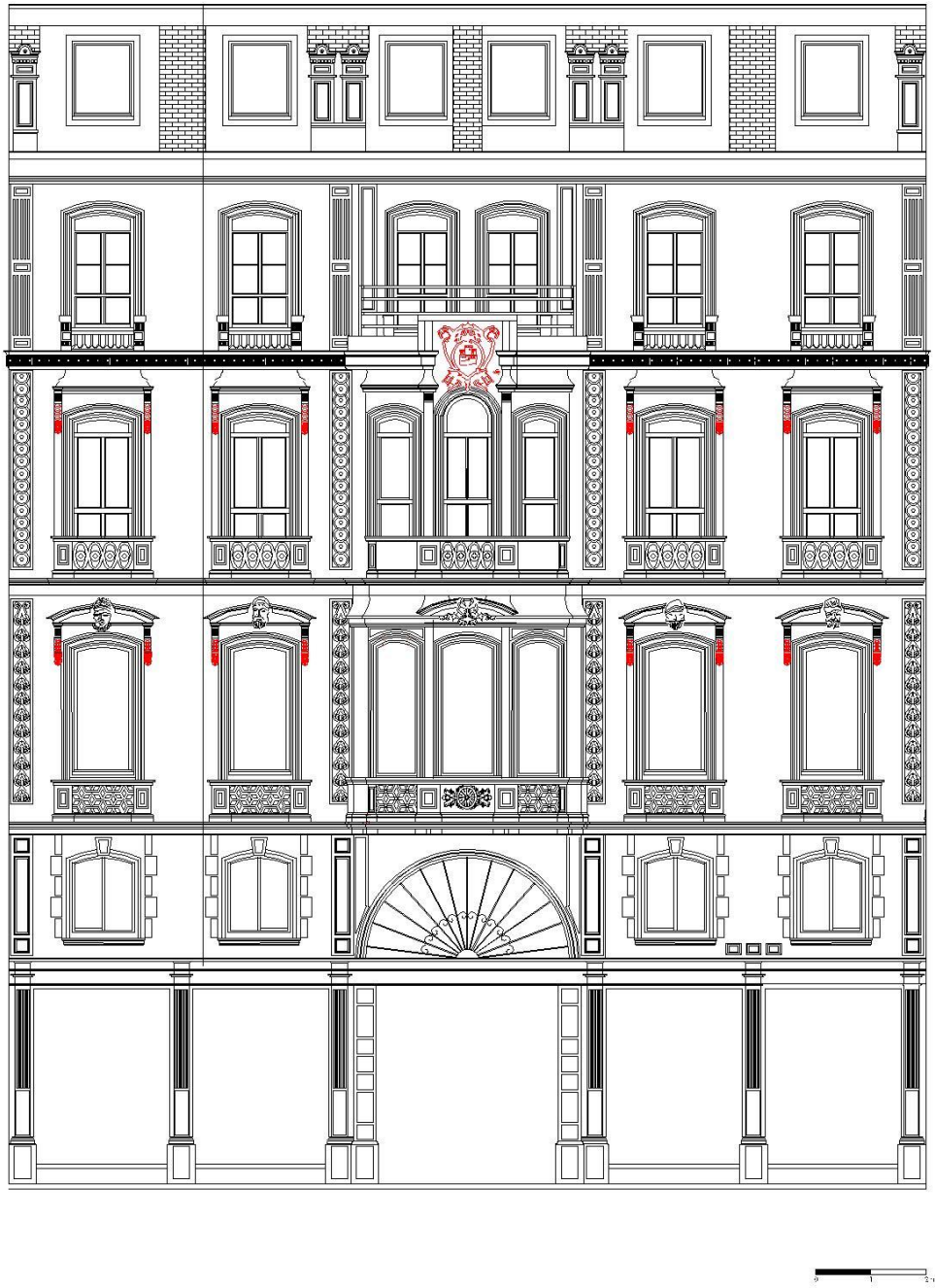
Çizim 6 : 1702'de İstanbul ve Galata gravürü (Bruyn'dan)



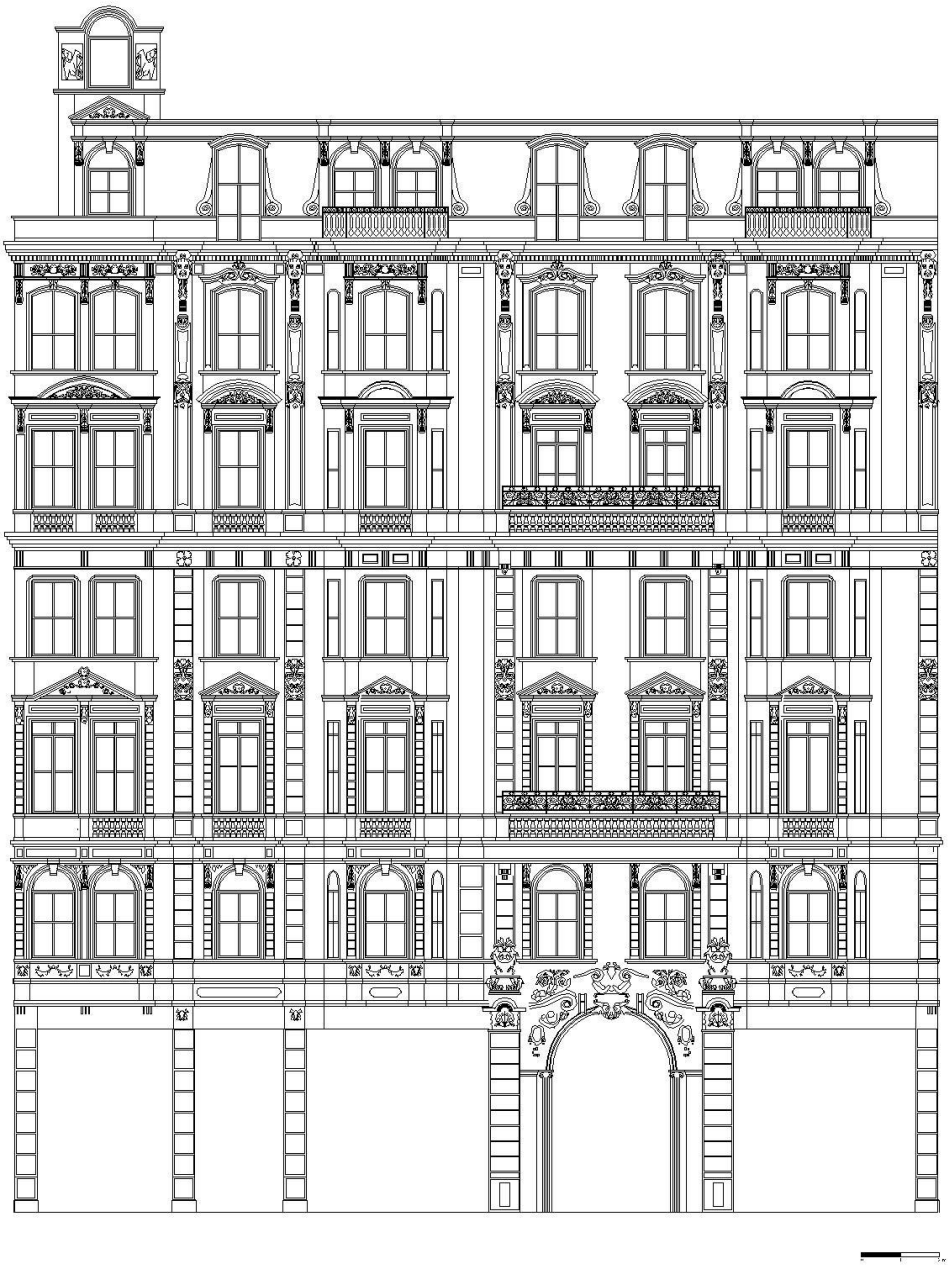
Çizim 7 : Emek Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



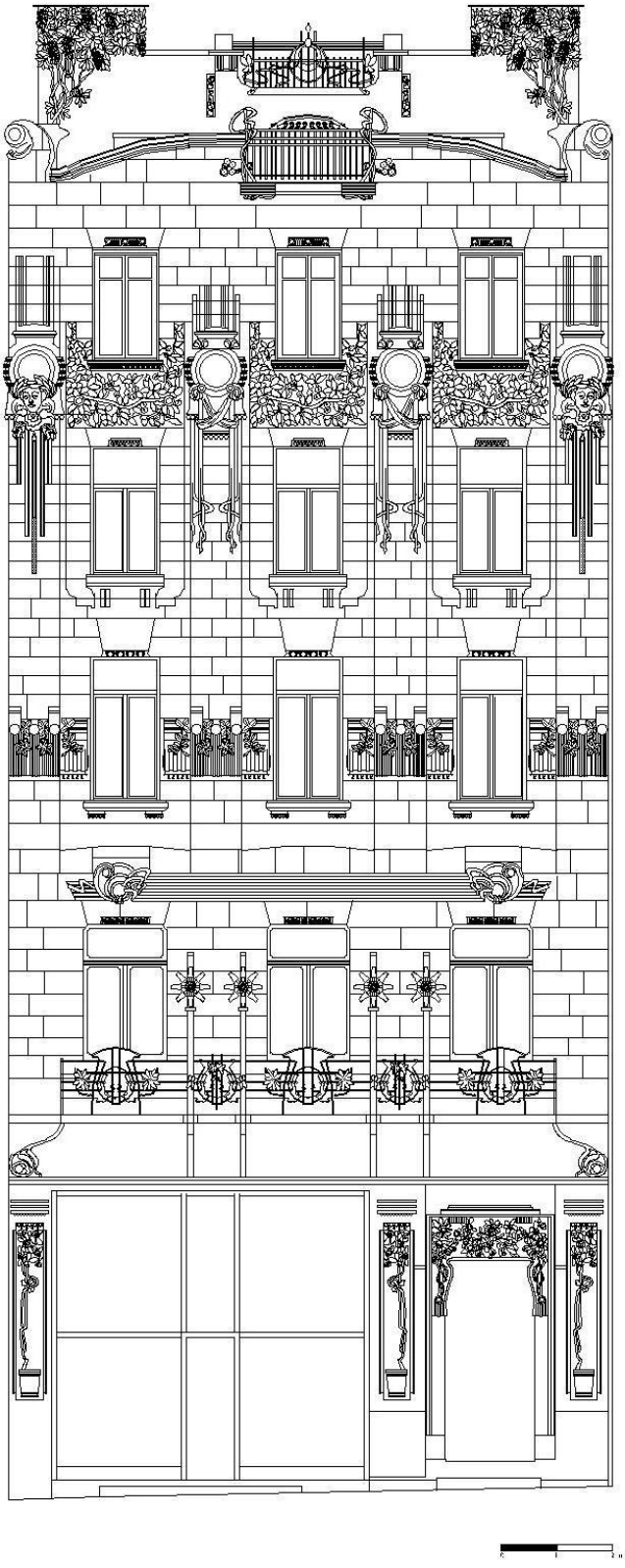
Çizim 8 : Çiçek Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



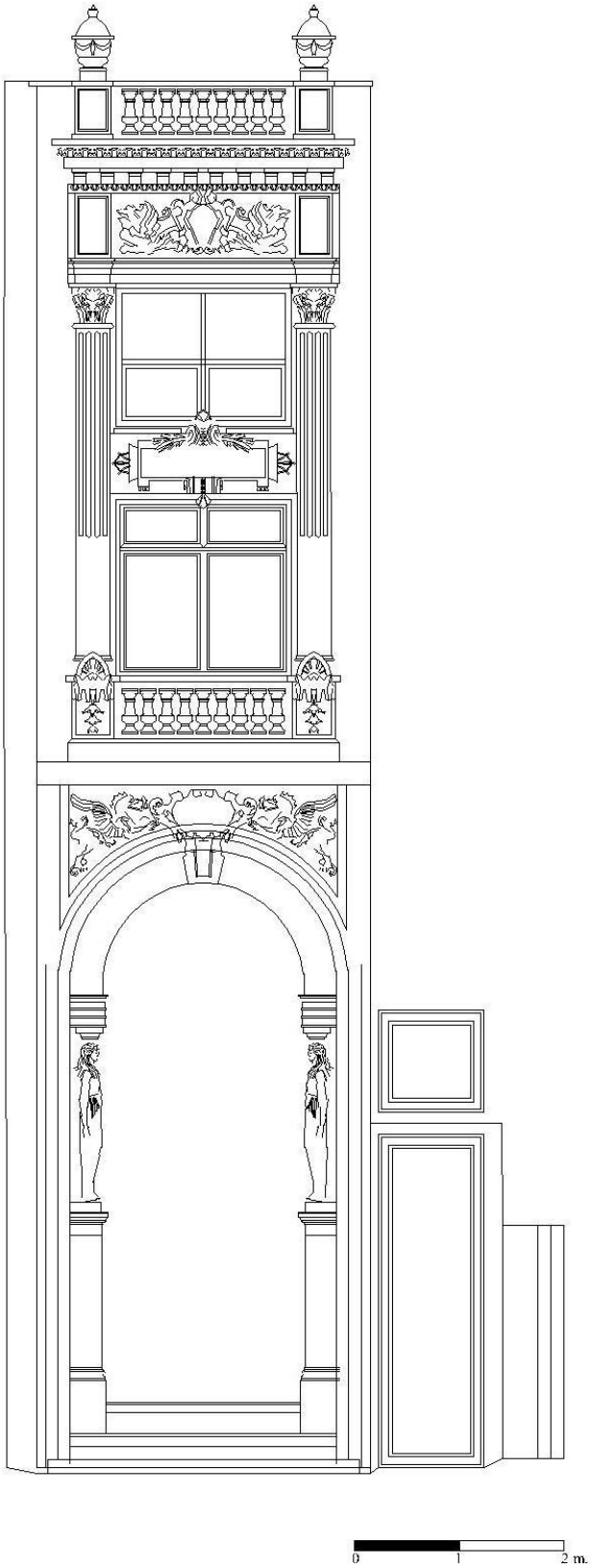
Çizim 9 : Halep Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



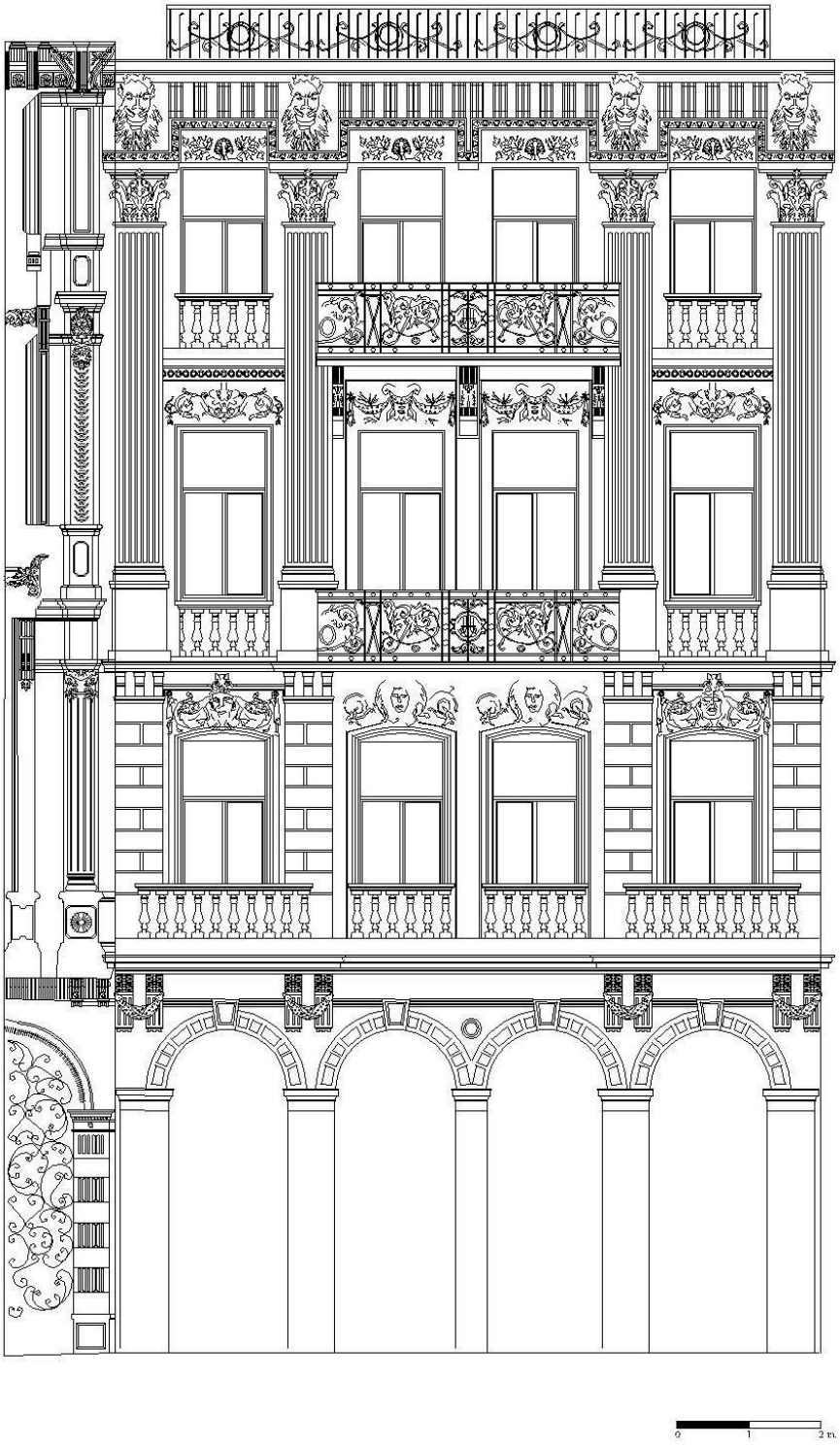
Çizim 10 : Rumeli Pasajı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



Çizim 11 : Botter Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).

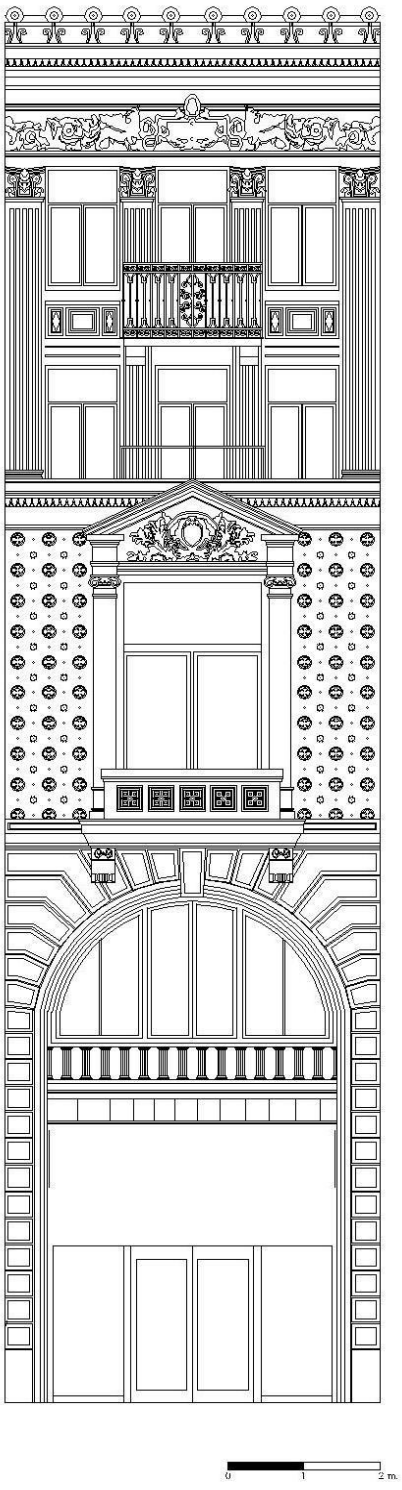


Çizim 12 : Alkazar Sineması cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).

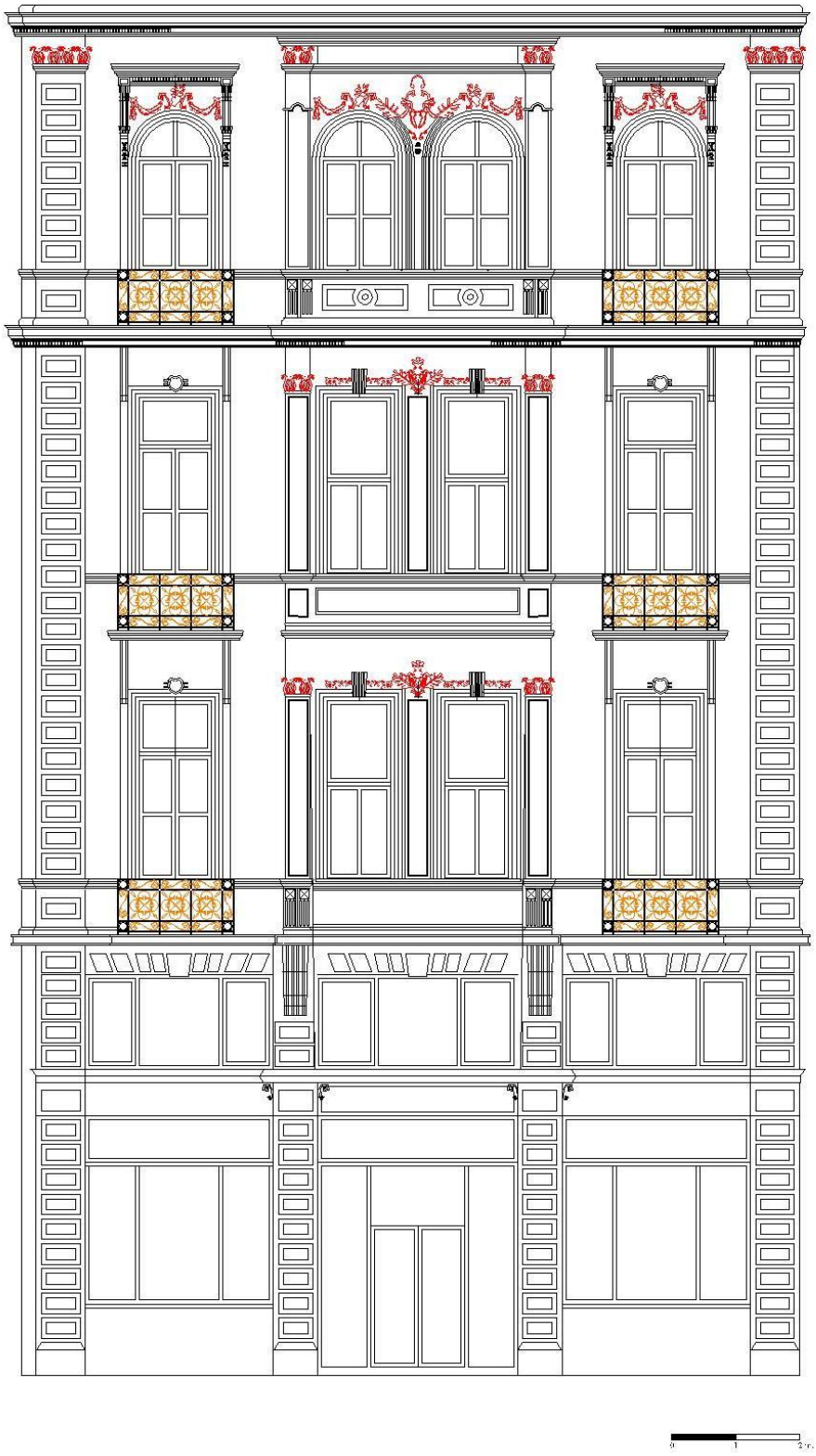


Çizim 13 : Beyoğlu Han cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).

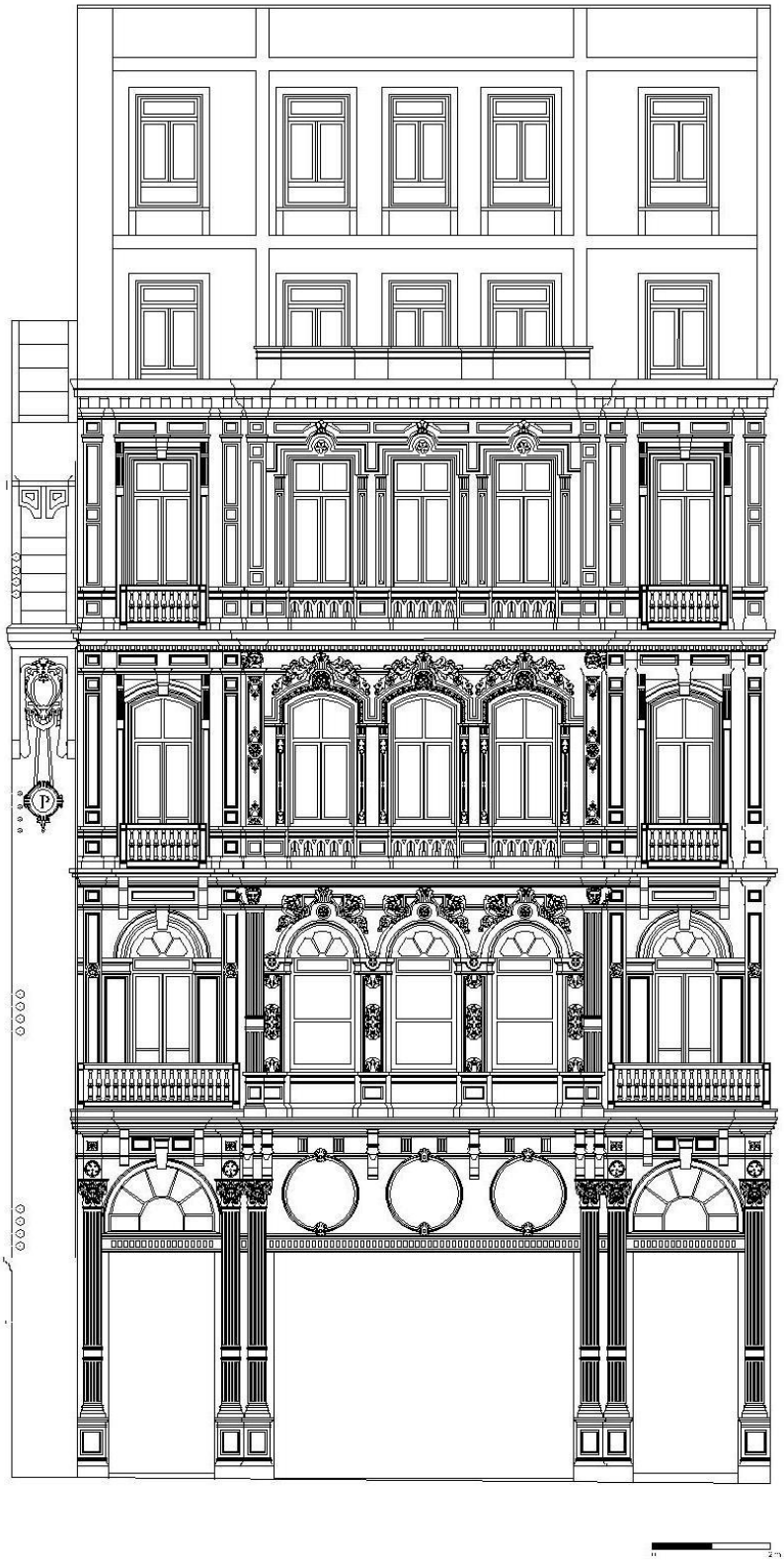
Çizim 14 : Çiçek Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



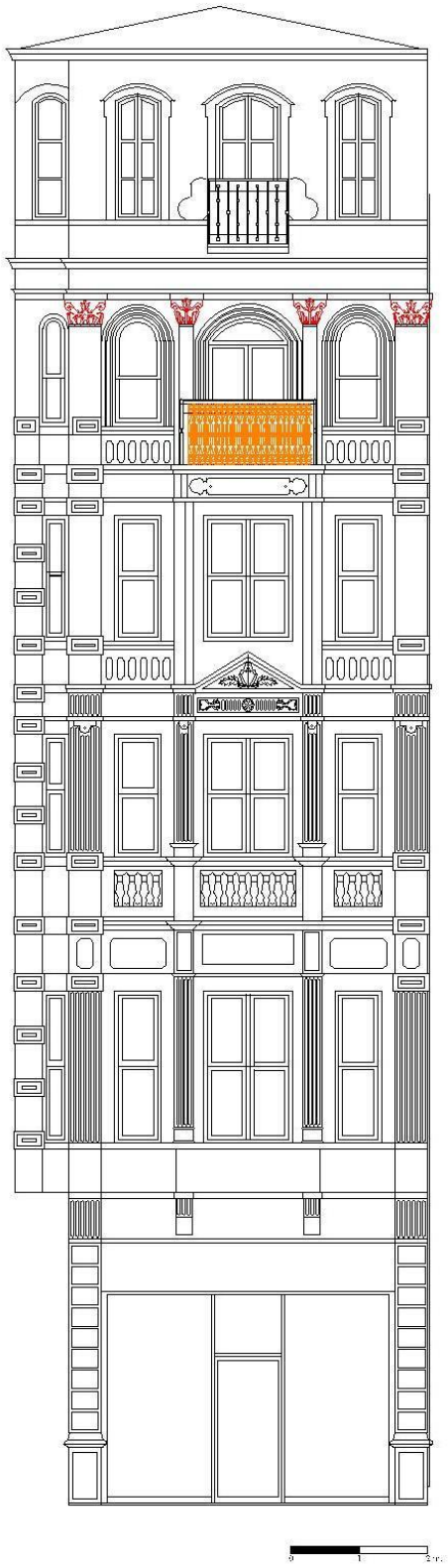
Çizim 15 : Ender Apartmanı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



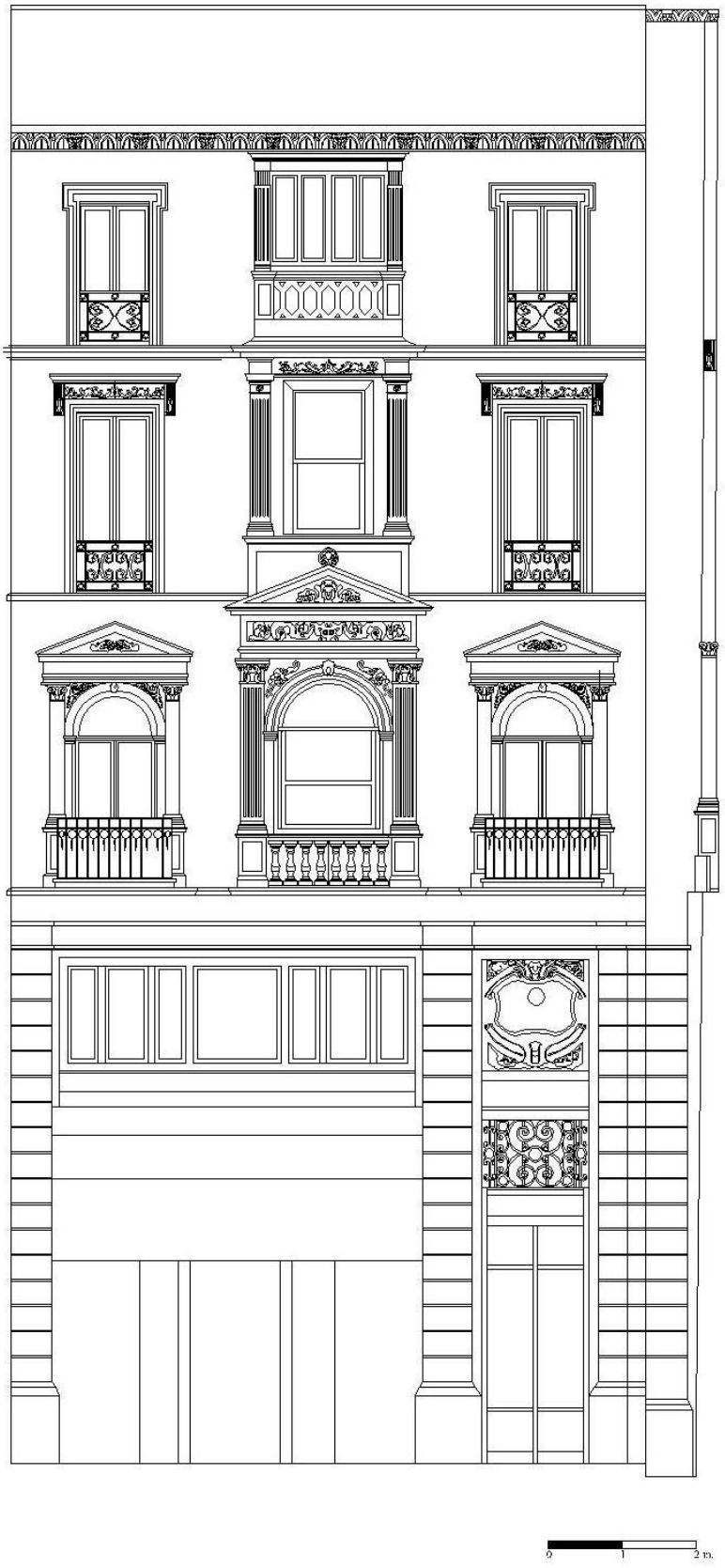
Çizim 16 : İstiklâl Caddesi 2 Numaralı Apartman cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



Çizim 17 : Örs Turistik İş Merkezi cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



Çizim 18 : Simit Sarayı cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).



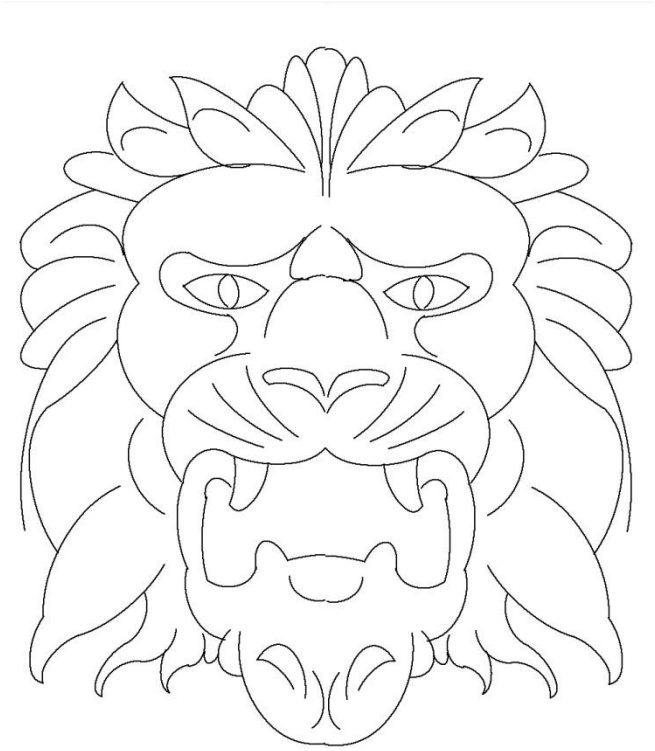
Çizim 19 : Güney Palas cephe çizimi (Beyoğlu Belediyesi'nden).

Çizim 20 : İstanbul Sanayi Odası'ndan aslan maskı.

Çizim 21 : Teutonia Apartmanı'ndan aslan maskı.

Çizim 22 : Emek Pasajı'ndan kanatlı kadın figürü.

Çizim 23 : Emek Pasajı'ndan mask.



Çizim 24 : Emek Pasajı'ndan aslan maskı.

Çizim 25 : Emek Pasajı'ndan grifon figürü.

Çizim 26 : Emek Pasajı'ndan figürü.

Çizim 27 : Çiçek Pasajı'ndan karyatid.

Çizim 28 : Çiçek Pasajı'ndan kadın maskı.

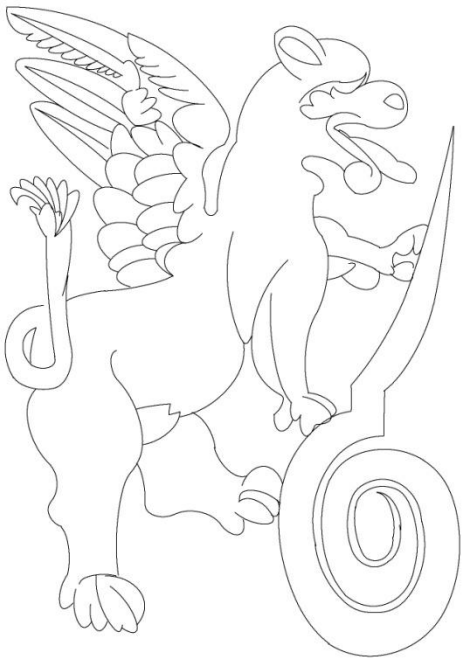
Çizim 29 : Galata Antik Otel'den aslan maskı.

Çizim 30 : Büyük Londra Oteli'nden aslan maskı.

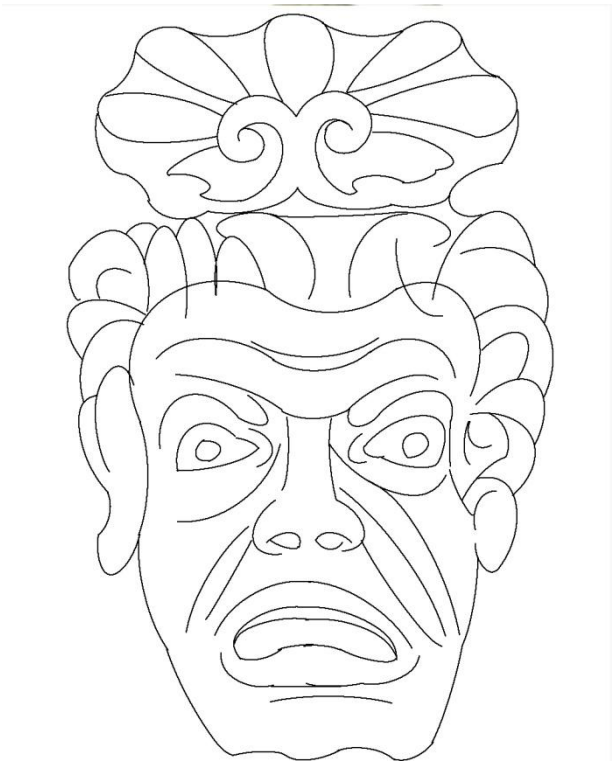
Çizim 31 : Büyük Londra Oteli'nden karyatid.

Çizim 32 : Rumeli Pasajı'ndan insan maskı.

Çizim 33 : Rumeli Pasajı'ndan aslan maskı.



Çizim 34 : Rumeli Pasajı'ndan grifon.



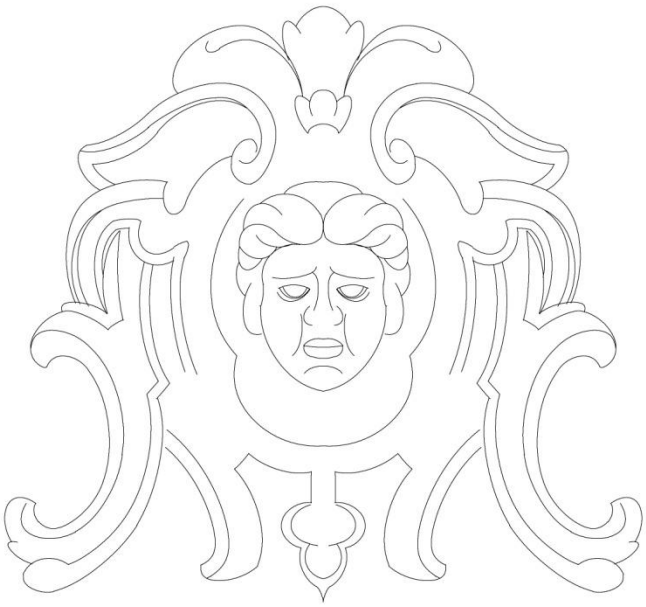
Çizim 35 : Rumeli Pasajı'ndan mask.

Çizim 36 : Rumeli Pasajı'ndan kadın maskı.

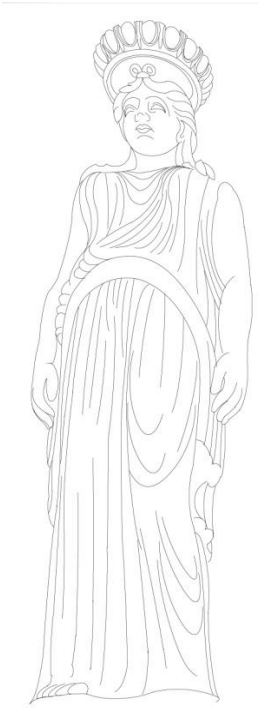
Çizim 37 : Pera Müzesi'nden kadın büstü.

Çizim 38 : Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi.

Çizim 39 : Hanif Han'dan aslan maskı.



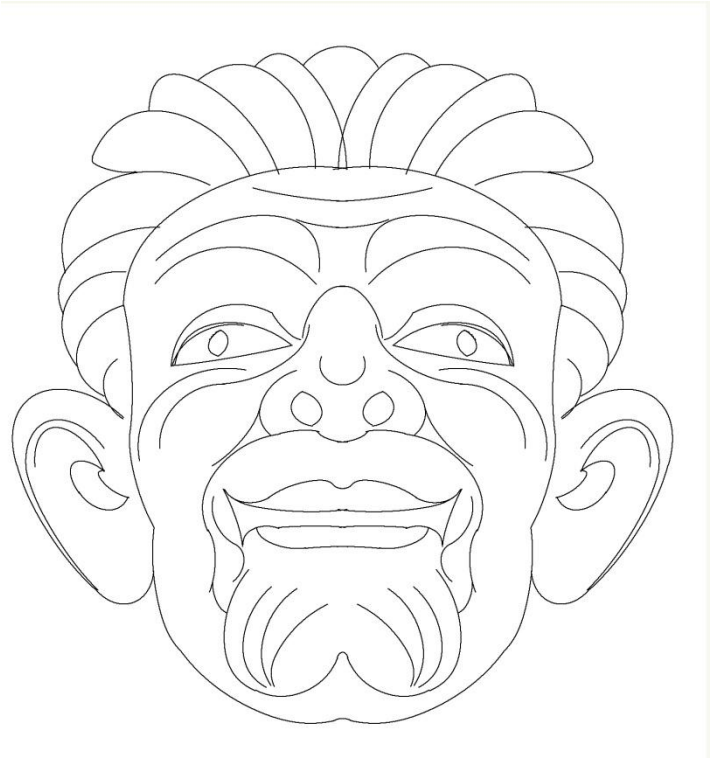
Çizim 40 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'dan insan maskı.



Çizim 41 : Alkazar Sineması'ndan karyatid.

Çizim 42 : Alkazar Sineması'ndan.

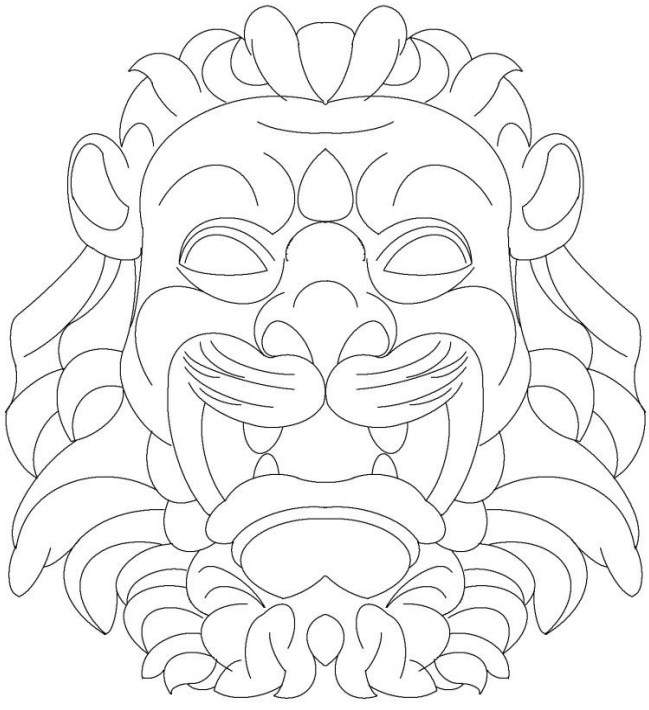
Çizim 43 : Alkazar Sineması'ndan ayrıntı.



Çizim 44 : Beyoğlu Han'dan erkek maskı.

Çizim 45 : Beyoğlu Han'dan kadın maskı.

Çizim 46 : Beyoğlu Han'dan erkek maskı.

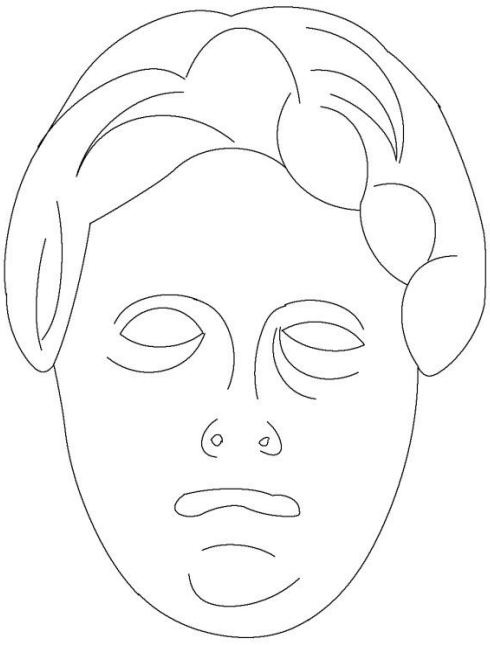


Çizim 47 : Beyoğlu Han'dan aslan maskı.

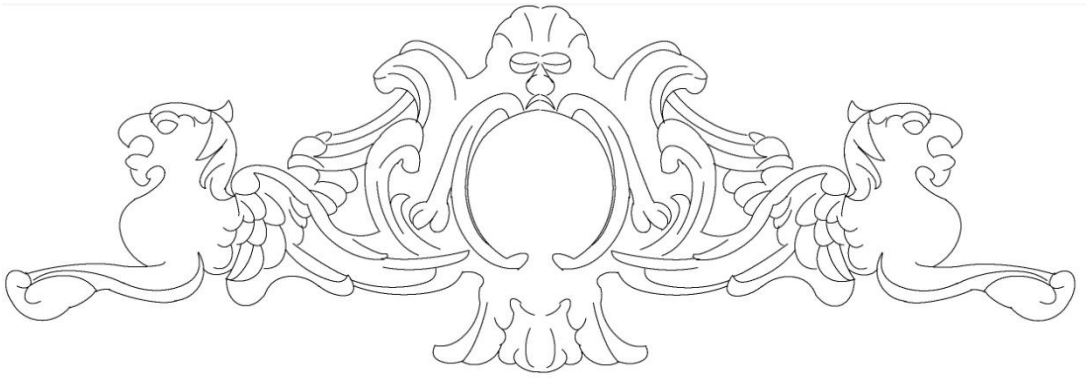
Çizim 48 : Petits Champs Pasajı'ndan aslan maskı.

Çizim 49 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan mask.

Çizim 50: Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'dan kadın maskı.



Çizim 51: Baran Apartmanı'ndan kadın maskı.



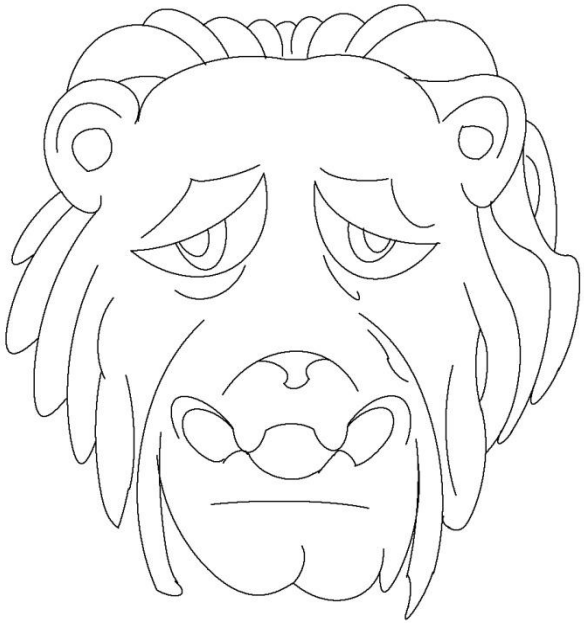
Çizim 52 : Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'dan figürlü süsleme.

Çizim 53 : Büyük Parma Han Apartmanı'ndan kadın maskı.

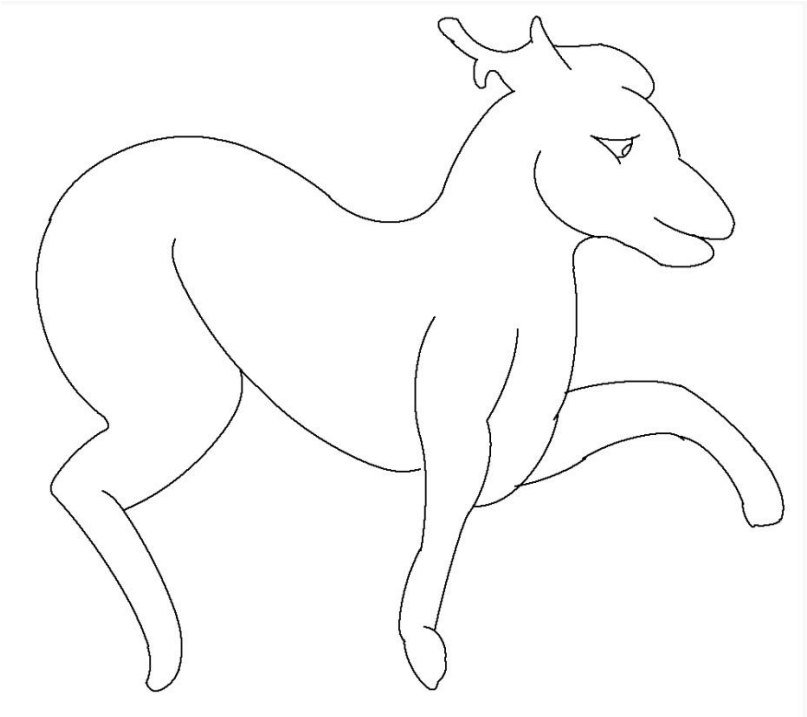
Çizim 54 : Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'dan kadın maskı.

Çizim 55 : Çiçek Apartmanı'ndan mask.

Çizim 56: Çubukçu Han'dan kadın maskı.



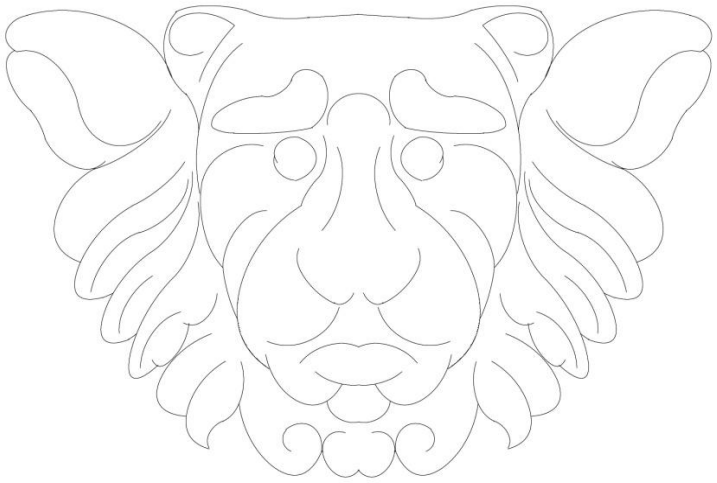
Çizim 57: Deniz Apartmanı'ndan aslan maskı.



Çizim 58 : Doğançay Müzesi'nden geyik figürü.

Çizim 59 : Efe Apartmanı'ndan insan maskı.

Çizim 60 : Ender Apartmanı'ndan grifon figürü.

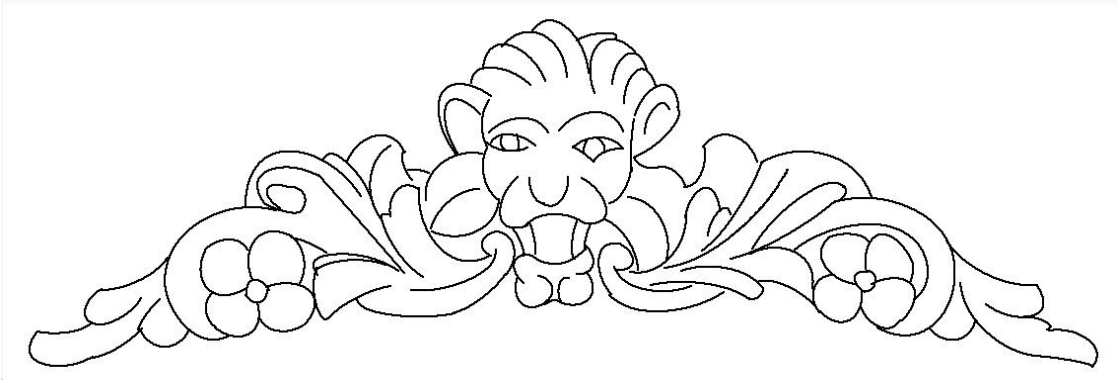


Çizim 61 : Erdem İş Hanı'ndan aslan maskı.

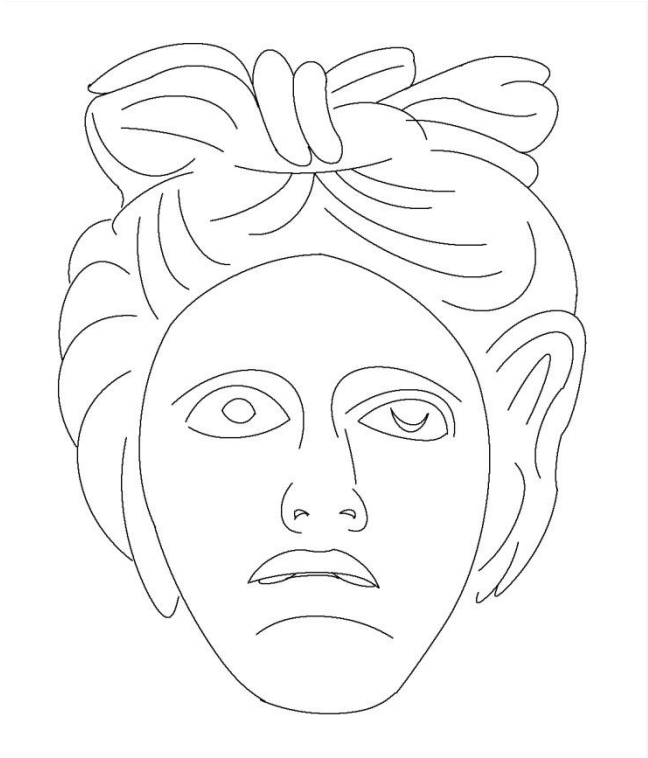
Çizim 62 : Galatasaray Hanı'ndan kadın maskı.

Çizim 63 : Güneş Hanı'ndan aslan maskı.

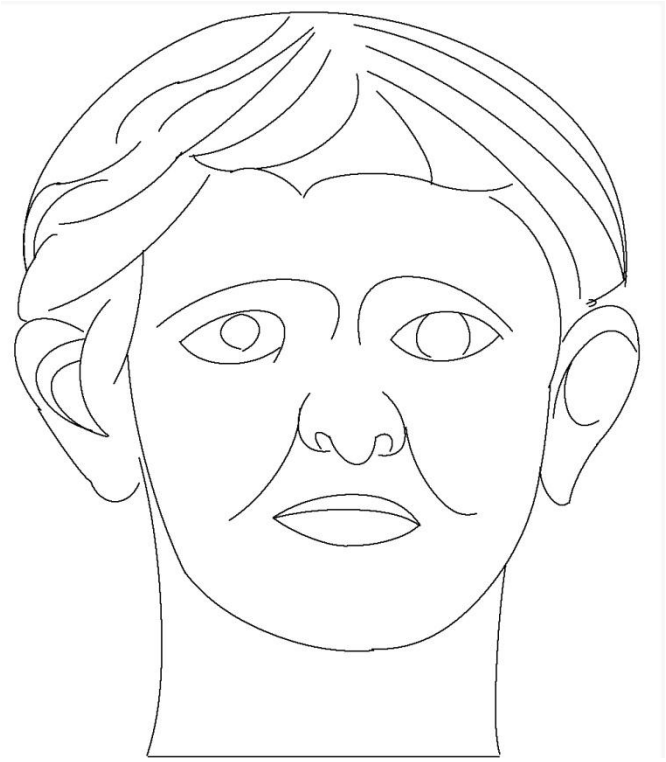
Çizim 63 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan.



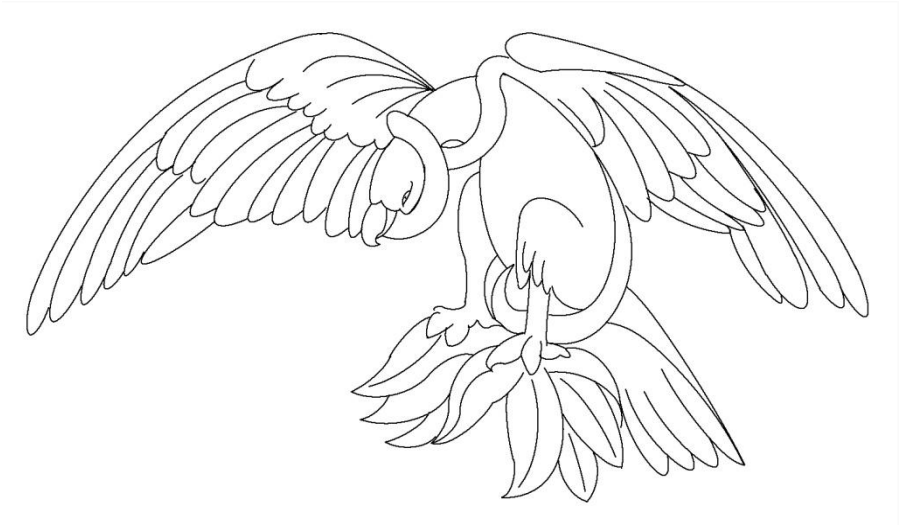
Çizim 64 : Huzur Apartmanı'ndan aslan maskı.



Çizim 65 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nden kadın maskı.



Çizim 66: İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan insan maskı.

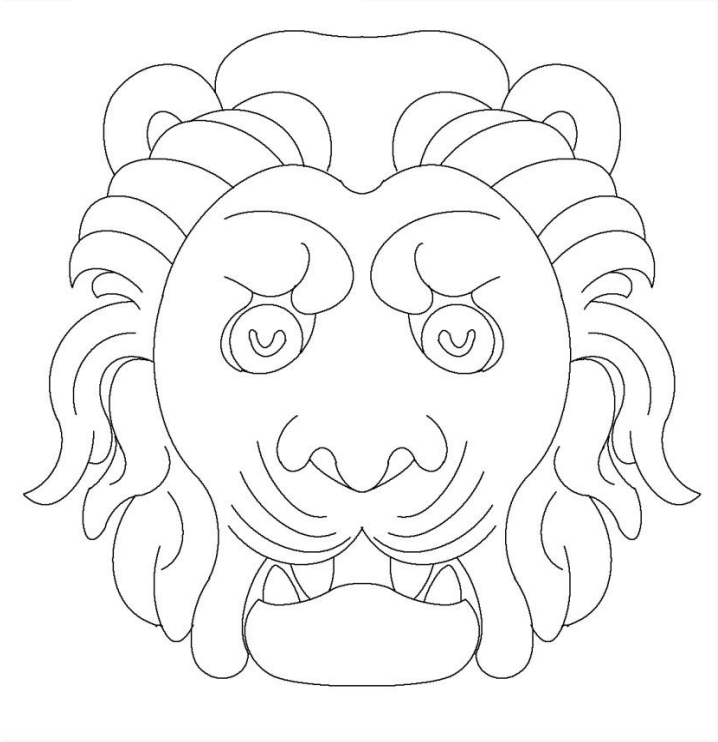


Çizim 67 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürü.

Çizim 68 : İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden kadın maskı.

Çizim 69 : İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi'nden kadın maskı.

Çizim 70 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan erkek maskı.

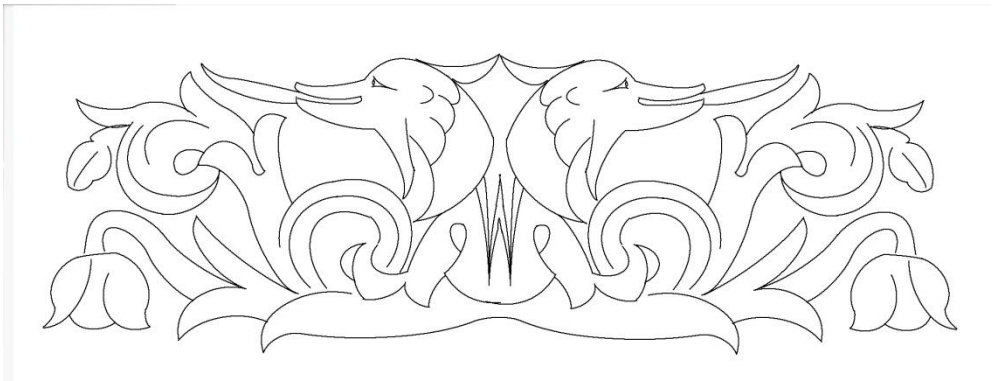


Çizim 71 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman ‘dan aslan maskı.

Çizim 72 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman’dan kadın rölyefi.

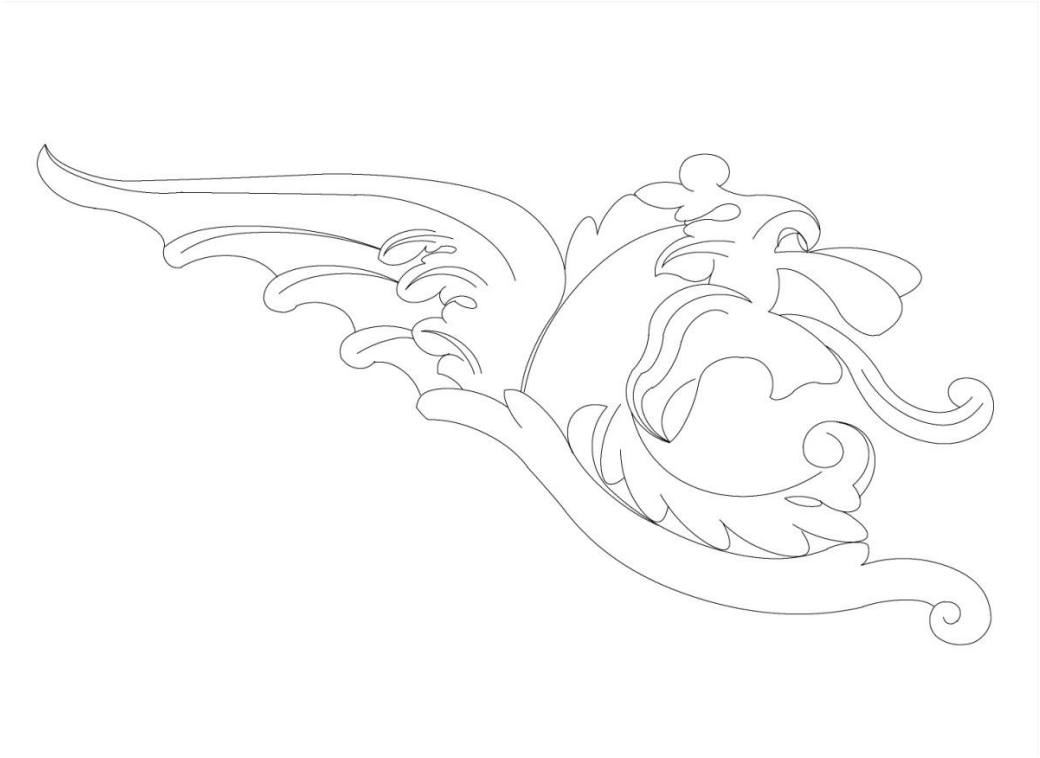
Çizim 73 : Örs Turistik İş Merkezi'nden mask.

Çizim 74 : Örs Turistik İş Merkezi'nden mask.



Çizim 75 : Simit Sarayı'ndan balıkçıllar.

Çizim 76 : Simit Sarayı'ndan aslan maskı.



Çizim 77 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü.

Çizim 78 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü.

Çizim 79 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan eros figürü.

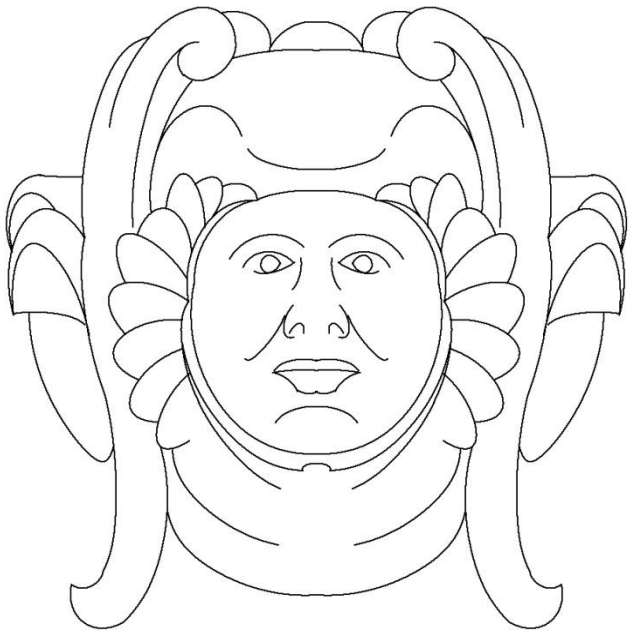
.

Çizim 80 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan mask.

.

Çizim 81 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan mask.

.



Çizim 82 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan mask.

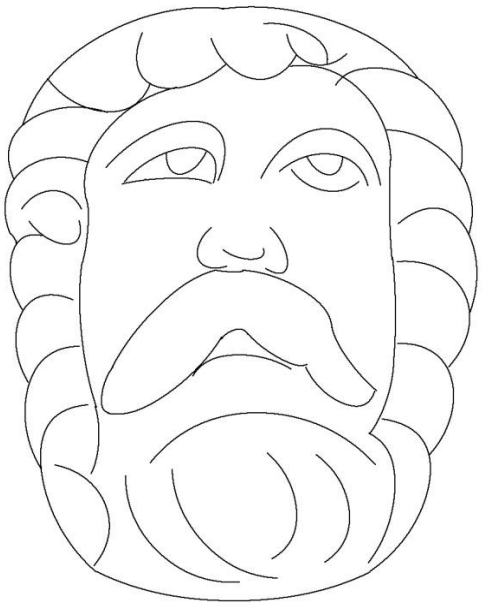
.

Çizim 83 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan mask.

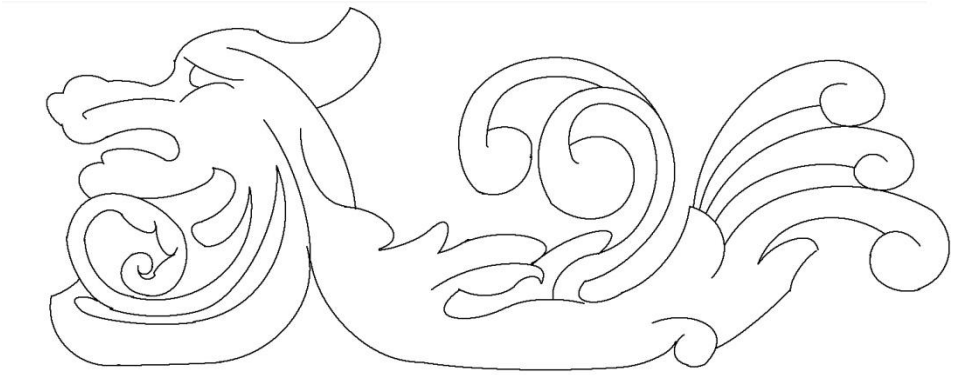
.

Çizim 84 : Yoğurtçu İş Merkezi'nden mask.

Çizim 85 : Yoğurtçu İş Merkezi'nden kadın maskı.



Çizim 86 : Anadolu Pasajı'ndan erkek maskı.



Çizim 87 : Anadolu Pasajı'ndan ejder figürü.

Çizim 88 : Güney Palas'tan kadın maskı.

FOTOĞRAFLAR

Foto. 1: İstanbul Sanayi Odası'ndan genel görünüm.

Foto. 2 : İstanbul Sanayi Odası giriş kapısı.

Foto. 3: İstanbul Sanayi Odası giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 4 : İstanbul Sanayi Odası kuzey cepheden.

Foto. 5 : İstanbul Sanayi Odası kuzey cepheden.

Foto. 6 : İstanbul Sanayi Odası'ndan pencere alınlığı.

Foto. 7 : İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden.

Foto. 8 : İstanbul Sanayi Odası doğu cephe pencere alınlığından.

Foto. 9 : İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden ayrıntı.

Foto. 10 : İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden.

Foto. 11: İstanbul Sanayi Odası doğu cepheden.

Foto. 12 : İstanbul Sanayi Odası figürlü süslemesinden.

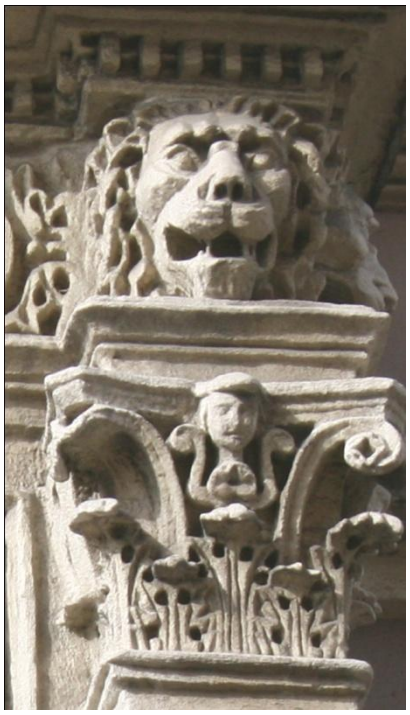


Foto. 13 : İstanbul Sanayi Odası figürlü süslemesinden.

İSTANBUL BAROSU
KÜLTÜR MERKEZİ
BALKON

Foto. 14 : Teutonia Alman Kulübü'nden genel görünüm.

Foto. 15 : Teutonia Alman Kulübü batı cepheden.

Foto. 16 : Teutonia Alman Kulübü batı cepheden ayrıntı.

Foto. 17 : Teutonia Alman Kulübü'nden aslan maskı.

Foto. 18 : Avrupa Pasajı doğu cepheden.

Foto. 19 : Avrupa Pasajı batı cepheden.

Foto. 20 : Avrupa Pasajı iç mekandan genel görünüm.

Foto. 21: Avrupa Pasajı heykellerinden genel görünüm.

Foto. 22 : Avrupa Pasajı'ndan Demeter heykeli.

Foto. 23 : Avrupa Pasajı'ndan Apollon heykeli.

Foto. 24 : Avrupa Pasajı'ndan Hera heykeli.

Foto. 25 : Avrupa Pasajı'ndan Aphrodite heykeli.

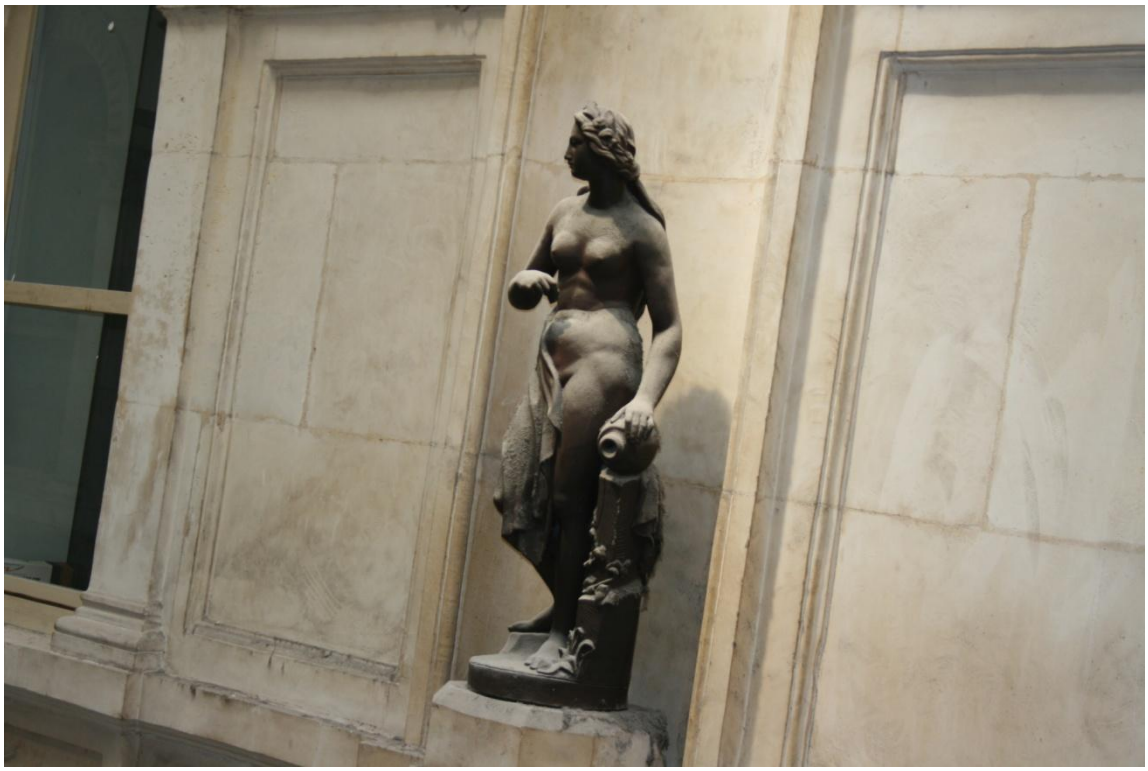


Foto. 26 : Avrupa Pasajı'ndan Aphrodite heykeli.

Foto. 27 : Emek Pasajı'ndan genel görünüm

Foto. 28 : Emek Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 29 : Emek Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 30 : Emek Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 31: Emek Pasajı ikinci normal kat pencere alınlığından.

Foto. 32 : Emek Pasajı ikinci kat balkonundan ayrıntı.

Foto. 33 : Emek Pasajı ikinci kat balkon pencere alınlığından.

Foto. 34 : Emek Pasajı üçüncü normal kat pencere alınlığından.

Foto. 35 : Emek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 36 : Emek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 37 : Emek Pasajı batı cepheden.

Foto. 38 : Emek Pasajı kanatlı kadın rölyefinden.

Foto. 39 : Emek Pasajı'ndan.

Foto. 40 : Emek Pasajı'ndan aslan maskı.

Foto. 41 : Emek Pasajı üçüncü normal katından ayrıntı.

Foto. 42 : Emek Pasajı'ndan grifon figürü.

Foto. 43 : Emek Pasajı'ndan kadın maskı.

Foto. 44 : Emek Pasajı pencere aralıklarından ayrıntı.

Foto. 45 : Emek Pasajı'ndan ejder figürü.

Foto. 46 : Emek Pasajı'ndan aslan maskı.

Foto. 47 : Çiçek Pasajı'ndan genel görünüm.

Foto. 48 : Çiçek Pasajı giriş kapısı.

Foto. 49 : Çiçek Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 50 : Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 51 : Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 52 : Çiçek Pasajı'ndan karyatid.

Foto. 53 : Çiçek Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 54 : Çiçek Pasajı'ndan kadın maskı.

Foto. 55 : Galata Antik Otel'inden genel görünüm.

Foto. 56 : Galata Antik Otel batı cepheden.

Foto. 57 : Galata Antik Otel pencere alınlıklarından.

Foto. 58 : Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı.

Foto. 59 : Galata Antik Otel batı cephedeki madalyon'dan ayrıntı.

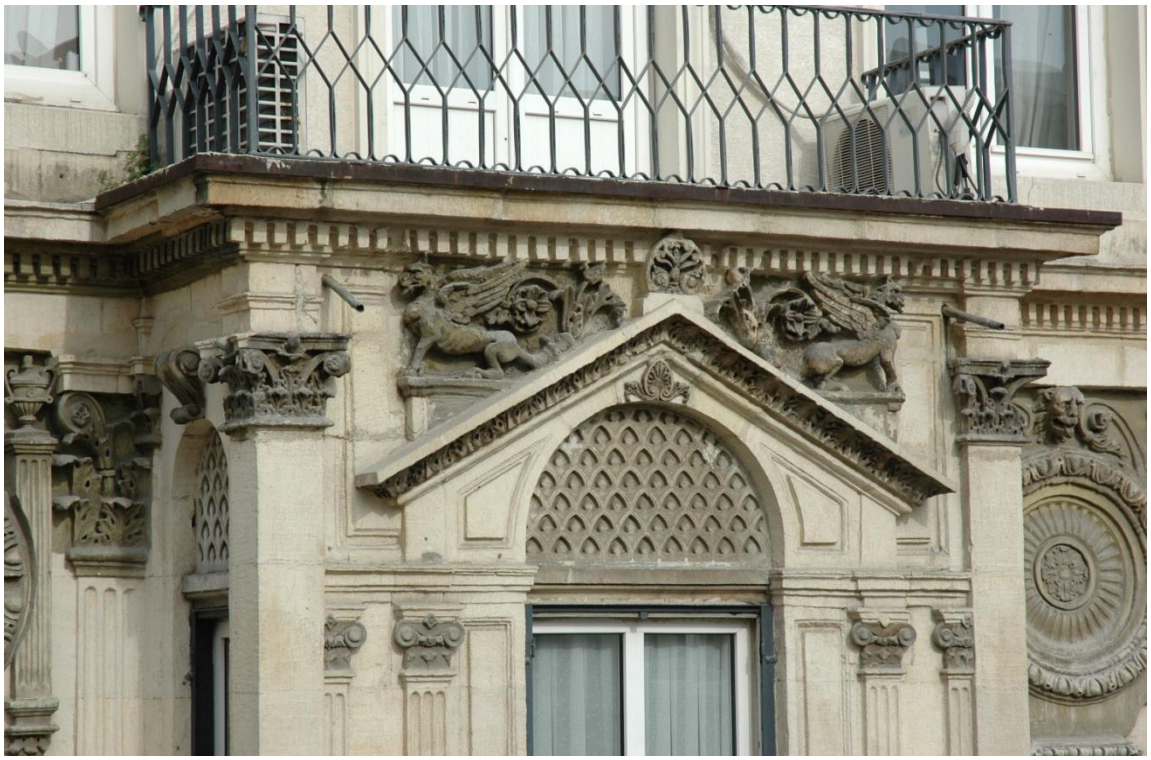


Foto. 60 : Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı.

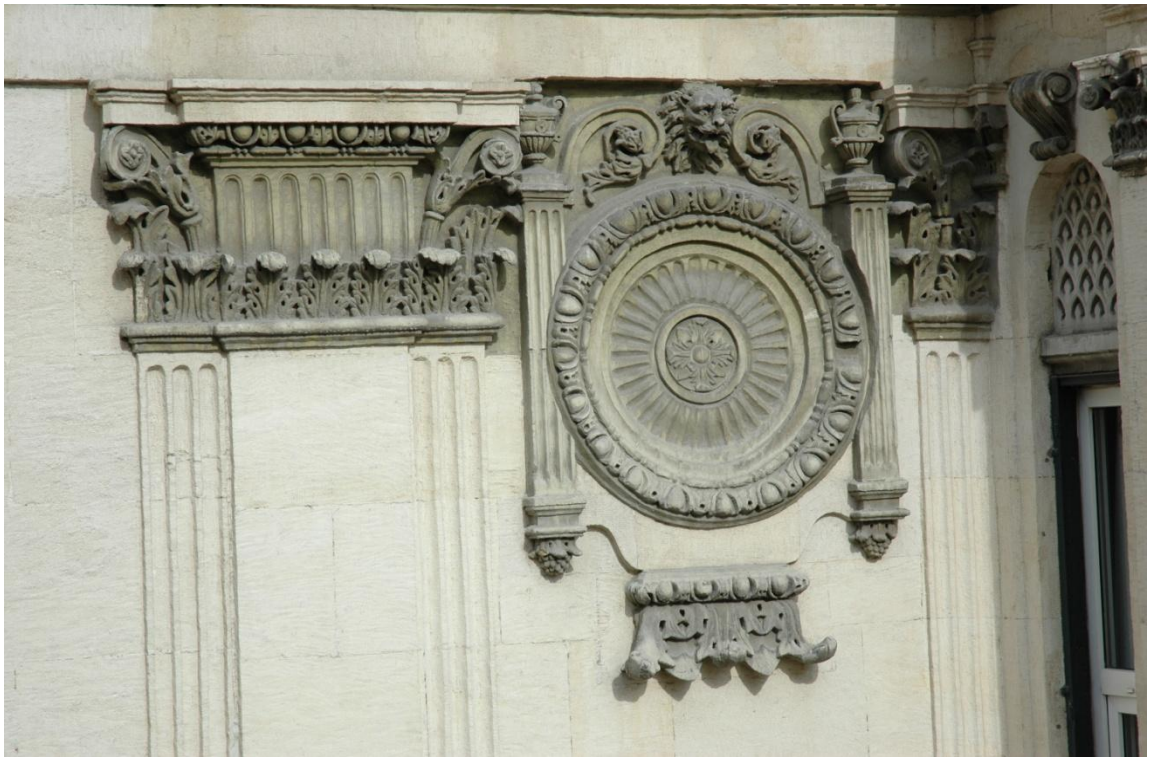


Foto. 61: Galata Antik Otel batı cepheden ayrıntı.

Foto. 62 : Galata Antik Otel'den aslan maskı.

Foto. 63 : Galata Antik Oteli'nin mimarının imzası.

Foto. 64 : Halep Pasajı'ndan genel görünüm.

Foto. 65 : Halep Pasajı birinci normal kat pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 66 : Halep Pasajı birinci normal kat pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 67 : Halep Pasajı güney cepheden.

Foto. 68 : Büyük Londra Oteli'nden genel görünüm.

Foto. 69 : Büyük Londra Oteli zemin kat pencerelerinden.

Foto. 70 : Büyük Londra Oteli giriş kapısı.

Foto. 71: Büyük Londra Oteli batı cepheden.

Foto. 72 : Büyük Londra Oteli batı cepheden.

Foto. 73 : Büyük Londra Oteli ikinci normal kat balkonundan ayrıntı.

Foto. 74 : Büyük Londra Oteli'nden aslan maskı.

Foto. 75 : Büyük Londra Oteli'nden kadın rölyefi.

Foto. 76 : Büyük Londra Oteli'nden karyatid.

Foto. 77 : Rumeli Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 78 : Rumeli Pasajı giriş kapısı.

Foto. 79 : Rumeli Pasajı giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 80 : Rumeli Pasajı'ndan aslan maskı.

Foto. 81 : Rumeli Pasajı'ndan kadın maskı.

Foto. 82 : Rumeli Pasajı giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 83 : Rumeli Pasajı pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 84 : Rumeli Pasajı köşe kulesinden.

Foto. 85 : Rumeli Pasajı doğu cephesinden.

Foto. 86 : Rumeli Pasajı'ndan grifon.

Foto. 87 : Rumeli Pasajı'ndan mask.

Foto. 88 : Rumeli Pasajı'ndan içten görünüm.

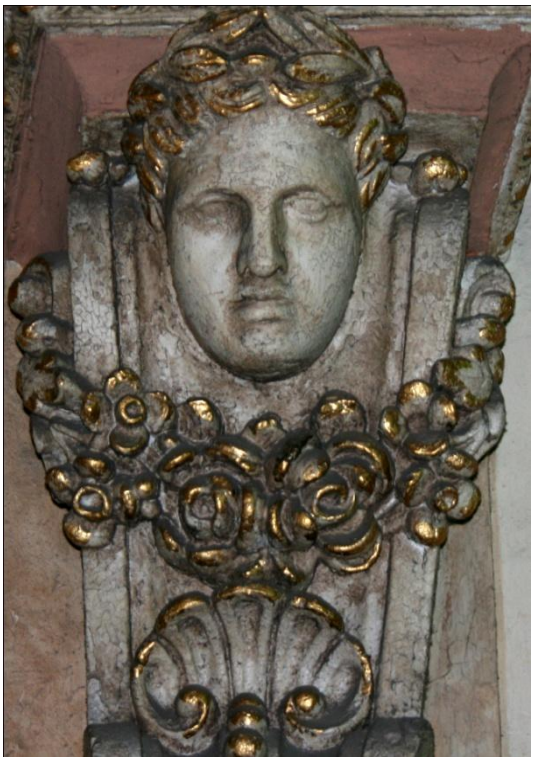


Foto. 89 : Rumeli Pasajı'ndan rölyef.

Foto. 90: Pera Müzesi'nden genel görünüm.

Foto. 91: Pera Müzesi giriş kapısı.

Foto. 92 : Pera Müzesi batı cepheden.

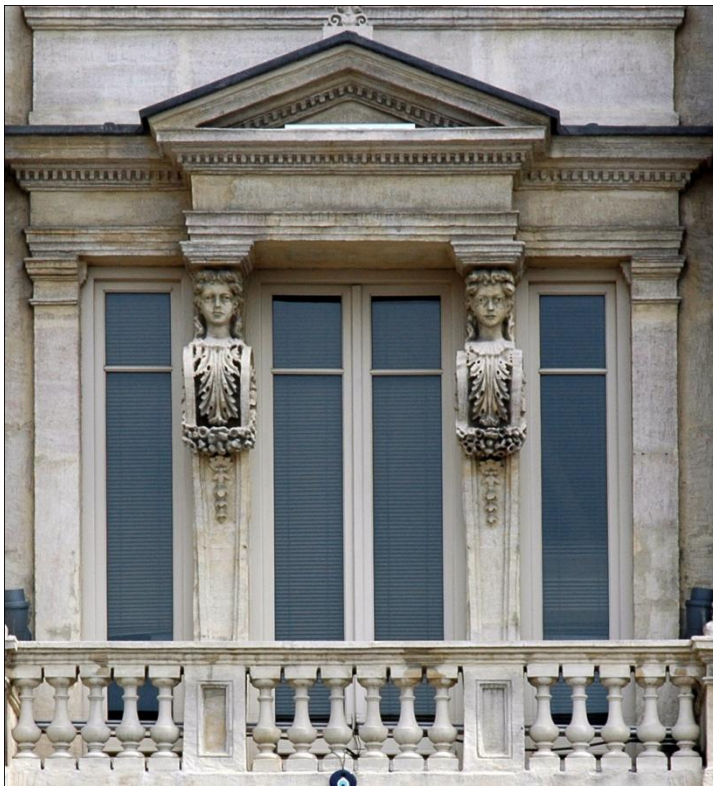


Foto. 93: Pera Müzesi pencerelerinden.

Foto. 94 : Pera Müzesi'nden kadın rölyefi.

Foto. 95 : Pera Müzesi batı cepheden.

Foto. 96 : Botter Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 97 : Botter Apartmanı batı cepheden.

Foto. 98 : Botter Apartmanı batı cepheden ayrıntı.

Foto. 99 : Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi.

Foto. 100 : Botter Apartmanı'ndan Demeter rölyefi.

Foto. 101 : Hanif Hanı'ndan genel görünüm.

Foto. 102 : Hanif Hanı giriş kapısı.

Foto. 103 : Hanif Hanı saçağından.

Foto. 104 : Hanif Hanı aslan masklarından.

Foto. 105 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 106 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman batı cephesi.

Foto. 107 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman batı cephesinden ayrıntı.

Foto. 108 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman aslan masklarından.

Foto. 109 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı.

Foto. 110 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın kapı kanatlarından aslan maskları.

Foto. 111 : Nuriziya Sokak 12 Numaralı Apartman'ın kapı kanatlarından insan maskları.

Foto. 112 : Alkazar Sineması'ndan genel görünüm.

Foto. 113 : Alkazar Sineması giriş kapısı.

Foto. 114 : Alkazar Sineması'ndan karyatid.

Foto. 115 : Alkazar Sineması'ndan giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 116 : Alkazar Sineması güney cepheden.

Foto. 117 : Alkazar Sineması güney cepheden.

Foto. 118 : Alkazar Sineması'nın içten görünüm.

Foto. 119 : Alkazar Sineması'ndan karyatid.

Foto. 120 : Alkazar Sineması'ndan ayrıntı.

Foto. 121 : Alkazar Sineması'ndan ayrıntı.

Foto. 122 : Beyoğlu Han'dan genel görünüm.

Foto. 123 : Beyoğlu Han kuzey cepheden.

Foto. 124 : Beyoğlu Han'dan insan maskı.

Foto. 125 : Beyoğlu Han'dan insan maskı.

Foto. 126 : Beyoğlu Han'dan insan maskı.

Foto. 127 : Beyoğlu Han pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 128 : Beyoğlu Han kuzey cepheden.

Foto. 129 : Beyoğlu Han kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 130 : Beyoğlu Han kuzey cepheden.

Foto. 131 : Beyoğlu Han'dan aslan maskı.

Foto. 132 : Petits Champs Pasajı'ndan genel görünüm.

Foto. 133 : Petits Champs Pasajı giriş kapısından.

Foto. 134 : Petits Champs Pasajı batı cepheden.

Foto. 135 : Petits Champs Pasajı'ndan aslan maskı.

Foto. 136 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 137 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden ayrıntı.

Foto. 138 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden.

Foto. 139 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden.

Foto. 140 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan yılan figürü.

Foto. 141 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman güney cepheden ayrıntı.

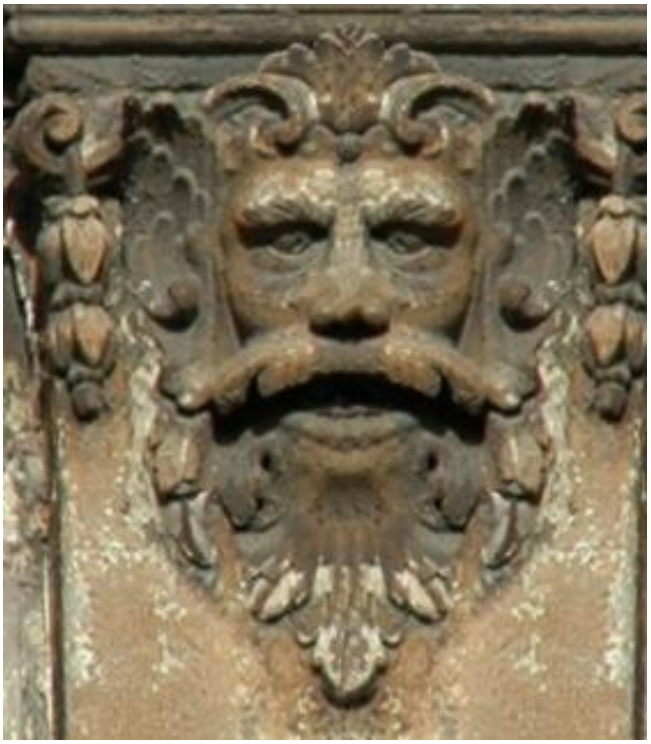


Foto. 142 : Balo Sokak 16 Numaralı Apartman'dan mask.

Foto. 143 : Balo Sokak 20 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 144 : Balo Sokak 20 Numaralı Apartman'dan aslan maskı.

Foto. 145 : Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 146 : Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'ın kuzey cephesinden.

Foto. 147 : Balo Sokak 33 Numaralı Apartman'ın pencere alınlıklarından.

Foto. 148 : Baran Apartmanı'ndan genel görünüm

Foto. 149 : Baran Apartmanı güney cepheden.

Foto. 150 : Baran Apartmanı giriş kapısından.

Foto. 151 : Baran Apartmanı güney cepheden.

Foto. 152 : Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 153 : Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 154 : Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı pencere alınlıklarından.

Foto. 155 : Büyük Parma Han Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 156 : Büyük Parma Han Apartmanı batı cepheden.

Foto. 157 : Büyük Parma Han Apartmanı batı cepheden ayrıntı.

Foto. 158 : Büyük Parma Han Apartmanı'ndan büst.

Foto. 159 : Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 160 : Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman giriş kapısı.

Foto. 161 : Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 162 : Büyük Parmakkapı Sokak 10 Numaralı Apartman'ın pencere alınlığından ayrıntı.

Foto. 163 : Çiçek Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 164 : Çiçek Apartmanı pencerelerinden.

Foto. 165 : Çiçek Apartmanı pencere alınlığından.

Foto. 166 : Çiçek Apartmanı pencerelerinden.

Foto. 167 : Çiçek Apartmanı pencere alınlığından.

Foto. 168 : Çiçek Apartmanı'ndan insan maskı.

Foto. 169 : Çiçek Apartmanı'ndan aslan maskı.

Foto. 170 : Çubukçu Han güneybatı cepheden.

Foto. 171 : Çubukçu Han giriş kapısından.

Foto. 172 : Çubukçu Han güney cepheden.

Foto. 173 : Çubukçu Han güney cepheden.

Foto. 174 : Çubukçu Han giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 175 : Çubukçu Han'dan kadın maskı.

Foto. 176 : Deniz Apartmanı'ndan genel görünüm

Foto. 177 : Deniz Apartmanı giriş kapısı.

Foto. 178 : Deniz Apartmanı pencerelerinden.

Foto. 179 : Deniz Apartmanı'ndan aslan maskı.

Foto. 180 : Doğançay Müzesi'nden genel görünüm.

Foto. 181 : Doğançay Müzesi'nden güney cepheden ayrıntı.

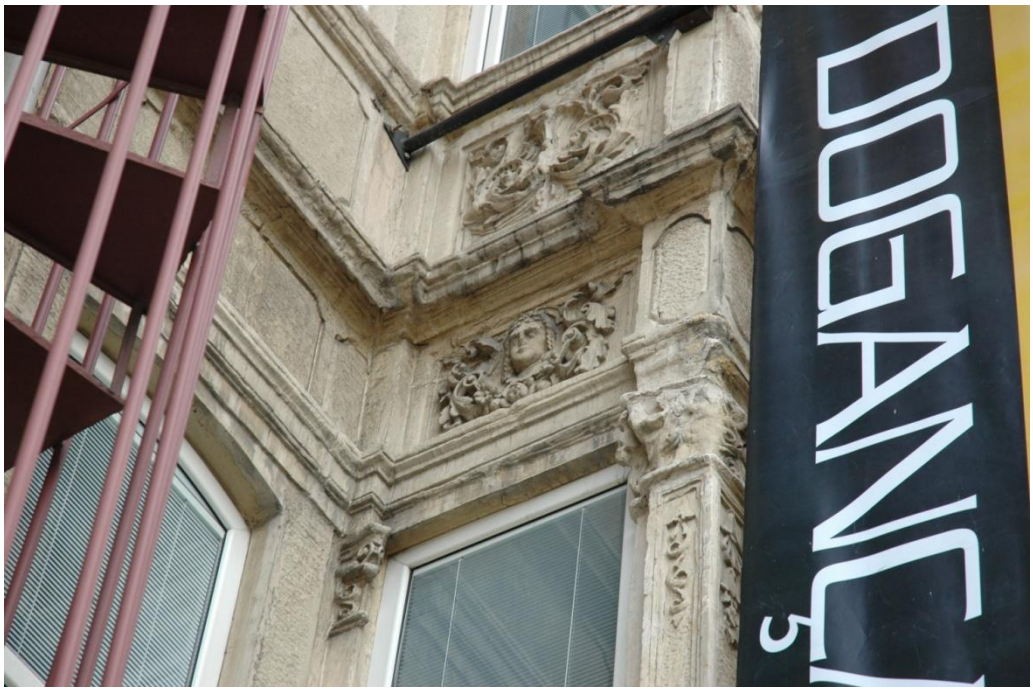


Foto. 182 : Doğançay Müzesi güney cepheden.

Foto. 183 : Doğançay Müzesi'nden geyik figürü.

Foto. 184 : Doğançay Müzesi güney cepheden ayrıntı.

Foto. 185 : Efe Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 186 : Efe Apartmanı güney cepheden.

Foto. 187 : Efe Apartmanı güney cepheden.

Foto. 188 : Ender Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 189 : Ender Apartmanı pencere alınlığından.

Foto. 190 : Ender Apartmanı pencere alınlığından ayrıntı.

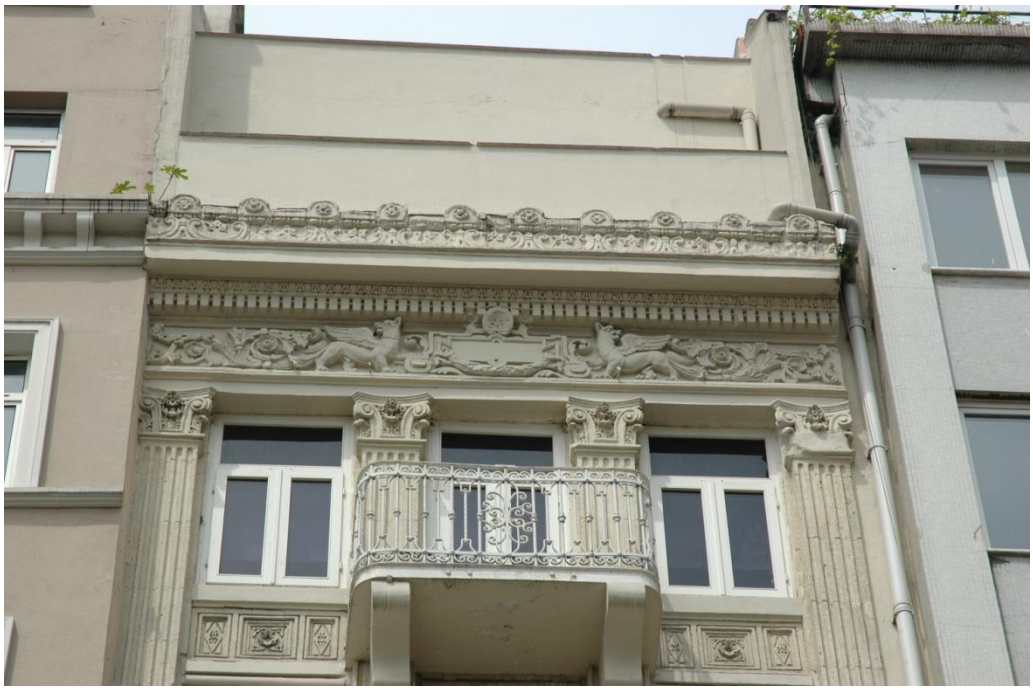


Foto. 191 : Ender Apartmanı kuzey cepheden.

Foto. 192: Ender Apartmanı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 193 : Ender Apartmanı'ndan grifon kabartma.

Foto. 194 : Ender Apartmanı'ndan aslan maskı.

Foto. 195 : Erdem İş Hanı'ndan genel görünüm.

Foto. 196 : Erdem İş Hanı zemin katı.

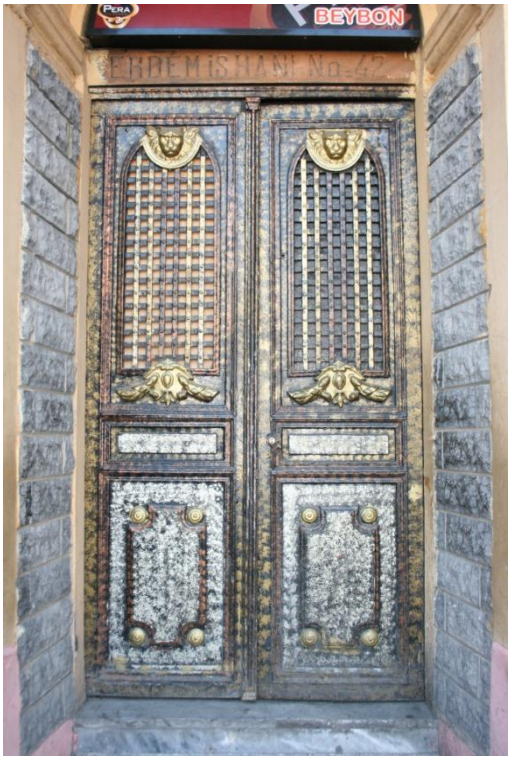


Foto. 197 : Erdem İş Hanı giriş kapısı.

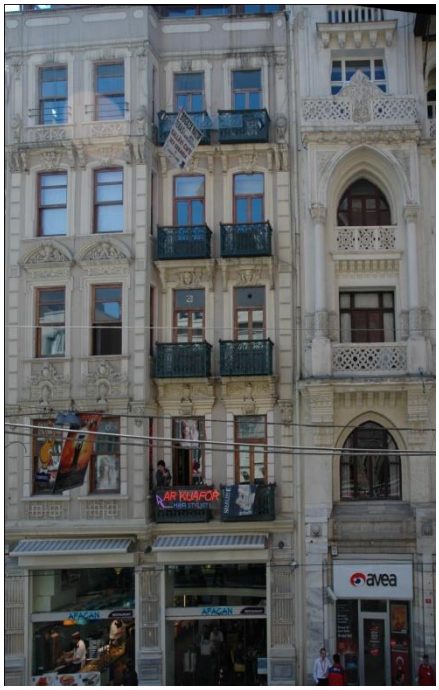


Foto. 198 : Galatasaray Hanı'ndan genel görünüm.

Foto. 199 : Galatasaray Hanı kuzey cepheden.

Foto. 200 : Galatasaray Hanı kuzey cepheden.

Foto. 201 : Galatasaray Hanı pencere alınlıklarından.

Foto. 202 : Galatasaray Hanı pencere alınlığından ayrıntı.

Foto. 203 : Galatasaray Hanı kuzey cepheden.

Foto. 204 : Galatasaray Hanı kuzey cepheden.

Foto. 205 :Güneş Hanı'ndan genel görünüm.

Foto. 206 :Güneş Hanı kuzey cepheden.

Foto. 207 :Güneş Hanı'ndan aslan maskları.

Foto. 208 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 209 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı.

Foto. 210 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın güney cephesinden.

Foto. 211 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'ın güney cephesinden.

Foto. 212 : Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman'dan ayrıntı.

Foto. 213 : Hurşitbey İş Hanı'ndan genel görünüm.

Foto. 214 : Hurşitbey İş Hanı kuzey cepheden.

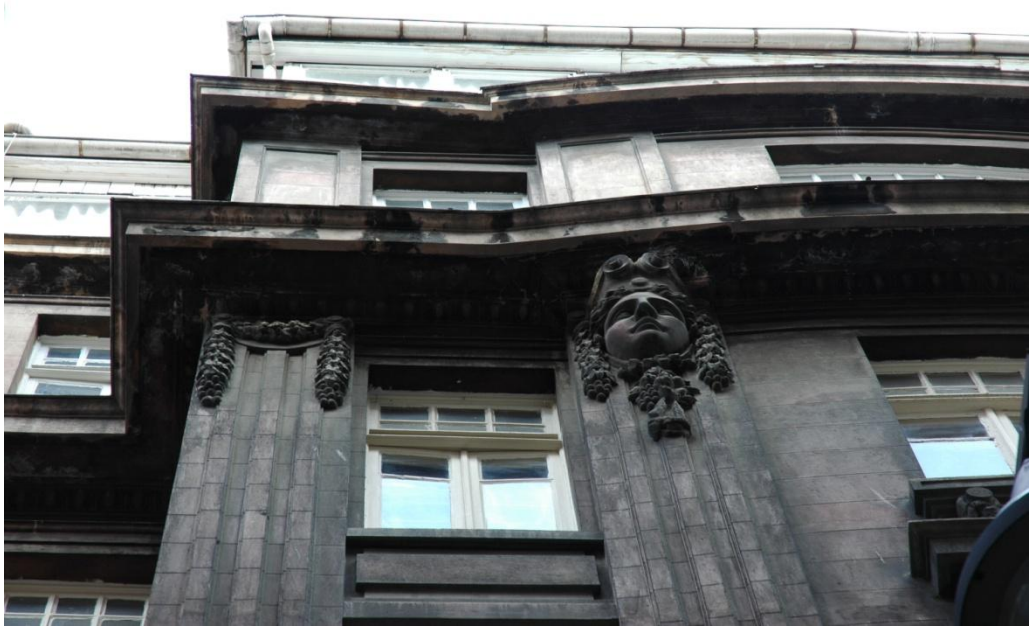


Foto. 215 : Hurşitbey İş Hanı'ndan mask.

Foto. 216: Huzur Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 217: Huzur Apartmanı pencerelerinden.

Foto. 218: Huzur Apartmanı pencere alınlıklarından.

Foto. 219 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nden genel görünüm.

Foto. 220 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün giriş kapısı.

Foto. 221 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü batı cepheden.

Foto. 222 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü batı cepheden.

Foto. 223 : İstanbul Araştırmaları Enstitüsü giriş kapısı alınlığından.

Foto. 224 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 225 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

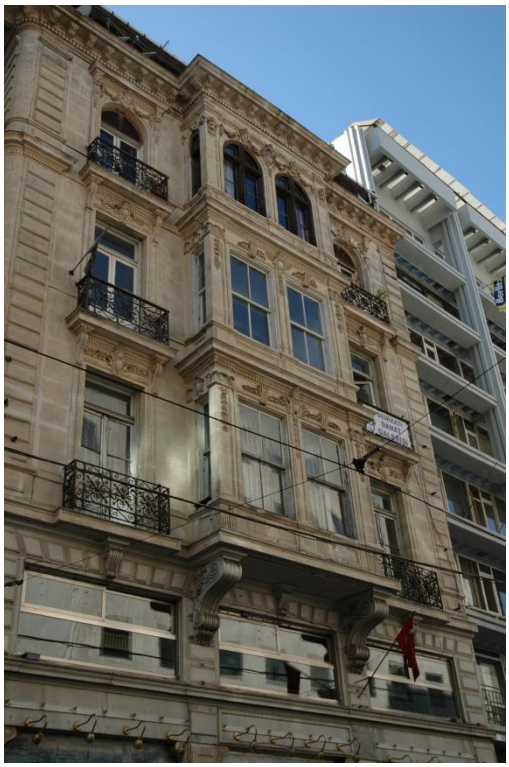


Foto. 226 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 227 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 228 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 229 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 230 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 231 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 232 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman'dan aslan maskı.

Foto. 233 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman çatı saçağından.

Foto. 234 : İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman kuzeydoğu cepheden.

Foto. 235 : İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 236 : İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman kuzey cepheden.

Foto. 237 : İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 238 : İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan aslan maskı.

Foto. 239 : İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman'dan insan maskı.

Foto. 240 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 241 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman güney cepheden.

Foto. 242 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman güney cepheden.

Foto. 243 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürlü arma.

Foto. 244 : İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman'dan kartal figürlü arma ayrıntı.

Foto. 245 : İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden genel görünüm.

Foto. 246 : İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi güney cepheden.

Foto. 247: İstiklal Caddesi 205 Numaralı İş Merkezi'nden pencere alınlığından.

Foto. 248 : İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi'nden genel görünüm.

Foto. 249 : İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi güney cepheden.

Foto. 250: İstiklal Caddesi 207 Numaralı İş Merkezi pencere alınlığından.

Foto. 251 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 252 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden.

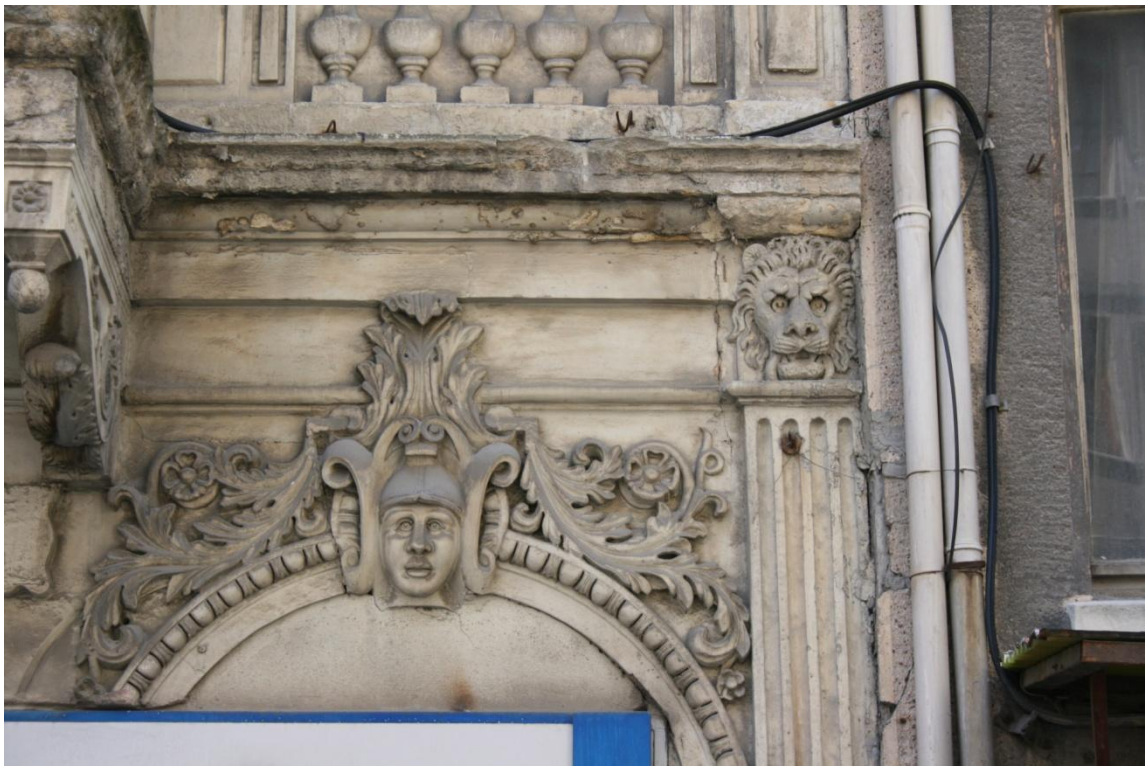


Foto. 253 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden ayrıntı.

Foto. 254 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 255 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 256 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 257 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 258 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan kadın rölyefi.

Foto. 259 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan insan maskı.

Foto. 260 : Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman'dan aslan maskı

Foto. 261 : Örs Turistik İş Merkezi'nden genel görünüm.

Foto. 262 : Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden.

Foto. 263 : Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden ayrıntı.

Foto. 264 : Örs Turistik İş Merkezi pencere alınlığından ayrıntı.

Foto. 265 : Örs Turistik İş Merkezi güney cepheden.

Foto. 266 : Örs Turistik İş Merkezi pencere alınlığından.

Foto. 267 : Simit Sarayı'ndan genel görünüm.

Foto. 268 : Simit Sarayı kuzey cepheden.

Foto. 269 : Simit Sarayı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 270 : Simit Sarayı'ndan balıkçıl figürü.

Foto. 271 : Simit Sarayı kuzey cepheden.

Foto. 272 : Simit Sarayı güney cepheden.

Foto. 273 : Simit Sarayı'ndan aslan maskı.

Foto. 274 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın giriş kapısı.

Foto. 275 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'ın zemin kat konsolları.

Foto. 276 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman'dan ejder figürü.

Foto. 277 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 278 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 279 : Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman doğu cepheden.

Foto. 280 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 281 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı cepheden.

Foto. 282 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı cepheden.

Foto. 283 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman metal şebekeli balkonlarından.

Foto. 284 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman batı cepheden ayrıntı.

Foto. 285 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman kuzeybatı cepheden.

Foto. 286 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan masklarından.

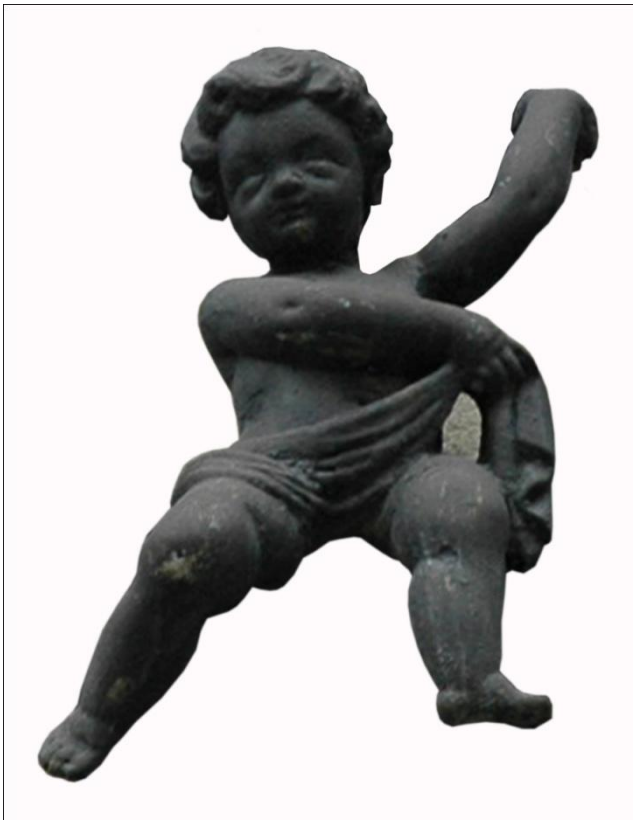


Foto. 287 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan eros figürü.

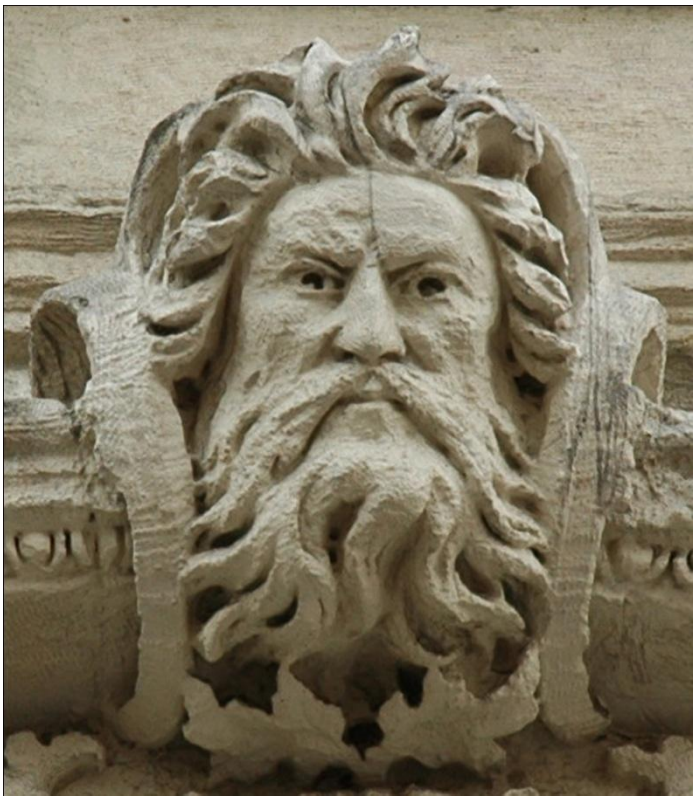


Foto. 288 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan maskı.

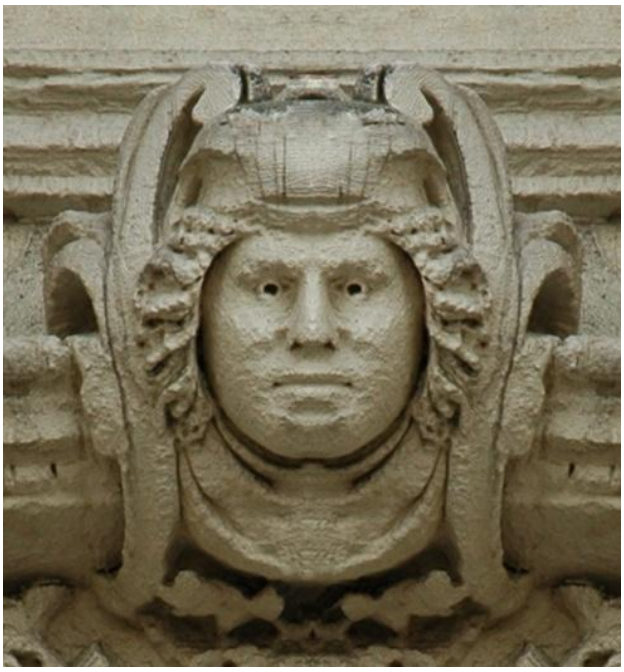


Foto. 289 : Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman'dan insan maskı.

Foto. 290 : Yoğurtçu İş Merkezi'nden genel görünüm.

Foto. 291 : Yoğurtçu İş Merkezi'nin giriş kapısı.

Foto. 292 : Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısı alınlığından.

Foto. 293 : Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden.

Foto. 294 : Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden ayrıntı.

Foto. 295 : Yoğurtçu İş Merkezi pencere alınlığından.

Foto. 296 : Yoğurtçu İş Merkezi batı cepheden.

Foto. 297 : Yoğurtçu İş Merkezi'nden kadın maskı.

Foto. 298 : Yoğurtçu İş Merkezi kadın masklarından.

Foto. 299 : Yoğurtçu İş Merkezi'nin giriş kapısı kanatları.

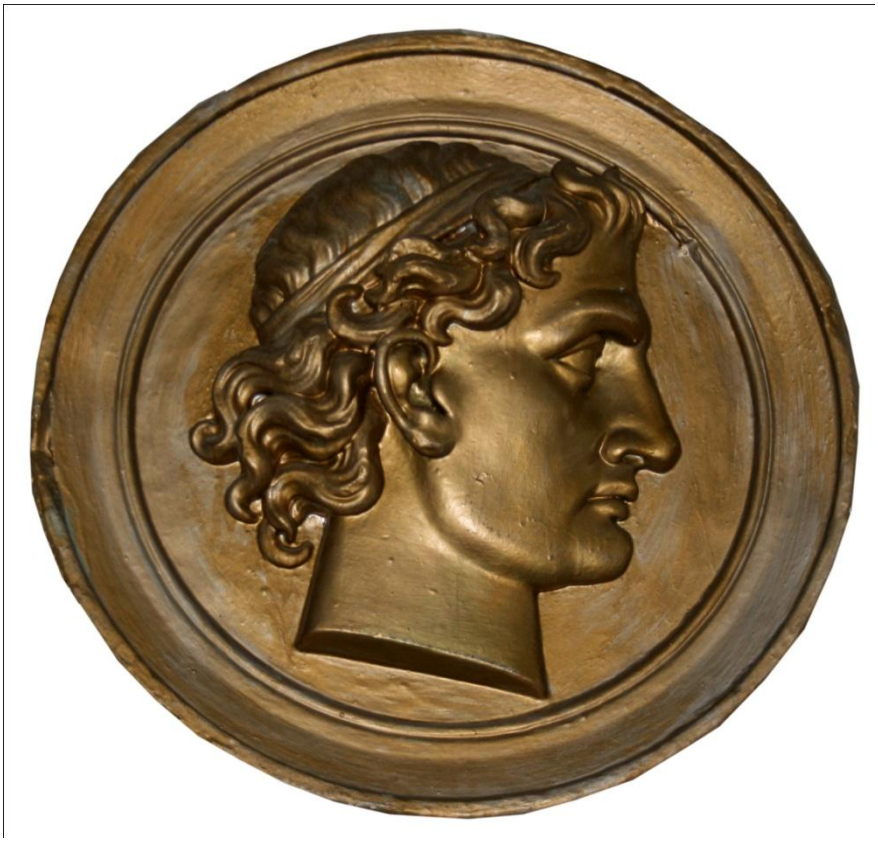


Foto. 300 : Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 301 : Yoğurtçu İş Merkezi giriş kapısından ayrıntı.

Foto. 302 : Anadolu Pasajı'ndan genel görünüm.

Foto. 303 : Anadolu Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 304 : Anadolu Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 305 : Anadolu Pasajı pencerelerinden ayrıntı.

Foto. 306 : Anadolu Pasajı alınlıklarından.

Foto. 307 : Anadolu Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 308 : Anadolu Pasajı kuzey cepheden ayrıntı.

Foto. 309 : Anadolu Pasajı'ndan kadın maskı.

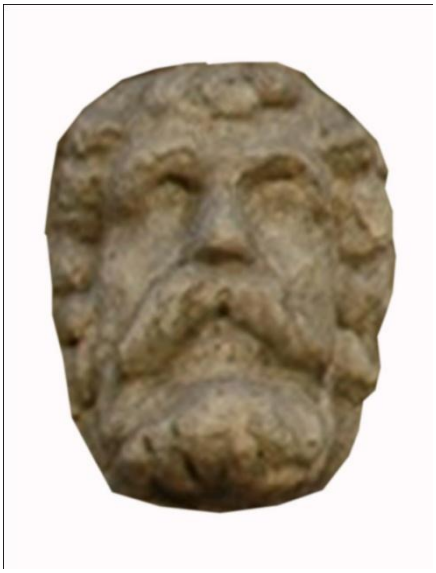


Foto. 310 : Anadolu Pasajı'ndan erkek maskı.

Foto. 311 : Anadolu Pasajı'ndan ejder figürü.

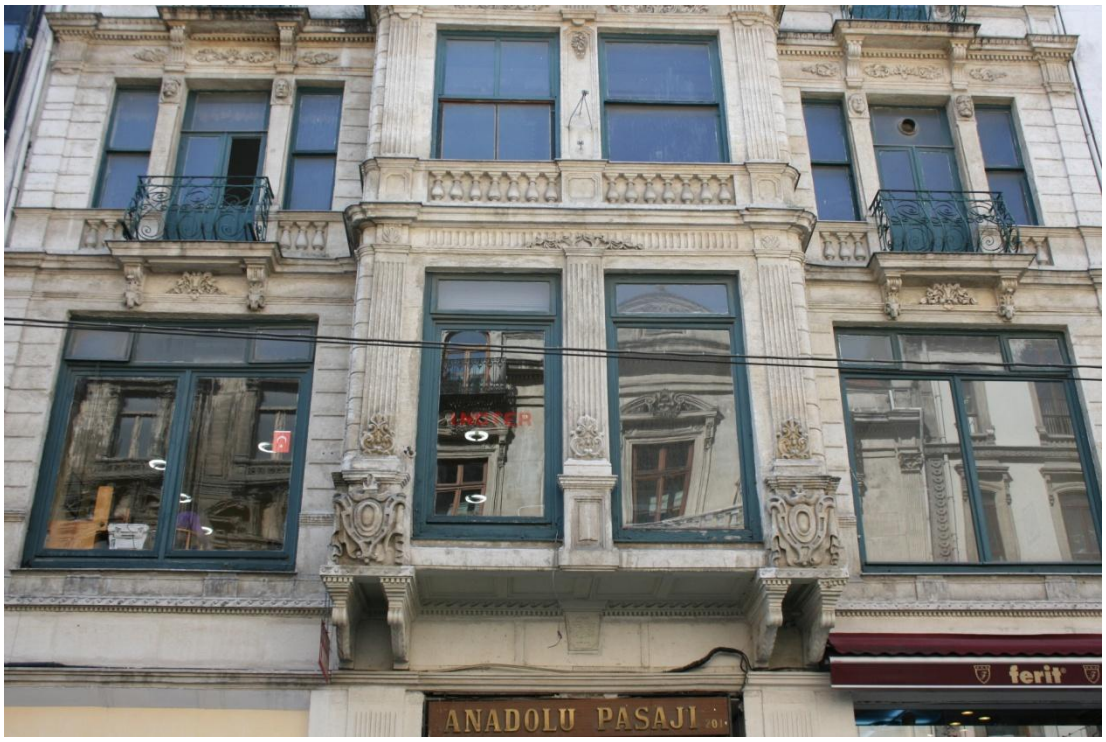


Foto. 312 : Anadolu Pasajı kuzey cepheden.

Foto. 313: Güney Palas'tan genel görünüm.

Foto. 314 : Güney Palas kuzey cepheden.

Foto. 315 : Güney Palas pencerelerinden.

Foto. 316 : Güney Palas pencere alınlığından.

Foto. 317 : Karaköy-İmar Bank (Sabancı Üniversitesi İletişim Merkezi) ‘tan ayrıntı.

Foto. 318 : Karaköy- İktisat Hanı'ndan ayrıntı.

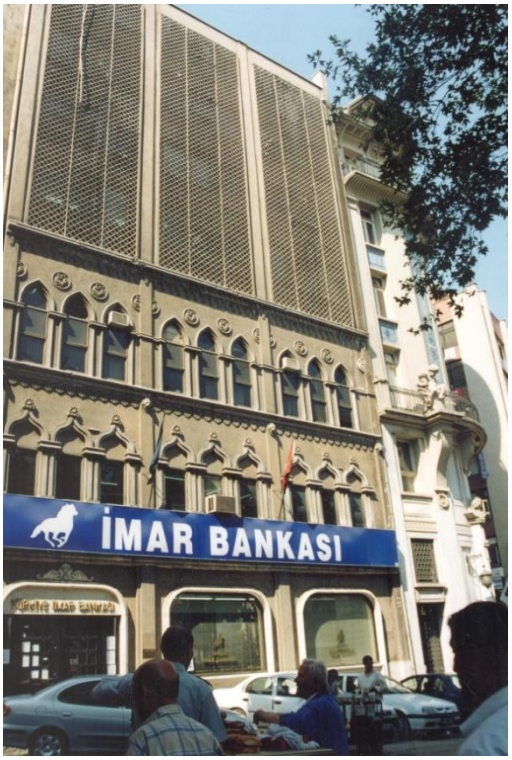


Foto. 319 : Karaköy- Minerve Han'dan genel görünüm.

Foto. 320 : Eminönü- Vlora Han'dan ayrıntı.

Foto. 321 : Şişli- Apartman'dan genel görünüm.

Foto. 322 : Antalya-Hadriyanus Kapısı'ndan genel görünüm.

Foto. 323 : Güney Fransa-Arles'deki St. Trophime Kilisesi'nden genel görünüm (E. H. GOMBRİCH'den).

Foto. 324 : İtalya- Venedik Ca d'Aro Sarayın'dan genel görünüm (B.BORNGASSER'den).

Foto. 325 : İtalya-Roma St. Peter Kilisesinin kubbesinden genel görünüm (A. MCLEAN'dan).

Foto. 326 : İtalya-Roma Santa Susanna Kilisesi'nden genel görünüm (W.JUNG'dan).

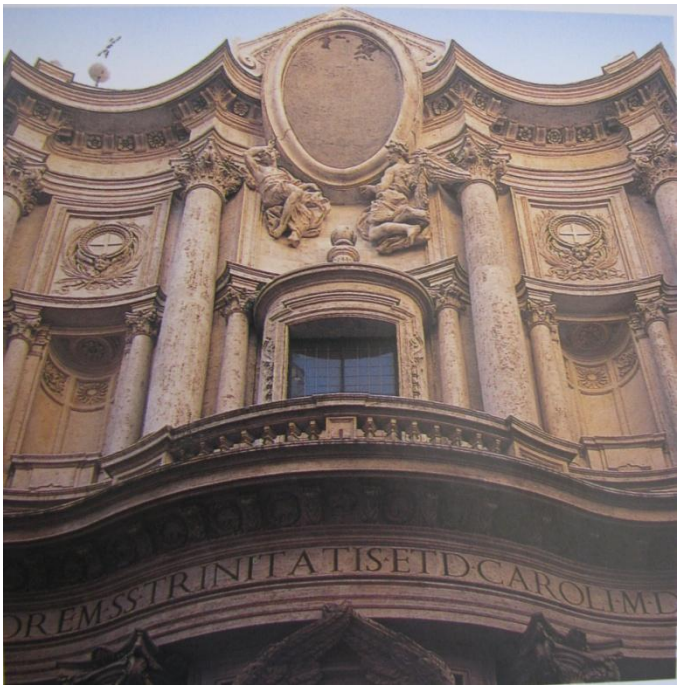


Foto. 327 : İtalya-Roma San Carlo alle Quattro Fontane Katedrali'nden ayrıntı (B. BORNGASSER/R.TOMAN'dan).

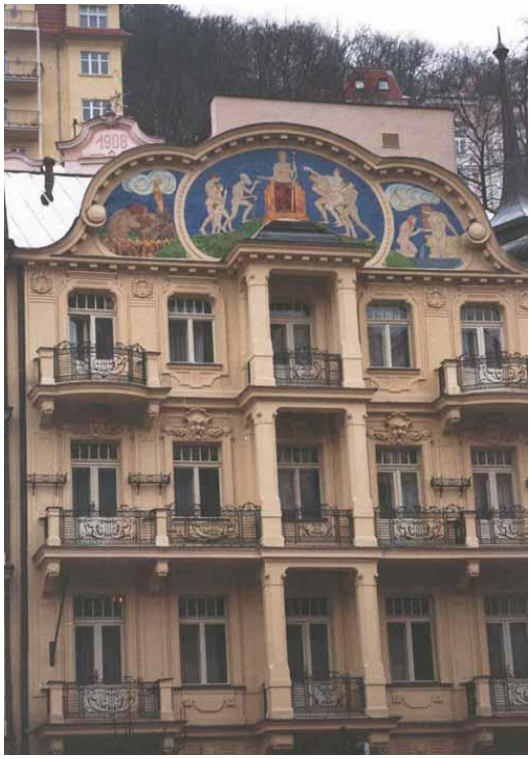


Foto. 328 : Prag-Kaplıca Oteli'nden genel görünüm.

Foto. 329 : Viyana-Schönbrunn Sarayı'ndan genel görünüm.

Foto. 330 : Macaristan-Budapeşte sivil mimari örneklerinden.

Foto. 331 : Macaristan-Budapeşte- sivil mimari örneklerinden giriş kapısı.

Foto. 332 : Letonya-Riga Apartman'dan giriş kapısı.

Foto. 333 : Bakü sivil mimari örneklerinden.

Foto. 334 : İtalya-Modena Emila Romagna Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan).

Foto. 335 : İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan).

Foto. 336 : İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden ayrıntı (A. MCLEAN'dan).

Foto. 337 : Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden genel görünüm http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den).

Foto. 338 : Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay. http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den).

Foto. 339 : İtalya-Venedik Porta della Carta Sarayı'ndan görünüm (U. GEESSE'den).

.

Foto. 340 : İtalya-Venedik Porta della Carta Sarayı'ndan detay (U. GEESE'den).

Foto. 341 : İskoçya-Edinburg Royal Koleji'nden genel görünüm.

Foto. 342 : İtalya-Puglia Troia (Apulien) Katedrali'nden ayrıntı(A. MCLEAN'dan).

Foto. 343 : Karaköy Şubesi -Ziraat Bankası (Weiner Bank Verein)'ndan genel görünüm.

Foto. 344 : İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden ayrıntı.

Foto. 345 : Karaköy-Frej Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 346 : Karaköy- Frej Apartmanı giriş kapısından.

Foto. 347 : Gümüşsuyu-Marmara Apartmanı'ndan genel görünüm.

Foto. 348 : Gümüşsuyu-Gümüşsuyu Palas'tan ayrıntı.

Foto. 349 : İtalya-Toskana Pisa Katedrali'nden genel görünüm (A. MCLEAN'dan).

Foto. 350 : Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay. http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den).

Foto. 351 : Fransa Rioux Charente-Maritime Kilisesi'nin koro bölümünden detay. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Rioux_(Charente-Maritime)'den).

Foto. 352 : İtalya-Veneto Barbaro Villası'ndan genel görünüm (J. KOHL'dan).

Foto. 353 : İtalya-Roma Palazzo Barberini Sarayı'ndan genel görünüm (W.JUNG'dan).

Foto. 354 : İtalya-Roma Santi Vincenzo ed Anastasio Kilisesi'nden genel görünüm (W.JUNG'dan).

Foto. 355 : Dresden Güney Kapısı'ndan ayrıntı.

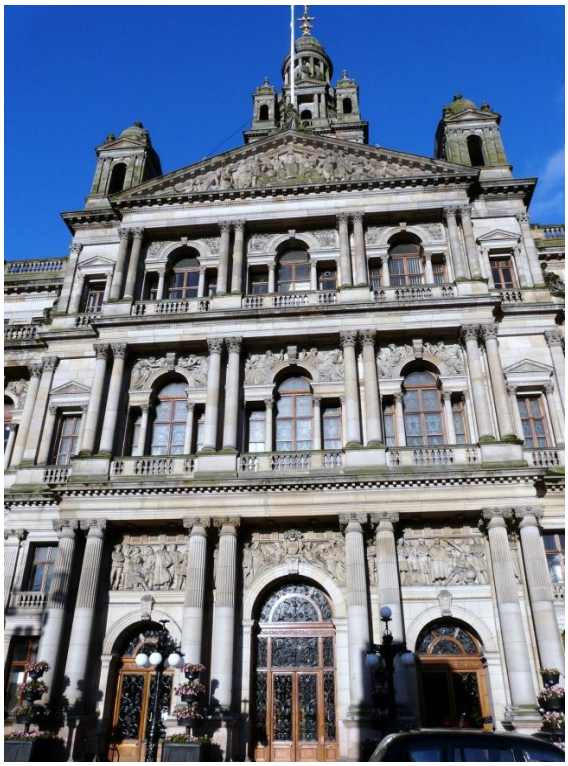


Foto. 356 : İskoçya- Wictoria Quenn'den genel görünüm.

Foto. 357 : Paris-Little Paris House'dan ayrıntı.

Foto. 358: Budapeşte-Ego Sum Vıa Vertıas Et Vıta'dan ayrıntı.

Foto. 359 : Budapeşte sivil mimari örneklerinden.

Foto. 360 : Budapeşte sivil mimari örneklerinden.

Foto. 361 : Budapeşte sivil mimari örneklerinden.

Foto. 362 : Azerbaycan Mili İlimler Akademisi'nden ayrıntı.

Foto. 363 : Manchester-Reform Kulübü'nden genel görünüm.

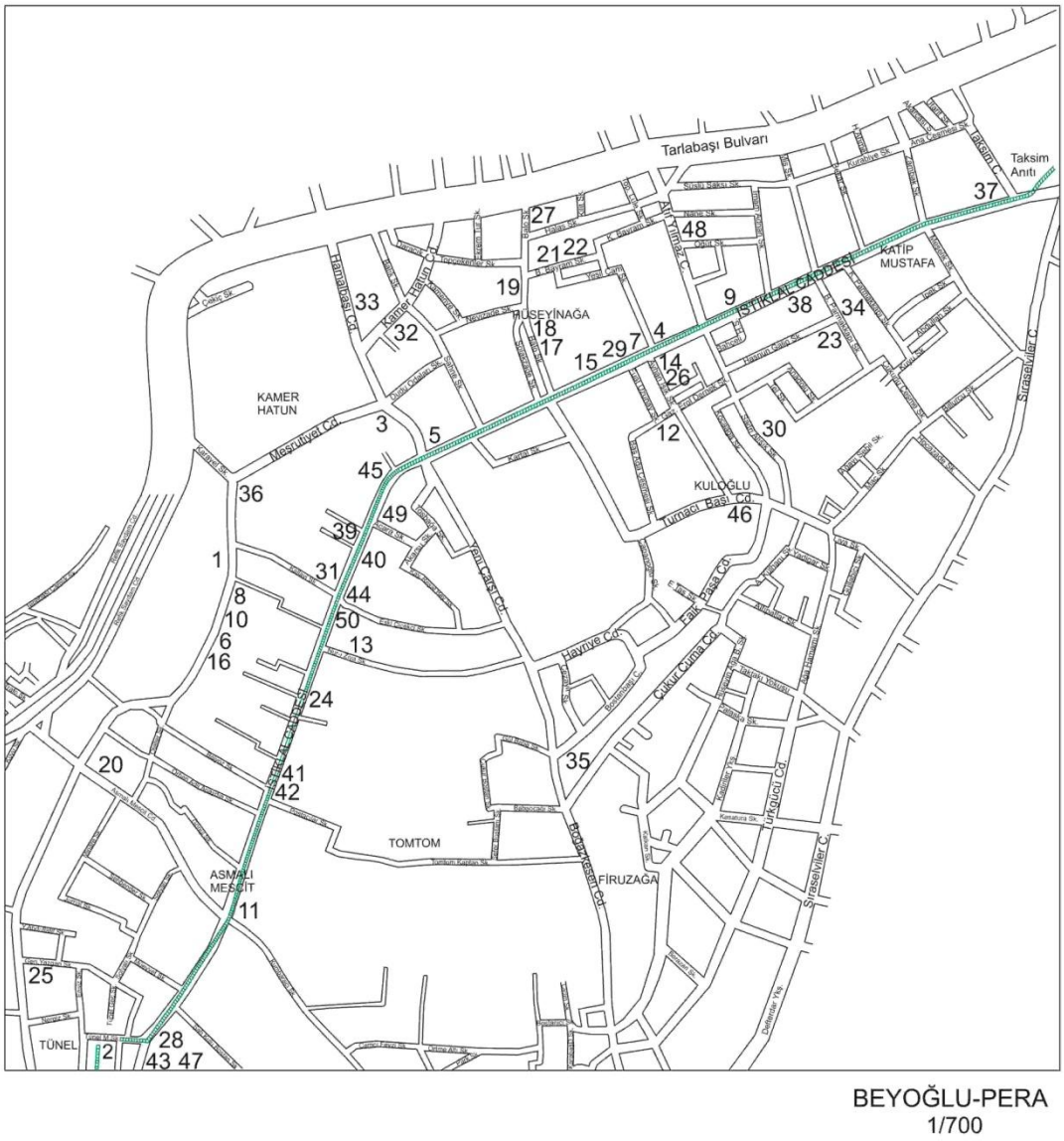
Foto. 364 : Brüksel- Grand Place'dan genel görünüm.

Foto. 365 : Paris-Paris Pasajı'ndan genel görünüm.

Foto. 366 : Dresden- Zwinger Sarayı'ndan.

Foto. 367 : Paris-Colbert Pasajı giriş kapısından.

EK 1. Beyoğlu-Pera (Beyoğlu Belediyesi'nden İşlenerek)



Harita 1: Beyoğlu-Pera (Beyoğlu Belediyesi'nden işlenerek).

1- İstanbul Sanayi Odası (Grand Hotel Croecker)

2- Teutonia Alman Kulübü

3- Avrupa Pasajı (Aynalı Pasaj, Jardin De Fleurs

4- Emek Pasajı (Serkldoriyan Cercle D'orient)

5- Çiçek Pasajı (Cite De Pera, Hristaki Pasajı, Said Paşa Geçidi)

6- Galata Antik Otel (Hıpolıt Degucıs Konağı)

7- Halep Pasajı (Varyete Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Ferhan Şensoy Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Serkldoryan)

8- Büyük Londra Oteli

9- Rumeli Pasajı…

10- Pera Müzesi (Bristol Otel)

11- Botter Apartmanı (Maıson Botter)

12- Hanif Hanı

13- Nuri Ziya Sokak 12 Numaralı Apartman

14- Alkazar Sineması (Cine Salon Electra)

15- Beyoğlu Han

16- Petıts Champs Pasajı (Pinto Fresco Pasajı)

17- Balo Sokak 16 Numaralı Apartman

18- Balo Sokak 20 Numaralı Apartman

19- Balo Sokak 33 Numaralı Apartman

20- Baran Apartmanı

21- Büyük Bayram Sokak 20 Numaralı Apartman

22- Büyük Parma Han Apartmanı

23- Büyük Parmak Kapı Sokak 10 Numaralı Apartman

24- Çiçek Apartmanı

25- Çubukçu Han (Holstein Han)

26- Deniz Apartmanı

27- Doğançay Müzesi

28- Efe Apartmanı

29- Ender Apartmanı (Eser Apartmanı)

30- Erdem İş Hanı

31- Galatasaray Hanı

32- Güneş Hanı

33- Hamalbaşı Caddesi 26 Numaralı Apartman

34- Hurşit Bey İş Hanı

35- Huzur Apartmanı

36- İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (Apsolimo Apartmanı)

37- İstiklal Caddesi 2 Numaralı Apartman
38- İstiklal Caddesi 31 Numaralı Apartman
39- İstiklal Caddesi 136 Numaralı Apartman
40- İstiklal Caddesi 141 Numaralı Apartman
41- İstiklal Caddesi 205 Numaralı Apartman
42- İstiklal Caddesi 207 Numaralı Apartman
43- Müellif Sokak 14 Numaralı Apartman
44- Örs Turistik İş Merkezi
45- Simit Sarayı
46- Turnacıbaşı Sokak 9 Numaralı Apartman
47- Tünel Meydanı Erkan-ı Harp Sokak 48 Numaralı Apartman
48- Yoğurtçu İş Merkezi
49- Anadolu Pasajı (Danatolie Pasajı)
50- Güney Palas (Said Paşa Apartmanı)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nadire Tuba YİĞİTPAŞA
Doğum Yeri ve Tarihi	28.09.1981
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Kültür ve Turizm Bakanlığı Müze Müdürlüğü Erzurum
İletişim	
E-Posta Adresi	: tubaa1980@hotmail.com
Tarih	: 23.06.2010