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

Ali Murat AKTEMUR

KARAKÖY'DE BATI ÜSLUBUNDA YAPTIRILMIŞ SİVİL MİMARİ ÖRNEKLERİ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU

ERZURUM - 2006

İÇİNDEKİLER

Ö Z E T V

ABSTRACT VI

ÖNSÖZ VII

BİRİNCİ BÖLÜM

1- GİRİŞ 1

1.1. Amaç, Kapsam ve Yöntem 1

1.2. Araştırma İle İlgili Kaynaklar 3

İKİNCİ BÖLÜM

2- KARAKÖY VE ÇEVRESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE TARİHÇESİ ... 12

2.1. Karaköy ve Çevresinin Fiziki ve Tarihi Coğrafyası 12

2.2. Karaköy ve Çevresinin Tarihçesi 17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OSMANLI TOPLUMUNDA BATILILAŞMANIN TARİHİ SÜRECİ 29

3.1. Nizam-ı Cedid ve Getirdiği Yenilikler 37

3.2. Tanzimat ve Getirdiği Yenilikler 43

3.3. II. Abdülhamit Dönemindeki Yenilik Arayışları 49

3.4. II. Meşrutiyet ve Sonrası 51

3.5. Batılılaşmanın Osmanlı Mimarisine Yansıyışı 53

3.5.1. Osmanlı Mimarlığında Yabancı Mimarların İlk Örnekleri 54

3.6. XIX. Yüzyılda Avrupa Mimarlığında Görülen Seçmeci Üsluplar 58

3.7. Yabancı Mimarların Uygulamaları İle İstanbul'da Ortaya Çıkan Üsluplar . 68

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4- KATALOG..... 86

4.1. Bankalar 86

4.1.1.Demirbank Binası (Banque De Change) 86

4.1.2. Sümerbank Binası 92

4.1.3. Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü 95

4.1.4. Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası..... 106

4.2. İş Hanları..... 122

4.2.1. Narlıyan Han (Eski İstanbul Defterdarlığı Binası) 122

4.2.2. Nordstern Han..... 126

4.2.3. Vefai Han..... 129

4.2.4. Hezaren Han 132

4.2.5. Assicurazioni Generali Han 138

4.2.6. Ömer Abed Hanı..... 145

4.2.7. Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi)..... 149

4.2.8. Tütün Han (Ünyon Han)..... 152

4.2.9. Ankara Han..... 155

4.2.10.Çinili Rıhtım Han..... 158

4.2.11. Merkez Rıhtım Han 161

4.3. Diğer Yapılar..... 165

4.3.1. Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi 165

4.3.2. Kamondo Merdiveni..... 169

4.3.3. Tünel ve Metro Han 171

4.3.4. Frej Apartmanı 176

4.3.5. Avusturya Saint George Hastanesi 181

4.3.6. İngiliz Gemiciler Hastanesi 184

4.3.7. Laleli Çeşme 187

4.3.8. Galata Rüsumat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) 189

4.3.9. Karaköy Palas 192

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME 196

5.1. Plan Düzeni 196

5.2. Cephe Düzenlemesi 199

5.2.1. Neoklasik ve Neorönesans Üsluplu Cepheler 199

5.2.2. Neoklasik, Neobarok ve Art Nouveau Üsluplarının Bir Arada Görüldüğü Eklektik Düzenli Cepheler 212

5.2.3. Neobarok Üsluplu Cepheler 216

5.2.4. Art Nouveau Üsluplu Cepheler 220

5.2.5. Batı Etkisinin Hissedildiği Yerli Üslupta Düzenlenmiş Cepheler .. 227

5.3. Cephe Elemanları 228

5.3.1. Kapılar 228

5.3.2. Pencereler 229

5.3.3. Alınlıklar 230

5.3.4. Sütun ve Plasterler 230

5.3.5. Kemerler 231

5.4. Bezeme 232

5.4.1. Figürlü Bezeme ve Heykel 232

5.4.2. Bitkisel Bezeme 233

5.5. Malzeme ve Teknik 234

SONUÇ 237

BİBLİYOGRAFYA 240

ÇİZİM, FOTOĞRAF VE HARİTA LİSTESİ 252

ÖZGEÇMİŞ 264

Ö Z E T

DOKTORA TEZİ

KARAKÖY'DE BATI ÜSLUBUNDA YAPTIRILMIŞ SİVİL MİMARİ ÖRNEKLERİ

Ali Murat AKTEMUR

Danışman : Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU

2006 – Sayfa: 516

Jüri: Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU

Prof. Dr. Enver KONUKÇU

Doç. Dr. A. Ali BAYHAN

Doç. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Doç. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU

Batı'daki ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmeler karşısında giderek güçsüzleşen Osmanlı İmparatorluğu, XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren zorunlu olarak kapılarını Avrupa'ya açmaya başlamış, bu süreç 1839 Tanzimat Fermanı ile iyice hızlanmış ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren tam bir yoğunluk kazanmıştır. Bu dönemde, yönetim, hukuk, eğitim, askerî ve diğer alanlarda yenilikler ve reformlar yapılmış, yeni kurumlar oluşturulmuş ya da ithal edilmiştir.

Yapılan bütün yenilik ve değişiklikler, öncelikle ve en çok başkent İstanbul'da hissedilmiş ve yaşanmıştır.

Ahşap malzeme ile inşa edilmiş mimari yapıların oluşturduğu İstanbul'da, ardı ardına çıkan yangınlarla büyük tahribatlar meydana gelmiş ve kent her seferinde adeta yeniden kurulmuştur. Yaşanan bütün bu zorluklar, belediye yönetmelikleriyle ve alınan kararlarla, ahşap yerine taş yapıya geçilmesini gerekli kılmıştır. Pek de alışılmamış olan bu yeni malzeme ile inşa edilecek yapılar için de, Batılı mimarlara ihtiyaç duyulmuştur. Böylece Batı mimarlık kültürü ve mimari üslupları İstanbul'da uygulama için hazır bir zemin bulmuştur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından, XX. yüzyılın başlarında "Birinci Ulusal Türk Üslubu"nun ortaya çıkışına kadar ki süreç içerisinde, Karaköy ve çevresinde de Batı mimarlık kültürünün izlerini yansıtan mimari örnekler inşa edilmiştir. Ekseriyetle bankalar ve iş hanlarının oluşturduğu bu sivil mimarlık örneklerinde, Batı üslubunun izleri ve yansımaları, Neobarok , Neoklasik, Neo-Gotik, Art Nouveau ve Eklektik üsluplar içerisinde verilmiştir.

Karaköy çevresinde görülen ve çoğunluğu Alexandre Vallaury, Raimondo D'Aronco, Giulio Mongeri, Konstantinos Kyriakidis gibi yabancı mimarlarca inşa edilmiş, Batı tarzı sivil mimarlık örneklerinde cephe dekorasyonuna büyük bir önem verildiği, özellikle ana caddeye bakan cephelerin itina ile işlenerek, yapıların en gösterişli cepheleri durumuna getirildiği dikkati çeker.

ABSTRACT

Ph. D. THESIS

CIVIL ARCHITECTURAL PATTERNS MADE TO CONSTRUCT IN THE WAY OF WESTERN STYLE IN KARAKÖY

Ali Murat AKTEMUR

Supervisor: Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU

2006-Page: 516

Jury: Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU

Prof. Dr. Enver KONUKÇU

Assoc. Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN

Assoc. Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

Assoc. Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU

Ottoman Empire getting weaker against technologic, scientific and economic developments in the west became to open its doors to the Europe obligatory from the second half of XVII th century, and this process has gained the fast with 1839 Tanzimat Declaration, and has gained on intensity from the middle of XIX th century. In this period, alot of innovations in the field of Administration, law, education, military and in other fields had been made, and new organizations had been settled or imported.

All of the changes and innovations performed were felt primarily in İstanbul, the capital of Empire.

In İstanbul formed with wooden materials and architectural buildings, due to fires occuring subsequently, alot of destructions have been experienced, and the city have been resettled again and again. All of these difficulties required that stone-structure instead of wooden should be in İstanbul by means of the decisions taken by Municipality. For the buildings which will be built by means of these unusual materials, Western Architectures was needed. So, Western architecture culture and architectural styles have found ready spaces in order to be applied in İstanbul in the proces.

From the second half of XIX. th century to the on set of XX th century, when the first national Turkish style has occured, the samples reflecting the traces of Western Architectural Culture have been built in Karaköy and its neighbourhood. Generally, in these civil architectural samples formed by the bank and closed-street, the reflections and traces of this style have been given in the styles of Neobarok , Neo-Classic, Neo-Gothic, Art Nouveau and Eclectic.

In the civil architectural samples in western style, and built by foreign architectures such as Alexandre Vallaury, Raimondo D'Aronco, Giulio Mongeri, Konstantinos Kyriakidis, it is observed that the decoration of the front surface should be given a great importance, and it appears that the surfaces facing to the mainstreet was treated meticulously and that they brought to the most glamorous surface.

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 üsluplu 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 yerler Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevreleri olmuştur.

Mimarideki üslup değişimini ve Batı etkisini, Karaköy çevresindeki sivil mimari örnekleri ışığında ortaya koymak amacıyla yaptığımız bu çalışmada, işin başından sonuna kadar her aşamasında rehberlik eden, gerek bilimsel gerek manevi desteklerini esirgemeyen tez danışmanım, saygı değer hocam Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU'ya minnet ve şükran borçluyum. Ayrıca, tez izleme komitesinde yer alan ve her altı aylık çalışma dönemi sonunda yaptığımız çalışmaları değerlendirerek, görüşlerini sunan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Enver KONUKÇU ve Doç. Dr. Ahmet Ali BAYHAN'a müteşekkirim. Tezin bilgisayar yazımı ve genel düzeni konusunda, benimle birlikte gece gündüz demeden büyük bir özveri ile emek harcayan Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreteri, değerli dostum ve ağabeyim Hüseyin TOPAL'a da teşekkür borçluyum. Ayrıca tezin araştırma ve yazım aşamalarında manevi desteğini gördüğüm değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Tahsin PARLAK'a, çizimler konusunda yardımlarını gördüğüm Uzman İshak Umut KUKARACI ve Muhammet ARSLAN'a da teşekkür etmeden geçemeyeceğim. Yine, Kars'tan çektiği resimleri karşılaştırma amaçlı kullanmama izin veren N. Tuğba GÜNDOĞDU'ya ve çeşitli vesilelerle yardımlarını gördüğüm Ayşe Aslıhan ERGÜDER'e, çalışmama maddi destekte bulunan Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü'ne ve Bilimsel Araştırma Fonu Başkanlığı'na teşekkür ederim.

Bu arada eşim, kızım ve oğluma da çalışmalarım esnasında gösterdikleri sabırdan dolayı teşekkür borçluyum.

ERZURUM – 2006 Ali Murat AKTEMUR

BİRİNCİ BÖLÜM

1- GİRİŞ

1.1. AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

Mimarlığın politik, sosyo-ekonomik ve kültürel ortamın somut bir uzantısı ve doğal sonucu olduğu gerçeğinden hareketle, belirli bir dönemin mimarlığını incelerken, söz konusu etkenlerin oluşturduğu ortam içerisinde değerlendirilmesi gerekir. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin, çağın ekonomik ve bilimsel gelişmelerine ayak uydurabilmek amacıyla Batıyla ilişkiler kurması ve Batılı uzmanlardan yararlanma yollarına gitmesinin etkileri, mimarlık ortamına da yansımıştır.

Osmanlı İmparatorluğunda 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.

Karaköy ve çevresinde, Alexandre Vallaury, Raimondo D'Aronco, Giulio Mongeri gibi yabancı mimarların yapılarının ağırlık kazandığı sivil mimari örneklerinden hareketle, Türk mimarisinde Batı etkisini ve Batılı üslupları tespit etmeyi amaçlayan bu çalışma, Beyoğlu İlçesi sınırları içerisinde yer alan Galata Semti'nin, Karaköy Meydanı ve çevresini kapsamaktadır. Karaköy Meydanı çevresiyle, meydanla bağlantısı olan ve bugün Karaköy olarak bilinen semti oluşturan Okçu Musa Caddesi, Voyvoda (Bankalar) Caddesi, Şair Ziya Paşa Caddesi, Yüksek Kaldırım Caddesi, Tersane Caddesi, Yzb. S. Evren Caddesi, Kemeraltı Caddesi, Necati Bey Caddesi, Galata Mumhanesi Caddesi, Rıhtım Caddesi ve Kemankeş Caddesi çevrelerindeki Batı tarzı sivil mimarlık örnekleri tek tek tespit edilerek incelenmiştir.

Araştırmaya öncelikle kütüphane çalışmasıyla başlanmıştır. Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi'nde Batılılaşmanın tarihi süreciyle ve Karaköy ile ilgili kitap ve makaleler tespit edilmiş, internet ortamında Karaköy ve İstanbul ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Bunun ardından Osmanlı Bankası Müze ve Arşivi'nde

yapılan kaynak ve belge taramasıyla, bölge yapılarıyla ilgili önemli bilgi ve belgeler elde edilmiştir.

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. Yine, banka olarak kullanılan ve faal durumda olan binalarda da içeriden fotoğraf çekmemize ve ölçüm almamıza izin verilmemiştir. Polis Karakolu olarak hizmet veren Raimondo D'Aronco'nun Galata Karakolu adlı yapısının dışarıdan dahi fotoğrafını almaya müsaade edilmemiştir. Bu zorluklar ve kısıtlı imkanlar içinde yürütülen arazi çalışmasını tamamladıktan sonra, Beyoğlu Belediyesi'nden yapıların ada ve parsel numaraları tek tek çıkarılarak, İstanbul 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 Batı tarzlı yapılar, karşılaştırma amacıyla yerlerinde incelenmiştir. Ayrıca, Ankara, Çorum, Eskişehir, Kayseri, Sivas, Trabzon, Erzurum, Kars ve Ardahan çevrelerinde de, Batı etkisinin Anadolu'ya uzantısını tespit etmek ve Karaköy'deki sivil mimarlık örnekleriyle karşılaştırmak amacıyla resimler çekilmiştir.

Konuyla ilgili yerinde tespit çalışmaları bitirildikten sonra, detaylı bir kütüphane araştırması yapma yoluna gidilmiştir. İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Restorasyon Anabilim Dalı Restorasyon Kürsüsü'nün 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 Dokümantasyon Daire Başkanlığı'na ait Tez Merkezi'nde konuyla ilgili tezler taranmıştır. Ayrıca internet ortamında yurt dışındaki üniversitelerle bağlantı kurularak konuyla ilgili bilgi ve belge sağlanmıştır.

Kütüphane ve yüzey araştırmalarında elde edilen veriler, toplu halde değerlendirilmiş, krokileri çıkarılan yapıların plan ve cepheleri çizilmiş, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden elde edilen çizimler yeniden işlenerek, hata ve eksiklikleri giderilmiştir.

Konuyla ilgili taslak bir plan oluşturulduktan sonra, eldeki belge ve bilgilerden faydalanılarak, taslak plan doğrultusunda yazım aşamasına geçilmiştir. Konuya, Karaköy ve çevresinin tarihçe ve coğrafyasının anlatımıyla başlanmış, ardından Batılılaşmanın tarihi süreci üzerinde durulmuştur. Bunu, Karaköy ve çevresindeki sivil mimarlık örneklerinin oluşturduğu katalog bölümü izlemiştir. İşlevlerine göre, bankalar, iş hanları ve diğer yapılar diye üç grupta incelenen katalog yapıları, tarihçe, plan, cephe düzenlemesi, mimari elemanlar ve malzeme yönünden ayrıntılıca ele alınmış ve üslup özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu yapılar, değerlendirme ve karşılaştırma bölümlerinde ise Avrupa, İstanbul'un diğer semtleri, Ankara, Kayseri, Sivas, Trabzon, Erzurum, Kars ve Ardahan gibi Anadolu'nun çeşitli illerinde yer alan yapılarla karşılaştırılarak, üslup açısından benzerlikler tespit edilmeye ve Batı etkisinin uzantıları üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

1.2. ARAŞTIRMA İLE İLGİLİ KAYNAKLAR

Karaköy ve çevresinin sivil mimarlık örnekleri ile ilgili yayınlar az olsa da, tarihi, coğrafyası, nüfus yapısı, kent yerleşimi gibi çeşitli konularda pek çok yazılı kaynak bulunmaktadır.

Karaköy çevresi ile ilgili kitaplar içerisinde, **E.Eldem**'in *Bankalar Caddesi: Osmanlı'dan Günümüze Voyvoda Caddesi* adlı kitabı[1], Voyvoda Caddesi'nin tarihi oluşum süreci, cadde üzerinde yer alan yapıların tarihçesi ve Karaköy çevresindeki tarihi yerleşim haritalarını içermesi bakımından önemli bir kaynak niteliğindedir. **D.Barillari** ve **E. Godoli**'nin ortaklaşa hazırladıkları *İstanbul 1900: Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları* adlı eser[2], İstanbul'un diğer semtleri ile, Karaköy, Galata ve Beyoğlu'ndaki Art Nouveau üsluplu yapılar ve bunların orijinal tasarım

---

1 E.ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000.

2 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997.

projelerini içermesi bakımından faydalı bir kaynaktır. **C.E.Arseven**'in *Eski Galata ve Binaları* adlı kitabı[3], Galata ve Karaköy çevrelerinin tarihi ile Galata Kulesi ve surları hakkında ayrıntılıca bilgi vermektedir. Ayrıca Galata'daki tarihi yapıları da kısaca tanıtmaktadır. **Y.Özakpınar**'ın *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi*[4] adlı kitabı, politik, ekonomik ve kültürel değişimin sonucunda gelen Batılılaşma hakkında ayrıntılı bilgi veren önemli bir kaynaktır. **İ.Berk**'in *Galata* adlı kitabı[5], Galata, Karaköy ve çevrelerinin tarihi hakkında detaylı bilgiler içermektedir. **N.Akın**'ın *XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera* adlı eseri[6], Galata, Karaköy ve çevrelerinin tarihi, sosyal ve fiziksel yapısı, Batılı eğilimler ve tarihi eserleri hakkında bilgi vermektedir. **Ö.Altan** ve **F.Kuruoğlu**'nun birlikte hazırladıkları *Beyoğlu Rehberi* adlı kitap[7], Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerinin cadde ve sokaklarıyla birlikte ayrıntılı haritalarını içermekte ve önemli yapılar hakkında kısaca bilgi vermektedir. **A.Arel**'in *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci* adlı eseri[8], Batılılaşmanın siyasi ve ekonomik nedenleri, bu nedenlerle başlayan süreç ve bunun mimariye yansıyışı konusunda ayrıntılı bilgi vermektedir. **A.Autheman**'ın *Osmanlı Bankası'nın Tarihçesi* adlı kitabı[9], Karaköy çevresinin en önemli yapılarından biri olan ve çalışmamızın katalog bölümünde de yer alan Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın kuruluş tarihini ve ihaleye giren yabancı şirketleri, ihale sürecinde yaşananları detaylı olarak anlatır. Aynı yazarın *La Banque İmpériale Ottomane* adlı eseri[10] de yine Osmanlı Bankası'nın kuruluş tarihi hakkında bilgi verirken, *Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası Bank-i Osmanî-i Şahâne* adlı eseri[11], kuruluşundan Cumhuriyete kadar geçen tarihi süreci ve işleyiş sistemini ele almaktadır. **N.Berkes**'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı kitabı[12],

---

3 C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989.

4 Y.ÖZAKPINAR, **Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi**, İstanbul 2003.

5 İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000.

6 N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002.

7 Ö.ALTAN-F.KURUOĞLU, **Beyoğlu Rehberi**, İstanbul 2004.

8 A. AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975.

9 A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.

10 A. AUTHEMAN, **La Banque İmpériale Ottomane**, Paris 1996.

11 A.AUTHEMAN, **Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası Bank-i Osmanî-i Şahâne**, (Çev. A.Berktay), İstanbul 2002.

12 N.BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978.

Batılılaşmanın politik ve ekonomik sebeplerini ayrıntılıca ele alan, bu sürecin getirdiği kültürel değişim hakkında bilgi veren önemli bir kaynaktır. **M.Cezar**'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* adlı kitabı[13], Batı tarzının Türk sanatına girişi hakkında bilgi veren önemli bir kaynaktır. Yine aynı yazarın *XIX.Yüzyıl Beyoğlusu* adlı eseri[14], Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerinde XIX. yüzyılda değişen nüfus ve kültür yapısı, mimaride değişim, bölgenin kültür varlıkları ve mimari eserleri hakkında detaylı bilgiler içermektedir. **S.Denel**'in *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri* adlı çalışması[15], Batı etkisinin girmesiyle, İstanbul mimarisindeki tasarımda ve cephe düzenlemelerindeki değişikliği ortaya koymaktadır. **V.Dökmeci** ve **U.Çıracı**'nın birlikte hazırladıkları *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu* adlı kitap[16], Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerinin tarihi hakkında başvurulması gereken önemli bir kaynaktır. **S.N.Duhani**'nin *Beyoğlu'nun Adı Pera iken* adlı eseri[17], Beyoğlu, Galata ve çevrelerine Batılılar'ın yerleşimi, oluşan kültürel ve mimari değişim hakkında önemli bilgiler içermektedir. Yine aynı yazarın *Eski İnsanlar Eski Evler XIX.Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası* adlı kitabı[18], XIX. yüzyılda Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerine yerleşen yabancı azınlıklar ve oluşan topoğrafik durum hakkında başvurulması gereken bir kaynaktır. **E.Eldem**'in *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler* adlı eseri[19], Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerinin tarihi ve tarihi eserleri hakkında önemli bilgilerin bulunduğu Osmanlı Bankası Arşivi'ni ve belgeleri ayrıntılıca tanıtmakta, Karaköy çevresinin tarihi ve Osmanlı Bankası ile ilgili önemli bilgiler içermektedir. **M.Eminoğlu**'nun *Bir Beyoğlu Fotoromanı* adlı kitabında[20], Karaköy ve Galata çevreleri ile Beyoğlu'nun önemli tarihi eserleri kısaca tanıtılmaktadır. **O.N.Ergin**'in *İstanbul'da*

---

13 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971.

14 M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990.

15 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982.

16 V.DÖKMECİ-U.ÇIRACI, **Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu**, İstanbul 1990.

17 S.N. DUHANİ, **Beyoğlu'nun Adı Pera İken**, İstanbul 1990.

18 S.N. DUHANİ, **Eski İnsanlar Eski Evler XIX.Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası**, İstanbul 1982.

19 E.ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997.

20 M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004.

İmar ve İskân Hareketleri adlı çalışması[21], 1839 Tanzimat Fermanı ile birlikte yoğunluk kazanan Batı tarzı kentleşme ve Batılı anlayıştaki mimari örneklerini ele almakta, bu sürecin nedenleri üzerinde durmaktadır. **S.Eyice**'nin *Galata ve Kulesi* adlı eserinde[22], sadece Galata Kulesi tanıtılmakla kalınmamış, aynı zamanda Galata ve Karaköy çevrelerinin tarihi üzerinde de ayrıntılıca durulmuştur. **D.Kuban**'ın *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* adlı eseri[23], Batılı üslupların Türk mimarisine yansıyış süreci ve mimaride uygulanışı hakkında başvurulması gereken önemli bir kaynak niteliğindedir. **T.Lacchia**'nın *I Fossati Architetti del Sultano di Turchia* adlı çalışmasında[24], 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. **R.Middleton** ve **D.Watkin**'in ortaklaşa hazırladıkları iki ciltlik *Neoclassical and 19 th Century Architecture* adlı çalışma[25], Avrupa'da Neoklasik üslubun doğuşu ve XIX.yüzyılda Neoklasik üslupta inşa edilen mimari eserleri konu almaktadır. **M.Nicoletti**'nin *Art Nouveau in İtaly the Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Design* adlı eseri[26], Türk Art Nouveau üslubunun kaynağı olan İtalya Art Nouveau üslubunun doğuşu ve bu üslupta ortaya konan uygulamalar hakkında bilgi vermektedir. Yine aynı yazarın *D'Aronco e I' Architettura Liberty* adlı eserinde[27], Beyoğlu, Galata ve Karaköy çevrelerinde çok sayıda eseri bulunan Raimondo D'Aronco ve projeleri tanıtılmaktadır. **S.Batur**'un çevirisini yaptığı, **N.Pevsner**'e ait *Avrupa Mimarisinin Anahatları* adlı eser[28], Avrupa mimarisinin genel kriterlerini ortaya koymakta olup, İstanbul ve Anadolu'daki Batı tarzı mimari örneklerine, Batı üslubunun yansıyış biçimini algılayabilmek için incelenmesi gereken bir kaynaktır. Yine **N.Pevsner**'in

---

21 O.N.ERGİN, **İstanbul'da İmar ve İskan Hareketleri**, İstanbul 1938.

22 S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969.

23 D. KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954.

24 T.LACCHİA, **I Fossati Architetti del Sultano di Turchia**, Roma 1943.

25 R.MİDDLETON-D.WATKİN, **Neoclassical and 19 th Century Architecture/1-2**, New-York 1987.

26 M.NİCOLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973.

27 M.NİCOLETTİ, **D' Aronco e I'Architettura Liberty**, Roma 1982.

28 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970.

İntroduction the Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Design adlı kitabı[29], Art Nouveau üslubunu örnek tasarım ve uygulamalarıyla detaylı bir biçimde ele alan ve bu konuda mutlaka başvurulması gereken önemli bir kaynak niteliğindedir. **Ş.Rado**'nun *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* adlı kitabında[30], 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. **P.A.Raineri**'nin *La Chiesa di S. Pietro in Galata* adlı eserinde[31], Osmanlı Bankası'nın ilk hizmet binası S.Pietro Hanı ayrıntılıca tanıtılmaktadır. **P.Tuğlacı**'nın *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi* adlı kitabı[32], Osmanlı mimarlığına Batı etkisinin giriş süreci ve bu süreçte önemli rol oynayan Balyan Ailesi üzerinde durmaktadır.

Araştırma konumuzla ilgili çok sayıda makale, ansiklopedi maddesi ve bildiri bulunmaktadır. Bunlardan biri, **M.Akdağ**'ın *Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar* konulu maddesi[33] olup, ekonomik ve siyasi nedenlerle Batı'ya açılım konusu üzerinde ayrıntılıca durmaktadır. **A.M. Aktemur**'un *Osmanlı Bankası'nın Tarihçe ve Mimarisi* adlı makalesi[34], Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk bankası, Osmanlı Bankası'nın kuruluş tarihi, hizmet binasının inşa tarihi ve mimarisi hakkında bilgi vermektedir. **E.Albatı**'nın *Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı* adlı makalesinde[35], İstanbul'un kentsel yerleşim planının Avrupa tarzında ele alınışı anlatılmaktadır. **T.Artan**'ın *Topkapı Sarayı Arşivi'ndeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri* konulu makalesinde[36], Batı tarzı mimari tasarım projeleri tanıtılmaktadır. **İ.Aslanoğlu**'nun *Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau*

---

29 N.PEVSNER, **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973.

30 Ş.RADO, **Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970.

31 P.A.RAİNERİ, **La Chiesa di S. Pietro in Galata**, İstanbul 1943.

32 P.TUĞLACI, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İstanbul 1981.

33 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 392-401.

34 A.M.AKTEMUR, "Osmanlı Bankasının Tarihçe ve Mimarisi", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S. XV, Erzurum 2005, s. 1-21.

35 E.ALBATI, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s. 4-10.

36 T.ARTAN, "Topkapı Sarayı Arşivindeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı V**, İstanbul 1992, s. 23-35.

Akımı konulu makalesinde[37], Galata ve Karaköy çevresinde de çok sayıda örneğini görebildiğimiz Art Nouveau üslubu, örnek uygulamalarıyla birlikte ortaya çıkışından itibaren ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Yine **İ.Aslanoğlu**'nun *Türk Mimarisine İtalyan Katkısı* adlı makalesi[38], İstanbul'da eserleri bulunan İtalyan mimarlar ve projelerini konu almaktadır. **A.Batur**'un *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı* konulu makalesi[39], Osmanlı mimarisinde Batı etkisini ve bu etkiyle yapılmış mimari örnekleri ele almaktadır. Yine **A.Batur**'un *Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi* konulu bildirisi[40], Art Nouveau üslubu hakkında bilgi vermekte, bu üslubun önemli örnekleri olan Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi'ni tanıtmaktadır. **C.Baysun**'un Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi'nin VI. cildinde yayınlanan *Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat* konulu maddesi[41], çağdaşlaşma ve Batılılaşma yolunda dönüm noktası sayılan Tanzimat'ın getirdikleri ve Mustafa Reşid Paşa'nın değişimdeki rolü üzerinde durmaktadır. **E.G.Erdoğan**'ın *Karaköy Palas* konulu maddesi[42], Karaköy'ün sembol yapılarından biri durumundaki Karaköy Palas'ı tarihçe ve mimari açısından kısaca tanıtmaktadır. **S.Eyice**'nin *Galata* konulu maddesi[43], Galata ve Karaköy çevrelerinin tarihi ve kültür varlıkları hakkında bilgi vermektedir. Yine **S.Eyice**'ye ait *Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi* konulu bildiri[44], Galata ve Karaköy çevresi ile birlikte İstanbul'un tarihi geçmişi ve kentsel gelişimi hakkında başvurulması gereken önemli bir yazılı kaynak niteliği taşır. **Ş.Hanioğlu**'nun *Batıcılık* konulu maddesi[45], Batı tarzı kültürel değişimin nedenlerinden sonuçlarına kadar, kapsamlı şekilde ele alınmış olduğu

---

37 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 17-23.

38 İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S. XII, İstanbul 1988, s. 19-32.

39 A.BATUR, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1985, s. 1026-1058.

40 A.BATUR, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", **Anadolu Sanatı Araştırmaları,** 1968, s. 103-138.

41 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.VI, s.1549-1550.

42 E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

43 S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s. 133-152.

44 S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s. 112-124.

45 Ş.HANİOĞLU, "Batıcılık", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.V, s. 138-141.

önemli bir yayın olarak dikkati çeker. **E.Z.Karal**'ın *Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri* konulu makalesinde[46], Batılılaşmanın Tanzimat'ın ilanına kadar geçen sürecini, ekonomik ve siyasi gelişmeler ve bunların sonucu Batı ile olan resmi ilişkiler ele alınmaktadır. **D.Kuban**'ın *İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı* konulu makalesi[47], Batılılaşmanın tarihi süreci, Avrupa ile yaşanan siyasi ilişkiler, kültürel değişim ve mimariye yansıyışı hakkında bilgi veren önemli bir kaynaktır. **T.Okçuoğlu**'nun *Tophane Saat Kulesi* konulu maddesi[48], Batı tarzındaki önemli örneklerden biri olan Tophane Saat Kulesi'ni tarihçe ve mimari açısından kısaca tanıtmaktadır. **İ.Ortaylı**'ya ait *Batılılaşma Sorunu* konulu madde[49], 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[50], 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. **T.Taşçıoğlu**'nun *Nordstern Hanı* konulu maddesi[51], Karaköy'ün önemli yapılarından biri olan ve Batı üslubunu yansıtan Nordstern Hanı'nı tarihçe ve mimari yönünden kısaca tanıtmaktadır. **A.Terzioğlu**'na ait *İstanbul'da Avusturya-Macaristan Hastanesi ve Türk Tıbbının Batılılaşması Açısından Önemi* konulu bildiri[52], Karaköy'ün önemli Batı üsluplu yapılarından Avusturya Saint George Hastanesi'ni ayrıntılıca ele almakta ve Türk

---

46 E.Z.KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 116-133.

47 D.KUBAN, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X., S.59, İstanbul 1988, s. 113-126.

48 T.OKÇUOĞLU, "Tophane Saat Kulesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 287-289.

49 İ.ORTAYLI, "Batılılaşma Sorunu", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C. I, s. 134-138.

50 Z.SÖNMEZ, "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayî-i Nefîse Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", **IV. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu**, İstanbul 1983, s. 30-48.

51 T.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s. 493.

52 A.TERZİOĞLU, "İstanbul'da Avusturya-Macaristan Hastanesi ve Türk Tıbbının Batılılaşması Açısından Önemi", **Türk Tıbbının Batılılaşması-Gülhane'nin 90. Kuruluş Yıldönümü Sempozyumu** (11-15 Mart 1988), İstanbul 1988, s. 72-90.

tıbbının Batı bilim ve teknolojisinden yararlanışı üzerinde durmaktadır. **M.Yenen**'in *Karaköy* konulu maddesi[53], Karaköy'ün tarihçesi, etnik yapısı ve mimari eserleri hakkında bilgi vermekte, meydanın açılışı üzerinde durmaktadır. **Z.Toprak**'ın *Osmanlı Bankası* konulu maddesi[54], Osmanlı Bankası'nın tarihi, kuruluşu ve hizmet binasının mimarisi hakkında bilgi vermektedir.

Araştırma konumuzla direkt değil de dolaylı olarak ilgili olan tezler de mevcuttur. Bunlardan biri **M.S.Akpolat**'ın *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury* konulu doktora tezidir[55]. 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* konulu doktora tezi[56], Batılı ve Batı kökenli Levanten mimarların hayatlarını, eserlerini detaylı biçimde anlatmakta, koruma önerileri sunmaktadır. **U.Çevik**'in *Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma* konulu yüksek lisans tezinde[57], Alexandre Vallaury'nin hayatı ve İstanbul'daki eserleri ele alınmaktadır. **S.Durudoğan**'ın *XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri* konulu doktora tezi[58], Batılılaşmanın ekonomik ve politik gelişmeler sonucunda yaşanan kültürel değişiklik olduğunu ve bunun yansımalarının mimaride de görüldüğünü örneklerle açıklamaktadır. **A.T.Ergin**'in hazırladığı *T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi* konulu yüksek lisans tezi[59], Karaköy'ün sembol yapılarından Ziraat Bankası'nın tarihçesi, planı ve mimarisi hakkında ayrıntılı bilgi vermekte, korunmasına yönelik öneriler ve projeler içermektedir. **Y.Kösebay**'ın *Galata*

---

53 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.

54 Z.TOPRAK, "Osmanlı Bankası", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C. VI, İstanbul 1994, s. 165-166.

55 M.S.AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991.

56 C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993.

57 U.ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001.

58 S. DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998.

59 A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994.

St.Pierre Hanı ve Yeniden Değerlendirilmesi konulu yüksek lisans tezi[60], Galata ve Karaköy çevresinin tarihi, Osmanlı Bankası'nın ilk hizmet binası olan St. Pierre Hanı'nın tarihçesi ve mimarisi hakkında bilgi vermekte, hanın restorasyonu ve yeniden kullanımı için öneriler ve projeler sunmaktadır. **A.Nasır**'ın *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar* konulu doktora tezi[61], Batı Avrupalı mimarlar ve eserleri hakkında başvurulması gereken önemli bir yazılı kaynak niteliğindedir. **A.A.Sunalp**'ın *XIX. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi* konulu doktora tezi[62], 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.

---

60 Y.KÖSEBAY, **Galata St. Pierre Hanı ve Yeniden Değerlendirilmesi**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996.

61 A.NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991.

62 A.A.SUNALP, **19. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1999.

İKİNCİ BÖLÜM

2- KARAKÖY VE ÇEVRESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE TARİHÇESİ

2.1. KARAKÖY VE ÇEVRESİNİN FİZİKİ VE TARİHİ COĞRAFYASI

Karaköy ve çevresi, **Romalılar**, **Bizanslılar**, **Venedikliler** ve **Cenevizliler** dönemlerinde olduğu gibi, Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra da Galata Bölgesi'nin bir uzantısı ve en önemli geçiş noktalarından biri olmayı sürdürür[63].

Osmanlı döneminde de, Galata Kulesi'nin altında (Foto.: 1), Azapkapı'nın doğusunda ve Haliç girişinde, limanın en önemli mevkiinde bulunan Karaköy, bugün olduğu gibi konut bölgesi olmaktan çok bir ticaret ve ulaşım bölgesi olarak, limanın getirdiği çeşitli işlevleri üstlenir[64].

XIX.yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde semt, ulaşımın düğüm noktası olma özelliğini ve ticari işlevlerini korumakla birlikte, **Levantenler**'in batılı yaşam biçiminin geliştiği Beyoğlu (Pera) ve Galata'nın hemen altında, bu semtlerin adeta bir geçit bölgesi olur[65]. Karaköy'ün binalarına, işyerlerine bu yaşam biçiminin izleri ve havası siner[66].

---

63 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; Ş.İZZET, **L'histoire de Constantinople**, İstanbul 1929, s. 223.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-87.; W. MÜLLER-WIENER, **Bildlexikon Zur Topographie Istanbuls**, Würzburg 1977, s. 320-321.

64 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.

65 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.155.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.2-18.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.43-46. **Levanten**, Levant (doğu)'da yaşayan Batı Avrupalı anlamına gelir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde genelde İstanbul ve İzmir'de yaşayan, Cumhuriyet döneminde de az kalmış olsalar da, mevcut olan Fransız ve İtalyan gibi Batı Avrupa kökenli azınlıklara verilen ad olarak bilinir. Bkz. U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001.; M.S.AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991.

66 İşte Karaköy ve çevresinde, **Alexandre Vallaury**, **Raimondo D'Aronco, Giulio Mongeri** gibi yabancı mimarların yapılarının ağırlık kazandığı sivil mimarlık örneklerinden yola çıkarak, Türk

Galata Köprüsü'nün uzantısı olan ve kuzeyde Necati Bey Caddesi'nin kesiştiği Karaköy Caddesi, günümüzde bir karayolları kavşağına dönüşmüş ise de, 1950 hatta 1960'lara kadar birçok işyerinin mevcut olduğu bir ticaret mevkii olma özelliğini sürdürür[67].

Karaköy Meydanı ve çevresinin yol ve sokak dokusu da, son 60 yılda büyük ölçüde değişir. Meydan'ın batı kesiminde Tersane Caddesi'nin güneyinde, Perşembe Pazarı'nın doğusunda kalan bölgedeki bina, han ve sokakların bir bölümü tümüyle ortadan kalkar[68].

Günümüzde Karaköy'de, yaya geçidinin kuzeybatı çıkışında yer alan Tünel'in Karaköy Kapısı, köprünün doğusunda Kadıköy Vapurları İskelesi, biraz ilerisinde Karaköy Deniz Otobüsleri İskelesi yer alır (Foto.: 2).

Karaköy Meydanı, bir taraftan Galata Köprüsü ve Karaköy İskelesi ile, diğer taraftan Karaköy-Beyoğlu Tüneli ile olan bağlantısı sayesinde, şehrin özellikle ticari, tarihi ve turistik bir kavşağı durumundadır. Galata Köprüsü'nden Karaköy Meydanı'na çıkışta, sağda (doğu ve kuzeydoğu yönünde) rıhtıma paralel olarak uzanan dört cadde mevcuttur. Bunlar **Rıhtım Caddesi**, **Kemankeş Caddesi**, **Galata**

---

mimarisinde Batı etkisini ve Batılı üslupları tespit etmeyi amaçladığımız bu çalışmamız, Beyoğlu İlçesi sınırları içerisindeki Galata Semti'nin, Karaköy Meydanı ve çevresini kapsamaktadır. Karaköy Meydanı ile, meydanla bağlantısı olan ve bugün Karaköy olarak bilinen semti oluşturan, Okçu Musa Caddesi, Voyvoda (Bankalar) Caddesi, Şair Ziya Paşa Caddesi, Tersane Caddesi, Yzb. S.Evren Caddesi, Kemeraltı Caddesi, Necati Bey Caddesi, Galata Mumhanesi Caddesi, Rıhtım Caddesi ve Kemankeş Caddesi çevrelerindeki Batı üsluplu sivil mimarlık örnekleri, tek tek yerlerinde tespit edilerek incelenmiştir. İncelediğimiz sivil mimarlık örnekleri, Karaköy Meydanı ve çevresinin ulaşım ve ticarete yönelik, bankalar, iş hanları, sigorta acentaları, liman ve gümrük binaları gibi yapılara tahsis edildiğini, ikamete mahsus konutlaşma ve apartmanlaşmanın ise, daha kuzeydeki Galata Kulesi ve çevresi ile Pera (Beyoğlu)'da gerçekleştirildiğini, dolayısıyla Karaköy'ün bir yerleşim değil, Galata ve Beyoğlu ile birlikte tüm İstanbul'un ulaşım ve ticaret noktası olduğunu ortaya koymaktadır.

Karaköy çevresinde yer alan İş Bankası ve Sönmez Denizcilik Hanı gibi yapılar Ulusal Mimarlık Akımı'nın tamamen yerli üslupta ele alınmış örnekleri oldukları ve konumuzun kapsamı dışında kaldıkları için katalogta yer verilmemiştir.

67 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata,** İstanbul 2000, s.129-146.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139.

68 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139-142.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.46-87.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 236.; M.BELGE, **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul 1993, s.228.; A.BATUR, "Karaköy Mescidi" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; A.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s.93.; E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

Mumhanesi Caddesi ve **Necati Bey Caddesi**'dir. Necati Bey Caddesi, eski tramvay yolunun geçtiği cadde olup, **Kabataş**'ta, **Meclis-i Mebusan Caddesi** adını alarak, deniz kıyısı boyunca Boğaziçi'ne doğru gider (Harita : 1).

Meydan'dan kuzey istikametine uzanan **Karaköy Caddesi**, Yüksekkaldırım'da üç yola ayrılır. Bunlar **Kemeraltı Caddesi**, **Yüksekkaldırım Yokuşu** ve **Voyvoda Caddesi** olarak adlandırılırlar. Meydan'ın batı tarafından ise, **Azapkapı Geçidi** ile **Aksaray**, **Kasımpaşa** ve **Taksim** yönlerine ulaşılır.

Tarihte olduğu gibi, bugün de Karaköy Meydanı, İstanbul'un en önemli kilit noktalarından biridir.

Türkler döneminde Haliç'in iki yakasının bağlantısı ilk olarak, 1836'da **Unkapanı** ile **Azapkapı** arasında inşa edilen köprü ile sağlanır[69]. Bu bağlantı, **Dolmabahçe Sarayı** ile **Bâb-ı Âli** arasındaki yolun kısaltılması için Karaköy ile Eminönü arasındaki 1845'te inşa edilen bir ahşap köprü[70] ile daha da kolaylaştırılır. Bu köprünün dayanıklı olmaması, 1870-1871 yıllarında demirden bir yenisinin yapılmasını gündeme getirir. 1912'de bu köprü de sökülür ve yakın zamana kadar kullanılan Galata Köprüsü kurulur[71].

Galata Köprüsü'nün yapıldığı dönemlerden itibaren Karaköy Meydanı'nın önemi ve trafiği artar, fakat hala dar yolların kesiştiği bir kavşak olmaktan öteye gidemez. 1864'te **Altıncı Daire-i Belediye** tarafından yıkılan 2800 m. uzunluğundaki Galata Surları, Galata ve Karaköy civarında 9000 m^2 alanın açılmasına imkan verir. Karaköy Meydanı da bu alanın açılmasından fiziki olarak etkilenir ve genişler[72].

---

69 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.

70 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.167-170.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139-147.

71 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.

72 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139-141.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.46-87.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 236.; M.BELGE, **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul 1993, s.228.; A.BATUR, "Karaköy Mescidi" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; A.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s.93.;

Özellikle 1950'lerde deniz, kara ve yaya trafiğinin nüfus artışına bağlı olarak doğan ihtiyaca cevap vermek üzere, çeşitli imar hareketlerine tekrar başlanır. Bu sırada Karaköy Meydanı ve çevresindeki birçok yapı yıkılır. **Mehmet Ali Paşa Hanı**, **Yataklı Vagonlar Şirketi**'nin bulunduğu Han, yine ünlü İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco'nun yaptığı **Karaköy Mescidi** olarak bilinen küçük cami, bu dönemde ortadan kaldırılır[73].

Yaya ve taşıt trafiğinin daha da artmasıyla meydan, 1964'te yeni bir imar dönemi daha geçirir[74]. Bu kez, 63 kolon üstüne oturan, iki dönümlük alanı kapsayan, içerisinde 23 dükkanın bulunduğu, yayalara mahsus bir alt geçit yapılır ve meydan daimi trafik akımına açılır[75]. Geçidin Necati Bey Caddesi'ne, Tünel'e ve Galata Köprüsü'nün iki ayrı yönüne çıkışları bulunmaktadır.

1977'de yeniden düzenlenen meydana ağaç ve süs bitkileri dikilir ve park tipi lambalarla aydınlatılır[76]. Bu düzenlemede köprüden gelen araçlardan otobüs ve troleybüslerin Rıhtım Caddesi'nden, diğer araçların ise Karaköy Meydanı'ndan

---

E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

73 E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1988, s. 39.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.221.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.46-87.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 236.; M.BELGE, **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul 1993, s.228.; A.BATUR, "Karaköy Mescidi" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; A.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s.93.; E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

74 A.BATUR, "Les Euvres de Raimondo D'Aronco a İstanbul", **Atti del Congresso İnternationale di Studi su Raimondo D'Aronco eil Suotempo**, Udine 1982, s.118-134.; Z.NAYIR, "Raimondo D'Aronco and Ottoman Revivalism", **Atti del Congresso İnternationale di Studi su Raimondo D'Aronco eil Suotempo**, Udine 1982, s.144.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139-142.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.46-87.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 236.; M.BELGE, **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul 1993, s.228.; A.BATUR, "Karaköy Mescidi" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; A.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s.93.; E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

75 C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.63.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.132.

76 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.

geçmesine izin verilir. 1974'te inşa edilen katlı otopark, Karaköy Meydanı'nı doğal otopark olmaktan kurtarır[77].

1912 tarihli Galata Köprüsü dubalarının artık işlevini yerine getirememesi nedeniyle, 1986'da hemen yanına yeni bir köprünün inşa edilmesine başlanır[78]. Yeni köprü, 1992'de faaliyete geçirilir. Köprü ile birlikte Eminönü ve Karaköy Meydanları ve 1964 tarihli Karaköy Alt Geçidi'nin çıkış kapıları da yeniden düzenlenir[79].

Karaköy Meydanı'nın deniz ve kara ulaşımı ile İstanbul'un ticaret hayatına birkaç asırdır hizmet verdiği, çevresinde kurulan ve bugün de halen mevcut olan bankalardan, ticari kuruluşlardan, liman ve gümrük depolarından anlaşılmaktadır. Söz konusu işyerleri, XIX.yüzyılın ikinci yarısında başlayan kapitalist ilişkilerin ve batılılaşmanın ürünü olarak ortaya çıkmış, çoğu yabancı mimarların eserleri olan yapılardır[80] (Harita : 2).

---

77 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.

78 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.131.

79 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.284-285.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.58-64.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 286.; M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s. 99.

80 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.129-133.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.139-142.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.46-87.; R.ZİYAOĞLU, **Yorumlu İstanbul Kütüğü**, İstanbul 1985, s. 236.; M.BELGE, **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul 1993, s.228.; A.BATUR, "Karaköy Mescidi" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; A.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s.93.; E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

2.2. KARAKÖY VE ÇEVRESİNİN TARİHÇESİ

İstanbul'un Avrupa yakasında, Galata'nın Haliç ağzı ve Galata Köprüsü ayağı çevresinde yer alan ve Beyoğlu İlçesi sınırları içine giren Karaköy Semti'nin, günümüzde daha çok bir ulaşım kavşağı ve meydan konumunda olduğu görülür. Karaköy, İskeleler, duraklar, Tünel ve çeşitli iş yerleriyle ulaşım ve ticaret gibi kentsel işlemlerin yoğun olarak yaşandığı semttir[81].

Karaköy'ün tarihi, Galata Bölgesi ile birlikte düşünülmelidir. Galata ve Karaköy çevrelerinde yapılan çeşitli kazılarda bulunan mimari parçalar ile Beyoğlu ve Kalyoncukulluğu'nda rastlanılan mezar taşları, bölgenin ilk çağlarda önemli bir yerleşim alanı olduğuna işaret etmektedir[82].

Karaköy sahillerine ilk çağda, **Sykia** (Sycae: İncirlik) denildiği tespit edilmiştir[83]. İstanbul'daki ilk imar faaliyetlerini başlatan Roma İmparatoru I. Constantinius devrinde (324-337) Karaköy ve çevresini de kapsayan Galata Semti'nin bir kıyı köyü durumunda olduğu, coğrafi konumu yüzünden surlarla korunmasına I. Justinianius zamanında (527-565) başlandığı anlaşılmaktadır[84] (Harita : 3).

Sahile çok yakın bir yerde, dar yolların kesişmesinden ve denizden ana girişin doğal olarak oluşturduğu kavşaktan, köy içine giriş ve dağılım daha sonraki meydanın habercisi olarak ilk bu dönemde belirmiştir. Rıhtım caddesinde bulunan,

---

81 İ.BERK**, Galata**, İstanbul 2000, s.1-60.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s. 32-33.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 29-75.; Ç.GÜLERSOY, **İstanbul Cadde ve Sokak Kılavuzu: Galata-Beyoğlu**, İstanbul 1993, s. 14-26.

82 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.; A.A. SUNALP, **19. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1999, s.6.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.118-136.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 82-87.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.30-35.; İ.BERK, **Galata,** İstanbul 2000, s.23-54.

83 W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s. 479-539.: E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.75-76.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 1-16.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.25-42.; İ.BERK, **Galata,** İstanbul 2000, s.27.

84 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.510.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.78.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.11.

bugün Yeraltı Camii'nin olduğu mekânın, Bizans devrinde Haliç girişini kapatmak için gerildiği söylenen zincirin bir ucunun bağlandığı Galata Kulesi ve surlarının cephane bodrumu ya da sarnıcı olduğu sanılmaktadır[85].

Bizans'ın yönetimi altında bulunan 14 bölgeden 13.sü olan Galata ve Karaköy çevreleri, 1204'te Latinler'in Konstantinopolis'i işgal etmelerinden sonra, ezeli rakipleri olan Cenevizliler'e bırakılır ve 1260'lardan itibaren Cenevizliler, buraya yerleşmeye başlarlar[86].

Galata ve Karaköy Çevrelerine Latin Kolonilerinin Yerleşmesi:1180'li yıllarda İstanbul'a yerleşmiş bulunan **Latinler**'in 60.000'den fazla olduğu ve hemen tamamının İtalyanlar'dan oluştukları anlaşılır. **Venedikli**, **Pizalı** ve **Cenevizliler**'den oluşan bu kozmopolit halk, o dönemde çeşitli ülkelerden gelen tüccarlarla ilişki kurarak ticari hayatlarını sürdürürler[87].

İstanbul'un ulaşım ve ticaret açısından son derece elverişli konumu, İtalyanlar'ın sürekli burada bir mahalle edinebilme amacını gütmelerine neden olur. İtalyanlar'ın çeşitli imtiyazlarla elde ettikleri **embolum** adlı bu mahalleler, birer yolla Haliç'e, yani İstanbul Limanı'na ulaşır durumdadır. Venedik mahallesi, Piza Mahallesi, Ceneviz Mahallesi adlı mahallelerin dışında, Amalfili ve Alman tüccarlarının da birer mahallesi mevcuttur[88].

Venedikliler'in Pizalılar'a kolaylıklar gösteren ve Venedik çıkarlarını tehdit eden Bizans Hanedanı'nı devirmek amacıyla, IV. Haçlı Seferi'nde Haçlılar'a yardım etmesiyle, 13 Nisan 1204 tarihinde Haçlılar İstanbul'u ele geçirirler ve Rum toprağı üzerinde bir Latin İmparatorluğu kurulur[89]. Venedik mahalleleri, Latin İmparatorluğu döneminde iyice genişler. Cenevizliler ve Pizalılar ise, imparatorluğun hakimlerinin

---

85 S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.13.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

86 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.13.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.490.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.77.

87 W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.241.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.21.

88 E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.77.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.491.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.15.

89 W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.288-325.

müttefiki olan Venedikliler karşısında sadece bir tarafa çekilip, ikinci ya da üçüncü derecede kalmakla yetinmek zorunda kalırlar. Bu dönemde Venedik'e rakip olan devletler de İstanbul'daki kolonilerinin çıkarlarını düşünerek, ard arda Venedikle barış yapmaya karar verirler[90].

Geçmişte rakipleri olan Venediklilerle, 1251'de barış antlaşması imzalayan Cenevizliler, İstanbul ile olan ticaret imkanlarını tekrar ele geçirirler[91]. Eskiden beri Latin İmparatorluğu'nun merkezinde varlıklarını sürdüren **Amalfili** ve **Anconelular**'ın kolonilerinin de bu dönemde devam ettiği görülür[92]. Ayrıca bu dönemde, İstanbul'a yeni yerleşen ve **İspanyollarla** ortak bir mahalle kuran **Provanslılar**'ın varlığı da, Ceneviz Vakayinameleri'nden anlaşılır[93].

Michel Paleologue'nin 25 Haziran 1261 tarihinde İstanbul'u ele geçirmesiyle, Galata ve Karaköy çevrelerinde bu kez, **Paleologuelar**'ın hakimiyeti başlar[94]. İstanbul'da ne kadar batılı varsa hepsinin sevgi ve bağlılığını kazanmak isteyen Michel Paleologue, yönetimi altındaki Cenevizliler'e bağımsızlık, özgürlük ve güzel mahalleler vaad ettiği gibi, aynı vaadleri Venedikliler ve Pizalılar'a da bulunur[95].

Ancak kısa bir süre sonra, İstanbul'daki Ceneviz Podestası **Gulielmo Guercio** ile Sicilya Kralı **Manfred**'in İstanbul'u zaptederek, Latin egemenliğini yeniden kurmak için anlaşmalarını öğrenen imparator Michel Paleologue, Latinler'e karşı duyduğu güvensizliğin etkisiyle bütün İtalyanlar'ın İstanbul'dan çıkmalarını

---

90 E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.77.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.491.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.15.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 82-85.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.43-55.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.54-59.

91 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.; W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.499.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.13.

92 W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.508.

93 W.HEYD, **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975, s.558-559.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.81.

94 N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.144.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.9.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.30.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s. 27-32.

95 S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s. 112-113.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.78.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s. 145.

emreder ve Cenevizliler'e, başkentten uzakta Marmara Denizi'nde Ereğli'yi ikametgâh gösterir[96].

Cenevizlilerle olan dargınlık fazla sürmez. 1267'de yapılan bir antlaşmayla İmparator, onları gözünün önünde bulundurmak amacıyla İstanbul'un Galata ve Karaköy çevresine yerleştirir[97]. İmparator Michel Paleologue, Galata istihkamlarını yıktırdıktan sonra, Cenevizliler'i Haliç sahilinde basamak basamak yükselen bir dizi eve yerleştirir.

Venedikliler, ticari hayatın merkezi olan İstanbul'da, olayların onları düşürdüğü ikinci derecedeki rolün içinde kalır ve bunu aşamazlar. Ticaretin yoğun yaşandığı Galata ve Karaköy çevrelerinde, geçmişte koloni şefi olan Venedikliler, artık o kadar yüksek ve anlamlı olan Podesta ünvanını kaybederler[98]. Bu sıfat bundan böyle yalnız Ceneviz Kolonisi Şefi'ne özgü olur. Paleologue Hanedanı devrinde Venedik İstanbul'da sadece bir **balyoza** sahiptir[99]. Bu unvan Podesta ünvanına göre bir derece düşüktür.

Ceneviz Devri'nden Önce Galata ve Karaköy Çevresi: Strabon, Galata ve Karaköy çevrelerinin büyük bir limanı bulunduğundan bahseder[100]. Bu liman,

---

96 P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s. 107.; H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s. 144.; N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83-84.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.31.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

97 P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s. 107.; H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s. 144.; N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83-84.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.31.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; J.SAUVAGET, **Notes Sur la Colonie Genoise de Péra**, Paris 1934, s. 255.

98 N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.144.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.9.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.30.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s. 27-32.

99 S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s. 112-113.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.78.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s. 145.

100 Ö.KAPTAN, **Beyoğlu: Kısa Geçmişi, Argosu**, İstanbul 1989, s. 42.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.75.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 83.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.30-34.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.27.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.9.

Dionysos Byzantius'un "**Sycodes**" diye adlandırdığı[101], incir ağaçlarından oluşan bir ormanın eteklerindedir. Bizans'ın ilk sakinleri tam bu bölgede **Amphiaraus** adına bir tapınak inşa ederler[102].

Hıristiyanlığın ilk yıllarında bugünkü Galata Kulesi'nin güneybatısında ve bugünkü köprülerin arasında kalan alanın **Sycae** adlı bir yerleşme olduğu tahmin edilir[103]. Sonraları **I. Constantin**, söz konusu yerleşimin etrafını bir sur duvarı ile kuşattırır[104]. II. yüzyılın sonlarında, Galata ve Karaköy çevrelerinde Hıristiyan bir topluluğun yaşadığı anlaşılır[105]. **Dionysos**'a göre bu küçük kentte, **Heros**, **Diane Phosphora** ve **Venüs Plocida**'ya atfedilmiş üç tapınak mevcuttur[106]. Zamanla bu tapınaklar, yok olur ya da bazı azizlerin isimlerini alarak kiliseye dönüşürler. Diane Tapınağı St. Maura Kilisesi adını alır[107].

---

101 Ö.KAPTAN, **Beyoğlu: Kısa Geçmişi, Argosu**, İstanbul 1989, s. 42.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.75.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 83.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.25.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.27.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.9.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

102 R.JANIN, **Constantinople Byzantine Développement Urbain et Répertoire Topografique**, Paris 1950, s. 16.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.25.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.25.

103 C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.25.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.25.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.9.

104 C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.38-65.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.27-32.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.178-191.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.16.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.100.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 241.

105 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.2-13.; R.MANTRAN, "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda İstanbul'da Azınlıklar, Meslekler ve Yabancı Tüccarlar", **Tarih ve Toplum**, C.III, S.XVI, Nisan 1985, s. 20.; Ç.YETKİN, **Türkiye'nin Devlet Yaşamında Yahudiler**, İstanbul 1992, s. 115.; İ.ORTAYLI, **İstanbul'da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine**, İstanbul 1986, s. 119.

106 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.2-13.; R.MANTRAN, "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda İstanbul'da Azınlıklar, Meslekler ve Yabancı Tüccarlar", **Tarih ve Toplum**, C.III, S.XVI, Nisan 1985, s. 20.; Ç.YETKİN, **Türkiye'nin Devlet Yaşamında Yahudiler**, İstanbul 1992, s. 115.; İ.ORTAYLI, **İstanbul'da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine**, İstanbul 1986, s. 119.

107 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.2-13.; R.MANTRAN, "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda İstanbul'da Azınlıklar, Meslekler ve Yabancı Tüccarlar", **Tarih ve Toplum**, C.III, S.XVI, Nisan 1985, s. 20.; Ç.YETKİN, **Türkiye'nin Devlet Yaşamında Yahudiler**, İstanbul 1992, s. 115.; İ.ORTAYLI, **İstanbul'da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine**, İstanbul 1986, s. 119.; N.GÜLERYÜZ, **İstanbul Sinagogları**, İstanbul 1992, s. 66.

II. Thedore döneminde Sycae 13. Bölge olarak, İstanbul'a bağlanır[108]. Küçük bir kent durumundaki Galata ve Karaköy çevreleri, artık büyümeye başlar. İçinde kiliseler, bir forum, bir tiyatro, bir liman ve 431 evin bulunduğu büyük bir kent halini alır.

528 yılında **Justinien,** tiyatroyu ve sur duvarlarını yeniletir ve 13. Bölgeyi **Justinianai** diye adlandırırsa da, bu adla beraber eskiden kullanılan Sycae adı da kullanılmaya devam eder[109]. Bu dönemde İstanbul gibi, Sycae de mahallelere ayrılır ki, **Schneider** ve **Nomidis**'in belirttiklerine göre, bu mahallelerden biri de, Karaköy çevresinin de içinde bulunduğu **Galata Mahallesi**'dir.

Preger'e göre, **II. Tiberius** (578-582), muhtemelen limanı korumak amacıyla bir hisar inşa ettirir[110]. 717 tarihli **Thephones** Kroniği'nde bu hisar, "Galata Mahallesi Hisarı" olarak adlandırılır[111]. Haliç'in girişini kesen zincir, muhtemelen bu hisardan başlayarak bugünkü Sirkeci yakınındaki **Kentenarion Kulesi**'ne ulaşmaktadır.

İmparator **Manuel Comnéne**'ın 1156'da Cenevizliler'e Haliç kıyısında verdiği bir mahallenin dışında, Ceneviz tacirlerinin Galata'da **Sanctae Crueis** Mahallesi civarında yerleştikleri anlaşılır[112]. Bu Sanctae Crueis Mahallesi ve çarşının kesin olarak nerede olduğu bilinmemektedir. Ancak, zincirin bağlı olduğu hisara ki, o da daha sonra **Sainte Croix Hisarı** diye anılacaktır, pek de uzak olmadığı muhtemeldir[113].

---

[108] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.32-33.; İ.BERK, **Galata**, İstanbul 2000, s.23-25.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83-84.

[109] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.42.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-83.

[110] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.43.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.246.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.

[111] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.32-37.

[112] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.36-37.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 244.

[113] N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.25-26.; Z.TOPRAK, "Tarihsel Nüfusbilim Açısından İstanbul'un Nüfusu ve Toplumsal Topoğrafyası", **Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi**, S.III, Nisan 1982, s.109-120.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.456.; H.KAZGAN, **Galata**

Cenevizliler'in Galata'ya Yerleşmesi: Daha önce, İmparator Michel Paleologue'un 1267'de Cenevizliler'i Galata ve Karaköy çevresine yerleştirdiğini ifade etmiştik. Bu durum, Cenevizliler'i pek çok açıdan daha avantajlı duruma getirir. O dönemde gemilerin yanaşması için Galata Rıhtımı çok elverişli durumdadır[114].

Venediklilerle anlaşmazlıkları ve çatışmaları önlemek amacıyla yeni antlaşma Cenevizliler'in İstanbul'a yerleşmelerine izin vermiyor, ancak 13. Bölge'nin hudutları içinde yerleşmelerine imkan tanıyordu[115]. Galata ve Karaköy çevreleri de bu bölgeye dahildi.

Cenevizliler gittikçe ticarette söz sahibi olmaya ve Venedikliler'e karşı üstünlük sağlamaya başlayınca, 1296 yılında 75 gemiden oluşan bir Venedik donanması, bölgeyi ateşe verir[116].

1296 Yangını'ndan sonra Cenevizliler, Galata ve çevresini yeniden tahkim etmek için ve Boğaziçi'nde hakim rol üstlenmek için, Galata'yı yıkıntılardan kurtarmaya ve Haliç'in kuzeyinde güçlü bir ticaret kenti yapmaya başlarlar[117]. 1303 yılında İmparator **Andronik**, Cenevizliler'e yeni tapınak imtiyazları verir[118].

Bankerleri, İstanbul 1991, s.39.; S.EYİCE, "Tarihte Haliç", **Haliç Sempozyumu** (10-11 Aralık 1975), İstanbul 1975, s. 274-281.

[114] N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.107.; H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s.144.

[115] N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.107.; H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s.144.

[116] N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.107.; H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s.144.

[117] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.31-33.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82.; S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s.94.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.75.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.145.

[118] C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.31-33.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82.; S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s.94.; E.MAMBOURY, **İstanbul**

Yerleşim bölgelerinin çevresine, **Katalonyalılar**'ın saldırılarını engellemek maksadıyla içine deniz suyu girecek şekilde hendek kazan Cenevizliler, 1304'te de İmparator Andronik'ten hendeğin yasal olarak tanınması ve ev yapımı konusunda serbestlik izni alırlar[119].

Cenevizliler, 1348'de, deniz ticaretini tam anlamıyla ele geçirmek için, Yunan Bahriyesi'ni geliştirmeye çalışan **Cantacuzene**'ye karşı savaş açarlar[120]. Haliç'in Galata yakasında yapılmış olan Yunan evlerini ve limanda demirli olan ticaret gemilerini ateşe verirler. Bu ilk saldırı ile birlikte Cenevizliler, kara içlerine tepenin doruğuna kadar genişlettikleri ve yeni katılan topraklarının güvenliğini sağlamak için bir sur inşa ettirirler[121]. Yarı dairesel kuleleri bulunan surun yetmediği yerlere, topraktan savunma hatları ve çitler eklerler. Bu tahkimatı tamamlamak için de, tepenin en yüksek noktasında bir kale inşa ettirirler[122].

Böylece ilk dönemlerinde sur yapılaşması için izin verilmeyen Cenevizliler, önce büyük sıra binalar, daha sonra XIV.yüzyılın başından itibaren de kuvvetli surlarla şehri tahkim etmiş olurlar.

Cenevizliler döneminde, Beyoğlu (Pera), Galata ve Karaköy çevrelerinden oluşan kentin ana giriş kapılarından biri olan kule ve kapısı inşa edilir ve bu kapıya "**Porta Chiara**" veya "**Kiarahori**" denir[123]. Karaköy Semti'nin Osmanlılar

---

Touristique, İstanbul 1951, s.75.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.145.

119 C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.31-33.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82.; S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s.94.; E.MAMBOURY, **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951, s.75.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.145.

120 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.83-84.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.41.

121 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.183.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.59-73.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.100.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 241.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.19.

122 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.183.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.59-73.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s.100.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 241.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.19.

123 S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.21.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.194.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989,

dönemindeki ve bugünkü adının Kiarahori'nin Türkçe'de aldığı biçim olduğu tahmin edilmektedir[124]. Semtin adı konusundaki bir başka varsayım ise, Bizans döneminde **Hasköy**'den bugünkü **Karaköy**'e doğru uzanan bölgelerde **Karia Musevileri**'nin yerleşmiş bulunduklarından ötürü, bölgeye "**Karia Köyü**" dendiği ve bunun zamanla **Karaköyü** ve **Karaköy**'e dönüştüğü yolundadır[125].

Fatih'in İstanbul'u Fethi: Fatih Sultan Mehmed, 1453 yılında Bizans'ı ele geçirince, zengin ticaret merkezi konumundaki Galata'nın bu özel statüsünü devam ettirdiği görülür[126]. Türk hakimiyeti ile birlikte Galata ve çevresinde yeni bir liberalizm doğar. Ancak, etnik yapıda bazı değişiklikler gerçekleştirilir[127]. Bizans'ın son günlerine kadar Venedik ve Ceneviz kökenli olan yöre halkının üst tabakası, yani banker, tüccar ve diğer tamir ve üretici işletme sahiplerinin bir kısmı ülkelerine geri dönmüşlerdir. Bizans'ın eğitim potansiyelinden istifade etmek amacıyla Fatih, affettiği bir kısım Bizans devlet görevlisini, voyvodaları ve hatta kilise mensuplarını Galata ve çevresine yerleştirir[128].

---

s.65-68.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

124 S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s.21.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.194.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.65-68.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

125 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.

126 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.146.; H.İNALCIK, "Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un Fethi ve İmparatorluk", **Türk Kültürü,** S.XX, Haziran 1964, s. 13.; M.D.LAUNAY, **Notice Sur le Vieux Galata, Péra des Génois, L'univers Revue Orientale**, İstanbul 1874, s. 107.; .; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.

127 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.146.; H.İNALCIK, "Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un Fethi ve İmparatorluk", **Türk Kültürü,** S.XX, Haziran 1964, s. 13.; M.D.LAUNAY, **Notice Sur le Vieux Galata, Péra des Génois, L'univers Revue Orientale**, İstanbul 1874, s. 107.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.; C.KAYRA, **İstanbul Mekanlar ve Zamanlar**, İstanbul 1990, s. 77.; R.MANTRAN, **XVII.Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, C.II, (Çev. M.A.Kılıçbay-E.Özcan), Ankara 1986, s.76.

128 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.146.; H.İNALCIK, "Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un Fethi ve İmparatorluk", **Türk Kültürü,** S.XX, Haziran 1964, s. 13.; M.D.LAUNAY, **Notice Sur le Vieux Galata**, **Péra des Génois, L'univers Revue Orientale**, İstanbul 1874, s. 107.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.; C.KAYRA, **İstanbul Mekanlar ve Zamanlar**, İstanbul 1990, s. 77.; R.MANTRAN, **XVII.Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, C.II, (Çev. M.A.Kılıçbay-E.Özcan), Ankara 1986, s.76.; C.E.ARSEVEN,

1455 yılında Fransızlar'a ticaret serbestisi tanıyan Fatih, Cenevizliler'e, Bizans'a yardım etmekten dolayı, zorluk çıkarır, limandakiler hariç Galata surlarını yıktırır ve Cenevizliler'e geri dönmeleri için üç ay süre tanır[129]. Galata ve Karaköy çevrelerinde yavaş yavaş azalan Ceneviz nüfusunun yerini, **Rumlar**, **Yahudiler** ve **Frenkler** almaya başlar. Bu dönemde Cenevizliler, hem kendi hesaplarına hem de diğer milletlerin tüccarları hesabına yaptıkları düzenli küçük bir deniz ticaretini sürdürürler. Bu trafik 1666 yılında kapitülasyonlar elde etmelerini sağlar[130]. Ancak, 1672-75'lerde Cenevizliler'in, iyice artan zorluklar karşısında, deniz ticaretinde gerilemeye uğradıkları, bu gerileme sonucunda 1680 yılında Ceneviz temsilcisinin ülkesine dönmek zorunda kaldığı anlaşılır[131]. Böylece XVII. yüzyıl sonlarında 600 yıllık Ceneviz varlık ve faaliyeti tamamen son bulur.

Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar, Galata ve Karaköy çevreleri ile İstanbul'un diğer bölgelerinde yaşayan yabancıların hemen hemen tamamı,

---

Eski İstanbul: Abidât ve Mebânisi, İstanbul 1989, s.71.; J.V.HAMMER, **Fatih Sultan Mehmet-İstanbul'un Alınışı**, (Çev.Yorgaki Efendi), İstanbul 1981, s.99.

129 F.İSFENDİYAROĞLU, **Galatasaray Tarihi,** İstanbul 1952, s.24-25.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.146.; H.İNALCIK, "Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un Fethi ve İmparatorluk", **Türk Kültürü,** S.XX, Haziran 1964, s. 13.; M.D.LAUNAY, **Notice Sur le Vieux Galata**, **Péra des Génois, L'univers Revue Orientale**, İstanbul 1874, s. 107.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.; C.KAYRA, **İstanbul Mekanlar ve Zamanlar**, İstanbul 1990, s. 77.; R.MANTRAN, **XVII.Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, C.II, (Çev. M.A.Kılıçbay-E.Özcan), Ankara 1986, s.76.; C.E.ARSEVEN, **Eski İstanbul: Abidât ve Mebânisi**, İstanbul 1989, s.71.; J.V.HAMMER, **Fatih Sultan Mehmet-İstanbul'un Alınışı**, (Çev.Yorgaki Efendi), İstanbul 1981, s.99.

130 İ.H.UZUNÇARŞILI, **Osmanlı Tarihi**, Ankara 1988, s. 248.; F.İSFENDİYAROĞLU, **Galatasaray Tarihi,** İstanbul 1952, s.24-25.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.82-84.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s.146.; H.İNALCIK, "Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un Fethi ve İmparatorluk", **Türk Kültürü,** S.XX, Haziran 1964, s. 13.; M.D.LAUNAY, **Notice Sur le Vieux Galata**, **Péra des Génois, L'univers Revue Orientale**, İstanbul 1874, s. 107.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s. 246.; C.KAYRA, **İstanbul Mekanlar ve Zamanlar**, İstanbul 1990, s. 77.; R.MANTRAN, **XVII.Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, C.II, (Çev. M.A.Kılıçbay-E.Özcan), Ankara 1986, s.76.; C.E.ARSEVEN, **Eski İstanbul: Abidât ve Mebânisi**, İstanbul 1989, s.71.; J.V.HAMMER, **Fatih Sultan Mehmet-İstanbul'un Alınışı**, (Çev.Yorgaki Efendi), İstanbul 1981, s.99.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s.248.

131 E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.

tüccarlardan oluşur[132]. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yabancıların hukuk statülerini belirleyen kapitülasyonların ortaya çıkmasıyla ve büyük devletlerin elçi atamalarıyla nitelik kazanan olağan diplomatik ilişkilerin gelişmesi, değişiklikleri beraberinde getirir[133]. Çünkü artık tüccarların dışında diplomatlar, serbest meslek sahipleri, misyonerler, seyyahlar bu ülkeye giderek artan sayılarda gelmeye başlarlar.

İlk kapitülasyon anlaşması Fransa ile **I. François** döneminde, 1536'da yapılır[134]. Bunu, 1580 yılında İngilizler, 1612'de de Hollandalılarla yapılan kapitülasyon anlaşmaları izler[135].

Kanuni Sultan Süleyman'ın Fransızlar'a tanımış olduğu kapitülasyonlar, Galata ve çevresine büyük bir ticari canlılık kazandırır. O kadar ki, birçok Fransız tüccarı Galata'yı Marsilya'dan daha güvenli bularak, parasal servetinin büyük bir kısmını ve mal stoklama işini Galata'ya nakleder[136].

Fransız, İngiliz ve Hollandalılar gibi, Avusturyalılar da, XVII.yüzyılın ilk yarısının sonlarında Osmanlılarla düzenli ticari ilişkiler, elverişli koşullar elde

---

132 M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.85-86.

133 E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.247.; J.SAUVAGET, **Notes Sur la Colonie Genoise de Péra**, Paris 1934, s. 271.; J.D.THÉVENOT, **1655-1656'da Türkiye**, (Çev.N.Yıldız), İstanbul 1978, s. 75.

134 E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.

135 E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.

136 H.KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991, s. 140-141.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.85.

edebilme girişimlerinde bulunurlar. Ancak bu girişimleri Fransızlar'ın ve Venedikliler'in karşı çıkmaları nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanır[137]. Avusturyalılar'ı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki öteki yabancılarla eşit konuma getiren kapitülasyonlar, ancak 1718 **Pasarofça** Antlaşması ile sağlanır[138].

Pasarofça Antlaşmasıyla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun dış ticaretinde üstünlük batılılara geçer[139]. Kapitülasyonlar artık, imparatorluğun tüm iskelelerine yerleşmiş olan batılı tüccarların lehine olmak üzere, geniş ölçüde kullanılmaya başlar. Bu dönemdeki yoğun batılılaşma atılımları, yabancıların imparatorluk üzerindeki idari, ticari ve kültürel etkilerini arttırır[140]. Bu yabancı etkilerinin en yoğun yaşandığı yerlerden biri de Galata ve Karaköy çevreleri olur.

---

137 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 2-5.; E.Ç.KÖMÜRCİYAN, **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952, s.547.; F.P.MÉRY, **Constantinople et la Mer Noir**, Paris 1855, s.497.; T.REYHANLI, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda Hayat (1582-1599)**, Ankara 1983, s. 42.; J.M.CASA, **İstanbul'da Bir Fransız Sarayı**, (Çev. Y.Bener), İstanbul 1955, s.19.; W.WRATISLAW, **Anılar: XVI.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, (Çev.M.S.Dilmen), İstanbul 1981, s. 72.; R.MANTRAN, "XVI. ve XVII. Yüzyıllarda İstanbul'da Azınlıklar, Meslekler ve Yabancı Tüccarlar", **Tarih ve Toplum**, C.III, S.XVI, Nisan 1985, s.20.

138 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.3.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; C.D. SAUVEBOEUF, **Memoires Historique Politique et Geographique**, C.I, Paris 1970, s.9-11.; L.M.MONTEGU, **Letters From 1709 to 1762**, London 1906, s. 191-192.

139 A.I.MELLİNG, **Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore**, Paris 1819, s. 178.; P.Ğ.İNCİCYAN, **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976, s. 109-110.; N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.3.; M.YENEN, "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV., İstanbul 1994, s.455.; C.D. SAUVEBOEUF, **Memoires Historique Politique et Geographique**, C.I, Paris 1970, s.9-11.; L.M.MONTEGU, **Letters From 1709 to 1762**, London 1906, s. 191-192.

140 N.AKIN, **XIX.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s.63.; İ.SOYSAL, **Fransız İhtilali ve Türk-Fransız Diplomasi Münasebetleri (1789-1802)**, Ankara 1964, s.21-22.; A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s. 1038-1067.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OSMANLI TOPLUMUNDA BATILILAŞMANIN TARİHİ SÜRECİ

Türk toplumu, Orta Asya'dan harekete geçtiği günden beri hep batıya doğru ilerler ve yerleştikleri yerlerde, yeni yerleşilen bölgelerin ve komşularının birikimlerini değerlendirme yoluna gider. Tarihi boyunca kendi iradesiyle batıya göç eden bir toplumdaki değişimin, sürekli batılı anlayışta olduğu düşünülebilir. Kuban, Türk kültüründe yaşanan batılılaşmanın Yakındoğu, Anadolu, Akdeniz ve Avrupa dönemleri olduğunu ifade eder[141].

Osmanlı'nın fütûhata dayalı düzeni, XVII.yüzyılın sonunda işlemez hale gelince, doğal olarak ortaya çıkan değişim sürecinin hızlandırılması kaçınılmaz olur. Bu süreçte, Avrupa'nın yeni gelişmelerle sahip olduğu güç, dünyayı değişime zorlamaktadır. Batı Avrupa ile ilişki içindeki diğer kültürler de değişim istekleri olmasa dahi, ister istemez Batı'nın etkisine hedef olurlar. Osmanlı'nın yöneldiği model de Avrupa'dır. Avrupa'nın ise çok yönlü sorunlarına karşın hala büyük bir devlet olan Osmanlı'nın bu değişim isteklerini desteklemekte birçok gerekçesi vardır. Osmanlı, siyasi anlamda bir denge unsuru, ekonomik anlamda da geniş bir pazar, doğunun kapısı olarak da kültürel bir cazibe merkezi durumundadır. Bunların yanında, **Karlofça** (1699) ve **Pasarofça** (1718) Antlaşmaları ile XVIII. yüzyıl başında Osmanlılar'ın askeri gücünün zayıfladığı kabul edilir. Avrupa'daki güçlü Türk imajı silinir, Osmanlı Batı için artık bir rakip olmaktan çıkarak bir pazar halini alır[142].

XVIII.yüzyıl, çeşitli Avrupa ülkelerinin yanı sıra, Amerika'nın da ıslahat devridir. Birbirlerinden farklı karakterlerde olsa da neticede Avrupa ülkelerinin gelişiminde etken olan yenileşme ve devrim hareketlerinin benzerlerini görmek mümkündür. Batıdan yararlanarak çağdaşlaşma gayreti, Mısır ve İran Bölgeleri'nde

---

[141] D.KUBAN, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X, S.59, İstanbul 1988, s. 18.

[142] E.KONGAR, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, C.I, İstanbul 1998, s.56.; E.Z.KARAL, **Osmanlı Tarihi**, C.VII, Ankara 1983, s. 239.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s.8.; F.AKOZAN, "**Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi" Adlı Kitap ve Gerçekler**, İstanbul 1983, s. 1-12.

de görülmeye başlar[143]. Ancak bu yenileşme hareketleri içerisinde Rusya'da **Petro**'nun yaptığı yenileşme hareketleri en dikkat çekicisidir. **Petersburg,** Avrupalı mimar ve şehir planlayıcıları tarafından kurulur. Rusya, XVIII.yüzyılda düşünüş, yaşayış, çalışma ve siyaset bakımından büyük bir batı devleti görünümü alır[144].

Osmanlı ve sonra da Türk toplumunun yaşadığı Avrupa'yı özümsemeye çalışan sürekli değişim, yaygın olarak "Batılılaşma Dönemi" diye tanımlanır. Değişim önce askeri eğitim ve teknikler alanında başlar[145], giderek bilim, yönetim, edebiyat, günlük yaşam gibi birçok sahalarda kendini gösterir. Bu oluşum zaman zaman yönetimin öncülüğünde "zorunlu kültür değişimi" niteliğinden, doğal akışı içinde "serbest kültür değişimi" özelliklerini kazanır. Ancak bu değişim kolay olmaz, kesintilere uğrar ve uzun bir zaman alır[146]. İlk yıllardan başlayarak beğenilerde ve günlük kullanım eşyalarında izlenen değişim, giderek süsleme sanatlarına, mimariye ve kentsel düzenlemelere yansır[147].

Osmanlı'nın ilk kuruluşundan beri hizmetinde çalıştırdığı yabancı uzman ve sanatçılar, Avrupa'yı model alma sürecinin başlangıcından itibaren, çok daha itibar görürler[148]. Bu dönemde yeni düzenin kurulabilmesinde ön şart, iç güvenliğin ve barışın sağlanması, toprak kayıplarının durdurulmasıdır. Bunun gerçekleşmesi için de ordunun ve donanmanın ıslahı gerekir. Bu amaçla Osmanlı hizmetinde çalışan

---

143 E.Z.KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 15-27.

144 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 18.

145 E.Z.KARAL, **Osmanlı Tarihi**, C.V, Ankara 1983, s. 142.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.164.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s.8-21.

146 E.Z.KARAL, **Osmanlı Tarihi**, C.V, Ankara 1983, s. 142.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.164.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s.8-21.; A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,** İstanbul 1975, s.10.

147 E.Z.KARAL, **Osmanlı Tarihi**, C.V, Ankara 1983, s. 142.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.164.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s.8-21.; A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,** İstanbul 1975, s.10-21.

148 İ.ORTAYLI, **Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu**, İstanbul 1983, s. 17-31.; A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.33, İstanbul 1986, s.1053.

dönemin yabancı uzmanlarının yapı alanında ilk örnekleri kışlalar ve tersaneler olur[149].

XIX.yüzyıl öncesinde Osmanlı yönetiminde **kuruluş** ve **yükselme** dönemlerinde geliştirilen ve **Kanuni** zamanında kendine özgü biçim alan geleneksel düzenin kaynakları, hem doğu hem de batı kökenlidir. Türkler'in İslam'la karşılaştıkları dönemde, İslami yönetim tarzı ruhani dinsel bir hilafetten, askeri güce dayanan saltanat devleti biçimine doğru yönlenir[150]. Osmanlı Devleti bu modeli, İstanbul'un alınmasıyla Bizans öğelerini kullanarak geliştirir[151]. Ancak Bizans XIV.yüzyılda Avrupa'da doğmakta olan modern Batı anlayışının dışındadır. Bu oluşumun kaynağında, Bizanslılar'ın kendilerini Batı Hıristiyan dünyasının üstün efendisi olarak görmeleri düşüncesi yatar[152].

Bu üstünlük duygusu, Osmanlılar'da saltanat düzeniyle bütünleşir. Osmanlı'nın, döneminin koşulları çerçevesinde hayli gelişmiş bir toplum niteliğini kazanmış olmakla birlikte, kurmuş olduğu dengenin hassaslığı bir takım riskleri de beraberinde getirir. İmparatorluk büyüdükçe yönetim güçleşir. Sistem, sınırlarının dışında oluşan değişim ve yeniliklere kendini uyduracak ve gelebilecek darbelerden sakınacak esneklikten yoksun kalır[153]. Kısmen Bizans'tan devraldığı batıya karşı üstünlük duygusu, kısmen de ekonomik alanda yeni gelişmelerden uzak oluşundan dolayı Avrupa'ya ekonomik imtiyazlar vermekte sakınca görmez[154].

Ortaçağ'ın sonlarında belirli bir güce erişen Avrupa ise, Yunan ve Roma'nın da mirasını kullanarak köklü bir kültür elde eder. Teokratik kurumlar geleneksel

---

149 Ş.RADO, **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970, s. 55-68.; D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 23-28.; A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX.Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 332.

150 N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 35.

151 Ş.RADO, **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970, s. 55-68.; D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 23-28.; A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX.Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 332.; N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Ana Hatları**, (Çev.S.Batur), İstanbul 1970, s.180-183.

152 İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 128.

153 İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 124.

154 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 112.; İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 128.

güçleriyle, tarihsel varlıklara sahip çıkmaktan, üniversitelerin kurulmasına kadar, kültürel değerleri zenginleştiren, topluma mal eden bir görev üstlenirler[155]. Ekonomik alanda, Avrupa'da XVI. yüzyıldan itibaren başlayarak gelişen **kapitalizm**, sağladığı sermaye birikimi sonucu, feodal düzene karşı burjuvazi sınıfını oluşturur[156]. Rönesans ve Reform Hareketleri'nin paralelinde, İtalya'dan tüm Avrupa'ya yayılan "**Hümanizm**", insanın yüceliğini ilan ederken, aklın gücünü baş tacı yapar. Evrenin merkezi olarak insan önem kazanırken, bireycilik ve kilisenin baskısına karşı özgürlük artmaya başlar. Modern bilim, Rönesans'tan itibaren gelişerek aydınlanma çağını ve onu takip eden devrimleri hep Avrupa'da yaşar. Liberalizm ve bunun siyasal alandaki uygulanışı olan batı demokrasisi, 1789'da **Fransız Devrimi** ile "insanlar hakları bakımından özgür ve eşit doğar ve öyle yaşarlar" ilkesini getirir[157].

Osmanlı'da ise, XVII. ve XVIII.yüzyıllarda, **matematik**, **astronomi** gibi akli ilimler ihmale uğrayarak, **fıkıh**, **kelam** gibi nakli ilimlerin itibari artar[158]. Osmanlı aydın çevrelerinde dogmatizmin yayıldığı bu devirde, Osmanlı **ulemây-i rüsûm'u**, batıdaki değişikliklerin farkında değildir. XVII.yüzyılın ikinci yarısından sonra bunalım teşhis edilmeye başlandığında, çözüm eski kaynak ve kanunlara geri dönmekte aranır[159]. XVIII.yüzyıl başına kadar gelenekçi düşünce, ülkede hiçbir değişimin, bozulmayı durduramayacağı fikrindedir[160].

Osmanlı'da reform gerekliliğini ilk dile getirenler, Avrupa'da din baskılarından kaçarak Osmanlı ülkesinde görev yapan batılılar olur[161]. Bu konudaki ilk belgeler, Fransız **De Rochefort**'un teklifleridir. Bu tekliflerinde De Rochefort,

---

155 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 116.; İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 124.; N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 61.

156 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 121.; İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 124.; N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 65.

157 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 121.; İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s. 124.; N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 65.

158 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 105.

159 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 118.

160 A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 121.

161 N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 73.

hem askeri hem de ticari ve sınayi alanlarda sorunları çözmeyi amaçlayan yenilikler önerir[162]. Onun önerileri saraya çekici gelir ve divanda görüşülür[163].

Batılılaşma dönemini başlattığı kabul edilen ilk diplomatik ilişki ise, **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi**'nin 1720'de Paris'e gönderilmesidir[164]. Bu yolculukta amaç, Fransız uygarlığını tanımak, görülen yeniliklerden uygulanabilecek olanlar hakkında bilgi toplamaktır[165]. Çelebi, yeni teknikleri, bilim kurumlarını, hastahaneleri, rasathaneyi, limanları, karantina yöntemlerini, hayvanat bahçelerini, park, tiyatro, operaları taktir ve hayranlıkla anlatır. Bu anlatımlar Osmanlı Sarayı'nda Batı'nın daha iyi tanınması gereğinin anlaşılmasında etkili olur. Geniş yansımalar bulur. Osmanlı Sarayı'na Fransız saray ve bahçeleriyle ilgili birçok bilgi ve desen gelir. XVIII. yüzyıl Avrupası'nı, mimarisini, dekorasyon ve bahçe düzenlemesini tanıtan dönemin Fransız ve İtalyan yayınları, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndedir[166]. Çelebi'nin Paris ziyaretinin Avrupa'daki önemli sonucu ise, Türkiye'ye ilgiyi arttırması ve Türk tarzı bir moda başlatmasıdır[167]. Çelebi'nin, 1718 **Pasarofça Antlaşması** sonucu oluşan ve "Lale Devri" olarak tanımlanan kısa barış döneminde, İstanbul'a taşıdığı izlenimler, mimari ve kentsel mekana, Osmanlı geleneklerinin dışında bir tablo sergileyen Kağıthâne düzenlemeleriyle yansır[168]. Bu düzenlemeler, tüm Avrupa gibi Çelebi'yi de etkilemiş olan, **Versailles Sarayı, Marly Şatosu** ve **Fontainebleau**'nun benzerleridir. Kâğıthâne düzenlemeleri yeni bir anlayış taşır. Günlük yaşamda, kentin kullanımında yenilikler getirir. Kentsel tasarım ölçeğinde, Batılı anlayışta peyzaj düzenlemelerinin yapıldığı alanlarda Sultan ve saray erkanının, yabancıların ve halkın katıldığı törenler, eğlenceler yapılır.

---

[162] **De Rochefort**, Fransa'da XVIII.yüzyıl boyunca süren Katolik baskısından 1717'de kaçarak İstanbul'a göçen bir grup **Protestan Huguenot**'un lideridir. Bkz. N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 46 vd.; A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 160.

[163] A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943, s. 163.

[164] N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 61.

[165] N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 57.

[166] Mehmet Çelebi ve Fransız Elçiliği Baş Katibi Lenoir'in getirdiği yayınlar için bkz. G. İREPOĞLU, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı I**, İstanbul 1986, s. 56-72.

[167] S. GERMANER - Z.İNANKUR, **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul 1989, s. 59.

[168] S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 28.

Doğulu ve batılı tarzda iki yüzden fazla köşkün de yer aldığı[169] Sadabad; Cedvel-i Sim, Kaskatlar, Fiskiyeler gibi su elemanları yanında, Fransız Elçisi'nin hediye ettiği ağaçlarla şenlenir. III. Ahmed Sadabad'ın bu düzenlemesine hayran kalır. Bu düzenleme, kent boyutunda bugüne kadar hala yerleşememiş bir kentsel tasarım düşüncesinin, İstanbul'daki ilk uygulaması sayılabilir[170].

Lale Devri, Batılı anlayışta bezemenin mimaride görülmeye başladığı dönemdir. Denel, bu dönem mimarisini, **Batılılaşma** saymamakla birlikte, Osmanlı yaşamı ve sanatından kaynaklanmış, ancak batı etkisiyle şekillenmiş bir tasarım olarak nitelendirir[171].

Yine bu tarihlerde, kentsel tasarım anlamında örnek niteliği taşıyan, 1728'de **Ayasofya** ve **Üsküdar**, 1732'de **Tophane** ve **Kabataş** meydan çeşmeleri yapılır[172].

Aynı yıllarda, Osmanlı Devleti'nde düşün alanında etkili batı kaynaklı görüşler, Avrupa'daki Katolik baskısından kaçarak Osmanlı ülkesine gelen **İbrahim Müteferrika**'dan gelir[173]. Müteferrika, Osmanlı tarihi çerçevesi içinde her yönüyle çağdaş Batı'nın en ileri kişiliğini temsil eder. Macarca, Latince, Fransızca, Türkçe, Arapça ve Farsça bilen[174] Müteferrika, Avrupa'daki askerî, siyasal ve bilimsel ilerlemelerin yanında, Rusya'daki en son gelişmelerden de haberdardır. Kurduğu ilk Osmanlı matbaasında 1732'de yayınladığı, "**Usûlu'l-Hikem Fî Nizâmi'l-Ümem**" adlı kitabı, Osmanlı yenileşmesinin baş yapıtıdır[175].

---

169 G. İREPOĞLU, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı I**, İstanbul 1986, s. 58-60.

170 D. KUBAN, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X, S. 59, İstanbul 1988, s. 30.

171 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 19.

172 D. KUBAN, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X, S. 59, İstanbul 1988, s. 35.

173 **Müteferrika** gibi **Unitarius** din geleneğinden gelenler, Hollanda ve İngiltere gibi ülkelerde de kilise taassubuna karşı, Laisizmi, inanç özgürlüğünü savunan, fizik, matematik, astronomi, tıp alanlarında yeni bilgileri geliştiren ve Macaristan'da matbaacılığı ilerleten kişilerdir. Bkz. N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 53.

174 İ. MÜTEFERRİKA, **Milletlerin Düzeninde İlmî Usuller "Usûlü'l-Hikem Fî Nizâmü'l-Ümem"**, (Çev. Ö.Okutan), İstanbul 1990, s.9.

175 Bu kitap, Batılılar'ın da ilgisini çekmiş, 1769'da Viyana'da ve Paris'te, 1777'de Rusya'da yayınlanmıştır. Bkz. A.KABACALI, **Türk Kitap Tarihi**, C.I, İstanbul 1989, s. 51 vd.; N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 53 vd.; A. A. ADIVAR, **Osmanlı**

Müteferrika'nın söz konusu eserini, I. Mahmud'a Islahat Projesi olarak sunmasının ardından, Avrupa'da tanınmış bir general olan, 1729'da Osmanlı ordusuna geçtiğinde, **Humbaracı Ahmed Paşa** adıyla tanınan, Fransız **Claude Alexandre Comte de Bonneval**[176] ile, yine Müslümanlığa geçmiş üç Fransız subayı ve Fransız Hükümeti tarafından gönderilmiş iki topçu subayı, Sadrazam **Topal Osman Paşa** tarafından, **Humbaracı Ocağı'**nı yenilemek için görevlendirilirler[177]. Bonneval, verdiği raporlarda İbrahim Müteferrika gibi, Osmanlı devlet adamlarına sürekli Avrupa siyasi koşullarını anlatır ve askeri alandaki yenilikleri gösterir.

Bonneval'den sonra, orduda yenileşme çalışmaları III. Mustafa döneminde, sarayda bulunan bir İtalyan doktorun tavsiyesi üzerine görevlendirilen **Baron de Tott** tarafından devam ettirilir. Tott, Kâğıthâne'de düzenli bir topçu birliği meydana getirir, Tophane'yi ıslah eder ve **Mühendishane-i Bahr-ı Hümayûn**'un kurulmasında etkili olur[178]. I. Mahmud'dan itibaren, mühendishanelerde kurulan batı usulünde eğitim sistemi, teknik eleman yetişmesini sağlar. Ancak, fikir adamlarının müsbet ilim bilgisinden mahrum olmalarına çare olamaz[179].

Türkleri'nde İlim, İstanbul 1943, s. 148 vd. **İbrahim Müteferrika**, Latince kaynaklardan yararlanarak, askerlik ve devlet yönetimiyle ilgili görüşlerini dile getirdiği bu eserini, **I. Mahmud**'a bir Islahat Projesi şeklinde sunmuştur. Eserde, Osmanlı'nın yönetim sorunlarını batılı devletlerin güçlenmesinin sebeplerini irdelemiş ve çözümler önermiştir. **Monarhia**, **Aristokrasia** ve **Demokrasia** adlı üç siyasal düzeni anlatıp, demokratik düzenle yönetilenlerin en ileri uluslar olduğunu belirtir. Bunların yasalarının Tanrı'dan gelme Şeriat ilkelerine göre değil, akıl yoluyla bulunmuş felsefi ilkelere dayandığını ileri sürer. Coğrafya biliminin gelişmesinden, Amerika'nın keşfinin öneminden, dünyadaki yeni ticaret alanlarının boyutlarından bahseder. Bu gelişmelerden habersiz olunduğunda, güçlü bir ülke olunamayacağını, Osmanlı ve İslam aleminin derin bir cehalet içinde kalmasının tehlikelerini anlatır. Avrupa'dan ders alıp, oradaki yenilikleri örnek alan Petro'nun Rusya'daki başarısından söz eder ve Osmanlı'nın aynı şeyi yapmazsa, İslam ülkelerinin bir gün Avrupa devletlerinin egemenliği altına gireceğini haber verir. Askerlik alanında Avrupa'daki yenilikleri anlatırken, "Nizam-ı Cedîd" terimini kullanır.

176 Humbaracı Ahmed Paşa'nın konağı, Tünel sırtlarında idi ve iki kısımdan meydana geliyordu. Birinci bölümü Fransız ve diğer yabancı konuklarını ağırladığı Avrupa mobilya ile döşenmiş bölümdü, diğeri ise Türk evi tarzında idi. Bkz. C.KERAMETLİ, **Galata Mevlevihanesi**, İstanbul 1997, s. 93. Bu eserde, **Humbaracı**'nın **Galata Mevlevihanesi**'nde gömülü olduğundan da bahsedilmektedir.

177 **Bonneval**, 1734 yılında Üsküdar Toptaşı'nda, eski Tımarhane'de Hendesehane adıyla bir riyaziyât ve hendese mektebi açmış, ancak buradaki eğitim Humbaracılar'ın yeni talimlerden sızlanmaları ve isyan çıkaracakları korkusuyla kısa sürmüştür. N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 67.; A. A. ADIVAR, **Osmanlı Türkleri'nde İlim**, İstanbul 1943, s. 11-12.

178 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 22.

179 E. KURAN, "Müsbet Bilimlerin Türkiye'ye Girişi (1797-1839)", **VII. Türk Tarih Kongresi**, Ankara 1973, s. 671.

Lale Devri sonrası, batı etkileri mimari elemanlarda da izlenmeye başlar. Sultan Mahmud, yaptıracağı cami için Avrupa'nın meşhur kiliselerinin planlarını getirtir. Bunlardan birini uygulamak ister. Fakat ulemanın muhalefeti sonucu bu isteğinden vazgeçer[180]. Bu yapı kompleksi, 1748'de başlanıp, III. Osman döneminde, 1755'te tamamlanan, İstanbul'da Barok üslubu, mimari öğeleri ve özellikleriyle bir bütün olarak ilk kez sergileyen **Nuruosmaniye Külliyesi**'dir. Barok özelliklerin Osmanlı dinsel mimari özellikleri ile bağdaştırılmağa çalışıldığı bu yapının tezyinatı, İtalyan Rokoko üslubunun varyasyonlarıdır. Barok etkisi yüzyıl boyunca her türlü yapıda kendini gösterir[181].

1774 **Kaynarca Antlaşması** sonrası Ahmed Resmi, **Ahmed Resmi Hülasatü'l-Ahbâr** adlı yazısında, önemli olanın, Hıristiyan da olsalar çağdaş Avrupa devletleriyle yeni barış ilişkileri kurulması olduğunu anlatır[182]. Ahmed Resmi'nin ileri sürdüğü fikrin ilk uygulaması, 1794'te Londra, ardından da Berlin, Madrid ve Viyana Elçilikleri'nin kurulması ile başlar. Böylece Batı alemi dışında ilk defa daimi elçilik kuran Osmanlılar olur. Diplomatik görevliler Osmanlı'nın Avrupa'ya açılmasında önemli bir işlev yüklenmeye başlarlar[183].

---

180 D. KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 27.

181 D. KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 27-30.

182 N. BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978, s. 83-84.

183 D.KUBAN, "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X, S.59, İstanbul 1988, s. 30.

3.1. NİZAM-I CEDİD VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

XVIII. yüzyıl sonlarında da yenileşmenin en büyük engeli olan ordudaki bozukluk devam eder. **Yeniçeri Ocağı**, "devlet ocak içindir" formülünü işletmeyi sürdürür[184]. XVII. yüzyıl boyunca yeni düzen kurmaya çalışan padişah ve sadrazamlar, Ocağ'ın kurbanı olurlar. III. Selim'in akibeti de aynı olur[185].

Yüzyılın ilk çeyreğinde yankı bulmaya başlayan değişim gerekliliği ile ilgili kapsamlı uygulamalar, **III. Selim**'in başa geçişi ile yüzyıl sonunda, "**Nizam-ı Cedîd**" ile gerçekleşir[186]. Bu yıllarda Osmanlı aydınında, müsbet ilim heyecanı yer etmeye başlar. Osmanlı dünyası ile Avrupa arasında artık pek çok alanda su yüzüne çıkmış bulunun farklılıkları göz önüne seren eserler kaleme alınır. III. Selim'e takdim edilmek üzere hazırlanan Lâyihalar yanında, Nizam-ı Cedid'i Avrupa'ya tanıtma ve Osmanlı efkârı karşısında savunma amacı ile Fransızca ve Türkçe eserler yayınlanır[187]. Bunlardan Londra Elçiliği Başkatibi **Mahmud Raif Efendi**'nin hazırladığı eser, Nizam-ı Cedid programında yer alan yeni düzenlemeleri tanıtır. **Seyyid Mustafa** ise, 1803 yılında hazırladığı risalesinde, dünyadaki değişimi anlatarak, Osmanlı'nın geleneksel düzeni ile Avrupa'daki gelişmeleri karşılaştırıp, Avrupa'da da ıslahatın kolay olmadığını, içte ve dışta karşılaşılan sorunlar karşısında yılmamak gerektiğini belirtir[188].

Nizam-ı Cedid düzenlemeleri Batılı anlayışta bir ordunun kurulmasından daha kapsamlı bir yaklaşımın ürünüdür ve Tanzimat'ın da habercisidir[189]. XVIII. yüzyıl başında İstanbul'a gelen batı kökenli aydınların sözünü ettiği değişim, bu kez yerli aydınların katılımıyla tabanını genişletir ve sistemli bir ivme kazanır. Bu yaklaşım, medeniyet, bilim, sanat, ticaret ve sanayi alanlarında zorlu ve kapsamlı bir değişim başlangıcının göstergesidir.

---

184 E.Z.KARAL, "Nizam-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri", **Osmanlı Tarihi**, C. V, Ankara 1947, s. 9.

185 E.Z.KARAL, "Nizam-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri", **Osmanlı Tarihi**, C. V, Ankara 1947, s. 18.

186 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 33.

187 1798 tarihli Mahmud Raif Efendi ve 1803 tarihli Seyyid Mustafa'nın eserleri için bkz. G. BOZKURT, **Alman-İngiliz Belgeleri'nin ve Siyasi Gelişmelerin Işığı Altında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukukî Durumu (1839-1914)**, Ankara 1989.

188 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 33.

189 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 42.

I. Abdülhamid devrinden itibaren İstanbul'da, çeşitli mesleklerden yabancıların ve Müslümanlığa geçmiş olanların sayısı bir hayli artış gösterir[190]. Yabancı sanatçılar rahat bir çalışma ortamı bulurlar[191]. Yabancılara tepeden bakma devresi kapanır, tüccarlar daha serbest hareket etmeye başlarlar.

Batılı elçiler, Avrupa'ya dönük bu değişimde rol almaya başlarlar[192]. Fransız Elçisi **Choiseul-Gouffier**'in görevi, Osmanlı yönetim kadrolarına, askeri ıslahatın yeterli olmayacağını, asıl sorunun, "katılık, kararsızlık, cehalet, disiplinsizlik" gibi yönleri ağır basan Osmanlı karakterinin değiştirilmesi olduğunu anlatmaktır. Elçi, beraberinde uzun süre Osmanlı hizmetinde çalışmış **Kuffer** gibi birçok sanatçı ve uzman da getirir. Osmanlılar, Fransız Elçiliği aracılığı ile temin ettikleri bu uzmanları, kara ve deniz kuvvetlerinin ıslahı ve kalelerin düzenlenmesinde kullanırlar[193]. Askeri ıslahat için gelen bu uzmanların yapı alanındaki uygulamaları, Batılı mimarlık anlayışının Osmanlı kültür ortamında belirli bir yer edinmesini sağlar. Yabancı mühendis-mimar subayların katılımıyla yapılan **Kasımpaşa Kalyoncu Kışlası**, Tophane'de üç büyük yapıdan oluşan **Top Arabacıları Kışlası**, Halıcıoğlu'nda **Humbaracılar Kışlası**, **Selimiye Kışlası** (eski), **Kasımpaşa Tersanesi** bu devrin örnekleri olarak dikkati çekerler[194].

Batılı anlayışta sivil mimarlık örnekleri, XVIII. yüzyıl ortalarından başlayarak Büyükdere çevresinde yer almaya başlar. Yüzyılın son çeyreğinde ise sahil, yabancı ve Levantenler'in nitelikli yapılarıyla dolar[195].

Elçilerin beraberlerinde sanatçılar bulundurmaları geleneği, bu dönemde dikkati çeken önemli hususlardan biridir. Rus Elçisi himayesinde bulunan **Melling** burada Hollanda Elçisi **Frederig-Gispert Dedem van Gelder**'in oğluna ve kızına

---

190 A.H.TANPINAR, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul 1976, s. 59.

191 BOPPE, **Les Peintres Du Bosphoreau Dix-Huitieme Siécle**, Paris 1911, s. 147.

192 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 36.

193 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 24.

194 E. Z. KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 49.

195 E.Z.KARAL, "Nizam-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri", **Osmanlı Tarihi**, C. V, Ankara 1947, s. 121.

resim dersleri verir[196]. Avrupalılar, Rus Elçisi **Bulgakoff**'un bir İngiliz'den aldığı yalıya ve Rus zevkine göre düzenlediği bahçesine ilgi duyarken, Türkler'in favorisi sürekli gelip ziyaret ettikleri, doğu zevkine daha uygun olan **Baron Hübsch** Bahçesi'dir[197].

III. Selim'in kardeşi Hatice Sultan da bu yeni yalı ve bahçe düzenlemelerini büyük bir beğeni ile karşılar ve Baron Hübsch Bahçesi'nin benzerini yaptırmak ister. Hatice Sultan'ın bu isteği, III. Selimce Melling'e iletilir. Melling de İstanbul'da Defterdar Burnu Sarayı Bahçesi'ne labirent şeklinde bir düzenleme ve bunun ardından Osmanlı iradesiyle gerçekleştirildiği bilinen ilk **Neoklasik** örnek durumundaki yalıyı yapar[198]. Melling'in bu tasarımı, III. Selim'in büyük beğenisini kazanır. Bunun ardından da Beşiktaş Sarayı'na batılı anlayışta ekler ilave ettirilir. Melling, mimari uygulamalarından başka kıyafetler çizer, şallar, kemerler, servis peçeteleri, bıçaklar tasarlayıp yaptırır. Tören ve bayramlarda dekorları tanzim eder ve kumaşlar seçer. Böylece on sekiz yıl kaldığı İstanbul'da batı zevkini ve yaşamını saray çevresine tanıtan kişi olur[199].

1821'de baş gösteren Mora İsyanı, İstanbul'da büyük heyecan uyandırır. II. Mahmud önce hiddete kapılarak bütün Rumlar'ın kılıçtan geçirilmesini emreder. Ancak, devletin ileri gelenlerinin isteği ile inceleme yapılarak kabahatli görülenlerin cezalandırılması yönünde karar çıkar ve bunun sonucunda suçlulukları sabit görülen **Patrik Gregoryos** başta olmak üzere, birçok Metropolit asılır[200]. Leone, fanatik dinci Rum isyancıların devam eden katliamlarına karşı, 31 Mayıs 1821'de II. Mahmud'un cihad ilan etmesi üzerine İstanbul'da son derece tatsız olayların

---

196 C.BOSCHMA-J.PEROT, **Antoine İgnace Melling (1763-1831) Artiste Voyageur**, Paris 1991, s. 17.

197 C.BOSCHMA-J.PEROT, **Antoine İgnace Melling (1763-1831) Artiste Voyageur**, Paris 1991, s. 18.

198 C.BOSCHMA-J.PEROT, **Antoine İgnace Melling (1763-1831) Artiste Voyageur**, Paris 1991, s. 34.

199 C.BOSCHMA-J.PEROT, **Antoine İgnace Melling (1763-1831) Artiste Voyageur**, Paris 1991, s. 22.

200 E.Z.KARAL, "Nizam-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri", **Osmanlı Tarihi**, C. V, Ankara 1947, s. 117.

yaşandığını, saray mimarı **Commeni**'nin de dahil olduğu bazı önemli Rumlar'ın öldürüldüğünü yazmaktadır[201].

15 Haziran 1826 tarihinde İstanbul yenileşme tarihinin, en önemli olaylarından biri olan **Vaka-i Hayriye** gerçekleşir[202]. Bir eşkıya ve zorba güruhu haline gelmiş olan Yeniçeriler, devlete karşı baş kaldırınca, Batılı anlayışta örgütlenmiş olan topçu, top arabacısı, kalyoncu, humbaracı, lağımcı ocakları askerleri, medreseliler ve halkın katılımıyla isyan bastırılır. Elebaşıları öldürülür. İki gün sonra da 465 yıllık kurum, bir ferman ile resmen ortadan kaldırılır[203]. Bu bir asırdır süregelen ıslahatın sonucudur. Bu hayırlı olay, yapı üretimindeki önemli bir güçlüğe de son verir. Bundan önce İstanbul'da inşaat faaliyetlerini mimar başının memurları olarak elinde tutan, bu amaçla birbirlerini öldüren rüşvetçi Yeniçeri karakullukçuların acımasız soygununa maruz kalmadan yapı yapmaya kalkışmak nerede ise imkansızdır. Karakullukçu memnun edilmezse, mimarın elindeki baltayı alıp duvara asarak yapıyı tatil eder[204].

Vaka-i Hayriye olayından birkaç yıl sonra, 1830'da Kaptan-ı Derya Halil Paşa'nın "Rusya'dan dönüyorum, her zamandan ziyade kani oldum ki, eğer Avrupa'yı taklitte gecikirsek bizim için Asya'ya dönmek mecburiyetinden başka ihtimal kalmaz"[205] sözleri, Müteferrika'dan bir asır sonra, Osmanlı yetkilileri arasında batılılaşmaya olan inancın güçlendiğini ortaya koyar.

---

201 Commeni (Komyanos-Komyanus), Nuruosmaniye, Laleli Camileri gibi yapıların mimarı **Simoen Kalfa**'nın yanında yetişmiş ve ondan sonra görevi devam ettirmiş olan Rum mimardır. Komyanus, 1809'da Başmimar Hafız Mehmed Emin'in başkanlığında Beşiktaş Sahil Sarayı'nın onarımı ve yeni yapılacak köşkün keşfini hazırlayan heyette yer almıştır. Bkz. O.N.ERGİN, **Mecelle-i Umur-ı Belediye**, C.I-II, İstanbul 1330, s. 978.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 111.; E. LEONE, **İmpero Ottomano nel Primo Periodo dele Riforme Secondo Fonti Italione**, Milano 1967, s. 39.; M.SERTOĞLU, "İstanbul, 1520'den Cumhuriyete Kadar", **İslam Ansiklopedisi**, C.53, İstanbul 1977, s. 1214.; P.TUĞLACI, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İstanbul 1981, s. 10.

202 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 60.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S.XII, İstanbul 1988, s. 158.

203 M.SERTOĞLU, "İstanbul, 1520'den Cumhuriyete Kadar", **İslam Ansiklopedisi**, C.53, İstanbul 1977, s. 1214.

204 O.N.ERGİN, "İstanbul'da Türklerin Beş Asırlık İmar ve İskan Hareketleri", **İstanbul Belediye Mecmuası**, S.163-165, s. 802-834.

205 S.L.POOLE, **Lord Stratford Canning'in Türkiye Anıları**, (Çev. C.Yücel), Ankara 1988, s. 9.

Yeniçeri Ocağı'nın kapanmasının ardından, Haliç'e köprü yapımı, iplik fabrikası, Harbiye'nin kurulması, posta hizmetlerinin başlatılması gibi yapısal yeniliklerden daha da önemlisi, II. Mahmud Osmanlı yenileşme tarihinde kalıplaşmayı değiştirmeye yönelik adımlar atar[206]. 1829'da Rus esirler, eskisi gibi tersane hizmetine verilmeyerek, ilk defa Büyükada Manastırı'na yerleştirilirler. Aynı yıl İngiltere Elçisi, Osmanlı devlet erkanına Haliç'teki gemisinde yatsı namazından sabaha kadar süren ilk baloyu verir. 1831 yılında ilk gazete "Takvim-i Vekayi", haftalık olarak yayınlanmaya başlar, 1835 yılında devlet dairelerine, törenler yapılarak II. Mahmud'un resimleri asılır. Doğum günleri kutlanmaya başlar, hafta tatili kavramı getirilir, devlet ricaline faytona binme izni verilir. Bu yaklaşımın mimari ifadesi, evrensel bir boyut kazanmış olan ve Melling'in İstanbul'a tanıttığı **Neoklasik** mimaridir[207]. III. Selim'in Melling'e yaptırmayı düşündüğü sarayı, II. Mahmud 1834-1841 yılları arasında **Ebniye-i Hassa Müdürü Abdülhalim Bey** yönetiminde yaptırır. Yapı, klasik bir tapınak cephesini andıran merkezde üçgen alınlık, dor ve korint başlıklı sütunlar, üst katta üçgen alınlıklı pencereleri, belirgin kat silmeleri ile dikkatleri çeker. Kolonlar mermer, taşıyıcı sistem ahşap ve kısmen taş, cephe kaplamaları beyaz boyanmış ahşaptır. Bu sarayın ömrü çok kısa olur, ahşap yapı geleneğinin değiştirilerek kargire geçme döneminde 1855'te yıktırılır[208].

1838'de önce İngiltere, ardından da hızla sanayileşen diğer Avrupa ülkeleriyle yabancı tüccarlara yerli tüccarla eşit şartlar sağlayan ticaret anlaşmaları imzalanır. Bu, Osmanlı ekonomisinin çok hazırlıksız olsa da dünyaya açılmasını sağlar[209].

Gelişen diplomatik ilişkilerle yerleşen gelenek, batılılaşma uğraşlarında önemli rol oynayan, Avrupa'yı tanıyan, dil bilen başarılı diplomatların yetişmelerini sağlar. Bu elçiler, İstanbul'a döndükten sonra aldıkları önemli görevlerle yol

---

206 O.N.ERGİN, "İstanbul'da Türklerin Beş Asırlık İmar ve İskan Hareketleri", **İstanbul Belediye Mecmuası**, S.163-165, s. 826.

207 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 60.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S.XII, İstanbul 1988, s. 150-160.

208 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 60.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S.XII, İstanbul 1988, s. 153.

209 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 60.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S.XII, İstanbul 1988, s. 148-151.

gösterici olur, hazırladıkları sefaretnamelerle de ordu, maliye, yönetim, memuriyet hizmetleri, ekonomi, yapı, kent ve refah konularındaki tespitlerini yazarak öneriler geliştirirler. Onların hazırladıkları bu eserlerde, genellikle batıda karşılaşılan sistemin her alanda üstün olduğu anlatılır[210]. Bu yaklaşımlar, yeni bir dönemi, Tanzimat'ı getirecektir.

[210] M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 393-396.

3.2. TANZİMAT VE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

Nizam-ı Cedid ve **Vakayi-i Hayriye**'nin ardından, II. Mahmud'un gerçekleştirdiği yenileşme hareketleri sonrasında, **Mustafa Reşit Paşa**'nın önderliğinde Avrupa'yı yakından tanıyan **Ali Paşa**, **Fuat Paşa**, **Sadık Rıfat Paşa**, **İbrahim Sarim Paşa**, **Mehmet Şekip Paşa** gibi yeni aydınların 1839 yılında gerçekleştirdikleri **Tanzimat**, Osmanlı yenileşme tarihinin en önemli adımı olarak kabul edilmektedir[211]. Tanzimat'ın ilanıyla, işe büyük bir ciddiyet ve iyi niyetle girişilir. **Mekteb-i Mülkiye**, **Darülfünun**, **Erkân-ı Harbiye** gibi yüksek mektepler kurulur. İslam Dünyası'nın yabancısı gibi görünen birçok ilim, buralarda okutulmaya başlanır. Düşünce, bilim ve edebiyat alanında, batıyı örnek alan, aydınlanmayı ve özgürlüğü Osmanlı düzenine adapte etmeye çalışan **Şinasi**, **Münif Paşa**, **Namık Kemal** gibi aydınlar yetişir[212]. Münif Paşa, yayınları ve tercümeleriyle Fransa'daki aydınlanmayı ve oradaki ansiklopedi yazarlarını örnek alan eserler ortaya koyar. Cumhuriyet, vekil, nazır, mebus, meclis, Şuray-ı Devlet gibi yeni kelimeler kullanılmaya başlanır[213]. Bürokrasi gelişir, toplumun tüm katmanlarında bir dönüşüm yaşanmaya başlanır. Sekiz yüz yıllık saltanat ve hilafetten sonra, ilk Meşrutiyet'in Tanzimat'ın hemen otuz yedinci yılında ilan edilmesi çok hızlı bir fikir gelişmesi sayılmaktadır[214].

Avrupa devletleri, eski gücünü çoktan kaybetmiş olan Osmanlı'nın sürekliliğini, Rusya'ya karşı bir denge unsuru olarak istediklerinden, yenileşme hareketlerini desteklerler[215].

Tanzimat dönemi yenileşme hareketlerine katılım, Fransa ve İngiltere arasında rekabete yol açar. Daha önce de İstanbul'da bulunan, 1832'de elçi olan

---

211 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 393.

212 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 391-395.

213 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 394-395.

214 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 396.

215 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 398.

İngiliz Lord Stratford Canning de Redcliffe, Osmanlı İmparatorluğu'nu Avrupalılaşmak suretiyle ayakta tutma emeli güder[216]. 1856-58 yıllarında İstanbul'da bulunan Fransız Barones **Durand de Fontmagne** hatıralarında, Lord Stratford Canning'in, devrimlerin gerçekleştirilmesinde gerçek bir zorba gibi davrandığını ve büyük şehirlerde bulunan konsolosları vasıtasıyla paşaların davranışlarını kontrol ettiğini dile getirir[217]. Bu elçilerin etkileri hep abartılır. Değişim karşıtı çevreler, işi Osmanlı İmparatorluğu'nu nerede ise bunların yürüttüğünü iddia edecek kadar ileriye götürürler. **Bailey**[218], "Mütecaviz ve küstah" olarak nitelendirdiği **Canning**'in İstanbul'da hiç sevilmediğini ve başta Reşit Paşa olmak üzere Osmanlı yöneticilerinin bu can sıkıcı adamdan uzak durmak için can attıklarını belirtir[219].

Hemen hepsi tercüme odasında ve Osmanlı'nın **Paris**, **Londra**, **Viyana** gibi dış temsilciliklerinde yetişen ve görev yapan Tanzimat yönetici çevresi, yabancı devlet adamları ve elçilerle yakın ilişki içinde olurlar. Ancak, seçim ve tercihlerini kendi iradeleri ile yapmaya, dış siyasette denge politikası izlemeye özen gösterirler[220].

Çağdaş tercihlerin önemli olduğu bu tarihsel gerçeğin tipik bir örneğini, Tanzimat Dönemi'nde, yabancı mimar seçiminde de görmekteyiz. Bu örnek Canning'in, İngiliz mimar Smith'e verilen nişanın, Fossati'ye verilen nişan seviyesine çıkarılması talebidir[221]. Önce bir hizmeti olmadığından nişan verilmesine yanaşılmaz, sonra küçük dereceden bir nişan verilir. Smith'in yaptığı hastane projesi beğenilmemesine rağmen Canning'i hoşnut etmek için nişan bir derece yükseltilir[222]. Tanzimat yöneticilerinin Fossati'yi seçmeleri ve Smith'in sınırlı sayıda kalan uygulamaları, Elçi Canning'in pek etkili olmadığını gösterir.

---

216 S.L.POOLE, **Lord Stratford Canning'in Türkiye Anıları**, (Çev. C.Yücel), Ankara 1988, s.79-80.

217 D.D. FONTMAGNE, **Kırım Harbi Sonrasında İstanbul**, İstanbul 1977, s. 49.

218 F.E.BAİLEY, **British Policy and Turkish Reform Movement**, Oxford 1942, s. 225.

219 F.E.BAİLEY, **British Policy and Turkish Reform Movement**, Oxford 1942, s. 225.

220 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S.XI/XV, İstanbul 1960, s. 121-123.

221 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 128-129.

222 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 129.

Tanzimat döneminde yabancı mimar kullanımı ve batı tarzında kargir inşaata geçiş gereğini, Reşid Paşa, daha 1836 yılında Londra Elçisi iken İstanbul'a bildirir. Paşa'yı Londra'da harekete geçiren, İstanbul yangınları sonrası dış basında çıkan haberler olur. Bu haberler sonrası Paşa, yabancıların "acaba memleketinizde taş yok mudur, ve tuğla imalini kargir bina inşasını bilenler bulunmaz mı?" benzeri kendi ifadesiyle "ehl-i İslam'ı tahrik eden" sorulara muhatap olur[223]. Bundan sonra Paşa, ahşabın ucuz fakat dayanıksızlığını, kargir inşaatın yararlarını geniş şekilde anlatarak, "bizim mimarlarımız ve dülger kalfaları fennî mimarinin dekayıkından bî haber olmaları…" gerekçesiyle Avrupa'dan 8-10 yıl çalıştırmak üzere bu işi bilen birkaç mimar getirtilmesini, bu arada da yetenekli çocuklardan 10-15 kadarının oraya eğitime gönderilmesini önerir[224].

Reşid Paşa bu önerilerini, **Tanzimat Fermanı** sonrası kendisi bizzat gerçekleştirir. Sultan'ın mimarı Garabet Amira Balyan iken, Tanzimat Hükümeti, yüklü yenileşme programını uygulamaya koyacağı mimarını çok titiz bir şekilde seçer. Bu mimara, Ayasofya'nın restorasyonu gibi önemli bir işe karar verince, Abdülmecid de görev verir[225]. Rus Çarı tarafından görevlendirilen mimar olarak İstanbul'da geniş ekibiyle Rus Elçiliği inşaatını yöneten ve ilgi çeken **Fossati**'den ve İngiliz Elçiliği inşaatı için İstanbul'da bulunan İngiliz mimar Smith'den, önce bir hastane projesi istenir ve Fossati'nin hazırladığı proje beğeni kazanır[226]. Bunun ardından Eminönü Karakolu, Bab-i Ali Düzenlemeleri gibi yapı ve iç mekan düzenlemeleri yapan Fossati'ye giderek daha önemli işler verilir ve Tanzimat'ın yapı alanında simgeleri durumunda olan **Darülfünun**, **Hazine-i Evrak, Mekteb-i Sanayi** ve **Telgrafhane-i Amire** gibi yapıları inşa eder[227]. Tanzimat yöneticileri ve Abdülmecid, Fossati Kardeşler'den bütçenin elverdiği oranda yararlanma yoluna

---

223 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S.XI/XV, İstanbul 1960, s. 124.

224 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1985, s.1549-1550.

225 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S.XI/XV, İstanbul 1960, s. 128.

226 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 132.

227 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 136.

giderler. Bunun dışında yerli mimarlar ve Smith'in görev aldığı askeri kışla, okul ve hastaneler de yapılır[228].

Tanzimat sonrasında sivil yapı faaliyetlerinin canlanmasında önemli bir etken de, toplumda sermaye birikiminin sağlanmasının hedeflenmesi ve desteklenmesi olur. Bu birikim, öncelikle Tanzimat erkanı arasında başlar. Bunu Levantenler ve Tanzimat'la değişen Osmanlılık düşüncesi sonucu, zamanla çağın gereklerine uyum sağlayan bir kısım gayrimüslim vatandaşlar izler[229]. Mülkiyet ve miras haklarının verilmesi, yapı üretiminin teşviki, fiziki çevrenin düzenlenmesi istekleri ve bunun için finans modelleri geliştirilmesinde, uzun süre Viyana Elçiliği yapan, yazdığı İtalya Seyahatnamesi'nde Milano ile İstanbul'u karşılaştıran, Hariciye ve Maliye Nazırlıkları, Meclis-i Vala Başkanlığı yapan **Sadık Rıfat Paşa**'nın görüşleri etkili olur. Rıfat Paşa[230], üst, ast hiç kimsenin, para, mal ve mülkünden suçlanmaması, zarara uğratılmaması, herkesin gücünün yettiğince mal edinebilmesini, hükümetin buna karışmamasını, servete zorla el konulmamasını, bu değerlerin miras yoluyla varislere geçmesi gerektiğini belirtir[231]. Fiziki çevrenin sağlamlaştırılması, kentlerin çağdaş anlamda gelişmesi, yolların düzene sokulması, nehirlerin temizlenmesi gibi işler için kredi kullanımı ve tahvil ihracını önerir[232]. İmar düzeni açısından da serbestiyet taraftarı olan Rıfat Paşa'ya göre, uyrukların yapacağı konut, fabrika ve benzeri her türlü yapı, kentin bayındırına yardımcı olacağından izin verilmeli ve teşvik edilmelidir[233].

1847 yılında Tanzimat'ın lideri Reşid Paşa, Fossati'ye **Baltalimanı Sahilsarayı**'nı yaptırır. Bu yapı, İstanbul mimarlığında, sultanlar tarafından devam

---

228 C.BAYSUN, "Mustafa Reşit Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S. XI/XV, İstanbul 1960, s. 123.

229 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1985, s.1552.

230 Abdurrahman ŞEREF, **Tarih Söyleşileri Muhasebe-i Tarihiye**, (Çev. N.Duru), İstanbul 1980, s. 101-108.; Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 12.

231 C.BAYSUN, "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1985, s.1557.

232 Altıncı Daire-i Belediye çalışmalarında, hükümetin desteği ile 1860 yılında benzer uygulamalar yapılmıştır. S.ROSENTHAL, "Foreigness and Municipal Reform in İstanbul: 1855-1865", **Middle East Stud II**, 1980, s. 239.

233 E.B.ŞAPOLYO, "Geçmişte Bir İstanbul İmar Planı", **İller ve Belediyeler Dergisi**, İstanbul 1947, s. 20.

ettirilen kargir sahil sarayları devrini açan yeni bir evreyi başlatır[234]. Tanzimat döneminde büyük servet sahibi olan **Fuat Paşa**, **Ömer Paşa**, **Hasip Paşa**, **Kamil Bey**, **Şevket Bey** gibi erkan, Reşid Paşa'nın yaptığı başlangıçla Fossati'ye saray, köşk ve yalılar yaptırırlar[235]. Tanzimat sonrası ekonomik güç elde eden **Ottoni**, **Spadaro**, **Della Suda**, **Petrocochino**, **Pedemonte** gibi Levantenler de Fossati'ye Beyoğlu'nda birçok yapı inşa ettirirler[236]. San Pietro, St. Esprit Kiliseleri, Naum Tiyatrosu, Hollanda ve İspanya Elçilik Binaları, Fossati Kardeşler ve çoğu İtalyan sanatçılardan oluşan geniş mimar ekibi tarafından inşa edilirler. Abdülmecid ise, bu dönemde Balyan Ailesi'nin yönetiminde saray ve kasırlar yaptırır[237]. Bu eserlerde de yerli mimarların yanında çok sayıda yabancı ve Levanten mimar ve sanatçı çalışır.

1840 yılında **Bekir Paşa**, **Yüzbaşı Derviş**, **Halil**, **Emin**, **Tevfik Efendiler** Londra'ya gönderilirler. Bunlardan Mühendishane-i Berr-i Hümayun Nazırlığı da yapmış olan Bekir Paşa, bir İstanbul planı hazırlar, Darülfünun için çizimler, Yedikule'de şehre giriş kapısı ve sarayda çok beğenilip herkesi hayretler içinde bırakan ve uygulanan Hz. Muhammed Türbesi Projeleri'ni yapar[238]. Bunun ardından, Hassa Mimarı Amira Balyan'ın oğulları Nikoğos, Agop ve Sarkis gibi gençler Paris'e mimarlık eğitimine gönderilirler[239].

---

234 E.ALBATI, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s.8.

235 E.ALBATI, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s.9.

236 E.ALBATI, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s.10.

237 Abdurrahman ŞEREF, **Tarih Söyleşileri Muhasebe-i Tarihiye**, (Çev. N.Duru), İstanbul 1980, s. 106.; Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 10.

238 E.B.ŞAPOLYO, "Geçmişte Bir İstanbul İmar Planı", **İller ve Belediyeler Dergisi**, İstanbul 1947, s. 20-21.; E.ALBATI, "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s. 4-10. Bu kaynaklarda Bekir Paşa'nın Fossati Atölyesi ile yakın ilişkide olduğunu düşündüren ipuçları olduğu; Darülfünun Projeleri, dönemin ilk at nalı kemerli örnekleri, Reşid Paşa Türbesi ve Seraskerât Kapısı, herkesi hayretler içinde bırakılan Bekir Paşa'nın konağına gidip çizdiği söylenen Hz. Muhammed Türbesi Projesi gibi projelerin Fossati tarafından çizildiği belirtilir.

239 P.TUĞLACI, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İstanbul 1981, s. 172, 205, 239.

Tanzimat sonrası düzenlenen Ebniye Nizamnâmeleri, yapılanma koşullarında Müslüman-Gayrimüslim farkını kaldırır. Ancak, yükseklik kontrolünün sınırları arttırılarak korunur[240].

Tanzimat yöneticilerinin Avrupa gözlemleri ve önerileri, 1836-1837 yılında **Moltke** tarafından çizilen plana da yansır. Bu planın temel özellikleri, yapıların kargir olması, yolların geniş ve geometrik olması, çıkmaz sokak bulunmaması, olanaklar ölçüsünde meydanlara yer verilmiş olmasıdır[241]. Bu plan, daha çok **Reşit Paşa**'nın önemle üzerinde durduğu yangın sorununa çözüm arar niteliktedir. Ancak, bu planın en önemli tarafı, 1848 tarihli **Ebniye Nizamnamesi**'ne öncülük etmesidir. Bu Nizamname, yine Reşit Paşa'nın 1836'da dile getirdiği kentsel dokunun yenilenmesi[242] için mülkiyet sınırlarının yeniden düzenlenmesi, kamulaştırma ve binalara ruhsat verilmesi, inşaat denetimi, yol ve sokakların genişlikleri, çevresine yapılacak binaların yükseklikleri üzerine kurallar konması gibi önerilerini kapsamaktadır[243].

Moltke Planı sonrası, Bekir Paşa da anıtlara yönelen geniş yollar öneren, **Haussmann**'ın Paris uygulamalarını anımsatan bir plan hazırlar[244]. Ancak, yaygın uygulama imkanı bulan kentsel düzenlemeler, yangın yeri haritaları olur. Bu anlamda ilk plan İtalyan Mühendis **Luigi Storari**'ye yaptırılır[245]. **Aksaray**, **Edirnekapı**, **Sakızağacı** gibi yangın yeri planları hazırlayan Luigi Storari'yi, onun yanında yetişen ve aynı yöntemle çalışan Türk haritacılar izler[246].

---

240 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 77-79.

241 O.N.ERGİN, **İstanbul'da İmar ve İskan Hareketleri**, İstanbul 1938, s. 815-818.

242 C.BAYSUN, "Mustafa Reşit Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S. XI/XV, İstanbul 1960, s. 125.

243 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 34-39.

244 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 34-39.

245 Luigi Storari'nin Osmanlıda bilinen ilk uygulaması, 1854 tarihli İzmir, Basmane yangın yeri planıdır. Bkz. S.YERASİMOS, **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye I (Bizans'tan Tanzimat'a)**, (Çev. B.Kuzucu), İstanbul 1986, s. 18.

246 S.YERASİMOS, **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye I (Bizans'tan Tanzimat'a)**, (Çev. B.Kuzucu), İstanbul 1986, s. 16.; S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 36.

Paris'i örnek alarak 1858 yılında kurulan ilk belediye, Altıncı Daire, sınırları içindeki kentsel mekanın Batı benzeri bir görünüm almasında etkili olur. Merkezi yönetimden destek alan, Altıncı Daire üyeleri arasında, büyük çoğunluğu, Levanten ve gayrimüslim Osmanlılar oluşturur[247].

Alt yapı ve bazı belediye hizmetlerinin getirildiği bu dönem, mevcut kargir yapıların yenilenmesiyle apartmanlaşmaya geçiş döneminin başlangıcı olur[248]. Bu dönemde inşa edilmiş çok katlı yapılar, özellikle çıkmaları ile, geleneksel mimariden izler taşıyan İstanbul'a özgü yeni bir mimarinin doğmasına zemin hazırlar.

3.3. II. ABDÜLHAMİT DÖNEMİNDEKİ YENİLİK ARAYIŞLARI

Tanzimat'ın, Batı'nın askeri ve idari yapısını ülkeye aktarmasıyla, üst sınıfların düşünce ve yaşayışında Batı kültürü de etkin bir biçimde yerleşir. Ancak, devletin ekonomisi Müslüman halkın toplumsal seferberliğini geliştirecek güçte ve yönde yeterli değildir[249]. Tanzimat'ı başlatanların en önemli eksikliği, hedef seçtikleri Avrupa'da ticari alanda yaşanan amansız savaşı ve gelişmeleri iyi anlayamamaları ve takip edememeleridir[250]. 1850 yılında başlanan borçlanma, deneyimsizlikler sonucu hep zararla neticelenir[251]. Abdülaziz döneminde, 227 milyon olan toplam borçlanmadan, devletin eline gerçekte sadece 77 milyon geçer. Bunun da 11 milyonu sarayın özel tüketimine ayrılır[252]. Bu gidişin sonucu olarak, 1876'da ödemeler tamamen durdurulur. 1878'de de **Berlin Kongresi**'nde, maliye uluslararası bir komisyona devredilir. 1881'de **Düyun-u Umumiye** kurulur. Osmanlı Hazinesi bu yıllarda iflas noktasına gelir. Bunun yanında, Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın getirdiği eşitlik ilkesi, Levanten ve gayrimüslimlerin ekonomik yönden hızla gelişmesini sağlayıp Müslümanlarla aralarında önemli bir eşitsizlik

---

247 S.ROSENTHAL, "Foreigness and Municipal Reform in İstanbul: 1855-1865", **Middle East Stud II**, 1980, s. 243.

248 S.ROSENTHAL, "Foreigness and Municipal Reform in İstanbul: 1855-1865", **Middle East Stud II**, 1980, s. 237.

249 İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s.224.

250 İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s.224.

251 Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 16.

252 İ. CEM, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982, s.217-218.

sonucunu da doğurur. Türk düşünürlerin çoğu bu iktisadi gelişme farkını Batı'ya verilmiş ödünlerin sonucu olarak görürler[253].

Sayıları ve nitelikleri gittikçe artan aydınlar, Batı'nın demokratik rejimlerini daha iyi anlamaya başlayıp, kişi hak ve hürriyetleri için mücadele etmek amacıyla, XIX. yüzyıl başında Batı'da görülen gizli cemiyetlerin benzerlerini, yarım asırlık bir gecikme ile Osmanlı İmparatorluğu'nda da kurarlar. **Jön Türkler**'in Abdülaziz'i tahttan indirip, Meşrutiyet'i ilan etmeleriyle, **Kanun-i Esasi** adlı ilk Anayasa tesis edilir ve ilk meclis toplanır. Ancak, tahta oturtulan II. Abdülhamit, meclisi kapatarak, mutlakî yönetime tekrar başlar. Yeni Sultan'ın bu tavrında, gelenekselliği büyük oranda koruyan Müslüman halktan aldığı desteğin etkili olduğunu düşünmek gerekir[254].

Ancak Abdülhamit'in 33 yıllık yönetimi, Osmanlı'da Batılı fikirlerin daha yaygın ve iyi anlaşılmaya başlandığı bir devir olarak dikkati çeker[255]. Tebası arasında Müslümanlığı güçlendirmeye çalışan Abdülhamit, Batı'nın tekniğini, idari ve askeri sistemini, eğitimini ve sağlık kuruluşlarını model olarak alır. Harbiye, mülkiye ve askeri tıbbiyeden yetişen bilgili kuşaklar ders programları gereği, Batı'nın esas güç kaynağının müspet bilimler olduğunu, Batı'nın güçlü olmaya pirim veren bir uygarlık olduğunu görmeye başlarlar[256]. Bu fikirler Padişah'a karşı muhalefeti Avrupa'da sürdüren Jön Türkler arasında da etkili olur[257].

II. Abdülhamit döneminde yayın hayatı canlanır. Gazeteler, dergiler ve diğer yayın araçları Batılı bir karakter kazanır. Yeni tür Osmanlı aydınının, Mutlakiyet'e karşı kurduğu gizli bir cemiyet olan **İttihat ve Terakki**, halk üzerinde etkili olur[258]. Batılı anlayıştaki edebiyat ve sanat ortamında yetişen çağın aydını, devleti artık sadece bir hükümet rejimi olarak değil, ekonomisi, sosyal yapısı, din,

---

253 Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 14.
254 D.D. FONTMAGNE, **Kırım Harbi Sonrasında İstanbul**, İstanbul 1977, s.105.
255 Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 16
256 Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 17.
257 Ş.MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982, s. 16.
258 M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s.392.

milliyet ve diğer sorunlarıyla ele alıp, tüm kurumları ile, tartışarak modern anlayışta yeni bir toplum kurmayı hedeflemektedir[259].

Bu dönemde, özellikle Beyoğlu ve Galata çevrelerinde halk, ekonomik güçlerini simgeleyen nitelikli mimarlık örneği yapıları, mağaza, kulüp, tiyatro, otel ve lokantalarıyla, hedefledikleri Batılılaşmayı gerçekleştirirler. Bir kısmı İtalya ve Fransa'da eğitim gören çok sayıda mimar, İstanbul'da çeşitli semtlerde yaygın bir şekilde mimarlık hizmeti verirler[260]. Dönemin en etkin mimarları, 1806 yılından beri İstanbul'a yerleşmiş olan Levanten Vallaury Ailesi'nden üçüncü kuşak İstanbullu Alexandre Vallaury ve II. Abdülhamit'in daveti ile İstanbul'a gelen İtalyan Raimondo D'Aronco olurlar[261]. Bu mimarlar, İstanbul'a çağın ihtiyaçlarına cevap veren değişik fonksiyonlu çok sayıda eser kazandırırlar. Ortak çalışmaları da bulunan bu iki mimarın eserlerinde, Batı tarzı örnekler yanında yerel mimariyi araştıran, tarihsel formları kullanan bir yaklaşım da izlenir. Vallaury'nin, İstanbul sivil mimarlık geleneklerini sürdüren başarılı uygulamaları yanında, D'Aronco'nun Osmanlı Barok yorumları ve Art Nouveau yapıları, İstanbul mimarisine yeni değerler kazandırır.

3.4. II. MEŞRUTİYET VE SONRASI

II. Abdülhamit devrinde, yurtiçinde ve yurtdışında yayılıp güçlenen siyasi birikimlerin sonucu, İttihat ve Terakki 1908'de Selanik'te Meşrutiyet'i ilan eder. Atatürk ve ekibinin yetiştiği bu devir, çalkantılar ve mücadelelerle geçer. Bu mücadeleler, Türk ulusal bilincinin resmen tesisini sağlayan Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar sürer.

Bu devrin tartışılan fikir akımları, **Osmanlıcılık**, **İslamcılık**, **Türkçülük** ve **Garpçılık**tır. Bu akımların savunucuları ve muhalifleri her ortamda çeşitli araçlarla fikirlerini tartışır, geliştirme ve yayma imkanı ararlar. 1908 Meşrutiyeti ile Abdullah Cevdet'in başını çektiği Garpçılar grubu da yoğun bir yayın faaliyetine girişir.

---

[259] M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s.396.

[260] M.AKDAĞ, "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s.397.

[261] Ş.HANİOĞLU, "Batıcılık", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.V, s. 137.

Batılılaşma artık, toplumsal bir gelişmeyi ifade etmektedir. Batıcıların programı, Kılıçzade Hakkı tarafından 1912 yılında yayınlanır ve pek çok kimse tarafından Atatürk reformlarının bir taslağı olarak kabul edilir[262].

Bu dönemde devrin Hasta Adamı, Osmanlı İmparatorluğu büyük toprak kaybına uğramış, parçalanmış ve Anadolu işgal edilmiş durumdadır[263].

Bu dönemde İstanbul'da çalıştığı saptanmış yabancı mimar yoktur. Mimarlık hizmetleri Giulio Mongeri, Vedat Tek, Kemaleddin Bey, Adaman, Aznavur gibi İstanbullular tarafından yürütülmektedir[264].

İttihat ve Terakki, Osmanlıcı ve İslamcı sözlerine rağmen uygulamada Türk Ulusçuluğu'nu benimser. Bu tavrı ile Türkler'in kapitalist gelişiminde etkin olur. Ziya Gökalp'in düşüncelerinin etkisi ve ulusçuluk fikrinin güçlenmesi, mimariye, Meşrutiyetle başladığı kabul edilen Osmanlı Canlandırmacı Üslubu'nu getirir. Öncülüğünü Kemaleddin Bey ve Vedat Tek'in sürdürdüğü, Giulio Mongeri'nin nitelikli örnekler verdiği bu üslup, önce devletin bir nevi resmi üslubu olur. Cumhuriyet yönetimi de hızla giriştiği bayındırlık hamlesinde 1930'a kadar bu üslubu yaygın olarak kullanır. Ancak, bu yıllarda yazarlar tarafından bu üslubun "mürteci" ilan edilmesi ile, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mongeri ve Vedat Bey atölyeleri kapatılır. Osmanlı ve Selçuklu anıtsal mimarisini yeniden yorumlama ilkesiyle hareket eden Osmanlı Canlandırmacı Üslubu'na (Ottoman Tarzı) son verilmiş olur[265].

---

262 Ş.HANİOĞLU, "Batıcılık", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.V, s. 138.

263 1913'te bir suikaste kurban giden Sadrazam **Mahmut Şevket Paşa**'nın hatıratı, dönemin siyasi yaşamındaki sorunları ve elçilerin etkinliklerini birinci ağızdan dile getirmesi açısından önemlidir. Mahmut Şevket Paşa hemen her gün bir veya birkaç elçi ile görüşmektedir. Bu görüşmeler, Sadrazam'ın o denli günlük işleri niteliğindedir ki, artık elçilik ziyaretleri teklifsiz hale dönüşmüştür. "Fransa Sefarethanesi'ne gittim, fakat büyükelçi yoktu. Babıali'ye döndüm, Avusturya Sefiri **Marki Pallavicini** beni bekliyordu", sözlerinden bu durumu açıkça anlayabilmek mümkündür. Bkz. Sadrazam ve Harbiye Nazırı Mahmut Şevket Paşa'nın Günlüğü, İstanbul 1988, s. 138.

264 A.NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.302.

265 Ş.HANİOĞLU, "Batıcılık", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.V, s. 136.

3.5. BATILILAŞMANIN OSMANLI MİMARİSİNE YANSIYIŞI

Mimarlık ve sanat tarihçileri, Osmanlı mimarlığında batılılaşmanın **Lale Devri** (1721-1740) ve Kâğıthâne düzenlemesiyle başladığı düşüncesinde genel olarak birleşmektedirler[266]. Bu konuda daha önce de değindiğimiz gibi, **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi**'nin 1720-1721 yıllarında Fransa'yı ziyareti başlangıç sayılabilir. Çelebi'nin özellikle Fransa sarayları hakkındaki gözlemleri[267], III. Ahmed ve Sadrazam **Nevşehirli Damat İbrahim Paşa**'yı çok etkiler. Paris'ten getirtilen birçok saray ve bahçe resimleriyle, Kâğıthâne düzenlemesi gerçekleştirilir[268].

Sadâbad 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 erkanına ait köşkleri ve Has Bahçeyi içeren Sadâbad, plan şemalarıyla Fransız mimarlığından gelen bir esinlenme etkisinde ele alınır[269].

Uzun süre tasarım kalıplarında ve plan şemalarında değişiklik olmamasına rağmen, bezemede Batılı özellikler, Barok üslup ilk andan itibaren etkili olur. Özellikle Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmed'in yemiş odasında buketli vazo veya meyveli kase motifleri, odanın iç hacmini genişletecek perspektif oyunlarıyla birlikte ve eskiye oranla hayli naturalist renklerle uygulanır[270]. Daha önce belirtildiği gibi mimaride barok üslup özelliklerinin ilk olarak bezemede ortaya çıkması, Osmanlı'da etkilenmenin ticaret ve küçük sanatlar yoluyla olduğunu, lüks tüketim mallarının belirli bir beğeniyi koşullandırdığını doğrular niteliktedir.

---

266 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

267 Ş.RADO, **Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970, s. 55-68. Bu eserden **Saint Cloud**, **Versailles, Meudon**, **Trianon** ve **Marly Sarayları** hakkındaki gözlemlerine göre Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi en çok bahçelerin büyüklüğü ve sistematik düzenlenişleri, bahçe düzenlenmesinde su unsurunun yer alması ve sarayların zenginliğinin etkilediği anlaşılmaktadır.

268 Ş.RADO, **Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970, s.61.

269 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

270 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

Lale Devri'nin önemli özelliklerinden biri de, bu dönemde yaygın olan çeşme ve sebil yapımıdır. Bu gelişme Osmanlı mimarisinde Batılı etkiler altında dış mekanların, kentsel mekanın önem kazandığını göstermektedir[271]. Osmanlı Barok üslubu özgün görünümünü en çok türbe ve çeşmelerde ortaya koyar[272]. Osmanlı Barok üslubunun en önemli örneği Nuruosmaniye Külliyesi'dir[273]. 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[274].

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, dışarıdan ihraç edilen etkileri hazmedip onları, orijinal bir kalıba dökmesini bilmişlerdir[275].

3.5.1. OSMANLI MİMARLIĞINDA YABANCI MİMARLARIN İLK ÖRNEKLERİ

Mimarlıkta, Lale Devri'nde Osmanlı'ya özgün bir sentez olarak ortaya çıkan Batılılaşma, III. Selim ile birlikte yön değiştirir ve Batı'dan ithal edilen diğer kurumlarla birlikte ithal biçimlerle ve yabancı mimarlarla yönlendirilir. Daha önce belirttiğimiz gibi, devletin Batılılaşma hareketlerinde kurumlaşmaya gitmesi,

---

271 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.34, İstanbul 1986, s.1044.

272 D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 21.

273 D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 24.

274 A.ATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** Fasikül 33, İstanbul 1986, s. 1044.

275 D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 23.

doğrudan batılı kurum ve uzmanların ithal edilmesi, özellikle askeri alanda yabancı uzmanların kullanılması, mimarlık alanının da etkilenmesini kaçınılmaz kılar[276].

Batılılaşma çabalarında, kurumlaşma dönemi olarak bilinen III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde mimarlık alanında da bazı önemli yenilik ve gelişmeler yaşanır[277]. Bu dönemde kışlalar ve askeri okullar gibi, kentsel doku içinde egemen olan büyük boyutlu inşaat faaliyetleri gerçekleştirilir. Devletin kurumlarında gerçekleştirilen reformların gerektirdiği yapı talebi, mimarlık sözlüğüne yeni kavramların ve yeni yapı tiplerinin girmesini sağlar ve sivil mimarı çağı olarak adlandırılan bir dönem başlar[278].

III. Selim'in adına ve hayatına bağlı olan **Nizam-ı Cedid**, yalnız Avrupaî 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[279]. 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[280]. Selimiye Kışlası, subay lojmanları, hamamı, camisi, dükkanları, sıbyan mektebi, kütüphanesi ve matbaasıyla bir kentsel ünite olarak düşünülmüştür.

Selimiye'yi klasik Osmanlı külliye tasarımından ayıran ve Batılı karakter 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 sorumluluğunda olmasıdır. Kışlanın bir bölümünün mimarının **Kirkor Balyan** olduğu bilinmekle birlikte, Selimiye yerleşmesinin kim tarafından tasarlandığı

---

276 D.KUBAN, **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954, s. 20.

277 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 13.

278 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 16.

279 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 18.

280 U.TANYELİ, "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.

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[281] göz önüne alınırsa, Selimiye çevre düzenlemesini de hazırlayıp uyguladığı düşünülebilir[282].

Yabancı mimara bina inşa ettirilmesi ilk kez III. Selim devrinde görülür[283]. Askerlikle doğrudan veya dolaylı ilgisi bulunmayan ilk inşaat işini gerçekleştiren yabancı mimar, **Melling**'dir[284]. Danimarka maslahatgüzarı **Baron Hübsch**, Büyükdere'deki Avrupa mimarisi tarzındaki yalısını gezerek çok beğenen ve aynısını yaptırmak isteyen III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'a Melling'i tanıştırdıktan sonra Hatice Sultan, ağabeyi III. Selim'in kendisine verdiği ve ilk inşa tarihi 1726 olan Defterdarburnu'ndaki **Neşetâbad Sarayı**'nın yeniden düzenlenmesi işini Melling'e verir[285]. **Melling**, bu iş için balmumundan bir maket hazırlar, karısı da saraya alınacak eşyaların siparişi ile uğraşır[286]. Melling'in albümünde bu saraya ait iki gravür bulunmaktadır[287]. Bunlardan biri, sarayı tümüyle dıştan, diğeri de harem bölümünü içten gösterir. Sarayın selamlığı olduğu anlaşılan bölüm, sütunlar üzerine oturan üçgen alınlıklı cephesi, girlantlı süslemeleriyle Greko-Romen mimarlığından özellikler taşır[288]. 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

---

281 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 14.

282 Bkz. U.TANYELİ, "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.341-365.

283 A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,** İstanbul 1975, s. 90.

284 A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 336.

285 A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975, s. 98.

286 A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975, s. 93.

287 A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975, s. 97.

288 A.AREL, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975, s. 97.

mimar eliyle bir Osmanlı sivil yapısında uygulanması ve buna öncülük edenin de saray erkanı olmasından kaynaklanmaktadır[289]. 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[290].

Bu dönemde Melling'in yanısıra Mimar **Niva**, Mimar **Castellan**, Mimar **Preault** ve **M.Le Roi**'nin adları sayılabilir[291].

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[292]. 1797 yılına ait arşiv belgelerinden, Haliç Tersanesi'nde Niva adlı bir yabancı mimarın da çalıştığı anlaşılmaktadır[293].

II. Mahmud döneminde, 1832'de **Sir John Rennis**, kendi planlamış olduğu mühimmat fabrikasının inşaatı için Londra'dan İstanbul'a bir uzman yollar[294]. Ünlü İngiliz demir ustası **William Fairbairn** de, Osmanlı Hükümeti'nin davetlisi olarak limanlar ve sanayinin modernizasyonu konusunda tavsiyelerde bulunmak üzere İstanbul'a gelir[295]. Bu arada William Fairbairn, kendisine ordu için sipariş edilen buharlı değirmeni Londra'daki atölyelerinde prefabrike olarak hazırlar[296]. Ancak,

---

289 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 34.

290 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 35.

291 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 38.

292 A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 332.

293 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 14.

294 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 36.

295 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 15.

296 A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 334.

döneminde Avrupa ve Amerika dökme demir devri üzerinde büyük etkileri bilinen bu yapının İstanbul'daki kuruluşu henüz aydınlatılamamıştır[297].

Özellikle Fransız mimarların varlığı, XVIII. yüzyılın sonlarında mimarimizde yabancıların güçlü etkilerini göstermesi bakımından ilginçtir[298]. 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 göre tasarlanır.

3.6. XIX. YÜZYILDA AVRUPA MİMARLIĞINDA GÖRÜLEN SEÇMECİ ÜSLUPLAR

Türk mimarlığına ilk kez Melling'in uygulamasıyla giren, XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyılın başlarına kadar yabancı ve azınlık mimarlar tarafından kullanılan **üçgen alınlık**, **sütun dizileri**, **girland** gibi elemanların kökeni, Osmanlı topraklarıdır[299]. Özellikle Anadolu'nun Ege ve Akdeniz kıyılarında, günümüz Yunanistanı'nı meydana getiren Antik Yunan ve Roma Uygarlıkları'nın kalıntılarında, lahitlerinde çok miktarda rastlanan öğeler olduğu halde, XIX.yüzyıla gelene dek, Osmanlılar tarafından kullanılmamışlardır[300]. Osmanlı, topraklarında kendinden önceki uygarlıkların bıraktıklarını taklit etmek yerine, kendine özgün biçimler ortaya koyar[301]. 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[302]. Ancak, 1840-1920 yılları arasındaki mimarlık uygulamalarında, Osmanlı'nın daha önce rağbet etmediği bu elemanlar, yoğun olarak kullanılır[303]. Batılı ve azınlık mimarlar tarafından doğrudan

---

297 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 37.

298 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 21.

299 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 42.

300 S.DENEL, **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982, s. 44.

301 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 33.

302 M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 36.

303 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 198.

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[304]. 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[305].

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[306]. Fransız Devrimi, aşağı yukarı iki yüz yıldan beri için-için gelişen bir kımıldanmanın sonuçlanması, endüstrinin doğurduğu kalabalık ve güçlü kitlenin yani burjuvanın kilise ve asiller sınıfı karşısında ani ve kesin bir darbe ile iş başına gelişidir[307]. Böylece, Ortaçağdan gelen toplumsal sistem, her yönüyle yıkılır, kültürlü sanat severlerle loncaların yetiştirdiği ve belirli bir ortamın duygusunu, düşüncesini benimsemiş sanatçılar da tarihe karışmış olurlar[308]. Fransa'da bir ihtilal getiren bu değişim İngiltere'de ise, Endüstri Devrimi ile birlikte daha da ağır bir tempoda gelişme gösterir[309]. XIX.yüzyıl boyunca sanat, edebiyat, felsefe ve hatta politika geniş bir anlamda **Romantik** akım diye adlandırılabilecek bir duygu tarzının etkisinde kalır[310]. **Bertrand Russel**'e göre; "bu cereyanın kökleri Rönesansla birlikte ortaya çıkan, idealize edilmiş eski Yunan ve Roma hayranlığına dayanır.

---

304 A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 338.

305 A.BATUR-S.BATUR, "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 340.

306 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 21.

307 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 36.

308 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 41.

309 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 182.

310 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 43.

XVIII.yüzyıl Fransa'sında Rasyonalist düşünürlerin biraz soğukça bakışına karşı reaksiyon olarak beliren bu akım, bir heyecanlar kültü haline gelir[311]". Özellikle İngiltere'de edebiyatla birlikte başlayan Romantik akım duygusunun ise, doğanın yapaylığa, basitliğin görkemli bir gösterişliliğe, inancın kuşkuculuğa tepkisidir[312]. Pevsner'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[313]".

Bertrand Russel'e göre, Rönesans'ın başlangıcı ve sonrası, iki dönemi ifade eder[314]. Birincisi, dünyayı anlamaya yarayan teorik bilim devresi, ikincisi de dünyayı değiştirmeye yarayan pratik bilim devresidir[315]. 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[316]. Her Batılı toplumun aydınlanma çağına ait en az bir düşünür ve bilim adamı ve dillerinde bu dönemi ifade edebilen kavramları vardır[317].

Klasik Romantizm'in fikri yönden ilk ve tanınmış temsilcileri, ünlü Alman tarihçi ve arkeolog **Johann Joachim Winckelmann**, Göttingenli filolog **Christian Gottlob Heyne**, Alman şair **Wieland**, İngiliz mimarlarından **James Stuart** ve **Nicholas Revett**, Fransızlar'dan ise, **Abbe Laugier**, **Le Roi** ve **Abbe Barthelemy**'dir[318].

---

311 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 17.

312 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 179.

313 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 180.

314 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 15.

315 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 16.

316 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 24.

317 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 184.

318 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 185.

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[319]. 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[320]. Bu yapıtların Fransa'daki paraleli de, Le Roi'nin 1758'de yayınladığı **Ruines de Greece**'dir[321]. Avusturya'da ise, **Fischer von Erlach,** yeni İmparator **VI. Charles**'a ithaf ettiği mimarlık tarihi kitabı **Der Entwurff Einer Historischen Architectur**'da kapsam olarak aynı konuları inceler[322].

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[323].

---

319 B.ÖZER, **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, s. 23.

320 E.BAUMANN, **Crossroads of European Art**, Salzburg 1964, s. 73.

321 E.BAUMANN, **Crossroads of European Art**, Salzburg 1964, s. 76.

322 E.BAUMANN, **Crossroads of European Art**, Salzburg 1964, s. 74.

323 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 196.

Avrupa'da XIX.yüzyılda mimarlık uygulamalarında, **Neoklasik** ve **Neogotik** üsluplar egemen olur. Bunlarla birlikte **İslam**, **Hint** ve **Uzakdoğu** mimarlıklarından derlenen elemanlar da kullanılır[324].

Neoklasik Üslup : Neoklasik adlı seçmeci akımın biçim kaynakları Yunan, Roma ve Rönesans mimarlıklarıdır[325].

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 mekanıyla önemli olan anıtsal Yunan tapınağının cephesinin, iç mekanıyla kilisenin işlevine uyarlanmasının getirdiği çelişkiyi göstermesi bakımından ilginç örneklerden biridir[326]. 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[327]. Neo-Yunan'ın ideolojik temeli, XIX. yüzyıl başında eğitim görmüş sınıfların özgür hümanizmalarıdır[328]. Bu bir bakıma Goethe'nin esprisinin, yani ilk kamu müzelerini ve sanat değerlerini, ilk ulusal tiyatroları yaratan ve eğitimin yeniden örgütlenmesinden ve yaygınlaşmasından sorumlu olan esprinin ürünüdür[329].

Neoklasik akım içerisinde, belirli bir bütünlük gösteren ve bu bütünlüğü çeşitli ülkelerde devam ettirebilen üslup, **Neorönesans** 'tır. Fransız mimarlarından **Jean Louis Durand**, bu hareketi sürekli temellere oturtur[330]. 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 kolonadlarından Rönesans'ın kemerli ve tonozlu biçimlerine kadar çeşitli strüktürel elemanların bir

---

[324] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 197.
[325] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 198.
[326] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 200.
[327] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 199.
[328] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 200.
[329] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 199.
[330] N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 200-204

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[331]. 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 yırtılan dolu duvarların kullanılmasını önerir. Bu da Alman ülkelerinde yuvarlak kemer üslubunu (Rundbogenstil) doğurur[332]. 1840'lı yıllarda Alman mimarı **Gottfried Semper** de, Rönesans mimarisinin özünü savunur[333].

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[334]. Böylece Rönesans ve yuvarlak kemer üslubundan hareketle, **Barok** üslubun diriltilmesine kadar gidilir[335]. 1861-1874 yılları arasında yapılan ve **Charles Garnier**'in baş yapıtı olan **Paris Operası** bunun en erken ve iyi örneklerinden biridir[336].

---

331 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 204-205.

332 B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.851.

333 B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.853.; N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s.208.

334 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s.207.; B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.857.

335 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s.199-200.

336 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s.200.

Neogotik Üslup: Pevsner'in, sembolik bir ifade ile "Goth'la Pagan arasındaki savaş" diye nitelendirdiği Sir Banister Fletcher'in ise, "Üsluplar Muharebesi" olarak adlandırdığı mimari kargaşalıkta, taraflardan biri **Grek Revival**, diğeri de **Gotik Revival**'dir[337].

Winckelman'ın savunduğu evrensel ve objektif güzellik tezine, bölgesel ve sübjektif güzellik anti teziyle cevap vermek rasyonellikten uzak Ortaçağ duygusallığını hakim kılar. Genç Gothe'nin Strasbourg'da kendinden geçmesi devrimci bir dehanın başka bir dehaya tapınması olarak nitelendirilir[338]. Gothe'nin kuşağından sonra, Ortaçağ Hıristiyan uygarlığı ideal haline ulaşır. Romantik yazarların en parlaklarından biri olan **Friedrich Schelegel**, Roma Katolik Kilisesi'ne döner[339]. Fransız Devrimi'nin etik alanda yarattığı çözülmeye tepki olarak dirilen Hıristiyanlık, **Rousseau**'da tabiata dönüş olarak karşımıza çıkar[340]. 1835'te İngiltere'de Augustus Welby Pugin, Hıristiyanlıkla Gotik'in eşit ve aynı olduğu düşüncesini mimari kuram ve uygulamaya aktarır[341].

Londra'daki Parlamento Binası, 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[342]. 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[343]" olarak tanımlanır.

---

337 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 200.; B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.853.

338 B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.856.

339 B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.855.

340 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 199-206.

341 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 199-207.

342 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 199-200.

343 N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 200.; B.FLETCHER, **A History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954, s.858.

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 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: 1893'te Brüksel'deki **Tessel Evi** ile **Victor Horta**, 1900'de **Paris Metrosu**'nun girişi ile **Hector Guimard** seçmeciliğin kalıpçılığına son verecek yeni bir girişimin mimarlıktaki öncüleri olurlar[344]. 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[345].

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa'da yeni bir üretim biçimi gelişmiş, Avrupa ülkeleri sanayileşmiş ve buna bağlı olarak sosyal yapı değişmiş, demokratikleşmede 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[346].

Kısa sürmesine rağmen hızla yayılan akım, iki evre gösterir[347]. 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,

---

344 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 18.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 9-11.

345 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s.17.

346 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s.19.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s.13.

347 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 20.

geometrik biçimlenme gösteren ikinci aşama ise, İskoçya'da ve onun etkisiyle de Avusturya'da gelişir[348]. 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[349]. 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 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[350].

Teknik yönden Fransa'nın demir konstrüksiyon alanındaki denemeleriyle desteklenen akım, kuram yönünden de, **Viollet**'le **Duc**'un yeni malzeme konstrüksiyon ve strüktür mantığı konusundaki öğretilerine ve **William Morris**'le başlayan fonksiyonalizm tartışmalarına dayanır[351]. **Morris**, sanatın toplumdan soyutlanmasına karşı çıkar. Bu, Viyana 1897 Sezession'unda bir manifesto ile şöyle belirtilir: "Güzel sanat ile ikincil sanatlar arasındaki ayrımı ve zengin ile fakir için sanat ayrımını kabul etmiyoruz, sanat herkesin malıdır[352]".

Art Nouveau'nun ilk döneminde, ilk akla gelen isimlerden biri, **Victor Horta**'dır. Horta'nın tasarımlarında amaçlanan, toplam etki yaratılmasıdır. Örneğin, mimar, cephelerde kullandığı çizgisel kıvrımlı Art Nouveau biçimlerini, içte strüktürel sistemden kapı kollarına, duvar süslemelerinden mobilyaya kadar uygular.

---

348 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 21.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s.14.

349 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 21.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s.14.; W. HOFMANN, "The Modern Age", **The Styles of Auropean Art Thames and Hudson**, Londra 1965, s. 416.

350 W. HOFMANN, "The Modern Age", **The Styles of Auropean Art Thames and Hudson**, Londra 1965, s. 418.

351 W. HOFMANN, "The Modern Age", **The Styles of Auropean Art Thames and Hudson**, Londra 1965, s.416.

352 W. HOFMANN, "The Modern Age", **The Styles of Auropean Art Thames and Hudson**, Londra 1965, s. 419.

XIX. yüzyılın yeni malzemesi olan demiri, camla birlikte tüm yapı ölçeğinde kullanan **Maison de Peuple** (1896-1899) için, **Posener** şunları söyler: "Art Nouveau'nun ustaları, özellikle Horta, demirin inşaat malzemesi olarak kullanılabilirliğini en iyi anlayanlardandır. Binasında demirin özel niteliklerini ortaya çıkarmış, büyük basınçları küçük kesitlerle nakledebileceğini görmüş, çok iyi kavradığı demirin doğasına göre, ince, narin bitkisel formlarla mimari elemanları biçimlendirmiştir. Doğa ile bu benzeşim iç güdülerimzle bu ince taşıyıcıların uzlaştırılmasını sağlamaya yardım etmiştir. Brüksel'deki Peuple'de metal iskelet elemanlarını göstermede, alışılmış perçinli çift (T) kesiti sergilemekte kullanılan profillerde diğer bir öncü olan **Mies** van der **Rohe**'den de ileri gitmiştir"[353].

Mimari anlayışta Victor Horta ile aynı çizgide olan **Hector Guimard** Fransa'da Art Nouveau'nun önemli bir temsilcisidir[354]. Guimard'ı bir Art Nouveau mimarı olarak tanıtan projeleri, 1900 yılında Paris Dünya Sergisi için modüler olarak tasarladığı metro girişleridir[355].

İtalya ise, modern çağın gelişmelerinde, mesela Endüstri Devrimi ve şehircilikle ilgili yeni girişimlerde Avrupa'yı belli bir gecikme ile izler[356]. 1861'de Roma'nın ilhakıyla politik birliğini tamamlayan İtalya'da Feodalite hakimdir[357]. 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[358]. 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

---

353 N. PEVSNER, **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s.3.

354 N. PEVSNER, **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s.7.; M. NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s. 36.

355 M. NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s. 35.

356 N. PEVSNER, **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s.12.

357 N. PEVSNER, **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s.14.

358 M. NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s. 38.

akım Art Nouveau'ya bırakır. Çağının gereği anıtsal karşıtı olan bu akım öncelikle düşlenen burjuvanın konutlarını, otellerini, kafeleri ve özellikle sayısız sergilerin teşhir mekanlarını biçimlendirir. Art Nouveau'un özellikleri, burada İtalyan Rönesansıyla birleştirilir ve "**Florale all Italiana**" olarak isimlendirilir[359]. 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, Şikago okulunun yatay çizgileri, Orientalizm 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[360].

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[361].

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.

3.7. 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,

---

359 M. NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s. 33.

360 M.NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architevture and Design, The Architectural Pres**, Londra 1973, s. 34.

361 M. NİCOLLETTİ, **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973, s. 42.

bu kurumlar için hazır olmayan Osmanlı toplum yapısına yerleştirme çabaları ile sürer[362]. Osmanlı İmparatorluğu'nda yabancı uzman kullanımı ve Batılılaşmayı belirleyen faktörler üzerinde dururken, **Tanzimat**la 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 bulunduğuna daha önce değinmiştik. Bunların sonucu, İmparatorluğun 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[363].

Tanzimat döneminde, zamanın genel anlayışına paralel olarak bütün kurumlarda olduğu gibi, mimarlık alanında da, XIX. yüzyıl seçmeciliğinin örnekleri batıdan ithal edilerek olduğu gibi uygulanır[364].

XIX. yüzyıla kadar **Hassa Mimarları Ocağı**'nda yetişen ustalar tarafından yürütülen mimarlık işleri de, bu yüzyılda yeni ve çağdaş gereksinmelerin çözümüne geleneksel yöntemlerle çözüm getiremeyen bu ocağın tekelinden çıkarak, yabancı uyruklu ya da batı eğitimi görmüş azınlık mimarların eline geçer[365].

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

---

362 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.186.; İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s. 188.; Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s.99.

363 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.186.

364 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.189.; İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.188.

365 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.189.

edilmesiyle, İstanbul ve Avrupa başkentleri arasında doğrudan ve düzenli demiryolu hizmeti sağlanır[366]. Böylece İstanbul Osmanlı İmparatorluğu'nun tek büyük egemen ticaret kenti özelliklerine sahip olmuş olur[367].

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[368]. Bu dönemde yapılan, **Dolmabahçe** ve **Beylerbeyi** Sarayları, **Küçüksu**, **Yıldız**, **Ihlamur** ve **Maslak** Kasırları ile saray yönetimi ve çevresinin **Boğaziç**i'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[369]. Özellikle burada artan iş hacmi ve nüfus dolayısıyla, 1875 yılında iki mahalleyi birbirine bağlayan Tünel işletmeye açılır[370].

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[371] sonra, önem kazanan ve azınlık tüccarlarının tekeline geçen Eminönü ve Sirkeci Bölgesi'nde de, benzer

---

366 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 183.

367 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s. 187.

368 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.201.

369 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.204.

370 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s. 197.; Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s. 95-96.

371 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s. 87-88.; Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s. 193.

gelişmeler 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[372]. Bu çeşitlilik içinde en çok uygulama alanı bulan ve önde gelen üsluplar, **Neoklasik**, **Neogotik**, **Art Nouveau** ve **İslam Canlandırmacı** üsluplarıdır[373].

Osmanlı Hükümeti'nin görev verdiği yabancı mimarların uygulamalarında üslup açısından daima bir ikilik olduğu sezilebilir[374]. 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: İstanbul'da en sık görülen ithal üslup, Neoklasik üsluptur. Napolyon'un Fransa yararına yeniden canlandırmayı düşlediği Roma İmparatorluğu'nun, 1790'lar Avrupa'sında simgesi niteliğini alan 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 kültürünün yerleşmesine neden olur. XIX. yüzyılda ise, Fransız kültürü, İngiliz ve Alman kültürleri yanında etkisini sürdürür.

---

372 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.208.; Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s.195.

373 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.118.; M.S. AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991, s.36-42.

374 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.209.

Bu etkilere bağlı olarak ithal edilen Neoklasik biçimler, yabancı mimarların varlığına da bağlı olarak geliştirilir[375].

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, Neo-Klasizm olur. 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 alışveriş ve eğlence merkezi olan ve Avrupalı kolonileri barındıran **Galata** ve **Beyoğlu** ile askeri kışlaların serpiştirildiği **Taksim** ve **Maçka Tepeleri** gibi, hızla gelişen yeni yerleşim alanlarındaki binalarda Neoklasik üslup hakim olur[376]. 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 tasarlamak için görevlendirilen Avrupalı mimarlar ve askeri mühendisler tarafından İstanbul'a getirilir[377].

Toplumu ve kurumlarını yenileştirmek için Batı modelini seçen yönetim, mimarlık uygulamalarında da Batı üsluplarının kullanılmasını destekler. Mesela, 1891'de inşaatına başlanan **İstanbul Arkeoloji Müzesi** için, 1869'da yayınlanan bir İmparatorluk tezkeresinde, Avrupa ülkelerindeki örneklere benzer biçimde inşa edilmesinin gerekliliği üzerinde durulur[378].

Fransız kültürünün etkisindeki Osmanlı Yönetimi tarafından devletin resmi mimari üslubu olarak kabul gören Neoklasik üslup, yabancı mimarların

---

375 Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s.148.; B.H.SUMNER – J. FREELY, **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973, s.333.; S.EYİCE, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. IX-X, İstanbul 1978-80, s.163-169.

376 Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s. 148.; İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.206.

377 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.208.

378 Z.ÇELİK, **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986, s. 139-140.

uygulamalarının yanısıra, İmparatorluk saraylarında da uygulanır. Fransız Emperyal üslubundaki **Dolmabahçe Sarayı**, Avrupa'dan ithal edilen mimari üsluplar konusunda İmparatorluğun tercihinin Neoklasik üslup olduğunun açık delilidir[379].

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. **Fossati** ve **Smith** gibi yabancı mimarlar tarafından tasarlanan geniş bahçeler içindeki büyük boyutlu yapılar, Pera'nın çevre düzenine hakim elemanlar durumundadırlar[380]. Pera'daki kilise, otel, çok katlı mağaza, lokanta, tiyatro gibi, yabancı ve yerli azınlık mimarlar tarafından inşa edilen diğer bina tiplerinin bir çoğu elçilik binalarındaki Neoklasik üsluptan etkiler taşımaktadırlar.

Yine, **Karaköy** ve çevresinde çoğunu, yabancı mimarların tasarladığı iş hanı ve banka binaları, Neoklasik üsluptadırlar[381]. Genellikle dört veya beş katlı olan bu taş binaların, alt katları Rönesans tarzında kaba yonu taş kaplama tarzındadır. Cepheler ise, çeşitli klasik detaylarla dekore edilmiş bir düzen sergilerler.

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 geleneksel yapı türleri ve konut yapılarında da geniş bir uygulama olanağı bulur[382]. Üst sınıf Müslümanların yeni inşa ettirdikleri kargir konaklarda ve ahşap konutlarda, özellikle Boğaziçi yalılarında geleneksel iç mekanlara klasik cepheler giydirilir. 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

---

379 C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s.430.

380 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.116-118.

381 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.119.

382 İ.KILINÇASLAN, **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981, s.211.

edilir[383]. Yine bu dönemde Osmanlı yapı listesine giren, XIX. yüzyıl öncesinde örneği olmayan **Beşiktaş**'taki **Akaretler** gibi sıra evlerin cephelerinde Neoklasik öğelerin kullanıldığı görülür[384].

Cami, türbe gibi geleneksel Osmanlı yapı türleri de Neoklasik üslup özelliklerine göre tasarlanır[385]. 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 Sultan Sarayı** olan seçmeci tasarım anlayışı Neo-Klasizm, değişik örnekleriyle geniş uygulama imkanı bulur. Sadece yabancı mimarlar değil, Osmanlı mimarları ve kalfaları da tasarımlarını bu anlayışa göre gerçekleştirirler[386].

Neogotik Üslup: XIX.yüzyılda özellikle İngiltere'de, mimarlık alanında geçerli olan Neo-Gotik Üslubu'nun İstanbul'daki tek ve ilk örneği, **E.J.Street**'in tasarlamış olduğu **İngiliz Kilisesi**'dir[387]. Neo-Gotik üsluptaki bu yapının İstanbul'da aynı karakterde 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[388]. 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

---

383 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.113.

384 B.H.SUMNER – J. FREELY, **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973, s.337.

385 B.H.SUMNER – J. FREELY, **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973, s.337.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.114.

386 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.114.

387 B.H.SUMNER – J. FREELY, **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973, s. 339.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.116.

388 B.H.SUMNER – J. FREELY, **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973, s. 338.

1886'da inşa edilen **Yıldız Hamidiye Camii**, mimarlık tarihçileri tarafından fazla kabul görmeyen ve çoğunlukla eleştirilen uygulamalardır[389].

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 önemlidirler[390]. İstanbul'da saf Neo-Gotik üslupta ele alınmış bir örneği, **Mongeri** ile **De Nari** tarafından yapılan **St. Antuan Kilisesi**'nde görmekteyiz[391].

İslam Canlandırmacı Üslup: Bu üslup, İstanbul'a Avrupalı mimarlar tarafından getirilir[392]. Batı'da İslam ve Uzakdoğu ülkelerinin mimarlıklarına karşı ilgi, XIX. yüzyılda kolonel yayılmaya paralel olarak gelişir[393].

Bu akımın ortaya çıkışında yabancı mimarların varlığının ve yapıtlarının etkisi iki yöndedir. Yeni yetişen Türk mimarları arasında yabancı kaynaklı seçmeci üsluplara karşı bir tepki doğar ve zamanın kültürel akımı ulusçuluk doğrultusunda klasik çağ Osmanlı mimarisine yönelme başlar[394]. Diğer yandan yapıtlarında klasik Osmanlı ve İslam mimarlığından aldıkları mimari öğeleri kullanan yabancı mimarlar, özellikle **A.Vallaury** ve **Jachmund**, akademik konumları nedeniyle genç Türk mimarları üzerinde etkili olurlar ve onları kendi mimarlık elemanlarına dönmeye yöneltirler[395].

Sirkeci Garı tasarımında, Jachmund'un yetişme tarzı gereği, XIX.yüzyıl Avrupa egzotizminin paralelinde bir anlayışla, İslam sanat ve mimarlık öğelerini

---

389 C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s. 429-432.

390 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.115.

391 A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.115.

392 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.224.

393 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 345.

394 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.224-225.

395 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.226.

dekoratif bir yaratma olarak[396]gördüğü, İslam sanatının bütünlüğü savından yola çıkarak değişik bölge ve dönemlerde farklı İslam ülkelerindeki mimarlık ürünlerinin de tamamen farklı özellikler taşıdığı gerçeğini göz ardı ettiği anlaşılmaktadır[397]. Nitekim klasik Osmanlı İstanbulu'na uygun bir bina gerçekleştirmek amacıyla tasarladığı Sirkeci Garı'nda daha çok kuzey Afrika ve İspanya İslam mimarilerinden seçilen elemanları kullanır[398].

Yabancı mimarların bu anlayışla tasarladıkları binalar için, mimarlar tarafından çeşitli eleştiriler de yapılır[399].

Alexandre Vallaury'nin **Düyun-u Umumiye Binası** ise, yerel mimarlıktan alınan elemanların **Beaux-Arts** tasarımıyla sunulmasından oluşan bir Türk-İslam seçmeciliği örneğidir[400]. Burada dikkati çeken, daha sonra **I. Ulusal Mimarlık Akımı** ile birlikte yoğun örnekleri verilen bu tarzın, ilk kez bir yabancı mimar tarafından, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomisi üzerinde Batı'nın denetim gücünü gösteren bir komisyonun binasında uygulanmasıdır[401].

Art-Nouveau Üslubu: Osmanlı İmparatorluğu'na, ilk olarak ithal edilen günlük kullanım eşyalarıyla giren Art-Nouveau, mimarlık alanına ise yabancı

---

396 D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s. 20-26.

397 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.27.; M.YAVUZ, "Mimar August Jasmund Hakkında Bilmediklerimiz", **Sanat Tarihi Dergisi (Aydoğan Demir'e Armağan)**, S. XIII/I, İzmir 2004, s. 181-205.; M.YAVUZ, **19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2001, s. 99-113.

398 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.28.

399 Bu eleştirileri yapan mimarlar arasında yer alan Mimar **Necmettin Emre**, "Abdülhamid'in son senelerine kadar devam eden bu Rönesans başlangıcında millî ruha yabancı olan ecnebi mimarlar, Arap ve Endülüs mimarisinden aldıkları motiflerle tıpkı Avrupalılar'ın müstemlekelerinde yaptıkları gibi ucubeler meydana getirdiler. O zamanki matbuat bu cereyanı sitayişlerle ve kemal-i cehaletle mevzubahis ediyorlardı". Bkz. N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s.234.

400 N.EMRE, "Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı", **Arkitekt**, S.X, 1942, s. 233.; D.KUBAN, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975, s.28.; M.YAVUZ, **19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2001, s.102-111.

401 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

mimarların uygulamaları ile getirilmiş olur. Özellikle İstanbul'da Art-Nouveau'nun kaynağı olarak, Raimondo D'Aronco görülmektedir[402].

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[403]. Bu bağlamda, İstanbul'da 1905 ile 1925 yılları arasında özellikle ahşap konutlarda yaygın olarak kullanılan bu üslupta, İstanbul Art-Nouveausu denilebilecek belirli özellikler ortaya çıkar[404]. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın, bir takım biçimlerin aktarılması olduğunu en açık biçimde ortaya koyan delillerden biri de Art-Nouveau'nun İstanbul'da kazandığı görünümdür[405]. 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[406]. Her ülkede devrimi, yeniliği temsil eden Art-Nouveau, Osmanlı'da canlandırmalar gibi bir kalıp almıştır. Bunda 1900'lerin Abdülhamid devrinin koşullarının rolü büyüktür[407]. 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 biçimlere açılır[408]. Bu da düşünürlerle

---

402 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 346.

403 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

404 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

405 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 29.

406 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 30.

407 İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 28.

408 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

mimarlar arasındaki iletişim eksikliğine bağlı olarak, seçmeci biçimlerle birlikte Art-Nouveau'ya tepki doğmasına sebep olur[409].

Batı'da yeni üslupları ve biçimleri ortaya çıkaran toplumsal ve teknik olayların, mimarları bilinçlendiren koşulların ve olanakların Osmanlı'da söz konusu olmaması, Batılılaşmanın mimarlık alanındaki temsilcilerinin de yabancı ve azınlık mimarlar olmasına neden olur[410]. 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 Batıya paralel yeni ve çağdaş bir mimari gerçekleştirilemez.

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı: 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[411]. Artan denetim ve baskı, devletin kurtarılması amacıyla çeşitli devrimci örgütlerin kurulmasına yol açar. İmparatorluğun kurtarılması için çeşitli çözümler öne sürülmüştür. Bunlardan, büyük halk kitlelerinin duygularına hakim olan İslami bağlılığın, II. Abdülhamid zamanında Almanya'nın da desteğiyle siyasal hale dönüşmüş şekli olan **Panislamizm**, ancak sınırlı başarı sağlayabilir ve Batılı eğitim görmüş genç aydınlar arasında taraftar toplayamaz. Bağımsız siyasal birlikler oluşturan Hıristiyan toplulukların, yeni ulusal devletler olarak İmparatorluktan ayrılması, Batı kaynaklı bir ideoloji olan ulusçuluğun Türk halkı arasında da yayılmasına neden olur[412].

---

409 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.

410 A.BATUR, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s.1058.; B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 346.

411 A.BATUR, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1985, s.1055.

412 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s.1348.

Türkçülüğün Türkiye'de yayılmasında Türk dernekleri ve yayın organları da etkili olurlar[413]. Bunların ilki, 24 Aralık 1908'de İstanbul'da kurulan ve amacı, "Türk diye anılan bütün Türk kavimlerinin mazi ve haldeki âsar, ef'al, ahval ve muhitini öğrenmeye ve öğretmeğe çalışmak" olan **Türk Derneği**, aynı adlı bir de aylık dergi çıkarmaya başlar. **Türk Derneği Dergisi**'ni, Türkçülüğün daha sistematik ve siyasal bir yayın organı olan **Türk Yurdu Dergisi** izler[414]. Kurucuları arasında akımın önde gelen fikir babalarından **Ziya Gökalp**'in de bulunduğu Türk Yurdu, amacı "İslam kavimlerinin başlıca mühimi olan Türklerin milli terbiye ve ilmi, içtimaî, iktisadi seviyelerini terfi ve ilasıyla Türk ırk ve dilinin kemaline çalışmak[415]"olan **Türk Ocağı** ile yakın işbirliği yapar[416]. Türk ocaklarının sayısı yalnız İstanbul'da değil, birçok il merkezinde hızla artar. **İttihat ve Terakki Hareketi**'nin Rumeli merkezi **Selanik**'te, 1911'de çıkan **Genç Kalemler Dergisi**'nde Türkçülük ifade edilir[417].

23 Temmuz 1908'de II. Abdülhamid'in tahttan indirilip, Meşrutiyetin ilan edilmesinden sonra, kısa zamanda büyük bir nüfuz elde ederek hakim konuma gelen İttihat ve Terakki Örgütü, bayındırlık faaliyetlerine de büyük önem verir. 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[418].

Dönemin, **Milli Mimari Rönesansı** olarak adlandırılan bu akımın meydana gelişini C.A.Arseven şu ifadelerle anlatmaktadır: "Meşrutiyeti müteakip, Ziya Gökalp'in neşriyatı tesiriyle başlayan milliyetçilik cereyanı, sanata ve bilhassa mimariye sirayet etmiş ve bazı Türk mimarları gözlerini eski dini ve klasik eserlere çevirerek, aynen kopya ve tatbik suretiyle bir milli mimari vücuda getirmek istemişlerdir[419]".

---

413 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.16.

414 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.16.

415 B.LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984, s. 347-348.

416 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.17.

417 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.103.; Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.21.; C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s.439.

418 C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s.434.

419 C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s. 432-436.

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[420].

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[421]. 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[422].

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[423].

Dönemin yapısal üretimini biçimlendiren Türk mimar ve mühendislerinin hemen tümü, Batı örneklerine göre düzenlenen teknik eğitim kurumlarında görevli yabancı uzmanların gözetiminde yetişirler. Ayrıca bunların bir bölümü Avrupa'daki okullarda eğitim görürler. Bu nedenle, II. Meşrutiyet sonrasında geliştirilmeye çalışılan Ulusal Mimarlık Akımı'nın altında, Batı kökenli bu teknik eğitimin kalıcı izleri sezilmektedir[424].

Bu dönem, Türk mimarlığının belirleyici isimleri olan **Vedat** ve **Kemaleddin** beyleri eğiten yabancı uyruklu mimarların, Batı kaynaklı form anlayışlarını, ulusal mimarlık döneminin bu iki ustasının yapıtlarında sezinlemek

---

420 C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959, s.438.
421 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.21.
422 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.23.
423 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.22.
424 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.24.

mümkündür[425]. İmparatorluğun çöküntü yıllarının bunalımlı ortamında gelişen Türkçülük Akımı'nın coşkusuyla tasarlanan ve kudretli Osmanlı geçmişine duyulan özlemi gidermeyi amaçlayan bu dönem yapıtlarının, tarihi Osmanlı mimarisinden esinlenmiş yüzey tasarımlarının temelinde, yine de XIX. yüzyıl Avrupa'sında geçerli olan bir tarihçilik anlayışının egemen olduğu görülmektedir[426]. **Ecole National des Beaux Arts'**dan mezun olan Türkiye'nin ilk formel eğitim görmüş mimarı Vedat Bey'in, Sirkeci'deki **Büyük Postane Binası**'nda basık ve sivri kemerler gibi, geleneksel Osmanlı yapı elemanları ile kütleyi giydirmesine ve kemer aralarında klasik Türk çinileri kullanmasına rağmen, yapının kütle tasarımı ve üst katlarda korint başlıklı yarım daire biçimli plasterlerin kullanımı, mimarın Avrupalı formasyonunun etkilerini açıkça göstermektedir[427]. İç mekanda, demir ve cam çatısıyla büyük merkezi holün tasarımında, XIX. yüzyılın büyük binalarından ve benzeri kamu yapılarından esinlendiği hissedilir[428]. Postane Binası ile aynı tarihlerde tasarlayıp inşa ettiği **Defter-i Hakanî** (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[429].

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 **Jachmund** olur[430]. 1891 yılında okulu bitiren Kemaleddin Bey, **Hendese-i Mülkiye Mektebi**'nin asistanı olarak Jachmund'un yanında 4 yıl çalışır[431]. 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

---

425 S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.48.

426 S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.48.

427 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s. 27.

428 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s. 29.; M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.104.

429 S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.51.

430 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.29.

431 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s. 14.

taşır[432]. 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[433]. 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.

Vedat ve **Kemaleddin Beyler**'in öncülük ettikleri Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın ya da **Osmanlı Neo-Klasizmi**'nin[434] ortak biçimleme özelliklerinde yabancı mimarların ve Batı'nın etkileri açıkça görülebilmektedir[435].

Bu dönem yapılarının genel özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür:

1- Batılı örneklere koşut bir biçimde simetrik ve aksiyal kitle düzenleme anlayışı ve plan şemaları söz konusudur[436].

2- Ön cepheler simetrik ve görkemlidir.

3- Kullanılan şemalar, mekanların ölçü ve oranları, cephe düzenlemeleri ve kompozisyon kuralları açısından Avrupa Neo-Klasizmi'ne paralel bir yapı gösterirler. 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[437].

4- Ulusal oluş, strüktürel olmayan elemanlarda ve bezemede, XV. ve XVI. yüzyıl klasik Osmanlı dinî mimarlığından seçilen unsurlarla sağlanmaya çalışılır.

---

[432] Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.32.

[433] Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.34.

[434] İ.ASLANOĞLU, "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 28.

[435] Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.54.

[436] Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.55.

[437] Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.56.; S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.45.

Ancak, yüzey düzenleme yöntemlerinde de, yine Batı mimarisinin form anlayışı egemendir.

5- Birinci Ulusal Mimarlık üslubunda inşa edilmiş olan binalarda, belirleyici bir başka özellik de, kule kullanımıdır[438]. 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[439].

Eğitimle edindikleri Batı kökenli bilgi ve değerler sistemini, Türkiye koşullarıyla uzlaştırmak zorunda kalan, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı mimarlarının yapıtları da, yeni bir gelişim göstermekten uzak olarak, bir tür Türk seçmeciliği olur. Genelde kubbeleriyle, ojival kemerli pencereleri ile, saçakları ve çini panolarıyla[440] dikkat çeken bir akım ve mimarlığımızda geç kalmış bir **Türk Revivali**[441] olarak değerlendirilir.

1900'lü yıllardan beri çeşitli dönemlerde Türkiye'de bulunan ve İstanbul'da Batı seçmeciliği anlayışı içerisinde mimari uygulamalar yapan İtalyan mimar **Mongeri**'nin, Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'da iş ve ticaret merkezi olarak kurulan Ulus'ta gerçekleştirdiği dört önemli yapıda da, Birinci Ulusal Akım'ın üslup özellikleri görülür[442]. Mongeri, akademide Vedat Bey ile birlikte çalışırken yakından tanıma olanağı bulduğu Birinci Ulusal Akım'ın temel ilkelerini, tasarladığı görkemli binalarda kendi mimarlık anlayışıyla uygular[443]. **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

---

438 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.59.
439 Y.YAVUZ, **I.Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A.Kemaleddin Bey**, Ankara 1981, s.62.
440 Y.K.KARAOSMANOĞLU, **Ankara**, İstanbul 1983, s. 121.
441 S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s. 46.
442 Y.K.KARAOSMANOĞLU, **Ankara**, İstanbul 1983, s. 122.
443 Y.K.KARAOSMANOĞLU, **Ankara**, İstanbul 1983, s. 124.

özelliklerine göre tasarlanan yapılardır[444]. Vedat ve Kemaleddin Beyler'in öncülüğünde oluşan, Türk mimarlık tarihine dönük Türk seçiciliği, Mongeri'nin söz konusu yapılarında da benimsenerek uygulanır. Mongeri, özellikle İş ve Ziraat Bankaları'nda Türk mimarlığının geçmişinden aldığı biçimleri, kendi gelenekselci anlayışına uygun düştüğü için cömertçe kullanır[445].

Yapıların değerlendirmesi yapıldığı taktirde kütle ve cephe düzenlemesinde **Neorönesans** üslubun etkilerini taşıdıkları, cephe bezemesinde kullanılan mimari öğelerin ise, Selçuklu ve Osmanlı dinî mimarlığından alındığı görülmektedir[446]. Yapıların iç mekan düzenlemesinde, geniş ve yüksek mekan anlayışıyla gotik üslubun etkisinde kalındığı görülür[447]. Mongeri, dairesel köşe dönüşleri ile de, Barok üslubun etkilerini yansıtmıştır. Yapıların cepheleri, aynı dönemde yapılan diğer yapıların cephelerine göre daha zengin bir süsleme özelliği içermektedir. Selçuklu ve Osmanlı mimarlığından alınan oyma ve taş işçiliğine geniş yer verildiği görülmektedir[448].

Mongeri'nin mimarlık eğitiminde **Vallaury**'nin egemen kıldığı düzeni devam ettirdiği, **Neoklasik** anlayışla, plandan daha çok cephe düzenine önem verdiği dikkati çekmektedir[449]. Onun öğrencilerinden **Arif Hikmet Koyunoğlu**'na **St. Antoine Kilisesi**'nde, **Sedat Hakkı Eldem**'e de Ziraat Bankası ve Osmanlı Bankası inşaatlarında iş imkanları sağlandığı anlaşılmaktadır[450]. 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[451].

---

444 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.108.

445 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.109-111.

446 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.113.; S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.43.

447 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.116.

448 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s.118.

449 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, s.156.

450 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, s.159.

451 M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s. 102.

Bütün bunlardan hareketle, Mongeri'nin Birinci Ulusal Akım anlayışına uygun uygulamalar yapmış olmasına rağmen, yine de temelde genç Türk mimarlarını, Neoklasik bir anlayışla eğittiğini ve Birinci Ulusal Akım'ın da bir tür Türk seçmeciliği ve klasizmi olduğunu söylemek mümkündür[452].

[452] S.ÖZKAN, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s.44.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4- KATALOG

4.1. BANKALAR

DEMİRBANK BİNASI (BANQUE DE CHANGE)

Katalog No : 4.1.1.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Bankalar Caddesi, No: 44'te yer alır (170 Ada, 4 Parsel) .

İnşa Tarihi : 1880'li yıllar.

Mimarı : Alexandre Vallaury.

Bugünkü Kullanımı : Yakın zamana kadar Demirbank Karaköy Şubesi olarak hizmet veren bina, şimdi HSBC Bank'ın Karaköy Şubesi olarak kullanılmaktadır.

Çizim : 1

Fotoğraf : 3 - 8

a- Tarihçesi:

Karaköy'de, Bankalar Caddesi (Voyvoda Caddesi)'nde, Kamondo Merdivenleri'nin yanında yer alan ve 1959 yılından beri Demirbank'ın sahip olduğu, dolayısıyla da Demirbank olarak bilinen yapının üzerinde kesin inşa tarihi ve mimarı konusunda herhangi bir bilgi veya belge mevcut değildir. Ancak, bazı kaynaklarda mimarının **Alexandre Vallaury** olduğu ve 1880'li yıllarda yapılmış olabileceği öne sürülmüştür[453]. Söz konusu kaynakların bu görüşlerinin temelinde, cephede Neoklasik üslubun kullanılmış olması yatmaktadır. Zira bu üslup açısından, Osmanlı

---

[453] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.; M.S.AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991, s. 118.; U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 72.

Bankası Genel Müdürlüğü Binası'na yakın benzerlik, Banque de Change Binası'nın Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası ile aynı yıllarda ve aynı mimar tarafından yapılabileceği fikrini doğurmuştur.

Yapının üzerinde kitabesi bulunan ve muhtemelen binayı yaptırmış olan, **Société Ottomane de Change et de Valeurs**[454] (Şirket-i Osmaniye-i Kambiyo ve Esham), 1872 yılında kurulmuşsa da[455], yapının bu kadar eskiye dayanmadığı kesindir[456]. Zira **Gavand Planı**'nda arsası boş gözükmektedir[457]. 1890'da Vallaury'nin Osmanlı Bankası için çizmiş olduğu planda bina gözüktüğüne göre, 1875-1890 arasında, muhtemelen de 1880'lerde inşa edilmiş olduğunu düşünmek daha doğru bir yaklaşım olur[458]. Binayı yaptıran şirket, 1901-1902'deki tasfiyesine kadar burayı kullanmış, 1903'ten itibaren ise 1940'lara kadar bina İngiliz Konsolosluğu olarak hizmet vermiştir[459]. 1950'lerde **Şalom Pessah** ve **Mehmed Bülent Sirmen**'in **Şimşek Elektrik Şirketi**'ne devredilen yapı, ardından 1953 yılında **Sadi Berkter** ve arkadaşları tarafından kurulan **Türk Ekspres Bank**'a devredilmiştir[460]. 1959 yılında **Demirbank** tarafından satın alınan yapı, 1998 yılına kadar bu bankanın genel müdürlük binası vazifesini görmüş, 1998'den itibaren de, Demirbank'ın Karaköy Şubesi olarak kullanılmıştır[461].

---

454 Société Ottomane de Change et de Valeurs (Şirket-i Osmaniye-i Kambiyo ve Esham) adlı şirket, borsa işlemlerinde ihtisaslaşan bir şirket olarak dikkati çeker. **Clado**, **Eugenidi** ve **Barker** isimli bankerler tarafından 1872 yılında kurulmuş, 1875 krizinde çok büyük yaralar almasına rağmen, faaliyetine devam etmiş ve 1901-1902 yıllarında tasfiyeye girmiştir. Bu şirkete ait hisse senetlerini Osmanlı Bankası Arşivi'nde bulmak mümkündür. Bkz. O.B.A.(Osmanlı Bankası Arşivi), Hukuk İşleri Dosyaları, Osmanlı Bankası Kuruluş Mukavelenamesi Sureti, Şubat 1307/1892. E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 228.

455 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.226-229.

456 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

457 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

458 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

459 **Charles Goad**'un 1905 tarihli **Galata ve Beyoğlu Sigorta Planı**'ndan yapının İngiliz Konsolosluğu Binası olarak da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bkz. E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

460 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

461 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 226.

1999 yılında geçirdiği esaslı bir restorasyonla, iç mekan özgünlüğünü tamamen kaybeden yapı, 1895 tarihinde **R.Huber** tarafından çizilen kent haritasında da yer almaktadır[462].

b- Planı:

1999 yılında geçirdiği restorasyonla iç tasarımı tamamen değişen ve özgün tasarımından hiçbir özellik kalmayan, eğimli bir arsa üzerine inşa edilmiş yapı, mevcut araziye uygunluk açısından yuvarlatılmış köşesiyle dikkat çekmektedir. Dikdörtgen tasarımlı yapı, zeminle birlikte dört kat olarak inşa edilmiştir.

c- Cepheler:

Neoklasik üslup özellikleri içeren cephelere sahip yapının en dikkat çekici cephesi, Voyvoda Caddesi (Bankalar Caddesi)'ne bakan ve üzerinde mermer bir zemin üzerine yapının orijinal adı olan "Société Ottomane de Change et de Valeurs" (Şirket-i Osmaniye-i Kambiyo) yazılı kitabenin bulunduğu **güney cephesi**dir (Foto.: 3-5).

Bu cephe, yatayda saçakların, dikeyde ise paye ve plasterlerin, yüzeyi eşit ve aksiyal biçimde parçalaması, yatay ve dikey hatlar arasında dengeli bir uyum ve simetri oluşturması bakımından, Rönesans mimarisinin klasik cephe düzenini akla getirmektedir (Çiz.: 1).

Zeminde dört mermer paye arasına, ölçüleri eşit dikdörtgen formda üç geniş açıklık yerleştirilmiştir. Bu açıklıklardan batıda olanı, bugün kapı olarak değerlendirilmektedir. Birinci katın cephesi, bosajlı duvar örgüsü ve ortadaki üçlü sistemde olmak üzere, dikdörtgen formlu pencereleri ile dikkati çeker. Dikdörtgen formlu pencerelerin çerçevelerinin, iç-içe silmelerden oluşması ve ortadaki üçlü pencerelerin korint başlıklı plasterlerle kuşatılması, Rönesans'ın antik Roma'dan alarak, yaygın şekilde kullandığı pencere formlarını düşündürür.

---

[462] M.S. AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991, s. 118.; U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 72.

Birinci kat güney cephesi, antik Yunan ve Roma kaynaklı meander motifleriyle dekore edilmiş ve iç-içe silmelerle hatları belirlenmiş ince bir yatay kuşak, onun üzerinde akant yapraklarıyla dekore edilmiş başka yatay kuşaktan sonra gelen geniş bir bantla, ikinci ve üçüncü katın bir bütün olarak algılanan cephesine bağlanır. İkinci ve üçüncü kat cephelerinin güneyde bir bütün olarak algılanabilmesini, taşıyıcı olmayan, tamamen cephede denge ve simetri sağlamak maksadıyla kullanılmış, yüzeyden hafif ileri taşkın plasterler sağlamaktadır. Bu plasterlerin iki kat boyunca kesilmeden devam etmesi, cephenin bir bütün halinde algılanmasını sağlamaktadır.

İkinci katın, iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak Rönesans kemerli, dikdörtgen pencerelerini iki yandan kuşatan, gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş korint başlıklı ve yarı daire kesitli plasterler (Foto.: 6), Rönesans'ın antik Roma'dan alarak cephelerde kullandığı plasterleri akla getirir. Bu pencerelerin üzerlerinde yer alan, iç-içe silmelerin sınırlarını belirlediği ve kademeli sistemde birleşerek tek bir saçak izlenimi veren yatay saçaklarda, antik Yunan ve Roma tapınak cephelerindeki diş sırası motifleri süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Pencerelerin yuvarlak alınlık kemeri kilit noktalarında iç-içe silmelerle yüzeyleri yivlenmiş volütler biçiminde kilit taşları yer alır. İç-içe silmelerden dikdörtgen çerçeveli üçüncü kat pencerelerinin üst köşelerine, yüzeyden ileri taşkın ve yüzeyleri ince silmelerle yivlenmiş volütler yerleştirilmiştir.

Üçüncü kat pencerelerinin üzerindeki ikili yerleştirilmiş volüt formundaki konsollar ve aralarındaki yatay dikdörtgen formundaki boş bantlardan oluşan geniş bir yatay saçaktan sonra, yapının öne taşkın ve yüzeyleri akant yapraklarıyla işlenmiş volüt formundaki konsollara oturan çatı saçağı gelir (Foto.: 7).

Çatı saçağının üzerine sonradan bir kat daha ilave edildiği anlaşılmaktadır.

Yapının güney cephesinin, saçaklar ve plasterlerle eşit ölçülerde parçalanışı, Rönesans'ın simetriği ve kolay anlaşılırlığı sağlamak amacıyla cephede saçak ve plaster kullanımını hatırlatır.

Birinci katta kullanılan bosajlı duvar örgüsü de, Rönesans döneminde özellikle saray ve konutların alt katlarında karşımıza çıkan duvar tekniği ile paralellik gösterir.

Batı yönden yandaki bina ile bitişik olduğu için cephe vermeyen yapının, **doğu cephesi,** eğimli araziye yerleştirilmiş Kamondo Merdivenleri'nden dolayı ikinci kata kadar cephe vermemektedir. İkinci ve üçüncü kat cepheleri ise, güney cephe ile plasterler, pencere formları ve saçak dekorasyonları bakımından aynı özellikleri içerir.

Yapının kuzey cephesi, eğimli araziden dolayı ikinci ve üçüncü katın cephelerini yansıtır ki, bu cephede de güney cephede olduğu gibi, Rönesans formunda pencere, plaster ve saçaklardan oluşan ve güney cephedeki cephe düzenini aynen yansıtan bir cephe anlayışı söz konusudur (Foto.: 8).

d- Pencereler:

Yapının zemin kat pencereleri, büyük boyutlu dikdörtgen formlu açıklıklar şeklindedir (Foto.: 3). Birinci katta, ortadaki üçlü sistemde düzenlenmiş, dikdörtgen formlu pencereleri korint başlıklı plasterler kuşatır. Üçlü pencere grubunun sağ ve solunda iç-içe silmelerden oluşan çerçevelerle kuşatılmış dikdörtgen formlu birer pencere yer alır (Foto.: 4). İkinci kat ve üçüncü kat pencereleri, tüm cephelerde aynı formdadır. İkinci katta yer alan dikdörtgen formlu, yuvarlak kemer alınlıklı pencerelerin üçü de aynı biçimde yapılmışlardır.

İkinci kat pencereleri, iki yandan gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş korint başlıklı plasterlerle kuşatılmıştır (Foto.: 6). Dıştan iç-içe iki silmenin sınırladığı yuvarlak pencere kemerinin kilit taşının, yüzeyi ince silmelerle yivlenmiş, volüt formunda olduğu görülür. Üçüncü kat pencereleri, iç-içe silmelerden oluşan ve yüzeyden hafif dışarı taşıntı yapan dikdörtgen çerçevelerle kuşatılmıştır. Pencere üst köşelerinde, üstteki saçağın taşıntı yapan kısımlarını da taşıyan, yüzeyleri silmelerle yivlendirilmiş volüt formunda küçük konsollar yer alır.

e- Plasterler:

Yapı cephesinde, üç farklı plaster uygulaması görülür. Bunlardan birinci grubu, birinci katın üçlü pencere sisteminde pencereler arasına yerleştirilmiş kare kesitli ve korint başlıklı plasterler oluşturur (Foto.: 5). İkinci grubu, ikinci kat pencerelerini yanlardan kuşatan, gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş, daire kesitli ve korint başlıklı plasterler (Foto.: 6), üçüncü grubu da, ikinci ve üçüncü kat cephelerinin bir bütün olarak algılanmasını sağlayan ve cepheyi düşeyde eşit yüzeylere bölen, yüzeyden hafif ileri taşkın, sade gövdeli, kare kesitli ve akant yapraklarıyla korint tarzında işlenmiş başlıklara sahip plasterler teşkil eder (Foto.: 4).

f- Saçaklar:

Yapının katlar arasını belirginleştiren ve yatay hatlarını oluşturan saçaklar da farklı bir düzenleniş gösterirler. Zemin kattan birinci kata geçişte, iç-içe silmelerin sınırlarını belirlediği, sade geniş bir bant şeklinde düzenlenmiş yatay saçak yer alır. Birinci kattan ikinci kata geçişte, sınırları yine iç-içe silmelerle belirlenen farklı genişliklerde yatay kuşakların kademeli birleşiminden oluşan, geniş bir saçak yer alır. Bu kuşaklardan en alttakinde meander motiflerinden girift bir dekorasyon söz konusudur (Foto.: 5). Bunun bir üstündeki dar kuşakta, akant yapraklarından oluşan bitkisel bir bezeme yer alır. İkinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan saçak, ikinci kat pencereleri üzerinde yer almakta olup, dikey plasterlerle parçalanmış durumdadır. Bu saçakta da, dar yatay kuşakların iç-içe silmelerle kuşatıldığı ve birbirleriyle kademeli bir şekilde birleşerek geniş bir bant oluşturdukları görülür. Dar kuşaklar içinde antik diş sırası bezemesi yer alır. Üçüncü katı çatıyla birleştiren geniş saçak, akant yapraklarıyla işlenmiş, volüt formunda ikili konsollarla, aralarındaki geniş dikdörtgen yüzeylerden oluşur (Foto.: 7). Bu saçağın da alt ve üst sınırları iç-içe silmelerin oluşturduğu yatay çerçevelerle belirlenmiştir. Bu saçaktan çatıya geçişte, antik **diş sırası** bezemesinden oluşan dar bir kuşak yer alır. Bu kuşağın üstünde de, çatı çıkıntısını taşıyan, sık düzende yerleştirilmiş ve üzerleri akant yapraklarıyla işlenmiş volüt biçiminde konsollar dizisi yer almaktadır.

g- Malzeme:

Yapı tümüyle taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Kitabelerde mermer tercih edilmiştir.

SÜMERBANK BİNASI

Katalog No : 4.1.2.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda (Bankalar) Caddesi, 25 numarada yer alır (1101 Ada, 12 Parsel).

İnşa Tarihi : 1880'li yıllar.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Metruk vaziyetteki yapının zemin katı, Sümerbank'ın deposu olarak hizmet vermektedir.

Çizim : -

Fotoğraf 9 - 15

a- Tarihçesi:

Sümerbank Binası olarak bilinen hanın, ne zaman inşa edildiği kesin olarak bilinmemekle beraber, burayı ilk kullanan kuruluşlardan biri olan Crédit Général Ottoman (İtibar-ı Umumi Bankası) zamanında inşa edilmiş olabileceği akla yatkın gelmektedir[463]. 1880'lerin sonlarından itibaren burada mevcudiyeti tespit edilebilen Crédit Général Ottoman'ın, 1899'da tasfiye edilmesiyle birlikte yapı, Chemins de fer d' Anatolie (Anadolu Demiryolları Şirketi) tarafından kullanılmaya başlamıştır[464]. 1910 yılında ise Deutsche Bank, bu binada faaliyet göstermeye başlamıştır[465]. 1933 yılında yapı, Sümerbank'ın hizmet binası haline getirilmiştir[466].

---

[463] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.72-73.

[464] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.74.

[465] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.74-75.

[466] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.75.

b- Planı:

Sırasıyla bodrum kat, zemin kat, üç normal kat ve sonradan ilave edilmiş katla toplam altı katlı olan yapının, Voyvoda Caddesi'ne bakan kapısından içeri girildiğinde, önce giriş holüne ulaşılır. Tam karşıda holün güneybatısında mermer sütunlu müşteri kabul salonu, solda ise (kuzeydoğu) ortasında asansör bulunan merdiven ve merdivenin kuzeyinde yönetici odaları yer alır. Merdivenden yukarı çıkıldığında, giriş katta yer alan holün her katta merdiven sahanlığı ve katlar arasında bağlantı merkezi olarak değerlendirildiği anlaşılır. Birinci katın müşteri kabul salonu üstüne denk gelen kuzeybatı yönüne bakılınca, ilk önce bir koridor ve iki yanında buraya açılan mekanların kapıları görülür. Koridorun güneybatısında bulunan bir geçit ise, katın geri kalan bölümünde uzanan koridorun iki yanına sıralanmış odalara ulaştırır. Yapı, metruk vaziyette olduğu için ölçüm almamıza ve tüm katları incelememize izin verilmemiştir. Bu nedenle, planını ve cephe çizimini çıkarmamız mümkün olmamıştır.

c- Cepheler:

Yapı cephelerinin simetrik düzende ve Rönesans mimari üslubunda düzenlendiği anlaşılmaktadır. Bir köşe binası olması nedeniyle, iki cephesiyle dışarı açılabilen yapının, birbirinin aynı olan her iki cephesi de aşırı bezemeden uzak, sade Rönesans cephesi özelliği göstermektedir (Foto.: 9-10). Her katta iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu beş adet pencereye sahip olan yapının, son kat pencereleri iç-içe silmelerden basık kemerli olarak düzenlenmiştir (Foto.: 11).

Zemin kat pencerelerinin ortasına denk gelen giriş açıklığı da yine iç-içe silmelerden yuvarlak Rönesans kemerli kapı açıklığı şeklinde tasarlanmıştır (Foto.: 12).

Zemin kat cephesinde, pencere kemerlerini ve üzengilerini vurgulayan, sade profiller dışında pek önemli bir bezeme öğesine sahip olmayan yapının, sonraki iki normal kat cephelerinde, gövdeleri yivli İyon başlıklı ve kare kesitli plasterler görülmektedir (Foto.: 12). Yapı her kat bitiminde görülen saçaklar yardımıyla güçlü bir yatay bölünme etkisi yapar. Birinci ve ikinci normal kat cepheleri küçük ayrıntılar dışında benzer şekilde düzenlenmiştir. İkinci normal katın saçağından sonra gelen

üçüncü kat cephesi ise, alt kat cephelerine göre çok daha sade detaylara sahip basık kemerli pencereler ile, kemerleri oluşturan profiller ve öne taşkın kemer kilit taşlarıyla dikkati çekmektedir (Foto.: 13). Üçüncü kat cephesi de, iç-içe silmelerden oluşan profilli yatay bir saçakla son bulur. Bunu, malzemesiyle sonradan ilave edildiği anlaşılan ancak, pencere formlarıyla bir altındaki kata uydurulan dördüncü normal katın cephesi takip eder.

Sümerbank Binası cepheleri, yatay ve dikey hatların birbirini aksiyal biçimde kesmesi sonucu oluşturulmuş, simetrik ve dengeli yüzey anlayışı ile, Rönesans yapılarının cephe düzenini ortaya koyar. Yine iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli pencereler, İyon başlıklı plasterler ve iç-içe silmelerin oluşturduğu düz hatlı yatay bantlar, Rönesans'ın antik Roma'dan alıp yaygınlaştırarak kullandığı cephe öğeleridir.

Dolayısıyla yapıda, Neorönesans üslupta cephe düzenlemesi söz konusudur diyebiliriz.

d- İç Mekan:

Tüm katlarını ve birimlerini incelememize izin verilmeyen yapının, zemin katında, antik dor başlıklı mermer sütunlar üzerine alçı-kartonpiyer tavan uygulaması dikkati çeker (Foto.: 14). Dor başlıklı mermer sütunların başlıklarındaki Antik yumurta dizisi motifleri, Neoklasik üslubun yaygın motiflerindendir. Ayrıca birbirini simetrik biçimde kesen ve ortada sütunlara kenarlarda duvara gömülü kare kesitli plasterlere oturan kirişlerin yüzeylerinin, düz profilli saçaklar biçiminde işlenmesi ve antik diş sırası bezemesinin kullanılmış olması da Neoklasik üsluba işaret eder (Foto.: 15).

e- Malzeme:

Düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilen yapının, içeride yer alan sütun ve plasterleri mermerdendir. Tavan ve kirişlerde alçı-kartonpiyer uygulaması söz konusudur.

OSMANLI BANKASI GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Katalog No : 4.1.3.

Yeri : İstanbul'un Beyoğlu İlçesi sınırlarındaki Karaköy/Galata semtinde, günümüzde Bankalar Caddesi olarak bilinen Voyvoda Caddesi'nde yer almaktadır (1109 ada, 34 parsel, No: 35-41).

İnşa Tarihi : 1890-1892

Mimarı : Alexandre Vallaury

Bugünkü Kullanımı : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Osmanlı Bankası Müzesi.

Çizim : 2 - 4

Fotoğraf : 16 - 35

a- Tarihçesi:

İstanbul'un Beyoğlu İlçesi sınırlarındaki Karaköy/Galata semtinde, günümüzde Bankalar Caddesi olarak bilinen Voyvoda Caddesi üzerinde yer alan önemli kültür varlıklarından biri durumundaki Osmanlı Bankası'nın zengin bir tarihi geçmişi vardır[467].

---

[467] Bkz. E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.; E. ELDEM, **Banque İmpériale Ottomane**, İstanbul 1994.; E. ELDEM, "Osmanlı Bankası Arşiv ve Tasnif Çalışmaları Hakkında Bir Sunuş", **Toplum ve Ekonomi III**, İstanbul 1992, s. 5-12.; V. ELDEM, **Osmanlı İmparatorluğunun İktisadi Şartları Hakkında Bir Tetkik**, İstanbul 1970.; A. AKYILDIZ, **Osmanlı Finans Sisteminde Dönüm Noktası (Kağıt Para ve Sosyo-Ekonomik Etkileri)**, İstanbul 1996.; A. AUTHEMAN, **La Banque İmpériale Ottomane**, Paris 1996.; A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.; D. C. BLAİSDELL, **Europen Financial Control in the Ottomann Empire**, New York 1929.; A. DUVELAY, **Essai Sur I'Historie Financiére de la Turquie**, Paris 1903.; H. KAZGAN, **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991.; E. KIRAY, **Osmanlıda Ekonomik Yapı ve Dış Borçlar**, İstanbul 1995.; C. MORAWITZ, **Les Finances de la Turquie**, Paris 1902.; İ. ORTAYLI, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul 1987.; A. OSMANOĞLU, **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, Ankara 1984.; Ş. PAMUK, **Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme 1820-1913**, İstanbul 1994.; J. THOBIE, **İntérets et İmpérialisme Français Dans I' Empire Otoman (1895-1914)**, Paris 1977.; N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık

Osmanlı Devleti'nin mali kaynak yetersizliğini gidermek ve devlet gelirlerini bir nizama koymak gibi ihtiyaçlar, Osmanlı Bankası'nın kurulmasını gerekli kılmıştır. Osmanlı Bankası'nın kuruluş aşamasında, üç ciddi proje ortaya sürülmüştür. Bunlardan ilki, **Rothschild**'e ait olup, Osmanlı Devleti'nce Rothschild'in siyasi gücü göz önünde bulundurularak reddedilmiştir[468]. İkinci önemli proje Paris merkezli finans gruplarınca düşünülmüştür. **Péreire Kardeşler ve Credit Mobilier Grubu**'nun tekliflerine dayanan söz konusu projeye göre, kurulacak olan Banque Ottomane (Osmanlı Bankası), hem emisyon müessesesi olacak, hem de ticaret ve iş bankacılığı işlevlerini üstlenecek, böylece Osmanlı Devleti'nin Tanzimat ile giriştiği çağdaşlaşma hamlesinin malî cephesini oluşturacaktır[469]. **Henry Layard** ve **Glyn Mills and Co. Bankası**'nın oluşturduğu Londra merkezli üçüncü proje ise, kurulacak Ottoman Bank (Osmanlı Bankası) isimli kuruluşu sadece bir ticari banka olarak düşünmektedir. İkinci ve üçüncü projeler arasındaki rekabet sonuçta İngiliz grubunun başarısıyla nihayetlenir ve İngiliz grup, Osmanlı Devleti'nin prensip kabulüyle, 24 Mayıs 1856'da İngiltere Kraliçesi **Victoria**'dan kuruluş iznini (Royal Charter) almıştır. 500.000 İngiliz Lirası sermayesiyle Ottoman Bank doğmuş, 13 Haziran 1856'da ise Galata'da ticari faaliyetine başlamıştır[470].

Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991.; M.S. AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991.; E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000.; Z. SÖNMEZ, "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayî-i Nefîse Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", **IV. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu**, İstanbul 1983, s. 30-31.; O.B.A. Osmanlı Bankası Arşivi, Hukuk İşleri Dosyaları, Osmanlı Bankası Kuruluş Mukavelenâmesi Sureti, Şubat 1307/1892.; A.M.AKTEMUR, "Osmanlı Bankasının Tarihçe ve Mimarisi", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S. XV, Erzurum 2005, s. 1-21.; M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s.199.

468 Bkz. A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.; A. AKYILDIZ, **Osmanlı Finans Sisteminde Dönüm Noktası (Kağıt Para ve Sosyo-Ekonomik Etkileri)**, İstanbul 1996.; A. AUTHEMAN, **Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası Bank-i Osmanî-i Şahâne**, (Çev. A.Berktay), İstanbul 2002.

469 Bkz. A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.; A. AKYILDIZ, **Osmanlı Finans Sisteminde Dönüm Noktası (Kağıt Para ve Sosyo-Ekonomik Etkileri)**, İstanbul 1996.; E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.; E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 95-107.

470 Bkz. E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.

Ticari hayata ilk başlangıcın ardından, ekonominin gidişatına göre, çeşitli tarihlerde mukavelenamelerin yenilendiği anlaşlır. 4 Şubat 1863'te, kurucuları İngiliz ve Fransızlar ile Osmanlı Hükümeti arasında yenilenen mukavelename ile Osmanlı Bankası'nın şartlarının düzeltilmesi yoluna gidilmiştir. 17 Şubat 1875'de imzalanan yeni bir mukavelename ile, 1863 mukavelenamesinin birçok maddesi değiştirilmiş, bankanın yetkileri genişletilmiştir[471].

Bank-ı Osmanî-i Şahane (Osmanlı Bankası)'nin inşa edildiği arazinin, 1828'e kadar tarihçesini izleyebilmek olanaksızdır. Zira bu tarihe kadar söz konusu arazinin tapusunun defalarca el değiştirdiği görülmektedir[472].

Osmanlı Bankası 1863 yılından bugünkü binasına taşınana kadar, Galata'daki St. Pierre Hanı'nda faaliyetini sürdürmüştür[473] (Foto.: 16).

Osmanlı Bankası Binası'nın inşasına yönelik ilk ciddi girişim, Osmanlı Bankası Genel Müdürü **Sir Edgar Vincent**'in, 7 Şubat 1890 tarihli ve Paris Komitesi üyelerinden Théodore Berger'ye, yeni bir merkez şube inşa etmek için Galata'da Tütün Rejisi tarafından satın alınmış olan bir arsanın yarısının alınması teklifini içeren mektubu olmuştur[474].

---

471 Bkz. A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988, s.58.

472 E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 28-32.

473 Bkz. A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.; E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.; Y. KÖSEBAY, **Galata St. Pierre Hanı ve Yeniden Değerlendirilmesi**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996, s. 101-141.; C. CAN, "St. Pierre Kilisesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C. VII, İstanbul 1994, s. 418.; E. D'ALLEGGİO, "Le Couvent et L'eglise des Saint Pierre et Paul a Galata", **Echos d'Orient**, 1935, s. 26.; E. D'DALLEGGİO, **A Propos de Deux Armoiries du Quartier de Saint Pierre a Galata**, Stamboul 1963, s. 11.; P.A. RAİNERİ, **La Chiesa di S. Pietro in Galata**, İstanbul 1943.; Z. TOPRAK, "Osmanlı Bankası", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C. VI, İstanbul 1994, s. 166. Galata'da Bereketzâde mahallesi'nde 106 pafta 1162 ada, 42 parselde yer alan ve mülkiyeti İtalyan **Dominiken Rahipleri Cemiyeti**'ne ait olan **St. Pierre Hanı** Fransa krallığı'nın desteğiyle, elçi **Comte St. Priest** önderliğinde inşa edilmiştir. Kilise, manastır, apartman ve handan oluşan külliyenin bir parçası durumundadır. 58 m. uzunluğunda cepheye sahip olan yapı, üç kattan oluşmaktadır. İkinci kata kadar taş olan yapıya, sonradan tuğla bir kat ilave edilmiştir.

474 Bkz. A. AUTHEMAN, **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.; N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.

Berger, Genel Müdür'ün teklifini, o tarihe kadar hizmet veren St. Pierre Hanı'nın köhneliğinden ve yetersizliğinden de bahsederek, Londra Komitesi üyelerinden **W. Lander**'e iletmiştir.

Sonuçta Paris ve Londra Komiteleri'nin 13 Şubat 1890 tarihli onayıyla, Osmanlı Bankası Merkez Binası'nın inşası kararlaştırılmıştır[475].

Yeni binanın plan ve mimarisi **Alexandre Vallaury**[476]'nin, 4 Eylül 1890 tarihli cephe çizimi ve kat planlarıyla şekillenmiştir[477].

---

475 Bkz. E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.; E. ELDEM, **Banque İmpériale Ottomane**, İstanbul 1994.; A. AUTHEMAN, **La Banque Impériale Ottomane**, Paris 1996.; N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.; N. AKIN, **19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 245-248.

476 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, rölöve ve projelerini sergilemiştir. Resim sergileri aracılığı ile, **Osman Hamdi Bey** ile ilişkilerini kuvvetlendiren Vallaury, 1882 yılında Sanayî-i Nefîse Mektebi'nin ilk binasının tasarımını yapmış ve bu okulun mimarlık bölümünün başına getirilerek, ilk fennî mimari hocası olmuştur. Vallaury, diğer yabancı mimarların aksine, Batı mimarlığı ile birlikte, Osmanlı mimarlığını da iyi biliyordu. Bu nedenle onun tasarımları, 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 Han**ı'dır. Mimarın hayatı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. A.TALASSO, **L'Art Ottoman: Les Peintres de Turquie**, Paris 1958, s. 16.; T. ARTAN, "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**, (Hacattepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991.; C.E.ARSEVEN, **Türk Sanatı,** İstanbul 1984, s. 180.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S. XII, İstanbul 1988, s. 26.; İ.ORTAYLI, "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", **I. Osman Hamdi Bey Kongresi**, (2-5 Ekim 1990), İstanbul 1992, s. 125.; İ.ORTAYLI, "Batılılaşma Sorunu", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C. I, İstanbul 1985, s. 134-138.; S.H.ELDEM, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları", **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**, Ankara 1984, s. 56.; E.ESİN, "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 Nefise Mektebinin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", **Yapı Dergisi**, S. 52, İstanbul 1983, s. 33.; S.N.DUHANİ, **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.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 263.; G.GOODWİN, **A History of Ottoman Architecture**, Londra

Bugün Osmanlı Bankası ve Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'nın kullanmakta olduğu bu binanın inşaatı, 1892'de tamamlanmıştır. 1998 yılına kadar Osmanlı Bankası'nın Genel Müdürlük Binası olarak kullanılan yapı, bu tarihten beri Garanti Bankası'nın bünyesinde, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Osmanlı Bankası Müzesi olarak hizmet vermektedir.

b- Planı:

Doğu-batı doğrultulu ve kompleks düzende iki binanın bir bütün olarak algılandığı Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın, içeriden de biribirinin özelliklerini tekrar eden iki bölümden oluştuğu görülür (Çiz.: 2-3). Batı kısım, Merkez Bankası'nca 1925 yılında satın alınarak bir takım değişiklikler yapıldığı için özgünlüğünü epeyce yitirmiştir. Ayrıca izin verilmediği için, detaylı bir inceleme imkanı da yoktur. Bu nedenle çalışmamızda, özgünlüğünü koruyan Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nı tanıtacağız.

Alttaki iki bodrum katıyla beraber, toplam altı katlı olarak tasarlanmış olan binanın, Voyvoda Caddesi'ne bakan kuzey cephesinden girilen birinci bodrum katıyla zemin katı, Osmanlı Bankası Merkez Şubesi'nin kullanım alanlarıdır. Bürolara bölünen birinci bodrum katın plan ve mimari açısından önemli bir özelliği yoktur. Açık büro sistemine göre düzenlenmiş zemin kata, geniş mermer merdivenle yarım kat çıkılarak ulaşılan giriş holünden geçilebilmektedir. Giriş holünün tam ekseninde yer alan, yaklaşık 7x10 m. boyutlarındaki geniş boşluk, birinci ve ikinci katta da devam ederek, zemin katın üst katlarla bütünleşmesini sağlar. Son yıllarda yapılan, doğu yönü açık "U" şeklindeki galeri katına ise, kuzeydoğu köşedeki iki kanatlı beton bir merdivenle ulaşılmaktadır.

1971, s. 425.; M.SÖZEN-M.TAPAN, **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973, s. 56.; İ.H.KONYALI, **Abideleri ve Kitabeleri İle Üsküdar Tarihi**, C.II, İstanbul 1977, s. 229.; C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 225-257.; A.NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s. 47-84.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 27-29.; U.ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001.

[477] E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 23-55.

Zemin kattan birinci katın geniş ölçülerdeki hol kısmına, kuzeybatı köşede yer alan mermer merdivenle, ya da merdivenin hemen bitişiğindeki asansörle ulaşılır. Holün doğusundaki dikdörtgen açıklığı, üç taraftan revaklı bir koridor çevreler. Bu katta yer alan değişik ölçülerdeki bürolar, birer kapıyla bu koridora açılırlar. İkinci ve üçüncü kata çıkan üç kollu merdiven, bu kattaki holün kuzeybatı köşesinden başlamaktadır. Bu katta, boşluğu kuşatan revakların uzun kenarlarında, eşit ölçülerde beş adet, kısa kenarlarında ise ortadaki daha geniş olmak üzere üç adet açıklık mevcuttur. Boşluğu kuşatan dikdörtgen kesitli ahşap destekler, en üstte yatay atkılarla biribirine bağlanmaktadırlar. Söz konusu dikdörtgen aydınlık boşluğu, ahşaptan bir parmaklıkla da kuşatılmış durumdadır.

Aydınlık boşluğunun doğu-batı eksenine yerleştirilen üç kollu merdiven, diğer katlara göre daha simetrik bir düzen sergileyen ikinci kata ulaştırır. Bu katta da, birinci katta olduğu gibi bürolar, boşluğun etrafındaki revaklı koridora açılmaktadırlar. Bu kattaki revakın ahşap destekleri, sepet kulpu kemerlerle birbirine bağlanır. Zemin katın tavanından başlayan dikdörtgen boşluk, bu katın tavanında kare formlu opal camlarla kapatılmıştır. Tavan, kuzey-güney doğrultusunda uzanan, alt kattaki revak desteklerinin eksenlerine denk gelen dört kirişle, beş dikdörtgen parçaya bölünür.

Üçüncü kat, alttaki iki kata göre daha yalın tutulmuştur. Burada da bürolar, boşluğun etrafındaki koridora açılırlar. Üçüncü katla benzer tasarım özelliği gösteren dördüncü kat, zemin kattaki asma katla birlikte sonradan yapılmıştır.

c- Cepheler:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası, cephe düzeni itibariyle Doğu ile Batı mimarlığının sentezi durumundadır. Yapının kuzeyindeki giriş cephesinde Batı mimarisi, Haliç'e bakan güney cephesinde ise, Osmanlı mimari öğelerinin kullanımı, **eklektik** bir üslubun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Zira kuzey cephe **Neorönesans** ve **Neoklasik** üsluplarda işlenmişken**,** güney cephe Osmanlı mimari öğeleri kullanılarak teşkilatlandırılmış, doğu ve batı cepheleri ise Batılı anlayışla fakat kuzey cepheye göre sade bir formda ele alınmışlardır.

Kuzey Cephe: Kuzey cephede, zemin katla bodrum katın duvarı, büyük boyutlu ve bosajlı dikdörtgen taşlarla, dıştan kaplama tekniğiyle örülmüştür (Çiz.: 4, Foto.: 17). Bu duvar tekniği, Rönesans mimarisinin, alt katlarda kullanılan bosajlı duvar tekniğini akla getirmektedir. Bodrum katla zemin kat arasındaki geniş silmeden oluşan kuşak, tüm cepheyi kuşatır. Bu katta yer alan giriş kapısı, verev yerleştirilmiş bosajlı taşlardan oluşan düz bir atkıyla nihayetlenir (Foto.: 18). Kuzey cephenin zemin katında yer alan dikdörtgen formlu pencereler üçlü düzenleme gösterirler. İlk ve ikinci katın dikdörtgen formlu pencereleri, Neoklasik üslupta ele alınmışlardır. İyon başlıklı plasterlerle kuşatılan dikdörtgen formlu pencerelerin yanlarındaki korint başlıklı ve daha büyük boyutlu plasterler (gömme ayak veya sütunlar), katlar boyunca devam eder (Foto.: 19). Sütunlar arasında alt katta, ortadaki ikisi bir alınlıkla biten yan yana dört pencere vardır. Üstte, geniş silmenin altında alttakilerle aynı büyüklükte dikdörtgen formlu dört pencere daha bulunmaktadır.

Üçüncü katın kuzey cephesinde beşli pencere grupları, kabartma ikili grifonlardan oluşan panolar halindeki alınlıklar ile dönüşümlü olarak kullanılmıştır (Foto.: 20). Yapının cephesi, üstte taş konsollarla desteklenen bir saçak ve onun üzerine sonradan ilave edilmiş bir katla biter.

Güney Cephe: Yapının Haliç'e bakan güney cephesi (Foto.: 21), **Klasik** ve **Barok** üslupta yapılmış, geniş Osmanlı saçakları ve cumbaları ile diğer cephelerden ayrılır. Birinci kat pencerelerinin üstünde yer alan ikili ahşap payandalarla desteklenen saçak, ortadaki küçük bir arayla tüm cephede devam eder. İkinci katta ortada ahşap konsollarla desteklenen geniş saçaklı bir cumba yer almaktadır. Üçüncü katta da, köşelerde ahşap konsollarla desteklenen geniş saçaklı birer cumba bulunmaktadır. Cumbaların yanlarındaki bölümlerin çatısı, Barok etkili dalgalı saçaklara sahiptir (Foto.: 22). Cephenin ortasında en üstte, diğer tüm bölümlerden daha yüksek bir kule bulunmaktadır. Yuvarlak Rönesans kemerleri içerisinde, eş büyüklükte yuvarlak formlu üç pencere yer almaktadır. Kule, dendanlarla sonlanır (Foto.: 23).

Doğu ve Batı Cepheler: Kuzey ve güney cephelere göre sade bir düzenleme gösteren doğu ve batı cepheler (Foto.: 24), simetrik düzende yalın ve

kolay anlaşılır şekilde ele alınmışlardır. Arazinin eğiminden dolayı, bodrum katı cephesinin de dışa yansımasıyla bu cepheler, yedi katlı bir görünüme sahiptirler. Bodrum kat, zemin kat, zemin katla birinci kat arasındaki asma kat ve birinci katın pencereleri, iç-içe silmelerden oluşan ve yüzeyden ileri taşıntı yapan dikdörtgen çerçeveli, sade Rönesans pencereleri formundadırlar. İkinci katta dikdörtgen formlu pencereler, dor başlıklı plasterlerle kuşatılmış Rönesans pencerelerini akla getirmektedirler. Üçüncü kattaki dikdörgen formlu pencerelerin aralarındaki yüzeylerde görülen iyon başlıklı ikili plasterler, klasik Yunan ve Roma cephelerinin ve Rönesans cephelerinin mimari elemanlarını düşündürürler.

d- İç Mekan:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası, özellikle iç mekanlardaki mermer ve ahşap işçilik açısından dikkat çeker (Foto.: 25). Giriş holündeki geniş merdiven ile birinci kattan başlayıp, üçüncü kata kadar devam eden mermer merdiven özenli bir işçilik sergilemektedir (Foto.: 26-27). Giriş holünü örten kasetli tavan (Foto.: 28), ahşap ve alçının birlikte kullanıldığı bir bezeme elemanı olarak dikkat çeker. Birinci ve ikinci katın ortasındaki dikdörtgen boşluğun çevresini kuşatan sütunlar, kemerler ve korkuluklar da itinali bir işçilikle ele alınmışlardır (Foto.: 29).

Alexandre Vallaury'nin 1895'li yıllara kadar gerçekleştirdiği yapılardaki iç mekan düzenlemesi ile, cephe düzenlemesi arasında tam bir uyum yoktur. Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü'nün plan ve iç mekan düzenlemesinde son derece titiz bir uygulama söz konusudur. Ancak bu durumun cephelere yansıması ve dışarıdan algılanması tam olarak sağlanamamıştır.

e- Pencere Formları:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın kuzey cephesinde en altta zemin katı aydınlatan, üçlü sistemle düzenlenmiş pencereler görülür (Foto.: 17). Dikdörtgen formlu bu pencereleri ikişer adet sade plaster üçlü hale getirmektedir. Bu üçlü pencere sistemi, yatayda bir hatla ikiye bölünmektedir. Bu yatay hatın üstünde kalan ve alttakilere göre daha küçük ölçülerdeki dikdörtgen formlu pencereler, zemin kat ile birinci kat arasındaki asma katı aydınlatmaktadır. Üçlü düzendeki pencerelerin atkı kısmı, sağa ve sola verev yerleştirilmiş dışa taşkın bosajlı taşlar ve kilit

noktasında yer alan diğerlerine göre biraz daha ileri taşkın açık renkli kilit taşından oluşturulmuştur.

Kuzey cephenin en dikkat çekici pencere formu, yanlardaki iyon başlıklı plasterler üzerine oturan, iç-içe silmelerin çevrelediği üçgen alınlıklara sahip, dikdörtgen formlu pencere biçimidir (Foto.: 30-31). Antik Yunan ve Roma mimarisi kaynaklı, Rönesans mimarisinde en yaygın pencere formu olarak dikkat çeken bu pencerelerin alınlıklarında, Antik bezeme öğelerinin kullanıldığı görülür.

Doğu ve batı cephelerde yer alan ve iç-içe silmelerden oluşan çerçevelere sahip pencerelerin, yanlardan birer plasterle kuşatılmış olması, Rönesans geleneğini akla getirir.

f- Plasterler:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın kuzey cephesinde dikkati çeken, cephenin zengin ve hareketli görünümüne katkıda bulunan plasterler, sade gövdeli olup, başlıkları iki tiptir. Pencerelerin üçgen formlu alınlıklarını taşıyan küçük boyutlu plasterler iyon düzeninde, kat boyunca devam eden büyük boyutlu plasterler ise korint düzeninde başlıklara sahiptirler (Foto.: 17).

g- Süsleme:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın süsleme unsurlarından ilki, katlar arasını belirleyen, iç-içe silmelerden oluşan ve yüzeyden ileri taşıntı yapan yatay kuşaklardır. İyon tarzı plaster başlıklarının volüt kıvrımları, korint tarzı plasterlerin başlıklarındaki dışa taşkın akant yaprakları, en üst saçaktaki konsollar ve konsollar arasında kalan diş sırası bezemesi de süslemeye katkıda bulunan öğelerdir.

Yapının süsleme açısından en dikkat çekici unsurları, pencerelerin üçgen alınlıklarının, alınlık tablasında karşımıza çıkan kabartmalardır (Foto.: 32). Askı çelenk, kâse, aslan maskı gibi Antik Yunan ve Roma kökenli bezeme elemanları, oldukça girift bir düzende ve yüzeyden ileri taşkın bir biçimde kabartma tekniği ile işlenmişlerdir.

Üçüncü katın beşli pencere grupları arasında kalan geniş dikdörtgen bantlar içinde, akant yaprakları ile kuşatılmış ve bir çelenk düzeninde işlenmiş kâse motifi

ile bu kâse motifine kuyruk kısımlarıyla bağlanan, zıt yönde iki kanatlı aslan figürü aşırı plastik bir biçimde kabartma tekniği ile işlenmişlerdir (Foto.: 20, 33). Gövdeleriyle aslan oldukları anlaşılan hayvan figürlerinin baş kısımlarının anlaşılamaması ve kanatlı oluşları bunların mitolojik figürler olduğunu düşündürmektedir.

h- Kitabeler:

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın zemin katında iç-içe silmelerden oluşan basık yuvarlak kemerli iki geniş açıklık bulunmaktadır. Bunlardan soldakinin üzerindeki dikdörtgen formlu mermer panoda bir hadis kitabesi yer alır (Foto.: 34). Arapça kitabe şöyledir:

"el-Kâsibu habîbullah"

Para kazanan Allah'ın sevgili kuludur (Hadis-i Şerif)[478].

Sağda yer alan ve sonradan kapatıldığı anlaşılan açıklığın üzerindeki mermer dikdörtgen panoda ise, **Şair Martialis**'in şiirlerinden birinin son iki mısrası Latince olarak yer alır (Foto.: 35). Kitabede:

"Extra fortunam est quidquid donatur amisis:

Quas dederis solas semper habebis opes.

Ama dostlardan aldığın her şey kaderin dışında kalır;

Ancak vermiş oldukların her zaman için servetin olacaktır[479]."

ı- Malzeme:

Yapının duvarları tamamen taş malzeme kullanılarak örülmüştür. Merdivenler mermerdendir. Güney cephenin cumbasını destekleyen konsollar, kapı ve pencere kanatları, aydınlık boşluğunu kuşatan destekler ve aralarındaki

---

478 N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s.49.

479 N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.; E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 138-139.

parmaklıklar ahşaptandır. Aydınlık boşluğunun üzeri, kare formlu opal camlarla kapatılmıştır.

Zemin kattaki asansör çevresinde yer alan kasetli tavan, alçı-kartonpiyer uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Yapının üzerini örten kırma çatı da ahşaptan olup, dıştan kiremit kaplıdır.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nda da olduğu gibi, **Alexandre Vallaury**, doğu ve batı kaynaklı mimari bezeme öğelerini yapılarında bir arada kullanmıştır. **Galata** ve **Pera** (Beyoğlu) çevrelerindeki eserlerinde, yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış mitolojik figürleri, barok madalyonları, meander motiflerini, diş sıralarını, gömme sütun ve plasterleri, akroterleri ve alınlıkları kullanmıştır. Bezeme malzemesi olarak çoğunlukla alçı, kartonpiyer, dökme demir, mermer ve taşı tercih etmiştir[480].

Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın en dikkat çekici özelliği, ön ve arka cepheleri arasında görülen bariz stil farklılığıdır. Voyvoda Caddesi'ne ve dolayısıyla Galata'ya bakan ön cephesi, Neoklasik veya Neorönesans stilinde görkemli ve dingin bir mimari yansıtırken, Perşembe Pazarı'na ve dolayısıyla Haliç'e dönük arka cephesi, çok daha hareketli Neobarok izler taşımakta, hatta belirli ölçüde Oryantalist çizgiler sunmaktadır. İki cephe arasındaki bu tezat, bir bakıma bankanın batı ve doğu arasındaki konumunu mimari yapısıyla simgelemektedir[481].

---

480 U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 188-200.; C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 234.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s. 72.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 46.

481 N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.; E. ELDEM, **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997, s. 138.

ZİRAAT BANKASI KARAKÖY ŞUBESİ HİZMET BİNASI

Katalog No : 4.1.4.

Yeri : Yeni Galata Köprüsü ile Eminönü'nden Karaköy yönüne geçildiğinde,doğuda rıhtım üzerinde yer alır (101 ada, 8 parsel).

İnşa Tarihi : 1910-1912 yılları.

Mimarı : Kesin olarak bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Ziraat Bankası Hizmet Binası

Çizim : 5 - 8

Fotoğraf : 36 - 48

a- Tarihçesi:

Karaköy Meydanı'nda, özellikle deniz yönüne bakan cephesi ve heybetli heykelleri ile dikkatleri üzerinde toplayan yapının üzerinde tarihine ilişkin herhangi bir veri mevcut değildir. Ülkemizdeki yetersiz arşivleme ve yurt dışında bulunan arşivlerde de II. Dünya Savaşı'nın tahripleri yüzünden yapı ile ilgili ayrıntılı bir tarih bulunamamıştır[482]. Yapının inşa tarihi hakkında en belirgin ifade; "T.C.Ziraat Bankası Karaköy Şube Binası tahminen, 1912-1914 yıllarında Avusturya Bankası olarak Karaköy Meydanı'nda inşa edilmiş altmış yıllık bir yapıdır" ifadeleri ile, **Arkitekt Dergisi**'nin bina ile ilgili makalesindedir[483]. Kaynak belirtilmeyen bu makalede, tahmini olarak ileri sürülen yapım tarihinin kesinliğini ortaya koymak ise ancak eldeki fotoğraf ve kartpostallarla mümkün olmuştur. Buna göre ilk önce yapının kuzeye bakan arka cephesinde, Kemankeş Sokağı'nın diğer tarafında

---

[482] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 90.

[483] ANONİM, "T.C.Ziraat Bankası Karaköy Şubesi", **Arkitekt**, C. 43, S. 359, İstanbul 1975, s. 100-103.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 91.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.

bulunan bir mescit bu tarih araştırmasına yardımcı olmuştur. 1905 tarihinde, daha önce inşa edilmiş bir çift katlı yapı üzerine yeni sanat üslubu etkileriyle İtalyan Mimar **R.D'Aronco** tarafından inşa edilen bu ahşap mescit, 1958 tarihli Karaköy Meydanı genişletme çalışmalarına kadar tüm aynı açıdan çekilen fotoğraflarda yer alarak banka yapısının en azından 1905 tarihinden sonra yapıldığını doğrulamaktadır (Foto.: 36).

Elde bulunan fotoğraflara göre bir diğer kesin kanıt ise, Galata Köprüsü'ne dayalı olarak ortaya sürülebilmektedir. Bilindiği gibi, 1911 yılına kadar ahşap yol kaplaması ile hizmet veren köprü, 1912 yılında gerek parke kaplaması gerekse strüktür ve çevre düzeni ile yenilenmiştir. Araştırma için derlenen fotoğraflar arasında bulunan, çekim tarihi tam bilinmeyen ve dönemin ünlü fotoğrafçı ikilisi **Sebah** ve **Joaillier** tarafından cam levhalara aktarılmış ve tamamen banka binasını konu alan iki fotoğraf levhasının birincisinde, o zamanların eski Galata Köprüsü yer almaktadır[484]. Aynı levhada banka yapısının çatı saçak üzeri beton korkuluklarının da henüz bulunmadığı göze çarpmaktadır (Foto.: 36). İkinci levhada ise tamamen inşası bitirilmiş yapı ile birlikte yeni Galata Köprüsü ve çevre düzenlemesi görülmektedir. Bütün bunlardan yapının Galata Köprüsü'nün söz edilen 1911-1912 yılları arasındaki yenilenmesi tarihlerine çok yakın bir zaman diliminde inşa edildiğini söylemek mümkündür. Bankanın Karaköy Meydanı'na bakan, giriş portalı üzerindeki boşluğa kabartma şekilde yerleştirildiği görülen "**Wiener Bank Verein**" yazısının Türkçesi (Viyana Banka Şirketi)'dir. Böylece mimarı ve kesin inşa tarihi belli olmayan yapının inşa edildiğinde bir Avusturya banka kuruluşu tarafından kullanıldığı hatta inşa ettirildiği sonucuna varılabilir[485]. Kaynaklarda yapı, "Galata Köprüsü'nün çok yakınında Avusturyalılar'ın yaptırdığı Viyana Bankası adını taşıyan banka binası"

---

484 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 101.

485 A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 93.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.

olarak tanımlanmaktadır[486]. Yapı Ziraat Bankası'ndan önce, son olarak bir Fransız bankası olan "**Banque Française Des Pays D'Orient**" kuruluşunca kullanılmıştır[487].

1944 yılında T.C.Ziraat Bankası'na geçen yapı, Ziraat Bankası'nın mülkiyetine geçmeden önce bir süre de Tütün Rejisi (Tekel İdaresi) olarak kullanılmıştır. Yapı, 1975 yılında büyük bir revizyon geçirmiştir. Bu revizyonla, özellikle iç mimarisi özgünlüğünü büyük oranda yitirmiştir[488].

Günümüzde T.C.Ziraat Bankası tarafından kullanılan yapının kabul gören yapım tarihi, 1910-1912 yıllarıdır[489].

b- Planı:

Yapı inşa edildiği arazinin tasarıma yansıması sonucu, güneybatıdan kuzeydoğuya doğru daralan bir plan düzeni göstermektedir (Çiz.: 5). Muhtemelen dönemin imar yönetmeliğine uygun olarak bitişik düzende ve parselin tamamı üzerinde çözümlenen yapı, kuzeydoğu yönünde yan parselle birleştiği sağır duvar dışında her cephede ve her katta pencerelere sahip, dışa dönük bir plan anlayışında tasarlanmıştır.

Yapıldığı dönemin banka yapılarına benzer şekilde giriş kapılarında bir müşteri kabul holü bulunan binanın üst katlarında planın orta aksi boyunca uzanan bir koridorun iki yanında sıralanmış çeşitli çalışma mekanları bulunmaktadır. Yarısı toprak altında kalan bodrum katında ise, kasa daireleri ile su deposu, ısıtma, trafo gibi çeşitli makine daireleri mevcuttur. Bodrum kat, bugün de benzer işlevlerle değerlendirilmektedir.

---

[486] M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 93.

[487] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 96.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226-227.

[488] M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 227.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 137.

[489] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 138.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 227.

Yapının zemin katı, gerek malzeme, gerekse kullanım düzeni açısından diğer katlara göre daha fazla değişikliğe maruz kalmıştır. Giriş katının tam ortasında yer alan müşteri kabul holü, holü çevreleyen kolon dizisiyle zemin kat üzerindeki asma kat, merkezi bir plan tasarımı göz önüne sermektedir. Zemin kata yapının güneybatı cephesinde bulunan ve kaldırım kotundan başlayan mermerden beş basamaklı bir merdivenle ulaşılmaktadır. Girişten geçtikten sonra bir kısmı müşteri kabul salonuna açık bulunan, giriş holüne ulaşılır. Ancak, bugün giriş holünün tam ortasında 1.82x2.02x2.28 m.lik ara bölmesiyle biri içeri, diğeri dışarı doğru açılan 1.85x2.20 m. ebatlarındaki iki ayrı çift kanatlı kapıdan oluşan aluminyum iskeletli bir cam kapı sistemi daha bulunmaktadır. Bu kapı sistemi, giriş holünün bütünlüğünü tamamen ortadan kaldırmış bulunmaktadır. Giriş holü, 3.39x4.84 m. ölçülerinde olup dikdörtgen tasarımlıdır. Giriş holünün güneydoğu köşesinde hol duvarının, yapının ana taşıyıcı kolonlarından birine kadar uzatılmayıp, 1.10 m. eninde bir boşlukla bir geçiş sağlayacak şekilde kısa kesilmesiyle oluşan bir ara bölme ile 4.92x5.17 m. boyutlarındaki merdiven sahanlığına ulaşılmaktadır. Müdür muavini odası bu sahanlığa bitişiktir. Odanın dış cephe köşesi yuvarlak dönmektedir ve bu köşe dönmesine uygun tarzda pencere açıklığına sahiptir.

Her ne kadar hizmet bankolarıyla bölünmüşse de giriş holünden geçilen müşteri kabul salonunu, 13.39x17.40 m. ölçülerinde tek bir geniş dikdörtgen mekan olarak değerlendirmek gerekir. Bugün yandaki ek binanın giriş kapısında olduğu gibi eski yapının planına dahil edilmesiyle iyice özgürlüğünü kaybeden ve hiçbir ara bölmesi bulunmayan müşteri kabul salonunun en önemli özelliği, binanın iç taşıyıcı sistemini oluşturan on adet kolonun çevresinde gelişmiş olmasıdır. Ön ve arka cephelerde dörder tane olmak üzere toplam sekiz penceresi bulunan salonun zemini, personel kullanım alanlarında halı, onun dışında mermer, duvarları ise tamamen ahşap lambri ile kaplıdır.

Mekanın tavanları ise, bu katın tamamında görüldüğü gibi modüler beyaz renk alçı asma tavanla kaplanmıştır. Yapının asma katına, zemin kattaki merdiven sahanlığının devamındaki merdivenle ulaşılır. Genel olarak zemin katla benzer özellikler içeren asma kat planındaki en büyük farklılık, iç taşıyıcı kolonlar arasında kalan dikdörtgen şekilli orta kısım döşemesinin kaldırılarak müşteri kabul holü

bekleme bölümü üzerinde boşluk ile bir galerinin oluşturulmuş olmasıdır. İkinci bir farklılık da, asma kat tavan yüksekliğinin 2.66 m. ile çok basık tutulmuş olmasıdır. Giriş katında olduğu gibi asma katta da döşeme kirişlerini saklamak amacıyla modüler asma tavan kullanılmış olması gerçek tavan yüksekliğini gizlemektedir. Asma katın diğer kaplama malzemeleri de giriş katlarında kullanılanlarla tamamen aynı özellikleri göstermektedir.

Merdivenlerden çıkılıp sola, kuzeybatı yönüne dönüldüğünde ilk ulaşılan mekan bir bekleme bölümüdür. Bir tarafı galeriye doğru açık olan, 3.66x3.66 m. ölçülerindeki kare planlı bekleme bölümünün dışa bir pencere ile açıldığı görülmektedir. Alt kattaki giriş holünün tam üzerinde yer alan mekanın yanında da aynen alt katta olduğu gibi bir müdür muavini odası yer almaktadır. 4.41x5.58 m. ölçülerindeki dikdörtgen planlı odanın, biri koridora, diğeri de bankoların arkasına açılan 1.00x2.15 m. ölçülerinde iki ayrı kapısı mevcuttur. Ayrıca her iki cephe duvarında da birer penceresi bulunan odanın bir benzeri de, yapının güneydoğu köşesinde yer almaktadır. Merdiven sahanlığına bitişik bu odanın diğerinden farkı, 4.83x5.04 m. ölçülerinde oluşu ve yuvarlak dönen dış cephe köşesinde bir ikinci penceresinin bulunmasıdır. Bütün bunların yanında her iki odanın da müşteri bankoları arkasına bakan kuzeydoğu duvarlarının cam ve ahşap doğramadan yapılmış şeffaf bölmeler olması, bu mekanların dışarıdaki müşteri servisleriyle olan görsel bütünlüklerini de sağlamış olmaktadır.

Asma katın geri kalan kısmı, ortadaki galeri boşluğunu saran, 13.58x17.42 m. ölçülerinde "U" planlı bir mekan olarak tanımlanabilir. Fakat bu katta da yan ek binanın olduğu gibi eski binaya eklenmesiyle, planın özgünlüğü epeyce bozulmuştur. Bugün sonradan ilave edilen bu ek bina, "U" şeklindeki mekanın veya yapının uzun kenarları boyunca ve galeri boşluğu ile arasında 1.40 m. eninde bir açık koridor oluşturacak şekilde yerleştirilmiş ahşap bankolarla, müşteriler için bir ikinci kabul salonu olarak kullanılmaktadır. Ön ve arka cephelerde dörder tane olmak üzere toplam sekiz penceresi bulunan ilave mekanla birlikte, bu katın tamamında da özgün kullanımla ilgili hiçbir iz kalmamıştır.

Birinci normal kat, güney kenarının geri çekilip bir teras oluşturulmasıyla daralan ilk kattır. Bu ve bundan sonraki katları da genel olarak binanın orta uzun aksı

boyunca yer alan bir koridor ve bu koridora açılan mekanlar oluşturmaktadır. Ayrıca birinci normal kat gerek malzeme, gerekse kullanım açısından yapının en iyi korunmuş katıdır. Zira bu katın müdür odası dışındaki mekanlarının tamamı korunarak kullanılmıştır.

Bu kattan itibaren yapının güneybatı köşesinde merdiven sahanlığı yer almaktadır. Merdivenlerin önünde bulunan açık koridor, asansör kapısının açıldığı bir merdiven sahanlığı niteliğindedir. Merdiven sahanlığının güneydoğusunda, terasa açılan kapılı bir pencere doğraması dikkati çeker. Teras doğuya doğru daralan parselin, planda neden olduğu asimetrikliği gidermek ve muhtemelen üst katlara yansıtmamak ve üstte dik açılı bir kütle yaratmak amacıyla yapının ön cephesi boyunca doğuya doğru daralarak uzanmaktadır.

Merdiven sahanlığının diğer ucu, 217x86 cm. boyutlarında bir kapı ile geçilen, 1.66x3.66 m.lik bir kısa koridora bağlanmaktadır. Koridorun güneybatı duvarında, merdiven sahanlığına bitişik bekleme odasına açılan, 0.90x2.38 m. ölçülü bir kapı yer alır. Bekleme odası yaklaşık 3.80x3.80 m. ölçüleriyle kare planlıdır. Bekleme odasından başlayarak bu katın güneybatı kenarını oluşturan yan yana mekanların birinden diğerine, bitişik duvarlarında bulunan kapılar vasıtasıyla geçilebilmektedir.

Merdiven sahanlığının devamında bulunan kısa koridorun sonundaki, 0.82x2.38 m. ölçülü kapı, yapının kuzeybatı köşesindeki müdür odasına aittir. Müdür odasının her iki dış cephe duvarında da birer pencere yer almaktadır.

Birinci katın orta uzun aksı boyunca uzanan ana koridora, merdiven sahanlığının devamında bulunan kısa koridorun kuzeydoğu duvarındaki geçitten ulaşılmaktadır. 1.45 m. eninde ve 13.18 m. uzunluğundaki ana koridor, bir dikdörtgen oluşturacak şekilde yerleştirilmiş iç taşıyıcı kolonlar düzeninin, kuzeybatı iç kenarı boyunca yer almaktadır. Koridorun kuzeybatı duvarında sırasıyla kullanılmayan bekleme odası, müfettiş ile genel müdür odalarının özgün kapıları ve buna bağlı olarak yerden kapı üstü seviyesine kadar ahşap lambri kaplı yüzey görülürken, karşı tarafında toplantı odasını koridordan ayıran camlı ahşap bölme

duvar bulunmaktadır. Bu ahşap bölme duvarının üzerinde ise toplantı odasına ait iki adet giriş kapısı yer almaktadır.

Ana koridorun kuzeybatı duvarının 0.86x2.37 m. ölçülerindeki ilk kapısı, kullanılmayan bekleme odasına açılmaktadır. 3.14x5.26 m. ebatlarındaki kullanılmayan bekleme odasının, her iki yan duvarına bitişik müdür odası ve müfettiş odası mekanlarına açılan iki kapısı mevcuttur.

İkinci normal kat, mekan bölünmeleri açısından bir alt katla, yani birinci normal katla büyük benzerlikler göstermektedir. Birkaç değişiklik dışında, tüm duvarlar alt kat duvarları üzerine gelmekte ve bu katta da aynı mekan ölçülerine rastlanmaktadır. Böylece kat planını alt katta izlenen sıra ile incelediğimizde merdiven sahanlığından başlayarak ilk üç mekanın boyutları bakımından yine alt katla aynı olduğu anlaşılmaktadır. Yalnızca merdiven sahanlığının yanındaki mekanın bu katta olan kullanımı, müdür yardımcısı odası olarak değiştirilmiş ve mekanın tek giriş kapısının boyu da küçültülmüştür. Kısa koridorun sonundaki vezne para sayım odasına açılan 0.90x2.21 m.lik kapı ise arkasına dolap konarak işlemez hale getirilmiştir.

Kısa koridorun kuzeydoğu duvarındaki ana koridor geçidine bu katta bir kapı yerleştirilmiştir. 0.90x2.25 m. boyutlarındaki kapıdan ana koridora geçildiğinde, koridorun sonundaki merdiven basamaklarıyla, bu katta daha yüksek kalan yan ek binaya geçiş sağlandığı görülmektedir. Ana koridorun kuzeybatı duvarında görülen 0.89x2.16 m. ebatlarındaki ilk kapı da, arkasına eşya konarak işlemez hale getirilmiştir. Bu kapı diğer işlemez hale getirilen kapı gibi vezne para sayma odasına açılmaktadır. Bu her iki kapısı da işlemez durumdaki mekana, bitişikteki ana vezne odasından açılan bir kapı ile ulaşılabilmektedir. Koridorun aynı duvarındaki 0.89x2.12 m. ölçülerindeki ikinci kapıdan ana vezne odasına girildiğinde, 3.18x5.12 m. ölçülerinde dar bir mekanla karşılaşılır. Bu mekan, dış cepheye tek bir pencere ile açılmakta ve vezne para sayım odasına bitişik güneybatı duvarının ortasında 0.90x2.04 m. ebatlarında özgünlüğünü yitirmiş bir kapısı bulunmaktadır.

Ana vezne odasından geçilen, 5.76x9.05 m. boyutlarındaki para sayım bölümü, binanın bu kattaki kuzeybatı köşesini oluşturmaktadır.

Ana koridorun kuzeybatı duvarındaki iki kapıdan, ilki müdür muavini odasına açılır, diğeri ise, muhasebe arşivine açılmaktadır. Dış cephe duvarlarında birer pencereleri bulunan mekanlardan, müdür muavini odası, 3.03x5.74 m. boyutlarında olup dikdörtgen planlıdır. Bitişiğindeki ana vezne odasıyla büyük benzerlikler gösterir. Bu kat ana koridorunun kuzeyindeki son oda, muhasebe arşivi olarak kullanılan, 4.59x5.73 m. boyutlarındaki odadır. Bu oda, aynı zamanda yapının köşesini oluşturmaktadır.

Üçüncü normal katta yapının bütün normal kat planlarında görülen ana koridorun daha kuzeye kaydırılması, özellikle mekan boyutları konusunda değişikliklere neden olmuştur. Merdiven çıkışının tam karşısında yer alan ve merdiven sahanlığına açılan, 0.89x2.20 m. ölçülerindeki ilk kapı, 0.96x1.18 m. boyutlarındaki dikdörtgen planlı bir geçiş bölümüne açılır. Buradan 0.90x2.15 m. ölçülerindeki diğer bir kapı ile de, 2.53x2.44 m. ölçülerindeki personel servisi odasına ulaşılmaktadır. Sözünü ettiğimiz geçiş bölümünün güneydoğusundaki 0.69x2.14 m. ölçülerindeki bir kapı ise, teras çatıya çıkan özgün merdivenin altında yer alan, bu nedenle tavanı eğik olan 0.96x2.32 m. boyutlarındaki depoya açılmaktadır. Merdiven sahanlığı duvarının güneyindeki 0.82x2.18 m. ölçülerindeki kapı, eski teras çatıya ulaşımı sağlayan özgün mermer merdiven basamaklarına açılmaktadır.

Bugünkü çatı katı, tarihi binaya 1975 yılı yenileme ve ek bina inşaatı esnasında ilave edilmiştir[490]. Bu nedenle çatı katının yapının genel plan şeması ve özgün mimarisi ile hiçbir ilgisi bulunmamaktadır.

c- Cepheler:

Art Nouveau üslubunun yaygın olduğu dönemlerde inşa edildiği (1910-1912) anlaşılan yapının cepheleri, bu dönem özelliklerini ortaya koymaktadır (Foto.: 37). Zira, cepheler binanın kabul gören inşa tarihine uygun olarak mimarinin tam bir

---

[490] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 135.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 227.

kimlik arayışı içinde bulunduğu, XX. yüzyıl başlangıcı ürünü olduğunu ortaya koymaktadırlar. Şöyle ki, yapı her ne kadar görkemli denebilecek cephelere sahip olsa da, daha tam olgunlaşmamış bir mimari dönemin eseri olarak görünmektedir. Cephede yer alan, bir takım özel süsleme elemanlarının anlamlarını ise, yaptıran banka kuruluşu ile ilgili çeşitli simge ve isteklerde aramak gerekir.

Bina cepheleri genel olarak değerlendirildiğinde, ilk başta giriş katı ile üzerindeki asma katın, bantlı duvar örgüsü görünümlü bir yüzeyle, diğer kat cephelerinden tümüyle koparıldığı ve bir kaide bölümü haline getirildiği dikkati çekmektedir. Her cephede ve her kat seviyesinde, kat tavan yüksekliğine göre boyu değişen pencerelere sahip olan yapının, giriş katı ve asma katında da aynı durum söz konusudur. Giriş ve asma kat seviyesinden sonra güneybatı (giriş) cephesi ve batı (arka) cepheleri çıkmalar yaparak yükselen yapının güneydoğu (deniz) cephesinde ise cephe geri çekilerek geniş bir terasın gerisinden devam ettirilmiştir. Ayrıntılar göz ardı edilirse yapının her üç cephesi de aynı mimari karaktere sahiptir. Cepheler bir sıra, üzeri kemerli yüksek pencere ve üzerinde iki sıra alçak dikdörtgen pencereden sonra yapıyı çepeçevre dolaşan konsollarla bezeli bir saçakla son bulmaktadır. Yapının pencere aralarındaki düz düşey bantlarla güçlendirilmiş cephesini sınırlayan bu saçağın üzerinde ise, betonarme bir korkuluk dizisi görülmektedir.

Deniz (Güneydoğu) Cephesi: Yapının deniz cephesi (Çiz.: 6-7), yaklaşık 1.70 m. yüksekliğinde düz bir subasman duvarından sonra başlamaktadır (Foto.: 38). Batı yönünden ikinci ve dördüncü pencere parapetlerinin hemen ekseninde iki adet havalandırma bacası girişi ile doğuda muhtemelen geçmişte kömür girişi olarak kullanılan bir adet geniş kapaklı penceresinin yer aldığı subasman duvarının hemen üzerinde, yatay bantlı ve taş duvar görünümlü sade yüzey dikkati çeker. Bu hat, giriş kat ve asma katın dikdörtgen formlu pencerelerini birbirinden ayırır. Daha yukarıda, pencere üstlerinden cepheyi kuşatan süslemeli geniş bir bant yer alır. Konsollar arasındaki bitkisel motifler ve iç-içe silmelerle dekore edilen bu bant, antik dönem ön cephesinde yer alan firiz kuşağını andırır. Deniz cephesinin bu kısmı, daha sonra dar bir saçak ve üzerindeki terası çevreleyen beton bir korkulukla sona ermektedir. Beton korkuluk, aynı zamanda yapının heykellerini de taşıyan ve alttaki cephenin dolu

kısımları üzerine denk gelen korkuluk babaları ile aralarındaki beton elemanlardan meydana gelmektedir.

Daha önce değindiğimiz gibi, ilk iki kattan sonra bir terasla geri çekilen cephe (Foto.: 39), diğer üç kat boyunca kendi içinde bir düzen sergileyerek devam etmektedir. Her iki köşede yine taş duvar görünümlü ve iki kademeli dişler yaparak öne doğru çıkan iki simetrik düşey banta sahip yapının bu bantlarının üçüncü kat seviyesinde birer kartallı arma bulunmaktadır (Foto.: 40-41). Bu düşey bantların arasında yer alan üç sıra pencerenin ilk sırası, iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli yüksek pencerelerden oluşurken, bir üst sırada söveleri hafif dışa taşkın dikdörtgen formlu pencereler yer alır (Foto.: 42). Söz konusu pencerelerin aralarındaki boşluklarda askı çelenk, furuş gibi çeşitli süsleme elemanları kabartma tekniği ile işlenmiştir. Yine ikinci sıra pencerelerin her iki üst köşesi kenarlarına da birer adet taşıyıcı olmayan, süslemeye yönelik akant yaprağı bezemeleriyle işlenmiş konsollar yerleştirilmiştir. Alttaki dikdörtgen pencerelere göre daha kısa olan üçüncü sıra dikdörtgen pencereler ile ikinci sıra arasında ise düz yatay bir bantın bulunduğu gözlenir. Bu bantın üzerinde yapının orijinalinde yaptırıcı banka kuruluşu Avusturya Bankası'nın isminin yer aldığı kabul edilir[491]. Yapının deniz cephesi, dar bir düz yatay banttan sonra, sade konsollar ile aralarındaki kasetlerden oluşan bir saçak ve üzerindeki küçük sütunlardan meydana gelen beton bir korkuluk dizisiyle sona ermektedir.

Güneybatı (Giriş) Cephesi: Yapıyı çepeçevre dolanan ve deniz cephesinden yuvarlak bir dönüşle gelen subasman duvarı, zemindeki kot farkından dolayı kuzeybatı yönüne doğru yüksekliği azalarak devam etmektedir. Diğer cephelere göre üzerinde bulunan plasterlerin (gömme sütunların) kaideleri ve tam ortada yer alan merdiven basamakları ile daha hareketli bir görünüme sahip olan subasman duvarı üzerinde iki kat yüksekliğinde taş duvar örgüsü izlenimi veren yüzey yer alır. Giriş cephesinden bakıldığında, üzerindeki terası taşıyan ve binanın

---

[491] M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 139.

bütününe ek bir kütle olarak algılanan bu kısmın, cephe düzeni açısından, deniz cephesinden pek farkı yoktur (Çiz.: 8, Foto.: 43).

Güneybatı yönünde yapının esas kütlesini oluşturan cephe, subasman duvarından itibaren altı adet konik başlıklı sütun ile başlamaktadır. İlk kat ile üzerindeki asma kat yüksekliği boyunca köşelerde ikişer ve arada birer adet olmak üzere cepheyi üç eşit parçaya bölen sütunların (Foto.: 44) gerilerindeki duvarda altlı üstlü dikdörtgen formlu pencereler yer alır. Yükseklikleri deniz cephesinden gelen pencereler ile bir uygunluk gösteren pencerelerin genişlikleri arttırılmıştır. Ayrıca sütunların arasındaki orta alt bölüm, önündeki basamaklarla birlikte bir ana giriş kapısı olarak tasarlanmıştır. Bu cephede de yatay düz bant, giriş ve asma kat pencerelerini ikiye bölmektedir. Bu bant deniz cephesinde olduğu gibi yine yapının ilk sahibi Avusturya banka kuruluşunun özgün kullanımında "**Wiener Bank Verein**" yazısının daha küçük boyutta yer aldığı yüzeydir. Bantın yazı olması gereken düzleminin üst kenarında diş sırası bezeme öğesinin silme olarak yer aldığı dikkat çekmektedir.

İlk iki kat penceresinin hemen bitiminde, cepheye yarılarına kadar gömülü vaziyette bulunan altı sütunun korint başlıkları üzerindeki geniş bir saçak yer almaktadır (Foto.: 45). Sütunların başlıklarına denk gelen konsollar ile aralarındaki bitkisel bezemeli bantlardan oluşan bu saçak, antik Yunan ve Roma tapınaklarının arşitravlarını ve Rönesans yapılarının klasik saçak düzenlerini akla getirmektedir. Bu geniş saçağın üzerinde, sık yerleştirilmiş ve küçük tutulmuş konsollar ve aralarındaki kasetlerden oluşan dar bir saçağı, terasın beton korkulukları takip eder. Güneybatı cephesinin bu Neoklasik etkili kaide bölümünün üzerinde de, deniz yönünde olduğu gibi bir bütünlük sergileyen cephe düzeni görülür. Deniz cephesiyle aynı cephe özelliklerini sergileyen bu cephenin tek farkı, düşeyde dört yerine üç sıra pencerenin bulunması ve son kat pencerelerinin ikişer ikişer gruplandırılmış altı adet tek kanatlı dar pencereden oluşmasıdır. Bu cephenin de köşelerinde deniz cephelerinin köşelerinde olduğu gibi, askı çelenk, kâse ve bir geminin ön bölümünde kanatlarını açmış vaziyette duran aşırı plastik şekilde işlenmiş kartal kabartmasından oluşan ve bir arma niteliğini taşıyan kompozisyon yer alır (Foto.: 46-47).

Kuzeybatı (Arka) Cephe: Yapının arka cephesi, diğer cephelere nazaran çok daha sadedir (Foto.: 48). Diğer cepheler gibi düz bir subasman duvarıyla başlayan cephenin beş düşey sıra penceresinin kuzeydoğudan ikincisinin altında bodrum kat eski girişi yer almaktadır. Binanın deniz cephesi düzen ve oranlarını hatırlatan arka cephenin alt bölümü, sade dikdörtgen konsollar ile kasetlerden oluşan dar bir saçak ile sona ermektedir. Diğer cepheler gibi alt sırada iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli pencereler yer alır. Bu pencerelerin öne taşkın kilit taşları iç-içe silmelerden volüt biçiminde işlenmiştir. Bunların üzerinde daha alçak tutulmuş dikdörtgen forumlu pencereler yer alır. En üstte de düz bir yatay banttan sonra, yine güneybatı cephesinde olduğu gibi ikişer ikişer gruplanmış dar pencerelerden meydana gelen pencere düzeni söz konusudur. Bu cephe de, iç-içe silmelerin oluşturduğu saçağın üzerindeki beton korkuluklarla son bulmaktadır.

d- Bezeme:

Taş duvar örgüsü cepheye yapıştırma olarak, düz duvar sathına hareket kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu kaplamayı giriş kat ve üzerindeki asma kat yüksekliği boyunca tüm cephelerde görmek mümkündür.

Asma kat pencereleri üzerinde, sarak ve trigliflerin oluşturduğu dekorasyon söz konusudur. Saraklar dikdörtgen bir çerçeve içindeki tek bir yatay dal üzerindeki beş grupta toplanan yapraklar ve her grupta iki adet yemişten oluşmaktadır. Sarakta kullanılan yaprak ve yemişlerin nitelikleri tam olarak anlaşılmasa da, kaynaklarda buradaki sarak için, "defne yapraklı süsleme bordürü" tanımlaması yapılmaktadır[492].

Sarak aralarındaki konsol olarak nitelendirilebilecek triglif öğeleri, yivli benzerlerinden farklı olarak dikdörtgen bir çerçevenin iç uzun kenarları boyunca uzanan iki yivden oluşturulmuştur. Üzerindeki balkon saçaklarına destek olan kademeli bir payanda dişi taşıyan triglif bezeme öğesinin alt ucu ise, bilinen trigliflerde olduğu gibi bir şerit ve buna asılı yedi adet diş sırasından oluşmaktadır (Foto.: 45).

---

[492] M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.

Yapının güneydoğu cephesinde bulunan teras beton korkuluklarının her iki kenarında batıda kadın, doğuda ise erkek olmak üzere iki adet insan heykeli yer almaktadır (Foto.: 40-41). Heykellerin her ikisi de, sağ ve soldan yere tek dizleri üstüne çömelmiş ikişer adet erkek çocuk heykeli ile sarılmış durumdadır. Tek kollarıyla arkadan heykelleri saran uzun saçlı erkek çocuk heykelleri ayrıca omuzlarında yine büyük heykellerle kendilerini arkadan çepeçevre saran, çeşitli yaprak ve çiçeklerden oluşan bir çeşit askı çelenk taşımaktadırlar. Çocukların arasında dimdik ayakta durarak bir kompozisyon oluşturan heykellerden kadın olanının üzerinde, uzun bir elbise bulunmaktadır. Kısa ve düzenli saçları bulunan kadın heykelinin sağ elinde, üzerine iki halka geçirilmiş bulunan yuvarlak kesitli kısa bir çubuk görülmektedir. Her iki elini de göğüs seviyesine kadar kaldırmış olan heykelin sol eli bir cisim tutuyormuş gibi gözüküyorsa da bu el boştur veya zamanla tuttuğu cisim kırılmıştır. Yüz ve vücutları tamamen güneydoğu yönüne çevrili olan heykellerden kadının bakışları doğrudan karşıya yönlendirilmiş olmasına rağmen, erkek olanının bakışları yere doğru olacak şekilde başı hafifçe öne doğru eğilmiş durumdadır. Önü ip kuşakla bağlı uzun düz bir elbise taşıyan az saçlı, uzun gür sakallı erkek heykeli de, her iki elini göğüs seviyesine kadar kaldırmış ve sağ elinde bir çekiç sol elinde ise bir keski tutmaktadır. **M. Cezar** bu heykelleri, "birisi kadın, diğeri erkek heykeli olan bu heykeller, sanayi ve ticareti temsil etmektedir" ifadeleriyle yorumlamıştır[493]. Fakat Cezar'ın bu tanımlamasını hangi temellere dayandırdığını açıklamaması, hatta heykellerden hangisinin sanayi hangisinin de ticareti temsil ettiğini belirtmemesi, heykellerin kimliğini aydınlığa kavuşturamamıştır. Bazı kaynaklar bu heykellerin mason localarının kutsal kadın ve erkek kişisi, "dul kadın" ile oğlu "Hiram Usta" olduğunu ileri sürmektedirler. Aynı kaynaklar yine, "dul kadının çocukları, masonları ifade eder" sözleri ile, tüm mason locaları üyelerinin kutsal dul kadını sembolik anneleri olarak kabul ettiklerini ve bu iki kutsal kişi etrafında birleştiklerini ortaya koymaktadırlar[494].

---

493 M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 226.

494 Bkz. H. YAHYA, **Yahudilik ve Masonluk,** İstanbul 1987, s. 134.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 147.

Yapının deniz ve giriş cephelerindeki yuvarlak kemerli birinci normal kat pencereleri ile ikinci kat pencereleri arasında yer alan askı çelenkler, iki bölümden meydana gelen bir bezeme öğesidir. Sarak bezemesinde olduğu gibi, defne yaprağı ve meyvalardan oluşan askı çelenklerin ilk bölümü, birinci normal kat pencerelerinin kemerli üst kısmının ortasında yer alan bir triglif süslemesinin iki yanına ucu püsküllü kurdelelerle bağlanmışlardır. Pencere kemerinin üzerini örtercesine iki yana sarkan bu simetrik askı çelenkler, birer sarkık kısımları olacak şekilde yuvarlak başlı çivilere kurdeleler yardımıyla ortalarından tekrar tutturulmuşlar ve sonra serbest bırakılarak kemer alt seviyesinde bitirilmişlerdir (Foto.: 40, 41, 42). Askı çelenklerin bağlı bulunduğu triglif bezemesi ise, dört adet yiv ve altında yine dört adet damlacıktan oluşturulmuştur.

İkinci askı çelenk motifi, ilk askı çelenk bezemesinin hemen üzerindeki pencerenin altında bulunan dikdörtgen bir çıkıntının iki yanından çıkmaktadır. Alttaki benzeri gibi simetrik düzeni ile, iki askı çelenk yuvarlak başlı çivilerle ortalarından tutturulmuş ve sonra uçları serbest bırakılarak kemerli pencere üzerindeki triglif üst seviyesinde bitirilmiştir. Bu Antik Yunan ve Roma mimarlığı kökenli, XIX. yüzyıl seçmeci üslup ürünü askı çelenk bezeme öğesinde, yeni sanat akımının eseri yuvarlak başlı çivi motiflerinin askı olarak kullanılması, cephedeki **eklektik** anlayışı yansıtmaktadır.

Yapının deniz ve giriş cephelerindeki ikinci normal kat pencerelerinin her iki üst köşesine, antik Yunan ve Roma mimarlığı kökenli, birer adet akant yaprağı (kenger yaprağı) bezemesi yerleştirilmiştir (Foto.: 42).

Yapının güneydoğu ve güneybatı cephelerinin üst köşelerinde, ikişer adet arma yer alır. Her dört arma da aşağıdan ağız kenarı boncuk dizisi, gövdesi ise tekrar eden bezemelerle yivlendirilmiş birer kase ile başlamaktadır. Her iki kenarından birer ve alt kısmından iki olmak üzere ucu püsküllü kurdeleler sarkan kasenin içinden, her iki yana simetrik akant yaprakları uzanmaktadır. Bunun üstünde ise, yaprak ve yemişten oluştuğu bilinen askı çelenk bezemesi, iki ucu kaseden sarkan kurdeleler seviyesine kadar dimdik inecek şekilde iki yuvarlak başlı çivi üzerine asılmıştır.

Giriş cephesinin güney ve deniz cephesinin doğu köşelerinde yer alan, birbirinin aynısı iki arma kabaca ahşap bir geminin baş üstüne tünemiş bir kartalı göstermektedir. Geminin her iki küpeştesinin dış yanında uçan birer martı yer almaktadır. Güverteden sarkan halatlar ve birkaç tanımsız eşya ile birlikte baş üstü tahtasına pençelerini geçirerek kanatlarını açmış kartalın başı sola çevrilidir (Foto.: 41).

Giriş cephesinin kuzey ve deniz cephesinin batı köşelerinde yer alan diğer iki armada ise, geminin yerini enlem ve boylamlara ayrılmış bir dünya almıştır. Kürenin tam ortası, yatay bir kuşakla sarılmış ve üzerine eşit aralıklarla biri tam ortaya gelecek şekilde, yedi adet altı kollu yıldız yerleştirilmiştir. Daha yukarıda kürenin üst ortasından çıkan köşeli bir çubuk ve buna dolanmış birbirlerine sarılı iki yılan görülmektedir. Yılanların her iki yanında birbirinin aynı ikişer adet cisim görülmektedir. Bu cisimlerden biri telefon veya telgraf direğinin üst kısmını anımsatırken, diğeri yuvarlak halkaya asılmış ipli bir eşya izlenimini vermektedir. Yılanların sarılı bulunduğu çubuk ise en yukarıda bir mihveri taşımaktadır. Arma, mihverin her iki yanından çıkan açılmış kartal kanatlarının eklenmesi ile diğer armaya benzer bir şekilde son bulmaktadır (Foto.: 40).

Heykellerde olduğu gibi, armaların da hangi nedenlerle yapının cephe bezemesinde kullanıldığı veya hangi anlamı ifade ettiği açıklığa kavuşturulamamıştır. Armaların alt kısımlarında görülen akant yaprağı, kase ve askı çelenk bezemeleri dışında, armaların herhangi bir geçmiş mimari üslup ile açık şekilde ilgisi bulunmamaktadır. Fakat çeşitli mason cemiyeti kaynaklarında kartal, yılan, mihver, küre, altı kollu yıldız gibi öğeler kutsal semboller arasında gösterilmektedir[495].

---

[495] ANONİM, **Masonik Sözlük**, Ankara 1986, s. 122, 563, 565, 779.; H. YAHYA, **Yahudilik ve Masonluk,** İstanbul 1987, s. 160-161.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 151.

e- Sütunlar:

Yapının güneybatı (giriş) cephesinde bulunan altı adet sütun (Foto.: 44), yarısı duvara gömülü olup, Antik Roma mimarlığında cephelerde görülen, Rönesans mimarisinde de tekrar yoğunlaşarak kullanılan plasterler şeklindedirler. Orta kısımları şişkin olan yivsiz sütunlar, aşağıdan yukarıya doğru daralan formdadırlar. Sütunların üzerinde yer alan başlıklar ise, akant yapraklarından oluşturulmuş olup, korint düzenindedirler.

f- Malzeme:

Yapı, taşıyıcı sistem ve cepheler dışında birçok değişikliğe uğramış olsa da, başta beton olmak üzere demir, tuğla, cam ve ahşabın ilk yapımda kullanılmış olduğunu anlamak mümkündür.

4.2. İŞ HANLARI

NARLIYAN HAN (ESKİ İSTANBUL DEFTERDARLIĞI BİNASI)

Katalog No : 4.2.1.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda Caddesi 48 numarada yer alır (164 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi : 1882'li yıllar.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Nakil Vasıtalar Vergi Dairesi Karaköy Şubesi.

Çizim : -

Fotoğraf 49 - 59

a- Tarihçesi:

1880'li yılların sonunda Narlıyan Han olarak bilinen ve son olarak da Maliye Bakanlığı'nca İstanbul Defterdarlığı'na bağlı şube binası olarak kullanılan yapının inşası, büyük bir ihtimalle ilk sahibi olan Dersaadet Su Şirketi'nin kuruluşu olan 1882 tarihine rastlamaktadır[496]. Bundan öncesinde Gavand Planı'na bakıldığında yapının bulunduğu arsanın boş olduğu anlaşılmaktadır. 1898 yılında ise, Dersaadet Su Şirketi'nin Beyoğlu'na taşınmasıyla hanın adının **Tahtaburunyan** adını aldığı ortaya çıkmaktadır[497]. 1911 yılında yapı, Rus Dış Ticaret Bankası olarak kullanılmaya başlamış, 1920'li yılların başına kadar bu bankanın şubesi olarak işleyen han, birkaç yıl Reji İdaresi'nin veznesi olarak kullanıldıktan sonra, 1925 yılında Tütün İnhisarları İdaresi'ne geçmiştir[498]. 1948'de yapı, Tekel Genel Müdürlüğü Mensupları Yardım Derneği ile Tekel memurları tarafından kurulan

---

[496] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.220.

[497] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.220.

[498] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.220.

Tutum Bankası'nın ve bankanın sigorta şirketi İnan Sigorta'nın merkezi olarak faaliyete geçmiştir[499].

b- Planı:

Hanın planı, tarihi süreç içerisinde işlev değiştirdikçe, çeşitli değişikliklere uğratılarak, yeni bir kullanıma uyarlanmıştır. Dolayısıyla, orijinal plan tasarımından tam anlamıyla söz etmek mümkün değildir. Bodrum kat üzerine zemin kat, iki normal kat ve bir de sonradan ilave edilen çatı katıyla beş katlı olan yapının, özellikle zemin katında kullanım amacına uygun olarak tamamen değiştirilen plan şeması, orijinal planına dair fazla bir bilgi vermemektedir. Zemin kattan yapının giriş kapısının hemen arkasında yer alan merdivenlerle birinci kat koridoruna ulaşılır. Koridorun batısında yer alması gereken müşteri kabul holü ise, birçok bölmeye ayrılarak tamamen ortadan kaldırılmıştır. Giriş holünün kuzeyinde bulunan kare planlı merdiven sahanlığından aşağı bodrum katına inildiğinde, tanımsız birçok mekanla karşılaşılır. Aynı merdivenden üst katlara çıkıldığında ise, her katta sonu merdiven sahanlığında biten ve kat boyunca uzanan bir koridorun bulunduğu gözlenir. Bu koridorun da her iki yanında dikdörtgen tasarımlı odalar yer alır. Fakat yapının iç kapılarından döşemesine kadar tamamıyla değişikliğe uğramış olması, özgün kullanım ve özgün mimari hakkında detaylı bilgi elde etme imkanı vermemektedir (Foto.: 49-50).

c- Cepheler:

Yapının doğu ve batı cepheleri yanlardaki binalarla tamamen kapatılmış durumdadır. Kuzey cephesi ise, dikdörtgen formlu pencereleriyle sade bir cephe görünümünde dışa açılır. Ancak, Voyvoda (Bankalar) Caddesi'ne bakan güney cephesi, çevresindeki diğer binalarda olduğu gibi gösterişli bir cephe anlayışında düzenlenmiştir (Foto.: 51).

---

[499] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.220.

Güney cephenin zemin katı bölümünde, pencereler ikişer ikişer gruplandırılmıştır. Bu pencerelerin aralarına ise, bodrum pencereleri üst seviyesinden geçen bir yatay kornişe oturan altı adet kare kesitli plaster, düşey bantlar halinde yerleştirilerek cephenin aksiyal düzende beş düşey bölüme ayrılması sağlanmıştır (Foto.: 52). Bu düşey beş bölümün orta bölümü dar tutularak tek bir zemin kat penceresi yerleştirilmiştir. Cephenin en doğusundaki düşey bölüm içinde ise, iki yanına birer daire kesitli küçük sütun yerleştirilmiş giriş kapısı yer almaktadır (Foto.: 53). Uygulanan derz araları ile bosajlı taş örgüsü görünümlü yüzey, üçlü gruplar halinde yerleştirilmiş, üstlerinde kumaş fiyonkları (girland) ile süslü ara kat pencereleri (Foto.: 54) ve aşağıdan gelen plasterler üstüne yerleştirilmiş volüt formlu konsollara oturan yatay bir bant ile son bulmaktadır. Bu bantın devamında, son iki normal kat cephesi, daha önce bahsettiğimiz beşli düşey bölmenin ortadaki üçünün geniş bir cumba yapacak şekilde dışa taşıntı yapmasıyla hareket kazanmıştır. Cephenin bu cumbalı üst kısmında, bölünmeleri meydana getiren kare kesitli düz plasterler, korint başlıklarla son bulmaktadırlar (Foto.: 55). Düşey bölümlerin içinde yer alan pencereler ise, zemin katta olduğu gibi ikişer ikişer gruplanmıştır (Foto.: 56). Burada alt ve üst pencereler arasına türü anlaşılamayan bitkisel motiflerle bezeli Art Nouveau üslubunda kartuşlar işlenmiştir (Foto.: 57-58). Son katta, cumbanın iki yanındaki birer küçük balkon da cepheye hareket kazandırmaktadır. Yapının cephesi en üstte bir yatay bantla son bulmaktadır.

Narlıyan Han'ın zemin katında, derzlerle oluşturulan bosajlı duvar görünümü, plasterlerle cephenin eşit ve dengeli biçimde yüzeylere bölünüşü, yatay ve dikey hatların birbirini dengelemesiyle oluşturulan hareket anlayışı gibi hususiyetler, Neorönesans ve Neoklasik cephe düzenlemesinin özellikleridir. Ayrıca cephede Korint başlıklı plaster kullanımı, kökeni antik Roma'ya dayanan, Rönesans'ta yaygın biçimde kullanılan ve Neoklasik üslupta da devam ettirilen bir uygulamadır.

Giriş kapısının iki yanında yer alan dor başlıklı ve daire kesitli plasterler ve kapı alınlığı üzerindeki, triglif ve metop frizi şeklinde düzenlenen yatay bant ve yine bu bant üzerindeki antik diş sırası bezemesi, kökeni Yunan ve Roma mimarisinden

gelen ve Neoklasik üsluplu cephelerde yaygın biçimde kullanılan mimari bezeme öğeleridir.

Girişin hemen üzerindeki oval tasarımlı aydınlık penceresinin çevresinde yer alan (Foto.: 59), ortada böcek mi, bitki mi olduğu tam anlaşılamayan bir kartuşa iki yandan bağlı natural bitki dallarından oluşan Art Nouveau üsluplu çelenk motifi, yine onun üstündeki üçlü pencere grubunun üstünde yer alan kurdelelerle tutturulmuş fiyonk (girland) motifleri ayrıca, normal kat pencereleri arasında yer alan ve doğadaki böcek ve bitki motiflerinin stilizasyonundan oluşan ancak türü anlaşılamayan motiflerin oluşturduğu plastik kartuşlar, cephedeki Art Nouveau üslupta bezeme öğeleridir.

Dolayısıyla, Narlıyan Han'ın genel olarak Neoklasik üslupta tasarlanmış cephesinde, Art Nouveau üslubunun özellikleri de sezilmektedir.

d- Malzeme:

Kesme taş malzeme üzerine beton sıva uygulanarak, kargir sistemde inşa edilmiştir.

NORDSTERN HAN

Katalog No : 4.2.2.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda Caddesi'nin Karaköy Meydanı'nı kestiği köşede yer alır (1119 Ada, 1 Parsel).

İnşa Tarihi : 1889.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Oyak Bank Hizmet Binası.

Çizim : 9 - 10

Fotoğraf : 60 - 63

a- Tarihçesi:

1889 tarihli bugünkü yapının yerinde, Beyoğlu Tapu Sicil Müdürlüğü'nün 11 Eylül 1989 gün ve 294 sayılı temessük kayıt örneklerine göre, 1813 tarihinde Yahudhâne ve altında beş dükkanı olan bir yapı vardı[500]. Yine kaynaklardan, burada 1862'de Yosef'e ait tek kapılı bir han ve üç dükkanın bulunduğu anlaşılmaktadır[501]. 1889 tarihinde inşa edilen Dilber Han adlı yapı, 1928'de Nordstern Umumi Sigortalar Şirketi'ne satılmasıyla, şirketin ismiyle anılmaya başlamıştır[502].

---

[500] T.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s. 493.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s. 53-54.; R.SERHADOĞLU, **Büyük İstanbul Albümü**, İstanbul 1955, s. 134.

[501] T.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s. 493.; S.EYİCE, **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969, s. 53-54.; R.SERHADOĞLU, **Büyük İstanbul Albümü**, İstanbul 1955, s. 134.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s.227.

[502] T.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s. 493.

Yapı, Anıtlar Kurulu'nun 28 Eylül 1989 tarih ve 1416 sayılı kararıyla ikinci grup korunması gerekli yapı olarak tescil edilmiş, 1994'te de sahibi Nordstern Anonim Şirketi tarafından köklü bir restorasyon görmüştür[503].

b- Planı:

Kareye yakın dikdörtgen bir kitle üzerine, zemin kat birinci normal kat ve ikinci normal kat olmak üzere üç katlı olan yapının, üzerine son onarımda bir kat daha eklenerek dört katlı hale getirilmiştir. Son onarımla plan kuruluşunun ve iç mimarisinin özgünlüğünü yitiren yapının, aşırı yoğun banka ve sigortacılık işlemleri nedeniyle ölçüm alma ve fotoğraf çekmemize izin verilmeyen iç mekanında, zemin kat, sonradan pencere haline dönüştürülmüş geniş açıklıklarla dışa açılan dikdörtgen tasarımlı dükkanlardan oluşmaktadır.

Birinci ve ikinci normal katlar, simetrik tasarımda olup, geniş dikdörtgen mekanların sonradan büro ve depo gibi çeşitli işlevlere cevap verecek biçimde bölüntülere uğramasıyla, orijinal plan düzeni bozulmuştur (Çiz.: 9). Katlar arasındaki bağlantı, doğuda yer alan merdivenlerle sağlanmaktadır.

Yapının orijinalde doğudan olduğu anlaşılan girişine ilaveten, sonradan iç mekanın üç ayrı ana birime ayrılmasıyla, güney ve kuzeyden de birer kapı açılmış ve buralara da katlar arasında bağlantıyı sağlayan merdivenler yerleştirilmiştir.

1994 yılı onarımında hanın planı, bankacılık hizmetlerine cevap verecek şekilde yer yer sonradan ilave edilen bölücü duvarlarla özgünlüğünü yitirmiş, aynı şekilde yapının iç mimari özgünlüğü de kalmamıştır.

c- Cepheler:

Nordstern Han'ın cepheleri de çevrede yer alan yapılar gibi, XIX. yüzyılda özellikle Maltalı, İtalyan, Katolik ve Ortodoks, Rum, Ermeni, Musevi azınlıklar ile Avrupa ülkelerinden gelen tüccarlardan oluşan bir toplumun (Levanten) beğenisini kazanan yabancı karakterli bir mimari tarzla düzenlenmiştir (Foto.: 60).

---

[503] T.TAŞÇIOĞLU, "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VI, İstanbul 1994, s. 493.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s.227.

Cephelerde simetrik biçimde yer alan ikili sistemde düzenlenmiş pencerelerin dıştan sivri kemer formunda birbirine bağlanması, yine pencere alınlıklarında rose (gül) pencere formunda rozetlerin işlenmiş olması Neo-Gotik üslubuna örnek teşkil etmektedir (Foto.: 61-62). Ancak pencereleri ortadan ikiye ayıran plasterler, bunları birbirine bağlayan iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak kemerler Neoklasik üslup özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Çiz.: 10, Foto.: 63).

Yine katların düz yatay kuşaklarla eşit yüzeylere bölünmesi, pencerelerin altlı üstlü birbirini simetrik biçimde dengeleyerek aksiyal düzen oluşturması, Rönesans mimarisinin dengeli ve simetrik cephe anlayışını yansıtmaktadır.

Ayrıca sonradan ilave edilen kata geçişte yer alan, orijinalde çatı saçağı niteliği taşıyan saçakta kullanılan diş sırası bezemesi, Neoklasik üslubun Antik Yunan ve Roma mimarisinden esin kaynağını alan mimari bezeme öğesidir.

Nordstern Han'ın cephesinde Neo-Gotik ve Neorönesans üslupları bir arada kullanılmıştır. Zira, alt kattaki büyük açıklıkların iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerleri Neorönesans , bunları dıştan kuşatan sivri kemer Neo-Gotik, birinci ve ikinci katlarda da yine plasterleri birbirine bağlayan iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak kemerler Neorönesans , bunları dıştan kuşatan sivri kemerler ise, Neo-Gotik üslup özellikleri taşırlar.

d- Malzeme:

Yapı kesme taş malzeme ile kargir sistemde inşa edilmiştir.

VEFAİ HAN

Katalog No : 4.2.3.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde 56 numarada yer alır (164 Ada, 4 Parsel).

İnşa Tarihi : 1900-1901.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Metruk vaziyettedir.

Çizim : -

Fotoğraf 64 - 74

a- Tarihçesi

Orijinalde adı İnayet Han olan ve bugün Vefai Han adıyla anılan yapının 1900-1901 yıllarında inşa edildiği kabul edilir[504]. 1940'lı yıllarda Danüb Sigorta Han olarak anılan yapı, 1950'li yıllarda Vefaioğlu ailesine satılınca Vefai Han adıyla anılmaya başlamıştır[505].

b- Planı:

Doğu-batı doğrultusunda uzun dikdörtgen bir kitle üzerine beş katlı olarak inşa edilen yapının, birinci normal katı ortada yer alan ve doğu-batı doğrultusunda uzanan koridorun kuzey ve güneyinde sıralanan odalardan oluşmaktadır. Koridorun doğu ve batı uçlarındaki merdivenlerle katlar arası bağlantı sağlanan yapının, tadilatı devam eden birinci normal katını inceleme imkanı bulduk. Metruk vaziyetteki diğer katları inceleme ve birinci katta ölçüm alma imkanı verilmediğinden, yapının kat krokilerini çıkarmamız mümkün olmamıştır. Uzun uğraşlarla kapısını açtırdığımız yapıdan sadece kısa bir süre içerisinde birinci kattan görüntü almamıza izin verilmiş

---

504 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.206.

505 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.206.

(Foto.: 64-65) ve tekrar kapatılmıştır. Dolayısıyla yapının plan düzeni ve iç mimarisi hakkında ayrıntılı bilgi verme imkanı olmamıştır. Ancak diğer katların da doğu-batı yönlü uzanan koridorun, kuzey ve güneyinde sıralanmış odalardan oluştuğu muhtemeldir.

c- Cepheler:

Yapının doğu cephesi, komşu binayla kapatılmış durumdadır. Kuzey ve batı cepheleri dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılan sade görünümlü cepheler tarzında düzenlenmişlerdir. Ancak, Voyvoda Caddesi'ne bakan güney cephesi hareketli ve gösterişli bir cephe düzeni sunar (Foto.: 66).

Rustik görünümlü altı paye arasındaki beş açıklıkla dışa açılan zemin katın, alt ve üst sınırları iç-içe yatay profillerle belirlenmiş saçağı öne taşırılmış olup (Foto.: 67), yüzeyi aşırı plastik kenger yapraklarıyla süslü ve volüt formundaki konsollarla taşınmaktadır (Foto.: 68). Bu açılardan, yapının zemin katında, yatay saçak ve rustik duvar görünümlü payelerle Neorönesans , volüt formlu konsollarla ise Neobarok özellikler sezilmektedir. Yapının, birinci ve ikinci normal katlarında yüzeyleri eşit ölçülerde simetrik olarak parçalayan, gövdeleri düşey profillerle yivlendirilmiş kare kesitli ve korint başlıklı plasterler (Foto.: 69), her iki kat cephesinin tek bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır. Dikdörtgen formlu pencerelerin yanlarında birer küçük korint başlıklı plaster daha yer almaktadır (Foto.: 70). Bu katlarda kullanılan korint düzenindeki plasterler, Rönesans'ın antik Roma'dan alarak yaygınlaştırdığı, daha sonra da Neorönesans ve Neoklasik üsluplarla kullanılmaya devam eden mimari öğelerdir. Ayrıca cephenin aksiyal bir biçimde parçalanışı, pencerelerin simetrik yerleştirilişi ile oluşan denge, Rönesans mimarisinden Neorönesans üsluba geçen cephe anlayışıdır. Yine birinci ve ikinci normal katların dikdörtgen formlu pencerelerinin profilli saçaklar biçiminde öne taşıntı yapan alınlıklarında, antik diş sırası bezemesinin kullanılmış olduğunu görüyoruz ki (Foto.: 71), bu da Neoklasik üslubun antik Yunan mimarisinden aldığı bir bezeme öğesidir.

İkinci normal kat, yatay profillerle oluşturulan ve öne hafif taşıntı yapan saçakla sonlanır (Foto.: 72). Bu saçağın alt bordüründe kullanılan gemi çapası veya anahtara benzeyen motifler ile, üst bordürde yer alan natural bitki motifleri Art

Nouveaau üslubuna işaret etmektedir. Ayrıca plasterlerin korint başlıklarının en üst orta kısımlarında yer alan gül motifleri de Art Nouveau üslubunun yaygın biçimde kullanılan natural çiçek motiflerindendir.

Yapının üçüncü katı, dikdörtgen formlu pencereler ve bunların aralarına yerleştirilmiş kare kesitli ve iyon başlıklı plasterlerle teşkilatlandırılmıştır. Bu cephe de yine plasterleri, yatay ve dikey hatların birbirini simetrik biçimde dengelemesi ve geometri kurallarına uygun, eşit dikdörtgen yüzeylerden oluşumu açısından Neorönesans üslup sergiler. Ancak pencere atkılarında görülen yedişer adet papatya çiçeği motifi, Art Nouveau üslubunu hatırlatır (Foto.: 73).

Üçüncü normal katı sonlandıran, yatay profillerin oluşturduğu düz hatlı sade bantı dördüncü normal kat cephesi takip eder. Burada dikdörtgen formlu pencereler arasına alt ve üst sınırları iç-içe yatay silmelerle belirlenmiş dikdörtgen formlu panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların içinde ise, natural bitki dalları ve çiçeklerden oluşan, oldukça grift bir bitkisel kompozisyon yer alır (Foto.: 74). Ortada yer alan içi meyve dolu kasenin çevresindeki bitki dallarının uçlarına lale çiçeği motifleri işlenmiştir. Bu kompozisyon da yine, Art Nouveau üsluplu cephelere işaret etmektedir. Dördüncü normal kat da yatay profillerin iç-içe geçmesinden oluşan sade bir saçakla son bulur.

Vefai Han, korint ve iyon başlıklı plasterleri, iç-içe profillerin oluşturduğu yatay saçakları, plasterler ve saçakların kesişimi sonucu yatay ve dikey hatların birbirini simetrik biçimde dengelemesi, yüzeylerin aksiyal bir biçimde parçalanışı gibi hususiyetler bakımından, Rönesans mimarisinin antik Roma'dan alarak yaygınlaştırdığı ve Neorönesans mimarisinde de devam eden özellikleri içerir. Ancak, gül ve lale gibi natural çiçek motiflerinden oluşan bezemeleri de Art Nouveau cephe bezemesini hatırlatır. Dolayısıyla yapıda Neorönesans cephe anlayışı söz konusudur. Ancak, Art Nouveau üslubunun izleri de görülmektedir.

d- Malzeme:

Yapı, düzgün kesme taş malzeme kullanılarak, kargir sistemde inşa edilmiştir.

HEZAREN HAN

Katalog No : 4.2.4.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda (Bankalar) Caddesi 84 numarada yer alır (163 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi : 1902.

Mimarı : Alexandre Vallaury.

Bugünkü Kullanımı : Zemin katı ticari amaçlı iş yeri olarak kullanılan yapının diğer katları metruk vaziyettedir.

Çizim : -

Fotoğraf 75 - 85

a- Tarihçesi:

Hezaren Han, 20 Haziran 1902 tarihinde Osmanlı Bankası ile Alexandre Vallaury arasında imzalanan bir kontratla[506], beş ay gibi kısa bir sürede inşa edilir[507]. 1903 yılında inşaatı tamamlanmış olan hanın üç katını, **Société du Tombac** (Tömbeki Şirketi) kiralar, bir katına ise **Banker Eugenidi** yerleşir[508]. 1905 yılında Osmanlı Bankası bu hanı elden çıkarmaya karar verir ve 5 Ocak 1906 tarihinde Beyoğlu Mutasarrıfı Hamdi Bey'e satar. Bu satıştan sonra Hezaren Han'ın adı,

---

[506] Osmanlı Bankası ile mimar Alexandre Vallaury arasında 20 Haziran 1902 tarihinde Hezaren Han'ın inşaatı için imzalanan kontrata göre, inşaat alanı 255 zira murabba veya 140 m^2 olacak, ana cephe Voyvoda Caddesi'ne, arka cephe ise, Banka Sokağı'na bakacak, bina bodrum, zemin katı ve dört normal kattan oluşacak, bodrumun yüksekliği 2.25 m., zemin katın 4.25 m., katların ise, 3.75 m. olacak, inşaat tuğla ve taştan yapılıp, ana cephe Arles taşı denen taştan, merdivenler ise, Marmara Adası mermerinden olacaktı. Bu işin karşılığında Vallaury, 3500 lira alacak, binayı da kontratın imza tarihinden beş ay sonra teslim edecekti. Bkz. Osmanlı Bankası Arşivi, IMDIV 006 005 0012 No'lu dosya, 89. sayfadaki belge.; E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 187.

[507] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 184. ; U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 135.

[508] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 184.

Hamdi Bey Hanı olur[509]. 1902'deki ilk inşaatından bu yana hiçbir değişikliğe uğramamış olan hanın bir asrı aşan tarihi geçmişinde, çeşitli şirket ve kuruluşlara hizmet verdiği bilinmektedir[510].

b- Planı:

Hezaren Han, zemin kat üzerine dört kat olmak üzere toplam beş katlı inşa edilmiştir. Günümüzde zemin kat dışında tüm katları metruk vaziyettedir. Zemin katta elektrik malzemeleri satan bir dükkan bulunmaktadır. Hanın asıl girişi bankalar Caddesi'ne bakan cephenin sağ tarafındadır. Bu girişin simetriği olan ve cephenin sol tarafındaki başka bir kapıdan ise, dükkana giriş çıkış sağlanmaktadır.

Yapının metruk vaziyetteki üst katlarına girilemediği için ölçüm alma ve fotoğraf çekme imkanı bulunamamıştır. Şimdiye kadar restore edilmediği için de, Anıtlar Kurulu'nda da rölöve çizimleri ve rölöve raporları olmayan yapının, üst katlarının plan şeması ve iç mimarisi hakkında yorumda bulunmak mümkün olmamıştır.

c- Cepheler:

Yapının kuzeybatı ve güneydoğu cepheleri yanlardaki komşu binalarla tamamen kapatılmış durumdadır. Bankalar Caddesi'ne bakan Art Nouveau üsluplu güneybatı cephesi ise (Foto.: 75), Bankalar Caddesi'nin en gösterişli cephelerinden biri olarak dikkati çeker.

Bu cephede, her katta farklı pencere düzenlenmesine gidilmiş olup, birinci kattan başlayarak çatıya kadar devam eden cumba, yapıya cephe karakterini kazandıran en etkin mimari öğe durumundadır (Foto.: 76). Yapının ana simetri eksenini belirleyen cumbanın her iki yan kanadı, cephe düzeni bakımından, pencere, alınlık, saçak ve diğer süsleme unsurları ile benzer formda düzenlenmiştir (Foto.:

---

509 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 184.

510 Hezaren Han, Tömbeki Şirketi ve E.Eugenidi'nin dışında, Gaumont Film İthalatçısı, Osmanlı Milli Sigorta Şirket-i Umumiyesi, Avusturya Phenix Sigorta Şirketi ve Eli Burla ve ortakları gibi kuruluşlara da hizmet binası görevi yapmıştır. Bkz. E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 184.

77). Zemin kattan birinci kata geçişte yer alan ve sınırları düz ince yatay kuşaklarla belirlenen geniş saçak, ana eksende, cumbanın yüzeyden ileri taşkınlığına paralel olarak öne doğru çıkma yapmaktadır. Saçağın bu çıkma yapan kısmı alttan, ikili ve volüt formunda konsollarla desteklenmiştir (Foto.: 78). Yüzeyleri kenger yaprağı motifleriyle süslü bu konsollar, Barok mimarinin volüt formundaki konsollarını hatırlatır.

Birinci katta cumbanın her iki yan kanadında kullanılan, dikdörtgen formlu pencerelerin kemer köşeliklerine konsol formu verilerek yumuşatılmıştır. Cumba kısmında ise, bu pencere formunun, ortadan iki plasterle üçlü sisteme dönüştürülmüş şekli görülmektedir (Foto.: 79). Pencereyi üçlü sisteme dönüştüren bu plasterlerin üzerinde yer alan ve ikinci normal katın balkonsu çıkma yapan saçağını taşıyan, volüt formlu ve üzerleri kenger yapraklarıyla işlenmiş konsolların da, yine barok tarzda öğeler olarak kullanıldıkları görülmektedir.

İkinci normal katta cumbanın her iki yan kanadındaki pencerelerin altında yer alan ve ikili plasterin yüzeyleri dikdörtgen pano şeklinde işlenmiş kaideleri arasında kalan, yatay dikdörtgen pano içerisinde, geometrik şekillerden oluşan süslemeler yer alır (Foto.: 80). Bu süslemeler, bir çemberin içinde yer alan kare ve karenin içindeki dört yapraklı çiçek motiflerinden oluşan Art Nouveau üsluplu süslemelerdir.

İkinci katın yan kanat pencereleri benzer formda düzenlenmiş olup, yanlardan korint başlıklı plasterlerle kuşatılmıştır. Bu plasterler ve üzerinde yer alan volüt formlu ve kenger yapraklarıyla işlenmiş konsollar üzerine oturan ve öne doğru saçak biçiminde çıkma yapan, iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak kemerli pencere alınlığı gibi öğeler, aşırı plastik görünümde işlenişleriyle Barok mimari üslubunu akla getirirler. Ancak, alınlık tablasında yer alan ve doğadaki karınca, böcek, ya da akrep mi, yoksa bitki motifi mi olduğu tam anlaşılamayan, aşırı plastik defne ağacı dalı motifleriyle kuşatılmış kartuşlar (Foto.: 81), Art Nouveau üslubunun süsleme öğeleri olarak dikkat çekerler.

Ana akstaki cumbanın ikinci kat penceresi ise, daha plastik ve daha hareketli bir form özelliği göstermektedir. Bunun da altındaki geometrik panoda, en

dışta kare, onun içindeki daire ve daire içindeki daha küçük kare motiflerinden oluşan geometrik düzenlemeli bir kompozisyon içinde, dört yapraklı natural çiçek motiflerinden oluşan Art Nouveau üsluplu bezemeler yer alır (Foto.: 79).

Dıştan korint başlıklı ve kare kesitli plasterlerle kuşatılan üçlü sistemdeki pencere grubu, ortadan daire kesitli ve yine korint başlıklı iki plasterle üçe bölünmüştür. Antik Yunan ve Roma mimarlığından gelen Neoklasik formlu bu plasterlerin başlıklarındaki kenger yapraklarının, aşırı plastik işlenişi ve iç-içe silmelerden dalgalı saçaklarla birleşimi, Barok tarzda bir düzenlemenin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Foto.: 79). Yuvarlak kemerli pencere alınlığını taşıyan volüt formlu konsollar arasında yer alan iç-içe silmelerin çerçevelediği yuvarlak formlu aydınlık menfezleri (Foto.: 81), Barok dönem kubbe kasnaklarındaki aydınlatma menfezlerini akla getirir. Bu pencerede, iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli pencere alınlığının aşırı plastik bir biçimde öne doğru taşıntı yapması, alınlık tablasındaki motifin, alınlığı kilit noktasından parçalaması ve böylece ortaya çıkan kırık ve dalgalı hatlı kilit noktasında, kırılan uçları volüt biçiminde sonlanan alınlık uygulaması, Barok mimarideki kapı ve pencere alınlıklarını akla getirir.

Alınlık tablasında yer alan ve aşırı plastik natural bitki motifleriyle kuşatılmış kartuş ortasındaki motifin, bitki mi yoksa böcek mi olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. İşte bu, tabiattaki bitki ve böcek motiflerinin stilizasyonundan oluşan ve türü tam anlaşılamayan süslemeler, Art Nouveau üslubunun önemli özelliklerinden biridir.

Yapıda üçüncü ve dördüncü katın pencereleri (Foto.: 82), dikdörtgen formlu ve alınlıksız pencereler şeklindedir. Üzerlerinde Antik gelenekten gelen ve Neoklasik üslupta yaygın olarak kullanılan, diş sırası motiflerinin oluşturduğu ince şeritler yer alan bu pencerelerden, ortadaki yine üçlü pencere sisteminde yapılmıştır (Foto.: 83).

Üçüncü kat pencerelerinin köşeliklerinde yer alan armalar, yine yanlardan aşırı plastik natural çiçek motifleriyle kuşatılmış ve alttan aşağı sarkan kurdele motifleriyle dekore edilmişlerdir (Foto.: 84). En üstte de ağzında bir halka motifi

tutan aslan başlarının işlendiği bu armalar, İstanbul ve çevresindeki Art Nouveau üsluplu yapıların en yaygın süsleme kompozisyonlarından biridir.

Dördüncü kat pencereleri de üçüncü kat pencereleri gibi dikdörtgen formda tasarlanmışlardır. Orta akstakinin yine üçlü sistemde düzenlendiği bu pencerelerde, kare kesitli ve yüzeyden hafif ileri taşkın plasterler söve olarak kullanılmıştır. Bu plasterlerin alttan ve üstten aşırı plastik saçaklarla sınırlanan başlıklarında, Art Nouveau üslubunda işlenmiş, dıştan kare içten daire motifinin geçmeli olarak düzenlendiği geometrik bir süsleme görülür. Bu pencerelerin alınlık kısımlarında, dökme demirden bitkisel ve geometrik formlarda geçmeli olarak yapılmış, balkon korkuluğu formunda dekorasyon (Foto.: 83), Art Nouveau üsluplu balkon korkuluklarının işleniş biçimini hatırlatır.

Dördüncü kat pencerelerinin üzerinde, cumba kısmındaki daha ileride ve köşelerden volüt formunda yumuşatılmış olmak üzere, öne taşkın çatı saçakları yer alır. Bu saçaklar, üzerleri aşırı plastik biçimde işlenmiş kenger yapraklarıyla bezeli, volüt formunda konsollarla desteklenmektedir.

Dördüncü kat pencerelerinin alt kısmında yer alan, alttan ve üstten ince yatay silmelerin oluşturduğu düz hatlı kuşaklarla sınırlandırılmış dikdörtgen formlu bantlar, Art Nouveau üslubunda geometrik ve bitkisel motiflerle balkon korkuluğu şeklinde dekore edilmişlerdir. Pencerelerin alt köşelerinde, üst kısmı makaraya asılı kurdele ve halka motiflerinden oluşan plastik kartuşlar yer alır ki, bunlar da Art Nouveau üslubundaki cephelerin süsleme öğelerindendirler.

İkinci normal katın kare kesitli köşe plasterlerinin üstteki saçakla birleştiği noktalarda yer alan, kareye yakın dikdörtgen bir dış çerçevenin içinde bulunan ve dış çerçeve ile düğümlü geçme tarzında birleşen dairenin ortasındaki dört yapraklı çiçek motifi, Art Nouveau üslubunun yaygın biçimde kullandığı, papatya, gül v.b. natural çiçek motiflerinin cephelerde kullanılışını akla getirir (Foto.: 85).

Hezaren Han, kırık hatlı saçakları, plasterleri, alınlıkları, konsolları, kartuşları ve armalarıyla Art Nouveau, Barok ve Neoklasik üslupların bir arada kullanıldığı, özellikle motiflerde Art Nouveau üslubunun yoğunluk kazandığı, hareketli ve gösterişli bir cephe düzeni sergiler.

Yapının arka cephesi, sade görünümlü bir cephe anlayışında tasarlanmış olup, dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılır.

d- Malzeme:

Taş malzeme ile inşa edilen yapının, çatı saçağı ve saçağı taşıyan konsollar ahşaptır.

ASSICURAZIONI GENERALI HAN

Katalog No : 4.2.5.

Yeri : Beyoğlu İlçesi sınırlarındaki Karaköy/Galata semtinde, Karaköy Meydanı'na çıkan Voyvoda Caddesi (Bankalar Caddesi)'nde yer almaktadır (1105 ada, 1 parsel, No: 33).

İnşa Tarihi : 1909

Mimarı : Giulio Mongeri

Bugünkü Kullanımı : Assicurazioni Generali adlı sigorta şirketinin Türkiye'deki genel müdürlük binası olarak hizmet vermektedir

Çizim : 11 - 13

Fotoğraf : 86 - 102

a- Tarihçesi:

Assicurazioni Generali Sigorta Şirketi tarafından 1909 yılında İtalyan mimar Giulio Mongeri[511]'ye inşa ettirilen ve bir iş hanı olarak kurulan yapının

---

[511] **Giulio Mongeri**, 1849 yılında İstanbul'a göçen İtalyan Levanten bir ailenin torunu olarak İstanbul'da doğmuştur. 1890'lı yıllarda İstanbul İtalyan Kolonisi'nin çıkardığı **Rassegna İtaliana Gazetesi**'nin yayınlanmasında etkili olmuştur. **Milano Brera Akademisi**'nde mimarlık okuyan Mongeri, **Camillo Boito**'nun en iyi öğrencilerinden biri olmuş, **Chierichetti** ödülünü kazanmış, İstanbul'a döndüğünde serbest mimarlık yapmıştır. Giulio Mongeri, Osmanlı ve Türk kültür ve mimarlık tarihi açısından büyük önem taşıyan, çok sayıda projeden oluşan arşiv ve zengin kitaplığını, oğlunun yaşadığı **Milano**'ya taşımış, ancak **II. Dünya Savaşı**'nda Milano'nun bombalanması sırasında tüm dokümanlar yanmıştır. Yaşamının son yılı olan 1952'de, İstanbul'a tekrar dönmüş, bu ziyaretinde öğrencisi **S.H.Eldem** ile birlikte olmuş ve yine bu tarihte İstanbul'da bir de katarakt ameliyatı geçirmiştir.

Mongeri, **1903 İstanbul Sergisi**'ne beş adet kilise, konak ve iş hanı projesiyle katılmıştır. Bu eserleri, **Rönesans** ve **Art Nouveau** üsluplarındadır.

Cumhuriyet döneminde Ankara ve Bursa'da da yapılar yapan Mongeri'nin İstanbul'da tespit edilebilen yapıları, **Assicurazioni Generali Han**, **Karaköy Palas**, **Maçka Palas**, **Maçka-i İtalyan Sefareti**, **Katırcıoğlu Han**, **Taksim Cumhuriyet Anıtı Kaidesi**, **kendi evi**dir. Ankara'da Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, Osmanlı Bankası Merkez Şubesi, İş Bankası Ulus Şubesi, Tekel Başmüdürlüğü, Bursa'da Çelik Palas ve Kaplıca Binaları diğer çalışmalarıdır. Mongeri, 1909 yılında Sanayi-i Nefise'de mimarlık hocalığına başlamıştır. Eski kuşaktan olup, Rönesans ve Art Nouveau üsluplarında eserler veren bir mimar olarak, 1908 yılında Meşrutiyetle ortaya çıkan **Milli Mimari Üslubu'**na da öncülük ederek, modern mimariyi de kabul edip uygulamıştır. 1930'da mimarlık hocalığından ayrılmıştır. Mimar hakkında geniş bilgi için bkz. M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1991, s. 207.; E.H.KOYUNOĞLU, "Eski Türk Ocakları

yerinde daha önceleri **Vitalis Han** adlı bir binanın bulunduğu eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır[512] (Foto.: 86). Ahşap bir bina olarak inşa edildiği anlaşılan **Vitalis Han**'ın yerine, Assicurazioni Generali Han, aynı adı taşıyan sigorta şirketinin[513] hizmet binası olarak inşa edilmiştir. Generali Han'ın kesin inşa tarihi belli değildir. Ancak, Assicurazioni Generali Şirketi'nin 1330 (1914) tarihinde basılmış tanıtım kitapçığında yer alan resim, yapının inşa tarihi konusunda önemli bir belge niteliği taşımaktadır. H. Cemal Ererdi koleksiyonundan elde edilen ve altında Osmanlıca "iş bu fotoğrafi kumpanyamızın altmışbeş bin lira sarf ederek âhiren Dersaâdet'te Galata'da Osmanlı Bankası ittisâlinde ve Osmanlı Postahanesi karşısında müceddeden inşa ettirdiği Sügurita-i Umumiye-Trieste nâm cesîm binadır" ibareleriyle tanıtılan resimde, hanın tabelalarında yer alan iki yazıttan birinde İtalyanca "Assicurazioni Generali-Trieste" (Foto.: 87), diğerinde ise, Osmanlı Türkçesi ile "Sigorta-i Umumiye-Triyeste" ibareleri okunmaktadır. Fotoğrafta iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli çatı alınlığında ise, inşa tarihi olan 1909 yılı

Merkez Binası'nın İnşaatına Ait Anılarım", **Kültür ve Sanat**, S.V, Ocak 1997, s. 147.; B.ÜNSAL, "Mimarlığımız 1923-1950", **Mimarlık**, S.II, Şubat 1973, s. 37.; S.H.ELDEM, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları", **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**, Ankara 1984, s. 55.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 424.; A.MORİ, **Gli Italiani a Costantinopoli Monografia Coloniale**, Modena 1906, s. 174, 235.; R.MİDDLETON-D.WATKİN, **Neoclassical and 19 th Century Architecture/1-2**, New-York 1987, s. 313-314.; E.LEONE, **İmpero Ottomano Nel Primo Periodo dele Riforme Secondo Fonti Italiane**, C.III, Milano 1967, s. 182.; T.LACCHİA, **I Fossati Architetti del Sultano di Turchia**, Roma 1943, s. 76.; C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 235-252.; A.NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s. 98-132.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 28.

512 Bkz. E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 88. **Vitalis Han**, Voyvoda Caddesi ile **Billur**, **Erguvan** ve **Medrese** Sokakları'ndan oluşan adanın büyük bir kısmını işgal eden ve ikisi caddeye bakan üç parçadan oluşmaktaydı. 1892 ile 1896 tarihleri arasında çekilmiş bir fotoğraftan bu hanın üç katlı ahşap bir konak görünümünde olduğu anlaşılmaktadır.

513 **Assicurazioni Generali**, 1831'de Avusturyalı tüccarlar tarafından **Trieste**'de İtalyanca bir isimle kurulan sigorta şirketinin adıdır. Zamanla Avrupa'nın dışına da açılarak, Asya'dan Güney Amerika'ya kadar uzanmıştır. Uzak Doğu, Amerika, Orta Doğu ve Güney Afrika ülkelerinde birçok şube ve acenta ağına sahip bulunan şirket İtalya'nın büyük bankalarından biri olan **Banca Commerciale Italiana**'nın da hissedarıdır. Şirket, hisselerinin % 11'i Milano kökenli **Media Banca**'ya aittir. Şirketin Türkiye'de konumuz olan genel müdürlük binasının dışında, Ankara, İzmir, Adana, Bursa ve Samsun'da da bölge müdürlükleri vardır. Geniş bilgi için bkz. **140. Yılında Generali Sigorta**, İstanbul 2003.

görülmektedir[514]. Bahse konu fotoğraftan yapının 1909 yılında, ahşap Vitalis Han'ın oturduğu tüm parseli birleştirerek inşa edildiği anlaşılmaktadır[515].

b- Planı:

Generali Han, bodrum kat üzerine, zemin kat, asma kat, birinci normal kat, ikinci normal kat ve üçüncü normal kat olmak üzere beş katlı, bodrumla birlikte altı katlı bir iş hanı olarak inşa edilmiştir. Çatı katı sonradan ilave edilmiştir.

Günümüzde büyük bir kısmı metruk durumda olan ve girilemeyen bodrum katının incelenebilen kısımları, "L" şeklinde bir koridor çevresindeki, ölçüleri farklı dikdörtgen mekanlar şeklinde tasarlanmıştır (Çiz.: 11). Buradan zemin kata, koridorun kuzeyindeki merdivenle ulaşılır.

Kuzeydeki ana giriş kapısıyla ulaşılan zemin kat planı, kuzey ve güney kısım olmak üzere iki bölüm halinde değerlendirilmelidir (Çiz.: 12). Zira, binanın güneyden kuzeye doğru iki koldan gittikçe daralan yapısında, kuzey kısmın doğu-batı yönlü genişliği, güneye göre çok azdır. Güney kısmın genişliği kuzey kısmın yaklaşık bir buçuk katıdır.

Zemin katın kuzey kısmında girişten sonra, 23 $m^{2'}$lik daire planlı bir giriş holü yer alır. Holün güneybatı köşesinden başlayan merdiven basamakları ve hemen bitişiğindeki asansör, asma kat ve üst katlara ulaştırır. Giriş holünün batı ve doğusunda, uzun dikdörtgen planlı mekanlar yer alır. Holün güneyindeki 3.13x5.40 m. ölçülerindeki bir koridor, hanın güney kısmına ulaşımı sağlar. Kalın payelerle desteklenen geniş bir mekan halinde tasarlanmış olan bu bölümün doğu kısmında, payelerin araları tuğladan ince dolgu duvarlarla kapatılarak, dikdörtgen planlı mekanlar elde edilmiştir.

Güney kısımdan da, üst katlara ulaşımı sağlayan merdivenler bulunmaktadır.

---

[514] Söz konusu bu resim, yapının üzerine sonradan bir kat daha eklendiğini ortaya koyduğu gibi, bugünkü tabelada yer alan 1831 tarihinin de inşa tarihi değil, şirketin kuruluş tarihi olduğunu göstermektedir. Bkz. E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 87.

[515] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 85-87.

Yapının tüm katları birinci kattaki plan düzeniyle aynı özellikleri içermektedir.

c- Cepheler:

Doğu, Batı ve Güney Cepheler: Yapının doğu, batı ve güney cepheleri, aynı özellikleri göstermektedir. Son derece sade tutulmuş olan bu cephelerde kat araları, dışa hafif taşıntı yapan düz, sade silmelerle belirginleştirilmiştir. Tüm katlarda uzun dikdörtgen formlu pencereler kullanılmıştır. Bu cephelerde binanın güneye doğru genişleyen tasarımına uygun şekilde, asma kat hizasından başlamak üzere sade konsollar üzerine ve güneye doğru kademeli olarak devam eden balkonsu çıkmalar, çatı hizasına kadar devam etmektedir (Foto.: 88).

Kuzey Cephe: Yapının kuzey cephesi (Foto.: 89-90), yanında bulunan ve son derece gösterişli bir mimariye sahip olan Osmanlı Bankası kuzey cephesi ile adeta yarışır biçimde, son derece zengin ve gösterişlidir (Çiz.: 13). Anıtsal görünümlü yapının bu cephesi için her ne kadar kaynaklar, "Rönesans ağırlıklı düzenlenmiştir"[516] deseler de, Rönesans'ın son dönemlerinde başlayan Maniyerist kırılmaları ve hareketliliği dolayısıyla Barok özellikleri de içermektedir.

Kuzey cephenin ortasında, iç-içe silmelerden geniş yuvarlak kemerli kapı yer alır (Foto.: 91). Kapının iki yanında dor başlıklı ve gövdeleri ince silmelerle yivlenmiş kare kesitli plasterler yer alır. Kapının bu formu, Antik Roma zafer takları kaynaklı Rönesans kapılarını akla getirir. Dışa taşıntı yapan kolonlar arasına ve girişin sağ ve soluna denk gelecek şekilde, zemin katın dikdörtgen formlu pencereleri yerleştirilmiştir (Foto.: 92).

İç-içe silmelerden oluşan yatay bir kuşaktan sonra, asma katın kolonlar arasına ikili olarak yerleştirilmiş basık kemerli pencereleri görülür. Kolonların bu kat pencereleri arasına denk gelen en üst kısımlarına, altta iki ucu yuvarlak başlı çivi ile

---

[516] C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 342.; M. CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s. 424. **Cezar**, eserinde Mongeri'nin, 1903 İstanbul Sergisi'ne beş adet kilise, konak ve iş hanı projesiyle katıldığını ve bu eserlerinin Rönesans ve Art Nouveau üsluplarında olduğunu yazar.

tutturulmuş ve kurdelelerle sonlanan kumaş ya da perde motifi, onun üzerinde de akant yapraklarıyla süslü çelenk motifi işlenmiştir (Foto.: 93). Antik Yunan ve Roma kaynaklı bu süsleme öğelerinde, XIX. yüzyıl seçmeci üslubunun çivi başı motiflerinin kullanılmış olması, eklektik bir üslubu da beraberinde getirmektedir.

Asma katın hemen üzerinde, iç-içe iki silmeden oluşan kırık hatlı ince bir yatay kuşak ve devamında, ikili sütunların sade dikdörtgen panolar formunda cepheye yansıyan kaideleri ile aralardaki balkon korkuluklarının oluşturduğu yine kırık hatlı geniş bir yatay kuşak yer alır. Bu yatay kuşaktan sonra, birinci ve ikinci normal katın kuzey cephesi bir bütün olarak algılanır (Foto.: 94-95). Dört grup halinde, ikili olarak yerleştirilmiş sekiz adet korint başlıklı sütun, iki kat cephesinin bir bütün olarak algılanmasına neden olduğu gibi, cepheye gösteriş ve hareket kazandırmaktadır. Pencerelerin sade gövdeli ve korint düzenindeki, antik Yunan ve Roma kaynaklı Rönesans sütunlarının biraz gerisinde kalması, balkon oluşumunu sağlamıştır. Altlı üstlü, aynı formdaki dikdörtgen pencerelerin, sağdakiler ve soldakiler ikili, ortadakiler üçlü grup halinde açılmışlardır. Basık kemerli bu pencerelerin, kemer yüzeyi yumurta dizisi ve akant yapraklarından oluşan, Antik kaynaklı bir kuşakla dekore edilmiştir. Pencerelerin üst köşelerinde birer papatya çiçeği motifi yer alır. Birinci normal kat pencereleri, antik kaynaklı diş sırasından oluşan ince bir firiz ve bundan sonra gelen iç-içe silmelerin oluşturduğu saçakla son bulur. Bu saçak, yüzeyleri akant yapraklarıyla süslenmiş küçük konsollara oturur.

Korint başlıklar üzerine oturan ve iç-içe silmelerin oluşturduğu kırık hatlı bir yatay kuşak halinde dışa yansıyan saçağın altındaki konsolların yüzeyi, doğadaki bitkilerden ve böcek gibi çeşitli küçük hayvan uzuvlarının stilize edilmesinden oluşan ve türü anlaşılamayan bir motifle süslenmişlerdir. Yine aynı şekilde ikinci normal kat pencerelerinin basık kemerleri arasındaki türü anlaşılamayan bitki yapraklarından oluşan süsleme kuşağının ortasında yer alan motif, hem bitkisel izlenimi verdiği gibi hem de bir böceği anımsatmaktadır. Bu tür motifler Art Nouveau üsluplu cephelerde sıkça kullanılır.

Dışta olanı daha ileride, içte olanı daha geride olmak üzere, iç-içe silmelerden oluşan ikili yuvarlak kemerin kuşattığı üçüncü kat pencereleri önünde, içteki kemerin geri çekilmesi sayesinde birer balkon oluşmuştur (Foto.: 96). İki

kemeri birbirinden ayıran yuvarlak bordürdeki yumurta dizisi, Rönesans'ın kaynağı olan Antik Yunan ve Roma süsleme geleneğini akla getirir.

Üçüncü kat, iç-içe silmelerin oluşturduğu kırık hatlı yatay bir saçakla son bulur. Pencere kemer köşeliklerinde, iki ucu aşağıya sarkan perde, çiçek ve Art Nouveau üslubunda, türü anlaşılamayan (belki böcek) tabiattaki küçük hayvan uzuvlarının stilizasyonundan oluşan karma bir motif kabartma tekniği ile işlenmiştir (Foto.: 97). Bu motiflerin üzerinde yer alan, üzerleri düz silmelerle yivlendirilmiş, altlarında diş sırası yer alan triglifler, antik Yunan ve Roma yapılarındaki triglifleri akla getirir.

Büyük dikdörgen formlu pencerelerle dışa açılan çatı katının, sonradan ilave edildiği anlaşılmaktadır.

d- İç Mekan:

Son yıllarda yapılan onarımlar, ihtiyaca yönelik olarak camekanla ya da tuğla duvarlarla yeni mekanların oluşturulması, iç mekanın özgünlüğünü tamamen yitirmesine neden olmuştur (Foto.: 98-99).

e- Süsleme:

Yapının zemin kat ve asma kat cephesinde görülen bosajlı duvar tekniği, Rönesans devri yapılarının alt katlarında da görülen bir duvar tekniği olup, cephede hareketli bir görünüm sağlamaya yöneliktir. Perde ve kurdelelerin oluşturduğu fiyonk (girland) motifleri (Foto.: 100), çelenk motifleri, papatya çiçeği motifleri, konsollardaki akant yaprakları, pencere kemer yüzeyindeki yumurta dizileri (Foto.: 101), cepheler başlığı altında kuzey cepheden bahsederken ayrıntılıca değindiğimiz gibi, antik kaynaklı Rönesans üslubu ile Art Nouveau üslubunun kuzey cephede bir arada kullanıldığına işaret etmektedirler.

Yapı cephesinin en dikkat çekici unsurları olan korint başlıklı sütunları, antik Yunan ve Roma mimarisinin dor, iyon ve korint tarzı üç sütun düzeninden birinin Rönesans mimarisinde kullanıldığı şekliyle kullanılışına işaret etmektedir. Bu sütunlar, cephedeki hareketli ve zengin görünüşe önemli bir katkı sağlamaktadırlar. Cephede yatayda saçaklarla, dikeyde ise dışa yansıyan kolonlar ve devamındaki ikili

sütunlarla, bir denge ve matematiksel oran sağlandığını, böylece yüzeylerin eşit parçalara bölündüğünü görüyoruz. Bu simetri ve denge, Rönesans mimarisinin cephe anlayışını ortaya koymaktadır. Ancak, saçaklardaki dalgalı hatlar, sütunların birbirine yakın şekilde ikili yerleştirilişi, cephede aşırı hareketliliğe ve ışık-gölge kontrastına neden olmaktadır. Dolayısıyla Rönesans'ın son döneminde görülen ve Baroğa doğru ilk adım olarak, **St. Peter Kilisesi**'nde başlatılan cephedeki ışık - gölge kontrastını ve aşırı hareketliliği sağlamaya yönelik uygulamaların benzeri, bu yapıda da vardır ve yapı Baroktan izler de taşımaktadır, diyebiliriz. Cephede girişin solunda yer alan mermer levha üzerindeki kanatlı aslan figürü, şirketin arması olup sonradan monte edilmiştir (Foto.: 102).

f- Malzeme:

Yapı inşasında, taş, mermer ve beton kullanıldığı görülür.

ÖMER ABED HANI

Katalog No : 4.2.6.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Kemankeş Caddesi ile Halil Paşa Sokağı'nın kesişim noktasında yer alır (94 Ada, 14 Parsel).

İnşa Tarihi : XX. yüzyıl başları.

Mimarı : Alexandre Vallaury.

Bugünkü Kullanımı : İş Hanı.

Çizim : 14

Fotoğraf : 103 - 109

a- Tarihçesi:

Ömer Abed Hanı'nın XX.yüzyılın başlarında Alexandre Vallaury tarafından inşa edilmiş olduğu kabul edilmektedir[517].

b- Planı:

Yapı zemin katla birlikte beş katlı olarak inşa edilmiştir. Zemin kata batı cephede yer alan girişten geçtikten sonra ulaşılır. Zemin kat, doğu-batı yönlü uzun bir koridorun güney ve kuzeyine sıralanmış dikdörtgen tasarımlı dükkanları ile dikkati çeker. Kuzeydeki dükkan sırasının ortasında katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdiven ve asansör yer alır. Merdiven boşluğunun her iki yanında bulunan birer dükkandan sonra, geniş bir havalandırma ve aydınlık boşluğuna yer verilmiştir. Birinci katta (Çiz.: 14), koridorun doğu ve batı uçlarına yapılan ilavelerle, koridorun "H" biçimini aldığı görülür. Bu "H" biçimli koridor, zemin kata göre sayıları artmış olan bürolara ulaşımı sağlar. Koridorun ortasında, merdiven boşluğunun tam

---

[517] M.S.AKPOLAT, **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991, s. 115.; U. ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 173.

karşısında yer alan aydınlık boşlukları, iç mekana ışık sağlar. Merdiven boşluğu ve dikdörtgen aydınlatma boşluğu ile birlikte güneyde yer alan ve giriş cephesi yuvarlatılmış olan büro, kuzey-güney yönlü bir eksen oluşturmaktadırlar. Birinci kattaki plan düzenlemesi, üstteki diğer katlarda da aynen tekrarlanmıştır.

c- Cepheler:

Güney cephesinin tamamı, batı cephesinin yarısı açık olan yapının, diğer cepheleri komşu binalarla kapatılmış durumdadır.

Yapının güney cephesinde, zemin katta yer alan dükkanların yanlarındaki plasterler, profillerle oluşturulan geometrik panolar ile dekore edilmiştir. Zemin kattan birinci kata geçişte hafif balkonsu çıkma yapan saçağı, volüt formundaki ve üzerleri silmelerle yivlendirilmiş mermer konsollar taşımaktadır.

Güney cephenin her katı, farklı biçim anlayışı ile tasarlanmış pencerelerle dışa açılır (Foto.: 103-104). Birinci kattaki dikdörtgen formlu pencerelerin atkı yüzeyleri, kaynağını Antik mimari gelenekten alan Neoklasik tarzda yumurta dizisi bezemesiyle dekore edilmiştir. İkinci kat pencereleri, iç-içe silmelerin oluşturduğu üçgen formlu Neorönesans alınlıklar ve aşırı plastik şekilde işlenmiş bitkisel motiflerle çevrili Barok rozetlerle dikkati çekmektedirler. Pencereleri kuşatan ve üçgen alınlıkları destekleyen daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler de, Neoklasik mimari öğelerdir.

Tek bir geniş açıklık şeklinde düzenlenmiş olan üçüncü kat pencereleri, iç-içe silmelerin oluşturduğu basık kemerli alınlıklara sahiptirler. Üçüncü kat pencerelerinin her iki yanında yer alan kare kesitli plasterlerin üzerindeki profilli konsollar, Antik Yunan ve Roma mimarisinin trigliflerini akla getirir. Daha dar tutulmuş olan üst kat pencereleri, üçlü pencere sisteminde düzenlenmiştir. Her iki yanı Marsilya tipi kiremitlerle kaplı olan pencerelerden yanlardakiler dar tutulmuş dikdörtgen formlu, ortadaki ise iç-içe silmelerden oluşan Neoklasik üslupta yuvarlak kemerlidir. Üçlü pencere sisteminin iki yandan Neorönesans üslupta korint başlıklı plasterle kuşatıldığı görülür.

Yapının batı cephesinde, kuzey köşede yer alan giriş kapısı aksı haricinde kalan, güneybatı kısmının pencere formları ve saçakları güney cephe ile aynı form ve

özelliklerdedirler (Foto.: 105). Ancak, batı cephede giriş aksına, çatıya kadar daha itinalı ve özellikli işlenerek, dikkat çekici ve gösterişli bir hal kazandırıldığı görülür (Foto.: 106). Burada dikdörtgen formlu geniş ve yüksek giriş açıklığının üzerinde, volüt formlu mermer konsolların taşıdığı, alt ve üst sınırları birer yatay hatla belirlenen ve öne doğru hafif çıkma yapan geniş ve sade bir bant yer alır (Foto.: 107). Bu banttan sonra, yanlardakilerden daha dar tutulmuş, dikdörtgen formlu üçüz pencere sistemi gelir (Foto.: 108). Bu pencerelerin düz atkıları yüzeyden içeri doğru hafif oyularak, antik mimari gelenek kaynaklı Neoklasik üslupta yumurta dizisi bezemeleri işlenmiştir. Birinci katın bu üçlü pencere sistemi üzerinde, ikinci kat pencerelerine geçişi sağlayan ve öne hafif çıkma yapan, balkon korkuluğu şeklinde işlenmiş geniş saçak bulunmaktadır. Bu saçağın altında yer alan konsolların yüzeyleri, iç-içe silmelerle yivlendirilmiş olup antik Yunan ve Roma mimarisindeki triglifleri andırırlar.

İkinci katın giriş aksında yer alan pencereler de, yanlardakiler daha dar olmak üzere, üçlü pencere sisteminde yapılmıştır. Ortadaki pencereyi kuşatan daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler (Foto.: 109), Neorönesans uygulamaları olup, Rönesans'ın Roma mimarlığından alarak kullandığı ve Neorönesans üslubunda da devam ettirilen mimari öğelerdendirler. Yanlardaki dar pencereler de yine dıştan birer iyon başlıklı ve kare kesitli, Neorönesans plasteri ile kuşatılmıştır.

İkinci kat pencerelerinin iç-içe silmelerden oluşan Rönesans gelenekli üçgen alınlığının tablasında yer alan aşırı plastik bitki motifleriyle çerçevelenmiş Barok bir rozetle kilit noktasından parçalanışı, adeta Baroğun Rönesans'ın devamı olduğunu ve Rönesans'taki sadelik ilkesini nasıl plastik ve hareketli bir görünüme dönüştürdüğünü gösterir niteliktedir (Foto.: 109).

İkinci kat pencerelerini üçüncü katın yanlardaki daha dar tutulmuş üçlü pencere sistemi takip eder. Burada pencereleri kuşatan, korint başlıklı ve kare kesitli plasterlerin gövdelerinin alt kısımları aşağı doğru daraltılarak stilize edilmiştir. Yine bu plasterlerin gövdelerinde, birer çivi başı motifine asılı bitkisel küçük askı çelenk motifleri işlenmiştir. Bu stilizasyon ve çivi başı, askı çelenk gibi motifler Art Nouveau üslubuna işaret eder (Foto.: 106).

Yine, bu üçlü pencere sistemi köşelerinde yer alan, ortadaki arma ve yanlarına birer halka ile asılmış askı çelenk motiflerinden oluşan aşırı plastik süsleme kompozisyonları, Art Nouveau üslubunun yapıdaki uygulamaları olarak dikkati çekerler.

Üçüncü katın üçlü pencere sisteminden sonra gelen, iç-içe silmelerin kademeli birleşiminden oluşan, yüzeyden ileri taşkın ve aşırı plastik saçaktan sonra, giriş kapısı aksındaki son bölüm olan dördüncü katın, yanlardan birer kare kesitli plasterle kuşatılmış, iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli ve yine iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemer alınlıklı penceresine geçilir. Burada pencerenin Neoklasik üsluptaki yuvarlak kemer alınlığı, alınlık tablasında yer alan aşırı plastik bitkisel bezeli rozet nedeniyle kilit noktasından parçalanarak Barok üslup alınlığına dönüşmüştür.

Son yıllardaki tadilat ve değişiklikler nedeniyle mimari özgünlüğünü yitiren iç mekanlar tümüyle sıvalı olup herhangi bir bezeme öğesi mevcut değildir.

Cephelerinde görülen uygulamalardan hareketle, Ömer Abed Hanı, Neoklasik, Neorönesans , Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının bir arada uygulandığı karma üsluplu bir yapıdır diyebiliriz.

d- Malzeme:

Beden duvarları taş malzeme ile inşa edilmiş olan yapının, aydınlık boşluklarında çelik iskeletler kullanılmıştır.

BAHTİYAR HAN (YENİ BAHTİYAR İŞ MERKEZİ)

Katalog No : 4.2.7.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda Caddesi 28 numarada yer alır (170 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi : 1903-1904 yılları.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Çeşitli iş yerleri ve T.M.O. Bölge Müdürlüğü büroları bulunmaktadır.

Çizim : 15 - 16

Fotoğraf : 110 – 113

a- Tarihçesi:

Voyvoda Caddesi'nin en eski hanlarından olan Bahtiar (Bahtiyar) Han'ın, yeni adıyla, Yeni Bahtiyar İş Merkezi'nin daha 1874 yılında mevcut olduğu, Camondo (Kamondo) Bankası'nın bu handaki 25-30 numaralı odaları kullanmış olmasından anlaşılmaktadır[518]. Ancak, Gavand Planı'na bakıldığında, bu alandaki yapılaşmanın, bugünkü Bahtiyar Han'dan çok farklı olarak, ayrı ayrı birkaç binadan oluştuğu göze çarpmaktadır[519]. Özellikle bugünkü Bahtiyar Han'ın ana girişine rastlayan ve o dönemde Voyvoda Caddesi ile Kamondo Sokağı'nı bağlayan dar sokağın üst kısmında, ahşap binalarla boş arsalar bulunmasından, dönemin Bahtiyar Hanı'nın alt kısımdaki kargir binalara tekabül ettiği anlaşılmaktadır[520].

---

[518] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.241-242.

[519] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s. 242.

[520] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.242.

Bugün mevcut olan ve Has Han ile Ankara Han arasındaki parseli kapsayan Bahtiyar Han'ın ise, 1903-1904 yıllarında inşa edilmiş olabileceği ortaya çıkmaktadır[521].

Bu handa dönemin en önemli bankerlerinden Kamondolar'ın varlığı, yapının bazen Bahtiyar ve Kamondo Han, hatta sadece Kamondo Han ismiyle anılmasına da yol açmıştır[522].

b- Planı:

Yapı, uzunluğu, bölmeleri, çıkıntıları ve sokağın kavsine uyumu yüzünden biraz derme-çatma bir plan düzeni hissi verse de (Çiz.: 15), aslında gayet simetrik bir plan kuruluşuna sahiptir. Zemin kat üzerine, beş normal kat ve sonradan ilave edilen çatı katıyla toplam altı katlı olan yapının, zemin katında orijinalinde de günümüzdeki gibi sekiz dükkan sıralanmaktaydı[523]. Handan ayrı numaralara sahip olan bu dükkanlarda ünlü mimarların, avukatların büroları mevcuttu.

Birinci normal kat ve üstündeki diğer normal katlar, yapının araziye uygunluk nedeniyle oluşan kavisli tasarımına uygun şekilde, ortada yer alan koridorun kuzey ve güneyine yerleştirilmiş dikdörtgen planlı bürolardan oluşur. Katlar arasındaki bağlantı, kuzeye cumba şeklinde çıkıntı yapan dikdörtgen mekanlardan ortada olanın tam karşısında kuzeye yerleştirilmiş merdivenlerle sağlanır. Son onarımlar ve çeşitli kullanım amaçlarına uygunluk açısından yapılan değişiklik ve ilaveler, hanın iç mimarisinin özgünlüğünü yitirmesine neden olmuştur.

c- Cepheler:

Yapının doğu ve batı cepheleri, komşu binalarla kapatılmış durumdadır. Sadece kuzey ve güney cepheleri dışa açılmaktadır. Bunlardan en dikkat çekicisi, Voyvoda Caddesi'ne bakan üç cumbalı güney cephesidir (Çiz.: 16, Foto.: 110).

---

[521] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.242.

[522] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.242.

[523] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.242.

Zemin katın iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli ve plasterlere oturan giriş açıklıklarından üçünün üzerine denk gelen cumbalar, üç kat boyunca devam etmektedir (Foto.: 111-112). Bu cumba uygulamaları, her ne kadar cephedeki simetrinin bozulmasına neden olsa da, yapıya hareketli ve gösterişli bir mimari karakter kazandırmaktadır.

Bahtiyar Han'da, düz yatay hatların dikeyde kare kesitli plasterlerle kesilmesiyle, yüzeyler eşit ve dengeli olarak parçalanmıştır. Bu cephede simetri sağlamaya yönelik uygulama, Neoklasik üsluba işaret eder. Ayrıca, dikdörtgen formlu pencerelerin yatayda ve dikeyde simetrik düzende yerleştirilmiş olmaları da, Neoklasik mimarinin özellikleri olarak dikkati çeker.

Yine cumbaların iç-içe silmelerden yuvarlak kemer alınlıklı pencereleri ve birinci normal kat cephesinde sıva üzerine uygulanan derzlerle oluşturulan rustik duvar görünümü de, Rönesans mimarisinden beri karşılaştığımız, Neoklasik üslupta da sıkça karşımıza çıkan uygulamalardır. Dolayısıyla Bahtiyar Han'ın cepheleri genel olarak bakıldığında, Neoklasik üslupta tasarlanmıştır. Ancak, ortadaki cumbayı destekleyen üzerleri kenger yapraklarıyla süslü volüt formlu konsollar (Foto.: 113), Neobarok unsurlardır. Buna ilaveten cumbaların cephedeki düz yatay hatları, kırık dalgalı hatlara dönüştürdüğünü ve hareketli bir görünüm kazandırdığını göz önünde bulundurursak, yapının Neoklasik üslubun yanında Neobarok üsluptan da izler taşıdığını düşünebiliriz.

Hanın kuzey cephesinde cumba uygulamasına gidilmemiştir. Bunun dışında pencere formları, yatay hatları dikeyde dengeli biçimde kesen plasterler ve birinci katın rustik görünümlü duvarı bakımından güney cephe ile simetrik bir düzen gösterir.

d- Malzeme:

Düzgün kesme taş üzerine beton sıva olarak inşa edilen yapının, içeriden çeşitli bölümlerinde son onarımlarla yapılan alçı-kartonpiyer tavan uygulamaları görülür.

TÜTÜN HAN (ÜNYON HAN)

Katalog No : 4.2.8.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda (Bankalar) Caddesi, 12 Numarada yer alır (170 Ada, 1 Parsel).

İnşa Tarihi : 1910-1911.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Yaşar Bank ve Batı Sigorta tarafından kullanılmaktadır.

Çizim : 17 - 19

Fotoğraf : 114 - 125

a- Tarihçesi:

L'Union de Paris Sigorta Şirketi tarafından 1910-1911 yıllarında yaptırılan bu binanın[524], zemin katı sırasıyla Banco di Roma ve National Bank of Turkey (Türkiye Milli Bankası) tarafından kullanılmış, 1934'te açılan İş Bankası'nın ilk Galata şubesine ve sonra da Ünyon Sigorta'nın kendi bürolarına tahsis edilmiş, bütün bu dönem süresince de, üst katlar önemli sigorta acentelikleriyle avukatlık bürolarına kiralanmıştır. Yakın bir geçmişte Tütün Bank tarafından satın alınan bina, Tütün Han adını almıştır[525].

b- Planı:

Dikdörtgen bir plan tasarımı gösteren yapı, zemin üstüne dört katlı olarak inşa edilmiş, güneybatı köşesi yedi katlı bir kule formunda düzenlenmiştir (Çiz.: 17). Ancak, sonradan ilave edilen iki katla kulenin dışa yansıyan iki katı da kapatılmıştır. Yapının birinci normal katı ve diğer üst katları, ortadaki aydınlık boşluğunu çepeçevre kuşatan koridor ve bu koridora açılan dikdörtgen tasarımlı odalardan

---

[524] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.254.

[525] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.254.

oluşmaktadır (Foto.: 114). Katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan asansör ve merdiven boşluğu, koridorun batı ucunda yer alır. Koridorun kuzeybatı köşesinde de, tuvalet ve çay ocağı gibi ihtiyaç birimleri bulunur.

c- Cepheler:

Ünyon Han'ın batı cephesi komşu binayla kapatılmış durumdadır. Kuzey ve doğu cepheleri dikdörtgen formlu pencereleriyle sade bir görünüm sunarlar (Çiz.: 18). Voyvoda Caddesi'ne bakan güney cephe ise, daha gösterişlidir (Çiz.: 19, Foto.: 115-116).

Bu han, karşısında bulunan İş Bankası binası ile birlikte, I.Ulusal Mimarlık döneminin Bankalar Caddesi'ndeki başlıca örneklerindendir. Ancak, karşısındaki İş Bankası hem mimari unsurlar, hem de genel düzenleniş açısından tam bir yerel mimari üslup özellikleri göstermesine karşın, bu yapıda genel düzenleniş açısından Batılı üslup anlayışından izler görülmektedir.

Yapının Voyvoda Caddesi'ne bakan güney cephesinde, zemin kat basık sivri kemerli altı açıklık şeklinde düzenlenmiştir. Bu açıklıklardan doğu ve batı köşede olanlar giriş kapısı, diğerleri pencere olarak tasarlanmıştır (Foto.: 117-118). Basık sivri kemerler ve aralardaki kabaralar (Foto.: 119), I. Ulusal Mimarlık döneminin yerel mimari unsurları olsa da, kapı alınlıklarındaki, ortadaki yüzeyi kabarık rozete iki yandan bağlı, uçları düğümler yapan ve kenger yapraklarıyla süslü bitki dalları (Foto.: 120), Art Nouveau üslubunun askı çelenk motiflerini düşündürmektedir. Bu kabaralar ve askı çelenk motiflerinin bakır kaplama olarak yapılması, yapıya daha fazla bir gösteriş kazandırmaktadır ki, cephede aşırı gösterişe yönelme, balkon korkuluklarında metal süslemeler kullanma, Art Nouveau üslubunda görülen özelliklerdir ve ulusal üsluba aykırı uygulamalardır.

Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü normal katların simetrik düzende yerleştirilmiş dikdörtgen formlu pencerelerini, yanlardan katlar boyunca kesilmeden devam ederek kuşatan kare kesitli plasterler, cephelerin denge ve simetri kazanmasını sağlayan unsurlar olup, bu durum da yapıda Batı Neo-Klasizminin etkilerinin tam silinemediğini ortaya koymaktadır (Foto.: 121). Ayrıca bu plasterlerin yüzeylerinin oyuk silmelerle yivlendirilmesi, cephede düz hatların kırılmasına neden

olmaktadır. Birinci kat pencerelerinin üzerine denk gelen ve yüzeyden oval bir çıkıntı yapan balkonlarda küçük karelerin büyük bir kare içinde yer almasından oluşan geometrik dekorlu korkuluklar (Foto.: 122), Art Nouveau üslubunu yansıtmaktadır. Yine bu balkonlar, düz yatay hatların kırılarak dalgalı hatlara dönüşmesine, bu da cephede aşırı hareketliliğe neden olmaktadır.

Dördüncü normal katın, daire kesitli ve geometrik motiflerle süslü başlıklara sahip plasterler ve basık sivri kemerlerle düzenlenmiş üçlü pencere sistemleri ve onların üzerlerindeki dikdörtgen panolarda yer alan beyaz ve mavi renkli düz levha çini süslemeler, yerel mimari unsurlar olarak dikkati çeker (Foto.: 123).

Güneydoğu köşede yer alan kule, cephe düzenlemesi bakımından, güney cephe ile paralellik gösterir (Foto.: 124). Ancak, balkon ve pencereler yüzeyden oval bir çıkıntı yapacak formda düzenlenmişlerdir. Bu durum da, cephedeki düz hatların dalgalı hatlara dönüşmesine neden olmaktadır. Ayrıca kulenin altıncı katında, basık sivri kemerli üçlü pencere sisteminin alınlık kısmında, ortadaki kabarık rozete yanlardan bağlı, uçları düğüm yapan ve kenger yapraklarıyla süslü natural bitki dallarından oluşan aşırı plastik bitkisel süslemeler (Foto.: 125), Art Nouveau üslupta süsleme motifleridir. Kulenin kurşun kaplı kubbe formundaki örtü kısmına geçişte, köşelerin volüt formunda kıvrım yaparak sonlanması da, Neobarok üslubunu düşündürür.

Sonuçta şunu diyebiliriz ki, Ünyon Han, basık sivri kemerleri, kabaraları, dikdörtgen formlu pencereleri ve çini süslemeleriyle yerli mimari üslupta yapılmış bir yapı olsa da, oval tasarımlı ve geometrik dekorasyonlu korkuluklara sahip balkonları ve bitkisel dekorasyonları ile Art Nouveau, cephede düz hatların kırılarak aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait bir hal almasıyla Neobarok üsluplarından tam anlamıyla sıyrılamamıştır.

I. Ulusal Mimarlık döneminde yapılmış bir yapıda, Batı etkilerinin devam etmesini, Ulusal Mimarlık Akımı hocalarının Batılı olmasına ya da bu akımın mimarlarının mimarlık eğitimlerini Batı'da almış olmalarına bağlayabiliriz.

d- Malzeme:

Yapıda düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır.

ANKARA HAN

Katalog No : 4.2.9.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Voyvoda (Bankalar) Caddesi, 16 Numarada yer alır (170 Ada, 2 Parsel).

İnşa Tarihi : 1911-1912.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Hukuk büroları, sigorta acenteleri ve nakliyat şirketleri faaliyet göstermektedir.

Çizim : 20 - 21

Fotoğraf : 126 - 136

a- Tarihçesi:

1911- 1912 tarihlerinde inşa edilen yapı, 1930'lu yıllarda Türkiye Milli Sigorta tarafından satın alınıp idare merkezi olarak kullanıldığında, Türkiye Milli Han adını almıştır[526]. 1940'lı yıllarda Anadolu Sigorta'nın faaliyet gösterdiği yapı, daha sonra da Milli Reasürans tarafından satın alınarak adı Ankara Han'a dönüştürülmüştür[527].

b- Planı:

Yapı, araziye uygun şekilde kuzey-güney yönlü yamuk dikdörtgen bir kitle üzerine kurulmuştur. Zemin üzerine, dört normal katla birlikte beş katlı olarak inşa edilen yapının, üzerine sonradan iki kat daha ilave edilmiştir. Son onarımlarla hayli değişmiş olan ve özgünlüğünü yitiren zemin kat (Çiz.: 20), batı duvarın orta kısmına denk gelecek şekilde kareye yakın dikdörtgen bir alana yerleştirilen asansör ve merdiven boşluğu bölümü ile, bunun kuzeyine doğu-batı yönlü yerleştirilmiş tuvaletler bölümünün çevresini "U" biçiminde saran ve depo amaçlı olarak kullanılan

---

[526] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.250.

[527] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.250.

geniş mekandan oluşmaktadır. Zemin kattan ulaşılan birinci normal kat ve diğer üst katlar, ortadaki dikdörtgen bir alan çevresine sıralanmış odalardan oluşmaktadır.

c- Cepheler:

Son yıllardaki tadilatlarla ve kullanım amaçlarına göre mekanların bölünmesi ile, iç mekan düzenlemesi ve mimarisi özgünlüğünü yitirmiş olan yapının (Foto.: 126), doğu ve batı cepheleri komşu binalarla kapanmış durumdadır. Kuzey cephesi dikdörtgen formlu pencerelerle sade bir görünüm sergilemektedir. Ancak, Voyvoda Caddesi'ne açılan güney cephe, çevredeki diğer yapıların caddeye açılan cepheleri gibi son derece gösterişli bir tarzda düzenlenmiştir (Çiz.: 21, Foto.: 127-128).

I. Ulusal Akım'ın hakim olduğu dönemde inşa edilen yapıda, yerli mimari formlar kullanılmıştır. Ancak genel düzenleme anlayışı bakımından yine Batı etkileri sezilmektedir.

Zemin kat, biri iç-içe silmelerden basık kemerli geniş açıklık, diğeri ise yine iç-içe silmelerden basık yuvarlak kemerli dar açıklık olmak üzere iki açıklıkla dışarıya açılmaktadır (Foto.: 129-130). Bu açıklıklardan soldaki basık yuvarlak kemerli olanı, giriş sahanlığına ve oradan da merdiven ve asansör yoluyla üst katlardaki bürolara ulaşımı sağlar. Sağdaki geniş açıklık ise, zemin katın depo olarak kullanılan mekanlarına, mal giriş çıkışını sağlayacak ölçüde geniş ve yüksek ikili kapı şeklinde tasarlanmıştır. Zemin kattaki bu giriş açıklıklarının kemer köşeliklerinde yer alan, iki karenin bir biri içine geçmeli düzende yerleştirilmesiyle oluşturulmuş sekiz kollu yıldız ve bu yıldız ortasındaki kabara motifi (Foto.: 131) Türk mimarisinin motiflerinin I. Ulusal Mimarlık Akımı döneminde kullanılan şekline işaret etmektedir.

Zemin kat, yüzeyden ileri taşkın ve Türk mimarisinin klasik konsollarıyla taşınan düz yatay saçakla son bulmaktadır (Foto.: 132). Bu saçaktan sonra gelen birinci, ikinci ve üçüncü normal kat cepheleri, stalaktit başlıklı ve kare kesitli, yüzeyden hafif taşkın plasterlerin üç kat boyunca kesilmeden devam etmesi sayesinde bir bütün olarak algılanmaktadır. Basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencerelerin alt kısımları, yüzeyden ileri balkonsu çıkıntılar yapmaktadır (Foto.: 133). Bu çıkıntıların dış yüzeyleri dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiş ve bu panoların içleri, palmet ve rumi motiflerinin girift bir düzende işlenmesiyle oluşturulmuş bitkisel kompozisyonlarla dekore edilmiştir (Foto.: 134). Aynı kompozisyonlar plasterlerin kaidelerinde de uygulanmıştır. Üçüncü katın sivri

kemerli bordürlerin iç-içe kademeli birleşiminden oluşan sivri kemer alınlıklarında, bordürlerin içe bakan yüzeylerinde sekiz kollu yıldız, palmet ve rumilerin girift düzende işlenişinden oluşan geometrik ve bitkisel kompozisyonlar yer alır (Foto.: 135). Kemer köşeliklerindeki üçgen boşluklarda da, yine palmet ve rumi motiflerinin grift kompozisyonu dikkati çeker. Üçüncü katı sonlandıran, konsolların taşıdığı düz yatay saçakla, dördüncü katın bir stalaktit başlıklı ve daire kesitli plasterle, ikili olarak düzenlenmiş dikdörtgen formlu pencereleri ve aradaki iç-içe silmelerden dikdörtgen formlu panolarla dikkati çeken cephesine ulaşılır (Foto.: 136). Bu cephede, plasterlerin başlıkları üzerinde birer kabara motifi yer alır. Dördüncü kat da, konsollar üzerine oturan yatay bir saçakla son bulur. Sonradan ilave edilen beşinci ve altıncı katın cepheleri dikdörtgen formlu pencerelerle dışa açılır.

Ankara Han, her ne kadar I. Ulusal Mimarlık Akımı döneminde Türk mimari unsurları kullanılarak inşa edilmiş olsa da, Batı etkisinden kurtulamamıştır. Şöyle ki, cepheyi aksiyal parçalara ayıran plasterlerin kullanılmış olması, Neoklasik üslubun etkisini gösterir. Yine, balkon çıkıntılarının düz yatay hatları kırık ve dalgalı hatlara dönüştürmesi, buna ilaveten plaster çıkıntıları, iç-içe bordürlerin kademeli birleşiminden oluşan kemerler, cephede sade dingin bir düzen yerine, aşırı hareketli, ışık-gölge oyunlarına müsait bir düzenlemenin oluşmasına neden olmuştur ki, bu durum da Neobarok üsluplu cephe anlayışının etkilerinin devam ettiğini göstermektedir. Hatta mimari unsurlarda ayrıntıya inilmeyip, cephe düzenine genel olarak bakıldığında, Voyvoda Caddesi'ndeki Neobarok ve Neoklasik üslupların bir arada görüldüğü 1909 tarihli Assicurazioni Generali Han'la çarpıcı bir benzerlik sergilediği gözden kaçmaz.

Ankara Han, ulusal mimarlık anlayışında yapılmış bir yapıda Batı etkilerinin devam ettiği örnek olarak karşımıza çıkar. Bu durum, ulusal mimarlık mimarlarının hocalarının Batılı oluşundan ya da bizzat Batı'da eğitim görmelerinden kaynaklanmaktadır.

d- Malzeme:

Yapı, düzgün kesme taş malzemeyle kargir sistemde inşa edilmiştir.

ÇİNİLİ RIHTIM HAN

Katalog No : 4.2.10.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Galata Rıhtımı'nda, Kemankeş Caddesi ile rıhtım arasında, doğusundaki Eski Paket Postanesiyle batısındaki Merkez Rıhtım Han'ın ortasında yer alır (78 Ada, 4 Parsel).

İnşa Tarihi : 1910-1911.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Gümrükler Genel Müdürlüğü Binası olarak hizmet vermektedir.

Çizim : 22 - 23

Fotoğraf : 137 - 143

a- Tarihçesi:

Osmanlı Bankası'nın, 1907 yılında yönetimini üstlendiği Rıhtımlar Şirketi, Galata Rıhtımı'nda acente ve büro olarak kullanılmak üzere 1910-1911 tarihlerinde, Çinili Rıhtım Han'ı inşa ettirmiştir[528].

b- Planı:

Yaklaşık 30x35 m. boyutlarında dikdörtgen formlu bir kitleye sahip olan yapı, bir acenta ve büro binası olarak tasarlanmış ve bu işlevine uygun olarak, simetrik bir plan şemasında inşa edilmiştir (Çiz.: 22). Zemin ile birlikte altı katlı olarak inşa edilen yapının birinci normal katı, dış cephelere bakan dikdörtgen tasarımlı odalar, bu odaların çevresine simetrik bir biçimde yerleştirildiği ve

---

[528] M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s. 103-104.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s.167. **Galata Rıhtımı**'nda yer alan ve **İstanbul Rıhtımlar Şirketi** tarafından inşa ettirilen Galata Gümrük Binası ile Merkez Rıhtım Han ve Çinili Rıhtım Han'ın tarihi gelişim süreçleri 1907 tarihine kadar aynı olduğu için, bu yapının 1907'ye kadar olan tarihi geçmişi, Galata Gümrük Binası'nın tarihçe ile ilgili dipnotunda yer almaktadır.

kapılarının açıldığı, dikdörtgen mekanı çepeçevre dolanan bir koridor, iç kısımda yine bu koridora açılan servis mekanları, katlara ulaşımı sağlayan merdiven ve asansör ile, ortadaki bir aydınlık boşluğundan oluşmaktadır. Tüm katlarda aynı plan şemasının kullanıldığı yapının iç mekanı da diğer rıhtım yapıları gibi son onarım ve tadilatlarla özgünlüğünü yitirmiş olup mimari değer taşımamaktadır.

c- Cepheler:

Yapının tüm cepheleri simetrik bir düzende ele alınmıştır (Çiz.: 23, Foto.: 137). Yalnızca Kemankeş Caddesi'ne bakan, kuzeybatı cephesinin zemin ve birinci katlarının, üst katları genişletmek maksadıyla öne doğru çıkıntı yapan saçaklarını taşıyan konsollar, farklılık göstermektedir (Foto.: 138). Saçakların altına belirli aralıklarla ve ikili sistemle yerleştirilmiş olan bu konsolların yüzeyleri de, volüt biçiminde dönen silmelerle işlenmiş makaralar formunda dekore edilmiştir (Foto.: 139). Konsollardaki bu işleniş tarzı, Art Nouveau üslubuna işaret eder.

Zemin katların duvar yüzeylerinde derzler yaparak oluşturulan bosajlı duvar görünümü, Rönesans ve Neoklasik üslup yapılarının alt katlarında karşımıza çıkan bosajlı duvar tekniği izlenimi vermektedir.

Zemin ve birinci katlar, yuvarlak kemerlerle birbirine bağlanan kolonlar arasındaki geniş açıklıklar şeklinde dışa açılır.

Cephelerin orta aksında, birinci kattan ikinci kata geçişte kullanılan balkon çıkıntısı, bu çıkıntıyı taşıyan konsollar ve orta aksta üçüncü ve dördüncü katın dikdörtgen pencerelerini iki kat boyunca yanlardan kuşatan, stilize İyon başlıklı plasterler, cephelerin ana eksenlerinin belirginlik kazanmasını sağlamıştır (Foto.: 140).

İkinci normal kattan itibaren, katlar arasındaki saçaklarda yer yer görülen mavi ve yeşil renkli levha çini kaplamalar, yapı cephesine renkli ve hareketli bir cephe görünümü kazandırmıştır.

Birinci katın yuvarlak kemer açıklıklarının üzengi noktalarında yer alan ve yapıyı çepeçevre dolanan bir saçak oluşturan diş sırası motifleri, antik Yunan ve Roma mimarisinden beri devam eden süsleme geleneğinin öğeleri olarak dikkati

çekmektedirler. Yine birinci katın merkezde yer alan pencere açıklığının üzerindeki balkonsu çıkmanın altında bulunan konsolların yüzeyleri de Antik triglif formunda işlenmişlerdir (Foto.: 141-142).

Yapının tüm cephelerinde yatay ve dikey hatların, yüzeyleri eşit ve aksiyal bir düzende parçalaması, böylece oluşan dengeli cephe düzeni Neoklasik ve Neorönesans cephe anlayışını akla getirir (Foto.: 143). Dolayısıyla Art Nouveau üslupta inşa edilen Çinili Rıhtım Han'da, Neoklasik ve Art Nouveau üsluplar bir arada kullanılmıştır diyebiliriz.

d- Malzeme:

Çinili Rıhtım Han'da da Merkez Rıhtım Han'da olduğu gibi, ferbeton tekniği görülür. Kolon ve kirişlerde çelik ve beton, bölücü duvarlarda tuğla kullanılmıştır.

MERKEZ RIHTIM HAN

Katalog No : 4.2.11.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Galata Rıhtımı binalarının batı ucunda, rıhtım ile Kemankeş Caddesi arasında yer alır (93 Ada, 17 Parsel).

İnşa Tarihi : 1912-1914.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Denizcilik İşletmeleri Genel Müdürlüğü.

Çizim : 24 - 26

Fotoğraf : 144 - 151

a- Tarihçesi:

İstanbul Limanı'nın rıhtımlarını inşa eden **Mişel Paşa**'nın, işi tamamlamadan bırakması üzerine, 1907 yılında Osmanlı Bankası devreye girer. Banka, Londra'dan iş adamı **Rothschild**'in de desteği ile Rıhtımlar Şirketi'nin yönetimini üstlenir. Yeni bir anlaşmaya göre çalışmalarını sürdürmeye başlayan şirket, Galata ve Sirkeci rıhtımlarından başka, 1910 tarihinde Eminönü ve Galata'da iki antrepo ve Galata Rıhtımı üzerinde acente ve büro olarak kullanılmak üzere, 1910-1911 tarihlerinde Çinili Rıhtım Han ve 1912-1914 tarihlerinde Merkez rıhtım Han'ı inşa ettirir[529]. Bu yapıların mimar veya mimarları o dönemde şirketin ana finansörü durumunda olan Osmanlı Bankası'nın da etkisi ile Fransa'dan getirilmiş olmalıdır[530]. Cumhuriyet'in ilanından sonra limanların devlet tarafından satın alınmasıyla **İstanbul Liman İşleri İnhisarı Şirketi**'nin kullanımına geçen[531]

---

[529] A.BATUR, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s. 1058.; .; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 155-167.

[530] D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 155-167.

[531] A.BATUR, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s. 1058.; .; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art**

yapılardan Çinili Rıhtım Han, günümüzde Gümrükler Genel Müdürlüğü Binası olarak kullanılırken, Merkez Rıhtım Han ise, Türkiye Denizcilik İşletmeleri Genel Müdürlük Binası olarak kullanılmaktadır.

b- Planı:

Zemin katla birlikte altı katlı olarak inşa edilmiş olan yapı, 30x30 m. boyutlarında kare formlu bir kitleye sahiptir. O dönemin idari işlevlerine cevap verebilecek, kolay ve esnek kullanılabilecek bir büro plan şemasına sahiptir. Tüm katları simetrik tasarlanmış olan yapının normal kat planı, dış cepheye bakan odalar ve bunların arkasında çepeçevre dönen bir koridor, iç kısımda yine bu koridora açılan servis mekanları, katlar arasındaki bağlantıyı sağlayan merdivenler ve asansörler ile bunların ışık almasını sağlayan iki aydınlık boşluğundan oluşmaktadır (Çiz.: 24). Zemin kat ise, dışarıya açılan acenta ve bunun gibi iş yerleri için bırakılmış mekanlar ve bunların ortasında katlara ulaşımı sağlayan merdiven çekirdeğinden oluşan bir plan şeması gösterir.

Fotoğraf çekme izni alamadığımız yapının, iç mekanı son onarımlar ve tadilatlarla mimari özgünlüğünü tamamen yitirmiştir.

c- Cepheler:

Tüm cepheleri, simetrik düzende yerleştirilmiş benzer formdaki pencereler ve balkonsu çıkmalarla hareketli bir görünüm yansıtan yapının (Foto.: 144), özellikle rıhtıma bakan güneydoğu cephesi ve güneybatı cephelerinin ortasında yer alan ve yine bu cepheleri birleştiren verev köşede bulunan giriş kapılarının bulunduğu akslar, dışa hafif taşıntı yapmalarıyla belirginlik kazanmışlardır (Çiz.: 25-26). Buralarda, dikdörtgen formlu kapıların üzerlerinde yer alan basık kemerli geniş dikdörtgen pencerelerin üzeri, öne doğru balkonsu bir çıkma yapmaktadır (Foto.: 145). Bunun üzerine denk gelen, yine dikdörtgen formlu kat pencerelerinin iki yandan gövdelerinin üst kısmı antik yumurta dizileri, iç-içe silmelerden oluşan kuşaklar ve

---

Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 167. Galata Rıhtımı'nda yer alan ve İstanbul Rıhtımlar Şirketi tarafından inşa edilen Galata Gümrük Binası ile Merkez Rıhtım Han ve Çinili Rıhtım Han'ın tarihi gelişim süreçleri, 1907 tarihine kadar aynı olduğundan dolayı, söz konusu yapıların bu tarihe kadar olan tarihi süreçleri, Galata Gümrük Binası'nın tarihçe ile ilgili dipnotunda yer almaktadır.

ince düşey silmelerle yivlendirilmiş yuvarlak bantlar şeklinde antik Yunan ve Roma gelenekli motiflerle süslü birer daire kesitli plasterle kuşatılmıştır (Foto.: 146-147). Cepheden öne taşıntı yapan bu kısmın köşeleri plasterlerle yumuşatılarak, daha plastik bir görünüm kazandırılmıştır. Bu aksta, üst kat pencereleri geri çekilerek birer balkon oluşturulmuştur. Bu balkonlardan giriş aksında yer alanların hemen altında, ortadaki boş bir dikdörtgen panonun birbirine bağladığı, köşelerden volüt biçiminde kıvrılan ve alttaki pencerelerin iki yanından aşağıya sarkan aşırı plastik bitkisel bezeli askı çelenk motifleri (Foto.: 148), XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başları arasında yoğunluk kazanan Art Nouveau üslubunun askı çelenk motifleri ile paralellik gösterir.

Giriş asklarının, önlerinde birer balkon oluşan dikdörtgen formlu ve basık kemerli üst pencereleri, çatı hizasında girişin üzerindeki çıkmayı dengeler şekilde, iç-içe silmelerin kademeli birleşiminden oluşan ve öne doğru çıkma yapan plastik bir saçak formunda son bulmaktadır.

Cephelerin tüm katlarındaki dikdörtgen formlu pencereler, bir üst kata geçiş noktasında üzerleri antik triglif formunda yivli ikişer konsola oturan balkonsu çıkmalar şeklinde tamamlanır (Foto.: 149). Balkonsu çıkmaları ve bunları taşıyan konsollarıyla hareketli bir cephe görünümüne sahip olan yapının, pencere alınlıklarında ve üst kat cephesinde mavi ve lacivert renkte düz levha çini kaplama kullanılmıştır.

Yapının Kemankeş Caddesi'ne bakan kuzeybatı cephesinde (Foto.: 150), zemin kattan itibaren konsollar üzerine oturtulan öne taşırılmış iki saçak sayesinde, birinci normal kat ve üst katlar öne doğru çıkma yapmaktadır. Burada çıkmaları taşıyan konsolların yüzeyleri volüt biçimini andırsa da, gövdeleri ortadaki iç-içe silmelerle yivlendirilmiş makara motifleri ile süslü olup (Foto.: 151), bu motiflerin daha çok geç Art Nouveau üsluplu yapılarda kullanıldığı kabul edilmektedir[532]. Kuzeybatı cephesi, pencere formları, konsollar ve balkonsu çıkmalar açısından diğer cephelerle paralellik gösterir. Ancak, diğer cephelerde olduğu şekilde yüzeyden öne

---

[532] D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 165.

çıkıntı yapan giriş aksının iki yanındaki, Antik yumurta dizisi ve altındaki triglif bezemesinden oluşan başlıklara sahip plasterler bu kez, daire kesitli değil de kare kesitlidir.

Merkez Rıhtım Han, zemin ve birinci kat cephelerinde beton malzemeye, derzlerle rustik duvar görünümü verilmesiyle, Rönesans yapılarının alt kat cephelerindeki duvar örgü tekniğini, yine Antik gelenekli plasterlerin kullanılmış olmasıyla Rönesans ve Neoklasik üsluplarını düşündürür. Balkonsu çıkmalar, konsollar ve iç-içe silmelerden oluşan kırık ve dalgalı hatlı saçakların oluşturduğu aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe anlayışıyla Baroğu, giriş akslarının son katla birleştiği noktalarda balkon altlarına denk gelen, iki ucu volüt biçiminde kıvrılarak aşağıya sarkan askı çelenk motifleriyle ve kuzeybatı cephede, zemin ve birinci kat saçaklarını taşıyan konsolların makara motifleri şeklinde işlenmesiyle Art Nouveau üslubunu ortaya koymaktadır. Zaten, yapının geç bir Art Nouveau olarak değerlendirilebilecek bir mimari üslupla biçimlendirildiği kabul edilmektedir[533].

d- Malzeme:

Yapı ferbeton yapım tekniğinde inşa edilmiştir. Yatay ve düşey taşıyıcılarda çelik putrel ve beton birleşiminden meydana gelen metal donatılı beton strüktür kullanılmıştır. Bölücü duvarlarda tuğla malzeme tercih edilmiştir.

---

[533] D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s.162-165.

4.3. DİĞER YAPILAR

DENİZCİLİK İŞLETMELERİ SAAT KULESİ

Katalog No : 4.3.1.

Yeri : Karaköy -Tophane sınırında, Salıpazarı Mevkii'nde, Gümrük alanı içinde yer alır. Yapı aynı zamanda Tophane Nusretiye Camii'nin 35-40 m. güneybatısına düşer.

İnşa Tarihi : 1848-1849 yılları.

Mimarı : Mimar Nikogos Balyan'a atfedilmektedir[534].

Bugünkü Kullanımı : Yapı günümüzde metruk bir vaziyettedir.

Çizim : 27 - 28

Fotoğraf : 152 - 163

a- Tarihçesi:

Kulenin denize bakan cephesinde, zemin katın orijinalde kapı olan ancak sonradan altı betonla kapatılarak pencereye çevrilen açıklığının kilit taşı üzerine denk gelen ve bitkisel motifli büyük bir çelenk içinde yer alan Abdülmecid'in (1839-1861) tuğrasına işlenmiş 1264 H. tarihinden, 1848-1849 yıllarında yapıldığı anlaşılmaktadır[535] (Foto.: 152).

Yapı, 1913 yılında geçirdiği yangının izlerini hala taşımaktadır.[536]

b- Planı:

Orijinalde deniz kenarında olan, ancak sonradan denizin doldurulmasıyla içeride kalan yapı[537], yaklaşık 6x6 m. boyutlarında kare bir alt yapı üzerine dört katlı

---

[534] Yapının üzerinde mimarına ilişkin herhangi bir işaret ya da yazıt mevcut değildir. Ancak Mimar Nikogos Balyan'ın eseri olduğu ileri sürülmektedir. Bkz. M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s. 254.

[535] T.OKÇUOĞLU, "Tophane Saat Kulesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 287.

[536] T.OKÇUOĞLU, "Tophane Saat Kulesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 287.

olarak inşa edilmiştir (Çiz.: 27). Zemin kat köşelerine yerleştirilmiş ikili sütunlar, birinci katın öne taşkın saçağını taşımaktadır. Yapının her cepheye bir kapı ile açıldığı görülür. Yukarıya doğru kademeli olarak daralan kare planlı katları, en tepedeki saatli bölümde son bulur. Günümüzde kulenin üst katlarına ulaşım, kat döşemelerinin köşelerine açılan yuvarlak boşluklarla sağlanmaktadır. Çıkış için birinci ve ikinci katta duvara monte edilmiş iki demir merdiven kullanılmaktadır.

c- Cepheler:

Denizcilik İşletmeleri Saat kulesi, cephe düzenlemesi açısından bakıldığında, aynı mimari formların simetrik düzende yerleştirilmesi ile oluşturulmuş, adeta birbirinin kopyası dört cephesi ile dikkati çeker (Çiz.: 28, Foto.: 153).

Zemin kattan başlamak üzere, aşağıdan yukarıya doğru birer kademe daralan dört katın cephesi de hareketli ve gösterişli bir cephe düzeni sunar (Foto.: 154).

Zemin kat cepheleri, alt ve üst sınırları iç-içe yatay silmelerle belirlenmiş ve köşelerden öne doğru taşırılmış, kırık hatlı ve aşırı plastik saçakları destekleyen dor düzeninde ikili sütunlar ve ortada, kilit noktası kenger yapraklarıyla süslenmiş volütle plastik biçimde vurgulanan, iç-içe silmelerden aşırı plastik yuvarlak kemerli giriş kapısı ile teşkilatlandırılmıştır (Foto.: 155-156). Giriş kapısının iki yanında, küre biçimli taşların bulunduğu bu cephelerde silindirik gövdeli ve dor başlıklı sütunlar, Rönesans mimarisinin antik Yunan ve Roma mimarisinden alarak kullandığı, Neoklasik üslupta da devam ettirilen sütun formlarını düşündürür. Yine, yanlardan plasterlere oturan, iç-içe silmelerin kademeli birleşiminin oluşturduğu yuvarlak kemer de antik kaynaklı olup, Rönesans'la tekrar canlandırılan ve sonraki dönemlerde de mimaride kullanılan kemer türüdür (Foto.: 157). Ayrıca kemer kilit noktasında yer alan ve köşe çıkıntıları ikili sütunlarla taşınan saçağın, antik mimaride

---

[537] T.OKÇUOĞLU, "Tophane Saat Kulesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 287.

cephedeki triglif[538] ve metop frizi şeklinde düzenlendiği görülür. Bu antik mimari gelenek, özellikle Rönesans ve Neoklasik üsluplu cephelerde sıkça görülür. Dolayısıyla Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nin alt kat cephelerinde, Neoklasik ve Neorönesans cephe öğeleri kullanılmıştır diyebiliriz. Ancak, burada işleniş tarzında Neo-Klasiğin sadelik ve dinginlik ilkesini aşan bir durum da söz konusudur. Şöyle ki, kapı açıklığının yuvarlak kemeri aşırı plastik bir biçimde yüzeyde belirginlik kazanacak şekilde öne taşıntı yapmaktadır. Yine, kilit taşı volüt formunda ele alınmış ve üzeri kenger yapraklarıyla plastik bir biçimde işlenmiştir. İkili sütunlara oturacak şekilde köşelerden çıkma yapan saçak kısmı, düz hatlı değil de kırık hatlı olarak, aşırı plastik ve hareketli bir görünüm verecek şekilde düzenlenmiştir. İşte bütün bu hareketli, plastik ve ışık-gölge kontrastına müsait düzenleme anlayışı da Neobarok olarak yorumlanmalıdır.

Kulenin ikinci kat cepheleri (Foto.: 158-159), köşelerdeki gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş, yüzeyden hafif taşkın kare kesitli ve iyon başlıklı plasterlerle dikkati çeker. Bu cephelerin tam ortasında, söveleri yüzeyden hafif dışa taşkın ve yuvarlak kemer alınlıklı, dikdörtgen formunda pencereler yer alır. İkinci kat cepheleri, alt ve üst sınırları iç-içe silmelerle belirlenen ve ortadaki bant kısmı sade tutulan bir saçakla son bulur.

Kulenin ikinci kat cephelerinde de, cephe düzenini oluşturan mimari öğelerin antik gelenek kaynaklı Neorönesans üslupta oldukları görülür. Ancak, bu katlarda da yine saçak kısımlarının kırık hatlı ve aşırı plastik görünümlü oluşu, antik mimari kaynaklı olan ve Rönesans mimarisinde üçgen alınlıkla birlikte cephelerde kullanılan yuvarlak kemer alınlığın da, yine yüzeyden aşırı derecede ileri taşkın vaziyette oluşu, alınlığı taşıyan konsolların volüt formunda düzenlenişi ve üzerlerinin kenger yapraklarıyla bezenmesi gibi özellikler de Neobarok olarak yorumlanabilir.

Kulenin üçüncü katlarında Barok ve Art Nouveau üsluplarının bir arada kullanıldığı görülür (Foto.: 160-161). Şöyle ki, kilit noktası volüt formunda, iç-içe silmelerden oluşan, yüzeyden ileri taşkın aşırı plastik yuvarlak kemer Barok anlayışta

---

[538] **Triglif**, Yunanca "triglyphs"den gelir. Yunan mimarisinde dor düzenindeki firizlerde aralıklarla sıralanan düşey üç yivli taş levhaya denir. Bunlar arasında kalan boşluklar da **metop** olarak adlandırılır. D.HASOL, "Triglif"mad., **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul 1976, s.524.; D.HASOL, "Metop"mad., **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul 1976, s.353.

ele alınmıştır. Ancak, pencere kemerinin oturduğu plasterlerin gövdelerinde yer alan bitkisel süslemeler, yine cephe köşelerinde silmelerle sınırları belirlenmiş dikey dikdörtgen panolar içindeki, ortada aşırı plastik bitkisel motifli yuvarlak çelenk ve bunların uçlarındaki natural bitki motiflerinden oluşan süslemeler, Art Nouveau üsluplu cephe süslemelerini akla getirir. Pencere kemer köşeliklerindeki iç-içe silmelerden daire formlu rozetler de Art Nouveau üsluplu cephelerin yaygın olarak kullanılan süsleme öğelerindendir. Dolayısıyla üçüncü kat cephelerinde, Neobarok ve Art Nouveau unsurlar taşıyan eklektik anlayışta bir cephe uygulaması söz konusudur diyebiliriz.

Kulenin üçüncü kat cepheleri, üzerleri kenger yaprağı motifleriyle süslü volüt formunda konsolların desteklediği, öne taşkın bir saçakla son bulur. Bundan sonra tüm katlar gibi bir alt kata göre, bir kademe daralan dördüncü katın cepheleri gelir. Yapının, kurşun kaplı beşik tonoz örtüyle sonlanan, kuzey ve güney yönlerine Zenith marka saatin yerleştirildiği bu kat cepheleri (Foto.: 162), köşelerindeki "S" kıvrımlı volüt formunda desteklerle ve taşıdıkları saçakların üzerindeki küre biçimli taşlarla dikkati çeker. Volüt formlu desteklerin ortasında dört yöne açılan, iç-içe silmelerle çerçevelenmiş yuvarlak formlu Barok pencereler yer alır. Bu pencerelerin alt kısmında yer alan, aşırı plastik bitkisel motifli çelenkler Art Nouveau üslubundadır. Zira çelengi oluşturan papatya çiçeği motifleri, Art Nouveau bitkisel bezemesinin en yaygın natural çiçek motiflerinden biridir. Volüt kıvrımlarının içlerine de birer papatya çiçeği motifi işlenmiştir. Kulenin dördüncü kat cephelerinde de, genel olarak bakıldığında hareketli ve aşırı plastik görünümlü volüt formlu destekleri, yuvarlak pencereleri, kırık hatlı saçaklarıyla adeta barok mimarinin kubbe ve kubbe kasnaklarını hatırlatan bir mimari anlayış söz konusudur. Bunun yanında Art Nouveau üsluptan izler de görülmektedir diyebiliriz.

Sonuç olarak, Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi, aşırı plastik ve hareketli, ışık-gölge oyunlarına müsait cephe düzenlemesiyle (Foto.: 163) Neobarok anlayışta ele alınmış, az da olsa Neoklasik ve Art Nouveau üsluplarından izlerin de görülebildiği XIX. yüzyıl Batı üslubunun en gösterişli örneklerinden biridir.

d- Malzeme:

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi, tümüyle kesme taştan inşa edilmiştir.

KAMONDO MERDİVENİ

Katalog No : 4.3.2.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde Voyvoda Caddesi'nde, Société Ottomane de Change et de Valeurs Binası yanında, Voyvoda Caddesi'ni keserek Kule'ye doğru çıkan Medrese Sokak'ta yer alır.

İnşa Tarihi : 1880'li yıllar.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Merdiven.

Çizim : -

Fotoğraf : 164 - 166

a- Tarihçesi:

Camondo (Kamondo) Merdiveni diye bilinen bu yapının kim tarafından yapıldığı veya yaptırıldığı konusunda kesin bir bilgi ya da belge bulunmamaktadır[539]. Bu merdivenin, ismini hem yandaki binalarda bulunan Kamondo Bankası'ndan, hem de caddeye bağladığı Kamondo Sokağı'ndan aldığını ve Camondo Ailesi'nden muhtemelen **Abraham Béhor** veya **Nissim de Camondo** tarafından yaptırıldığını düşünmek mümkündür[540].

Alexandre Vallaury'nin Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi'nin projesi için çizdiği 1890 tarihli planda bu merdivenlerin açıkça belli olmasından[541], bu tarihten

---

539 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.232.

540 E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.232.

541 Alexandre Vallaury'nin 1890 tarihli Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Vaziyet Planı'nda Kamondo Merdivenleri, Osmanlı Bankası Arşivi., E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.233. Charles Goad'un 1905 tarihli Galata ve Beyoğlu Sigorta Planı'nda da Kamondo Merdivenleri yer almaktadır.

önce inşa edildiği, Gavand'ın Tünel Planı'nda görülmemesinden[542] ise, muhtemelen 1870'lerin sonlarında veya 1880'lerde inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Bu merdiven Beyoğlu Belediyesi tarafından Demirbank T.A.Ş. ve Avusturya Liseleri'nin katkıları ile 1985'te büyük bir onarım görmüştür.

b- Plan ve Mimarisi:

Art Nouveau tarzında inşa edilmiş merdivenin, ortada tam, alt ve üst kısımlarda yarım oval form oluşturacak şekilde tasarlandığı görülmektedir. Aşağıdan yukarıya doğru dalgalı hatlar oluşturarak yükselen merdiven korkulukları, iki yandan merdiveni sınırlamaktadır. İki koldan yükselen merdiven basamaklarının ortalarında da, her kademede bir tane olmak üzere toplam üç oval tasarımlı boşluk yer alır. Ağaç veya çiçek dikmek için tasarlanan bu boşlukların oval bir çelenk formunda ve karşıdan görülecek şekilde tasarlandığı dikkati çeker (Foto.: 164-166).

Kamondo Merdiveni, çeşme, sebil gibi geleneksel yapıların dışında İstanbul'da kamunun kullanımına ve sokağı güzelleştirmeye yönelik, nadir planlı ve özenli mimari unsurlardan birini oluşturmasıyla dikkat çekmektedir.

c- Malzeme:

Yapı, kesme taş üzerine beton sıva olarak inşa edilmiştir.

---

[542] E. ELDEM, **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000, s.232.

TÜNEL VE METRO HAN

Katalog No : 4.3.3.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'ni, Pera (Beyoğlu)'ya bağlayan ve Yüksek Kaldırım Caddesi boyunca uzanan metro hattının, Karaköy ve Beyoğlu taraflarındaki giriş bölümlerinden biri Beyoğlu'nda diğeri ise Karaköy'de yer alır.

İnşa Tarihi : Tünel 1874'te, Metro Han ise, 1914'te tamamlanmıştır.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Tünel Garı ve İ.E.T.T. Genel Müdürlüğü Binası olarak hizmet vermektedir.

Çizim : 29

Fotoğraf : 167 - 173

a- Tarihçesi :

1863'te Londra'da ve 1868'de New-York'ta inşa edilen metrolardan sonra, dünyanın üçüncü metro denemesi Karaköy/Galata ve Pera (Beyoğlu) arasında inşa edilmiştir[543]. 1867 yılında İstanbul'a gelen Fransız Mühendis **Eugéne-Henry Gavand**, yoğun trafiği nedeniyle iki semti birbirine bağlamayı düşünür ve hazırladığı Metro Hattı Projesi'ni, Fransız Hükümeti'ne sunar[544]. Ancak Fransız Hükümeti'nden ilgi görmeyince, gerekli krediyi İngiliz Hükümeti'nden sağlar ve hazırladığı projeyi, 1869 yılında Sultan Abdülaziz'e sunar[545]. Tanzimat dönemi

---

543 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.; M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s.257.

544 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.

545 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s.

yöneticilerinden Sadrazam **Fuat Paşa**'nın da desteği ile projenin Osmanlı Hükümeti'nce kabul görmesi sağlanır[546].

İşlevi sadece insan taşımak değil, Batı'ya açılan bir liman olan ve iş merkezi konumundaki Galata ile, konut ve küçük çaplı ticaret merkezi olan Pera'yı birbirine bağlayacak ve bu sayede mal akımını da hızlandıracak olan projeyi uygulamaya geçirmek için **Gavand**, "The Metropolitain Railway of Constantinople from Galata to Pera" adlı bir şirket kurar. Ayrıca tünelin kırk iki yıllık imtiyazını da alır[547]. 30 Haziran 1871'de çalışmalara başlanır ve 580 m. uzunluğundaki tünelin inşası Aralık 1874'te bitirilmiş olur[548] (Foto.: 167). 18 Ocak 1875'te kullanıma açılan[549] tünelin

---

35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.

546 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.

547 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309. 15 Eylül 1871 tarihli **La Turquie Gazetesi**'nde konu ile ilgili olarak, **M.Gavand**'ın biri **Galata Mevlevihanes**i'nin karşısında, **Yeni Camii**'nin avlusunda yer alacak olan istasyonların yapımı için istimlak çalışmalarını tamamladığı, Pera halkının 1872 sonu, ya da 1873'ün başında artık Yüksek Kaldırım merdivenlerini kullanmayıp, iki dakikada 20 paraya Pera'ya ulaşacağını yazmaktadır. **La Turquie**, 15 Eylül 1871, s. 3. Yine aynı gazetenin 15 Eylül 1872 tarihli sayısında da, tünelin yapımından söz edilerek biri **Pera**'da, o dönemde henüz mezarlık olan **Tekke**'den diğeri de Galata'dan uzanan iki ucun önceki sabah orta noktada buluştukları haberi verilmektedir. **La Turquie**, 15 Eylül 1872, s. 3.

548 S.DURUDOĞAN, **XIX.Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 35.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.; S.EYİCE, "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s. 121.; M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s. 141-142.; C.E.ARSEVEN, **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989, s. 128.; Ö.KAPTAN, **Beyoğlu: Kısa Geçmişi, Argosu**, İstanbul 1989, s. 118.; S.EYİCE, "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul 1950, s. 149.; M.CEZAR, **XIX.Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1991, s. 160.; V.DÖKMECİ-U.ÇIRACI, **Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu**, İstanbul 1990, s. 236. İnşaat esnasında kazılarda çıkan çok miktarda toprak, **Petit-Champ** (Tepebaşı) Belediye bahçesinin yapımı için arazi doldurması işinde kullanılmıştır. Eski Petit - Champ Mezarlığı'nın kaldırılarak, yerine dolgu ile toprak kazanma yöntemi ile bir bahçe ve tiyatro yapılması izni belediyece Padişah **Abdülhamid**'den alındıktan sonra, 1872'de **Guatelli Paşa**'ya burada bir İtalyan tiyatrosu kurma imtiyazı verildi. Bu şekilde hem eldeki toprağa yer bulunmuş, hem de bölgenin ihtiyacı olan bir bahçeye kavuşulmuş oldu. Bkz. M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308.

549 M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s.309.; La Turquie, 31 Ekim 1874, s.3. Çeşitli nedenlerle gecikerek de olsa tamamlanan tünelin, 31 Ekim 1874 tarihli **La Turquie Gazetesi**'nde çıkan haberinde, içinde insan trafiği için gerekli bütün düzenlemelerin tamamlandığı ve sistemin çalışması amacıyla da

gar binası da yine Gavand'ın hazırladığı projelere uygun olarak inşa edilir.[550] Bu gar binası, yuvarlak kemerli açıklıklarla dışa açılan tek katlı bir işletme binası tarzında yapılır. Ancak, Gavand'ın yönettiği İngiliz şirketinin kullanım süresinin dolması ile, tünel İşletmesi 1911 yılında kurulan "Dersaadet Mülhakatından Galata ve Beyoğlu Beyninde Tahte'l-arz Demiryolu Şirketi"ne devredilince[551], daha modern bir işletme binasına gerek duyan yeni şirket, 1914 yılında Metro Han'ı inşa ettirir.[552] 1938 yılında devlet tarafından satın alınan Tünel ve Metro Han, 1939 yılında kurulan İ.E.T.T.İşletmeleri Umum Müdürlüğü'ne devredilmiştir[553] (Foto.: 168).

b- Planı:

Yaklaşık 37x24 m. boyutlarında dikdörtgen formlu bir kitleye sahip olan Metro Han, altı katlı olarak inşa edilmiştir. Özgün projede yer alan beşik tonoz biçimli çatı tasarımı gerçekleştirilmemiş, daha sonra da yapıya muhdes bir kat ilave edilmiştir. XIX. yüzyılın sonlarında mimarlık literatürümüze giren Batı tarzı ticaret yapılarının tasarım ilkeleri doğrultusunda planlanmış olan yapının, zemin katı tünele hizmet veren istasyon olarak düzenlenmiş, diğer katlar ise ortada servis ve ıslak

---

gerekli mercilere baş vurulduğu belirtilmektedir. 18 Ocak 1875 tarihinde resmi açılışın yapıldığı da aynı gazetenin 19 Şubat 1875 tarihli sayısında haber yapılmıştır.

550 M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s.309.; S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117. Fransız Henry Gavand'ın tasarladığı, zemin katında ana giriş ile dükkanların, üst katlarda da bir otelin yer aldığı toplam 670 m^2'den oluşan tünel binası yalnızca Türkiye'de değil, dünyada da ilkler arasında yer aldığı için, Batılı gar binalarını çağrıştırmaktaydı. Peronların üzerini örten geniş kemerli açıklığı olmasa da, kemerli alt katları, geniş kat silmeleri, balkonlu üst kat düzenlemesi ve en üstte balusturatlı çatı bitimiyle, tam bir **Neobarok** üslup sergileyen Paris'teki **Gare de I'Est**'e (1847-1852) oldukça yakındı. Bkz. S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 38.

551 M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 308.

552 S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.; M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s.142.

553 S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.; M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s.142.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s. 309.

hacimlerden oluşan bir çekirdek, onu çevreleyen koridor ve bu koridora açılan ard arda sıralanmış ofis mekanlarından oluşmaktadır. Katlar arasında ulaşımı sağlayan merdiven ve asansör, batı yönünde istasyon giriş aksına göre sol kanadın ortasında konumlandırılmıştır.

c- Cepheler:

Metro Han'ın tüm cepheleri, kemer, plaster, saçak ve pencere formları ile benzer şekilde düzenlenmiştir (Foto.: 170-171). Zemin katın bosaj örgülü payelere oturan, iç-içe silmelerin oluşturduğu geniş yuvarlak kemerleri, kilit noktasında yer alan yüzeyi yivlendirilmiş volüt formlu kilit taşları ve aşırı plastik görünümleriyle **Neobarok** bir üslup ortaya koyarlar (Foto.: 172). Bu kemerlerin üzengi noktalarından geçen, iç-içe silmelerin oluşturduğu kırık hatlı barok saçak, zemin kat cephesini ikiye bölmektedir. Zemin kattan birinci kata geçişte yer alan, birinci normal katın öne çıkıntı yapan saçağı, yüzeyleri silmelerle yivlendirilmiş, uçları volüt biçiminde kıvrılan aşırı plastik görünümlü barok konsollara oturur.

Simetrik düzenli tüm cephelerin orta aksı öne doğru hafif bir çıkıntı yaparak belirginlik kazanmıştır. Zemin kattan sonra, birinci, ikinci ve üçüncü normal katların cepheleri, yüzeyden hafif ileri taşkın kare kesitli ve antik diş sırası motifleriyle bezeli, Neoklasik tarz plasterlerin üç kat boyunca devam etmesi nedeniyle bir bütün olarak algılanmaktadır. Bu katlarda yer alan simetrik yerleştirilmiş pencerelerin tümü dikdörtgen formlu ve düz atkılıdır. Üçüncü kattan dördüncü kata geçişte, yine iç-içe silmelerden oluşan öne taşkın kırık hatlı barok saçak yer alır. Bu saçağın altındaki yerli mimari unsuru konsollar ulusal mimarlık dönemi etkisi olarak değerlendirilebilir.

Plasterlerle parçalanan ve Barok tarzı hareketli bir görünüme kavuşan dördüncü kat cephesinin üzerindeki, kırık hatlı ve yapıya hareketli bir görünüm kazandıran saçak kısmının altında, yine antik Yunan ve Roma mimarisi kaynaklı ve Neoklasik cephelerde karşımıza çıkan diş sırası, tüm cepheleri dolanır (Foto.: 173). Bu saçaktan sonra dikdörtgen formlu pencereleri, yüzeyden hafif taşkın sade plasterleri ve üzerindeki iç-içe silmelerin oluşturduğu ince yatay kuşak formundaki

düz saçağı ile beşinci normal kat gelir. Bu katı da sonradan ilave edilen kat cephesi takip eder.

Genel olarak değerlendirdiğimizde Metro Han, kırık hatlı saçakları, iç-içe silmelerden oluşan aşırı plastik görünümlü yuvarlak kemerleri, kemer kilit taşlarının yüzeyleri yivlendirilmiş volüt formu ve konsolları ile aşırı hareketli ve zengin görünümlü Neobarok anlayışta cephe düzeni sunar. Ancak, zemin katın paye gövdelerindeki rustik örgü, plaster başlarında ve saçak altlarında kullanılan Antik diş sırası motifleri ile de Neoklasik özellikler gösterir. Dolayısı ile yapıda eklektik bir tarz söz konusudur diyebiliriz.

d- Malzeme:

Yapının özgün projelerinden düşey ve yatay taşıyıcılarının çelik iskelet yapım sisteminde tasarlandığı anlaşılmaktadır.[554] Çelik iskelet sistemiyle taşınan ve bu çelik iskeletin dıştan beton sıvalı olduğu anlaşılan yapının, taşıyıcı olmayan 45 cm. kalınlığındaki dış duvarları tuğla ile örülmüş ve üzeri betonla sıvanmıştır.

---

[554] S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.; M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s.142.; M.YENEN-S.KAYSERİLİOĞLU, "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.VII, İstanbul 1994, s.309.

FREJ APARTMANI

Katalog No : 4.3.4.

Yeri : Yapı, Karaköy/Galata semtinde, İskender Caddesi, Büyük Hendek Sokağı, Şişhane Sokağı ve Okçu Musa Caddesi'nin kesiştiği noktada yer alır (156 Ada, 1 Parsel).

İnşa Tarihi : XIX. yüzyılın sonları.

Mimarı : Konstantinos Kyriakidis.

Bugünkü Kullanımı : Sarkuysan A.Ş.Genel Müdürlüğü Binası olarak hizmet vermektedir.

Çizim : 30 - 32

Fotoğraf : 174 - 183

a- Tarihçesi:

Frej Ailesi'nin[555] Mimar K.Kyriakidis[556]'e 1900'lü yılların başında inşa ettirdikleri yapı, inşa edildikten sonra zaman içinde çeşitli amaçlarla kullanılmış,

---

555 **http://www.bigglook.com/biggistanbul/semtler/galata/frejapartmani.asp** adlı internet adresinde, "Lübnanlı Hıristiyan bir aile olan Frejler, bir zamanlar Ortadoğu'da banka, para ve altın işleriyle ilgilenen, **Maruni Cemaati**'nin önemli temsilcilerinden idiler. Karaköy'deki Frej Apartmanı da annesi Amerikalı, babası Arap, **Selim Hanna Frej** tarafından yaptırılmış ve yüksek kabartmalarla süslenmiştir" bilgileri kayıtlıdır.

556 Kariyeri hakkında bilgi sahibi olduğumuz tek Rum Mimar Konstantinos Kyriakidis (1881-1942), **Atina**'ya göçtüğü, 1922 yılına kadar İstanbul'da çalışmıştır. **İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'**nden 1901'de mimarlık diplomasını almadan, henüz öğrenciliği sırasında katıldığı, aralarında daha sonradan bazı işlerde birlikte çalışacağı **Alexandre D.Néocosmos Yenidunia**'nın da bulunduğu diğer okul arkadaşlarıyla beraber **Büyük Tren İstasyonu** konulu bir akademik yarışmada, 1900 yılında birincilik ödülüne layık görülmüştür. Paris'teki **L'Ecole Special d'Architecture**'de uzmanlaşma döneminden sonra, ailesinin **Pera** (Beyoğlu)'daki Levanten halkla iyi ilişkileri sayesinde, genç yaşta hızlı bir profesyonel atılım yapmıştır. **Atina Teknisyenler Odası**'nın arşivindeki özgeçmişine ait bir belgeden alınan bilgilere göre, İstanbul'daki ikameti boyunca, 60 kadar apartman, Pera'da bir otel, **El Hamra Sinema** ve **Tiyatrosu**'nu, **Fatih Belediyesi**'ni, iki hastane, çeşitli okul binaları, iki merkezi mezbaha yapmıştır. Eserlerinde Batı tarzı seçmecilik anlayışından izler görülür. Bkz. E. LOANNU, "The Oriental Advertiser-Le Moniteur Konstantinos P.Kyriakidis (1884-1942)", **Katoikia**, Mart 1990, s.121-129.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 148-149.

Sarkuysan A.Ş.[557]'nin 1987-1989 yılları arasında yaptırdığı onarımla içerisi tamamen, cepheleri ise kısmen özgünlüğünü yitirmiştir.

b- Planı:

26x10x35x10 m. ölçülerinde, 600 m^2'lik yamuk dikdörtgen bloğa oturan yapı, orijinalde zeminle birlikte altı katlı olarak inşa edilmiş, son onarımda bir de teras katı eklenmiştir. Mevcut arazinin biçimine göre yamuk dikdörtgen tasarımda hayli sağlam ve biraz da karmaşık bir planda inşa edilmiştir (Çiz.: 30). Köşelerdeki çokgen salonların aralarındaki çokgen hollerle birlikte, diğer birimlere açılımları, özgün bir mekan düzenlemesine olanak vermektedir. Merkezdeki merdiven sahanlığı ve onun batısında uçları plana uygun şekilde hafif kuzeydoğu ve güneydoğuya kıvrılarak devam eden koridorun çevresine yerleştirilmiş mekanlardan oluşan ve tüm katlarda aynı plan düzeni gösteren yapının, son onarımla planı ve iç mekan mimarisi özgünlüğünü tamamen yitirmiştir.

c- Cepheler:

Art Nouveau stilde karşımıza çıkan[558] Frej Apartmanı'nın en önemli mimari özelliği, kitlesinin büyüklüğünü destekleyen cephe düzenlemesinde ve cephenin mimari öğelerinin plastik öğelerle birlikteliğinde ulaşılmış olan gerçekten yüksek düzeydeki kalitesidir (Foto.: 174).

Yapı, cephede üç bölüm olarak düzenlenmiştir. Alttaki ilk bölüm giriş katıdır. Bu bölüm özgün çizgilerini, malzemesini ve dekorasyonunu yitirmiş durumdadır.

İkinci bölüm, girişin üzerinde tüm kitlede yaklaşık 1 m. kadar bir çıkma ile genişletilmiş, dört kat yüksekliğinde ve üstte bir kornişle sınırlanmış olan bölümdür. Bu bölümün ilk üç katı, dekoratif düzenlemelerle zenginleştirilmiştir. Meydana bakan kuzeydoğu cephesinin (Çiz.: 31, Foto.: 175) dört aksı, duvar yüzeyinden

---

[557] Yapıyı Frej'in hissedarlarından, 1983 yılında icra yoluyla 350 milyon liraya satın alan **Sarkuysan** hissedarları da, Kapalıçarşı'nın kuyumcu ve sarraflarından oluşmaktadır. Bu bilgiler, Sarkuysan A.Ş.'nin üst yöneticilerinden Ahmet Alev'den alınmıştır.

[558] D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s.148.

hafifçe öne çıkarılmış ve adeta bir büyük dekoratif pano olarak düzenlenmiştir. Burada iç-içe geçmiş iki bölümden oluşan bir kompozisyon vardır. Birincisi üstte, iç-içe silmelerin oluşturduğu geniş kemerlerle sonlanan, kenarları yivli plasterlerle kuşatılmış cephe birimidir. Plasterler üstte, güçlü plastik görünümleri olan barok konsol öğeleriyle başlamakta, altta da iri biçimli Art Nouveau bir madalyonla bitirilmektedir. Konsol öğelerini, üstte dördüncü kat balkonunun Art Nouveau motifli korkulukları birbirine bağlar. Bu çerçevenin içindeki kemerli açıklıkların her birinde ince ve yüksek sütun çiftleri üzerinde iç-içe silmelerin oluşturduğu, aşırı plastik barok kemerli alınlıklar ve heykel grupları görülür (Foto.: 176-177). Sütunlar, iki kat yüksekliğinde ve yuvarlaktır. Başlıkları aşırı plastik akant yapraklarıyla korint tarzında ele alınmıştır. Gövdeleri alt ve üst katlar hizasında, ortadan dörtlü silme ile yivlendirilmiştir. Aşırı plastik barok bir tabla üzerine simetrik konumda yerleştirilmiş heykeller, genç erkek heykelleridir (Çiz.: 32). Konsol, korkuluk, kartuş v.b.'de kullanılan ve türü tam anlaşılamayan bitkisel öğeler, Art Nouveau üslubuna işaret etmektedir (Foto.: 178-179).

Yapının doğu ve batı cepheleri daha sadedir (Foto.: 180) ve yalnızca konsol ve yivli plasterlerden oluşan düşey bantlar kullanılmıştır. Düz ve sade pencereler, dikdörtgen formludurlar.

Dördüncü katta, kuzeydoğu cephe geriye çekilerek boydan boya balkon yapılmış ve köşeler de dairesel planlı hacimlere dönüştürülmüştür.

Cephenin üçüncü bölümü düz bir kornişten sonra başlar. Bu katta pencereler kemerlidir. Üzengi ve kilit noktalarında birer aşırı plastik barok kartuşun bulunduğu bu pencere kemerleri, at nalı formunda ele alınmışlardır. Duvar yüzeyi, balık sırtı biçiminde kaplanmış ve sade düz bir saçakla bitirilmiştir. Köşeler yine daire formlu hacimler şeklindedir ve üstte Orta Avrupa barok üslubuna özgü, yüksek ve kubbemsi bir örtü ile kapatılmıştır. Bu dairesel hacimlerin katlar boyunca köşe kuleleri formunda devam eden yapısı, cephe programını tamamlamakta ve cephedeki düz hatların kırılarak, eğrisel hatların ve hareketliliğin oluşumuna katkıda bulunmaktadırlar.

Kulelerin çatı hizasındaki yuvarlak pencerelerin etrafını kuşatan, bitkisel motifli ve aşırı plastik biçimde yüzeyden ileri taşkın çelenkler, barok dönem yapılarının cephelerindeki çelenkleri akla getirir. Zaten yapı cephelerinin tamamında hakim olan büyük barok madalyonlar, girland v.b. dekoratif motifler binanın görkemine katkıda bulunmaktadırlar.

d- Süsleme:

1987-1989 yılları arasında içi tamamen sökülüp yıkılarak cephesi askıya alınmış ve içine yepyeni bir çelik strüktür yerleştirilerek yenilenmiş olan Frej Apartmanı'nda[559], bu nedenle içeride zemin ve özellik taşıyan tüm kat planları, özgün kartonpiyer tavan dekorasyonları, kapılar v.b. ayrıntılar yok olmuştur. Bu bakımdan mimari ve süsleme açısından hiçbir değer taşımayan iç mekana karşı, restorasyon sırasında malzeme ve özgün durumu korunmaya çalışılan dış cepheler, zengin bir dekorasyon içermektedir (Foto.: 181).

XIX. yüzyıl sonu XX.yüzyıl başı İstanbul konut yapılarındaki olağan çıkma hacimler, burada alışılmamış derecede aşırı bir gösteriş versiyonu ile sunulmuştur. Heykelimsi çıkıntıların ustaca kullanımı yoluyla binanın sağlam kütlesine plastik bir hareket vermede mimar, rafine bir tasarım uygulamıştır. Bu düzen, mimari öğelerin tek tek hacimler halinde değerini güçlendirerek görsel biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çıkma yapan hacimler aslında binayı üç yanından kuşatacak şekilde süreklilik içinde geliştirilmiştir. Ön cephe duvarının hafifçe geri çekilmesi, dördüncü katta boydan boya bir balkonun oluşmasına neden olurken, silindirik imgesi veren köşelerin de, bağımsız öğeler olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Frej Apartmanı'nın cephe süslemesine genel olarak bakıldığında, barok öğelerin modernist yorumu söz konusudur. Bu cephelerin dekorasyonunda ilk dikkati çeken öğeler, iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli ve yüzeyden ileri taşkın alınlıklar ve onların üzerindeki heykellerdir (Foto.: 182-183). Burada, alınlık kemerinin bitkisel motiflerinin aşırı plastik şekilde işlenmesiyle oluşturulmuş

---

[559] Bkz. A.O.AVŞAR, İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü'nün 15.01. 2002 tarih ve 81 sayılı yazılarına istinaden hazırlanan, 06.03.2002 tarihli koruma/onarım çalışmalarında uygulanacak yöntemler ve kullanılacak malzemeleri içeren rapor.

kartuşla parçalanışı ve aşırı hareketli heykeller, barok dönem yapı cephelerini akla getirir.

Cephede dikkat çeken diğer süsleme unsurları, bitkisel mi yoksa böcek, arı veya kuş figürü mü olduğu tam anlaşılamayan motiflerle plastik bir biçimde işlenmiş kartuşlardır (Foto.: 178). Kartuşlardaki bu bitki – hayvan karışımı bir stilizasyon sergileyen işleniş biçimi Art Nouveau üslubuna, aşırı plastik ve ışık-gölge oyunlarına müsait işlenişleri de baroğa işaret eder. Dolayısı ile Frej Apartmanı cephelerinde Barok ve Art Nouveau üsluplarının bir arada kullanıldığı, böylece gösterişli, hareketli ve aşırı plastik bir cephe düzeninin ortaya çıktığı söylenebilir.

e- Malzeme:

Tamamen kargir malzeme ile inşa edilen ve putrelli volta döşemeleri olan yapının, heykelleri ve diğer süslemeleri demir donatı üzerine bej renkli harç sıvama tekniği ile yapılmıştır.

AVUSTURYA SAINT GEORGE HASTANESİ

Katalog No : 4.3.5.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Bereketzâde Mahallesi Medrese Sokak No: 7'de yer almaktadır.

İnşa Tarihi : XIX. yüzyıl sonları.

Mimarı : Bilinmiyor.

Bugünkü Kullanımı : Aynı adla, hastane olarak hizmet vermektedir.

Çizim : 33 - 34

Fotoğraf : 184 - 190

a- Tarihçesi:

Başlangıçta St. George Manastırı ile birlikte, Avusturyalılar'a ait bir hastane olarak hizmet veren ve ilk adı, Avusturya-Macaristan Hastanesi olan yapı, ilk önce Feridiye Sokağı'nda İtfaiye Kışlası karşısında ahşap bir bina olarak, 1830 yıllarında kurulmuş[560], 1854 tarihinde de Galata'daki St.George Manastırı'na taşınmıştır[561].

1875 tarihli projesinde, İngiliz Konsolosluğu ve İtalyan Hastanesiyle birlikte görülen yapı[562], 1880'li yıllarda yıkılarak, yerine Avusturya Lisesi'nin kız öğrencilerine ait binası yapılmıştır[563]. Hastane ise, 30 Nisan 1881'de İskender Sokak,

---

560 S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.

561 A.TERZİOĞLU, "İstanbul'da Avusturya-Macaristan Hastanesi ve Türk Tıbbının Batılılaşması Açısından Önemi", **Türk Tıbbının Batılılaşması-Gülhane'nin 90. Kuruluş Yıldönümü Sempozyumu** (11-15 Mart 1988), İstanbul 1988, s. 72-90.

562 S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.

563 S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.

No:1'e taşınmıştır[564]. Halen işletmede olan St. George Hastanesi'nin binası, 1893-1895 yıllarında satın alınmış ve bu bina hastanenin buraya nakledilmesiyle, St. George Hastanesi adını almıştır[565].

Kesin inşa tarihi ve mimarı bilinmeyen yapının, 1893-1895 yıllarında satın alındığı göz önünde bulundurulur ise, XIX. yüzyılın sonlarında inşa edilmiş olabileceğini düşünmek mümkündür.

b- Planı:

Eğimli arazi üzerine, doğu-batı doğrultusunda uzun dikdörtgen planlı bir bloğun, kuzeybatı ve güneybatı uçlarından kuzeye doğru uzanan birer uzun dikdörtgen blokla yapı, "U" planında tasarlanmıştır (Çiz.: 33). Arazinin eğimine uygun şekilde, bodrum kat, zemin kat, birinci kat, ikinci kat ve üçüncü katlardan oluşan yapının toplam beş katlı olarak inşa edildiği, zemin katlarda ve üst katlarda simetrik bir plan tasarımının uygulandığı görülür. Koridorlara açılan çeşitli ölçülerdeki dikdörtgen mekanlardan oluşan kat planları ve iç mimarisi, son yıllarda yapılan onarımlar, ihtiyaca uygun bölüntüler ve ilavelerle özgünlüğünü büyük oranda yitirmiş durumdadır.

c- Cepheler:

İç mimarisi ve plan düzeni özgünlüğünü yitirmiş olan yapının cepheleri, Neoklasik, Barok ve Kafkas-Baltık mimari üslup özellikleri ile gösterişli bir mimari sergilemektedirler (Foto.: 184).

Yapının ana girişinin de bulunduğu batı cephesi (Çİz.: 34, Foto.: 185), altta arazinin eğimine uydurulmuş bodrum katın pencereleri ile başlar. Burada kullanılan rustik duvar örgüsü, Rönesans saraylarının alt katlarındaki bosajlı duvar tekniğini akla getirir. Basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencerelerin sövelerinde dikdörtgen

---

[564] S.DURUDOĞAN, **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri,** (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 117.

[565] A.TERZİOĞLU, "İstanbul'da Avusturya-Macaristan Hastanesi ve Türk Tıbbının Batılılaşması Açısından Önemi", **Türk Tıbbının Batılılaşması-Gülhane'nin 90. Kuruluş Yıldönümü Sempozyumu** (11-15 Mart 1988), İstanbul 1988, s. 72.

formlu taşların bir içe, bir dışa kaydırmalı düzende yerleştirilişleri ve pencere kemer yüzeylerinde yüzeyden ileri taşkın taşların verev yerleştirilmesiyle oluşturulan alınlıklar, Kafkas ve Baltık mimarisini hatırlatan düzenlemeler olarak dikkati çekmektedirler. Arazinin eğiminden dolayı, merdiven basamaklarıyla ulaşılabilen, dikdörtgen formlu kapı,iki yanındaki plasterler ve üzerindeki dikdörtgen bir metop ve iki yanındaki iç-içe silmelerle yüzeyleri yivlendirilmiş birer triglifle, Rönesans'ın antik Yunan ve Roma mimarisinden aldığı ve geliştirerek kullandığı formları akla getirmektedir (Foto.: 186-188).

Kapı alınlığında, iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli alınlık tablasının, kilit noktasından plastik bir kartuşla parçalanışı (Foto.: 189), Antik kaynaklı Rönesans alınlığının, Barok dönemdeki kırık ve dalgalı hatlar kazanarak plastik bir biçimde işlenişini ve barok bir forma dönüşümünü akla getirmektedir.

Giriş alınlığı üzerinde yer alan, plasterle bölünmüş yuvarlak kemerli üçüz pencerenin (Foto.: 190) düz saçak biçimindeki alınlığını taşıyan volüt biçimli konsolların üzerindeki iç-içe geçmiş halka motiflerinden oluşan süsleme kuşakları ve pencere kemer köşeliklerindeki rozet biçiminde papatya çiçeği motifleri, Art Nouveau üslubunun yansımalarıdır.

Batı cephesinin giriş kapısı aksını hariç tutarsak, tüm cephelerinde aynı formda mimari öğelerin kullanıldığı yapıda, pencerelerin simetrik bir düzende yerleştirildiği, cephelerin rustik örgülü dikey plasterler ve ince yatay saçaklarla eşit yüzeylere bölündüğü dikkati çeker. Cephede dengeli ve simetrik bir hareketlilik anlayışına yönelik bu uygulama, Neoklasik üslubun, Rönesans'tan alarak devam ettirdiği bir gelenektir. Tüm cephelerde aynı ölçü ve formlarda olduğu gözlenen basık kemerli ve dikdörtgen formlu pencerelerin, kemer kilit taşlarının yüzeyden ileri taşkın ve farklı renkte oluşu, Baltık ve Kafkas mimarisinin pencere formlarını akla getirir.

d- Malzeme:

Yapı kesme taş malzeme ile kargir sistemde inşa edilmiştir.

İNGİLİZ GEMİCİLER HASTANESİ

Katalog No : 4.3.6.

Yeri : Beyoğlu İlçesi sınırları içindeki Karaköy/Galata Semti'nde Bankalar Caddesi'nin kuzeyinde yer almaktadır.

İnşa Tarihi : 1901-1904.

Mimarı : Harry Percy Adams – Charles Holden.

Bugünkü Kullanımı : Beyoğlu Devlet Hastanesi.

Çizim : 35 - 36

Fotoğraf : 191 - 194

a- Tarihçesi:

William James Smith tarafından Karaköy/Galata'da inşa edilen eski İngiliz Gemicileri Hastanesi (1846-1854) ve İngiliz Konsolosluğu (1849-1858) Binaları, 1901 yılında yıkılarak yeni İngiliz Gemiciler Hastanesi inşa edilmiştir[566]. 1901 yılında İngiliz mimar Harry Percy Adams ve yardımcısı Charles Holden[567] tarafından Londra, Woburn Place'ta hazırlanan projelere göre inşa edilen yapı, 1904 yılında tamamlanmıştır[568].

Yapıyı İngilizler, 1924 yılında Kızılay'a devretmiş, aynı yıl Beyoğlu Zükûr Hastanesi buraya taşınmış, 1933 yılında İstanbul Belediyesi'ne geçmiş ve Beyoğlu

---

566 C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.87.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s.17.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s. 326.; M.CRINSON, **Victorian Architects and the Near East: Studies in Clonial Architectural Theory and Orientalism 1840-1870**, Pensylvania 1989, s. 138-147.

567 İngiliz mimarlar Harry Percy Adams ve Charles Holden için bkz. A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s. 54-55.; C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.87-89.; E.KAROL-F.ALLIBONE, **Charles Holden Architect (1875-1960)**, Londra 1988.

568 C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.89.

Belediye Hastanesi adını almıştır. 1983 yılında Sağlık Bakanlığı'na devredilen yapı, halen Beyoğlu Devlet Hastahanesi olarak kullanılmaktadır[569].

b- Planı:

Yapı, uzun dikdörtgen tasarımlı üç bağımsız kitle ve bunları birleştiren daire formlu merkez bir kitleden oluşmaktadır (Çiz.: 35). Merkez kitlenin ortasında üst katlarla bağlantıyı sağlayan onikigen formlu bir merdiven sistemi ve bunun çevresinde de kanatlarla bağlantıyı sağlayan yine onikigen formlu bir koridor yer almaktadır. Kanatlarda yanlara yerleştirilmiş dikdörtgen mekanlar, orta kısımda yer alan koridorlara açılırlar. Tüm katlarda aynı düzenleme söz konusudur. Sadece ikinci katta, kanatlar tek bir hasta koğuşu şeklinde düzenlenmiştir. Her üç kanadın uç kısmında da, banyo ve tuvaletlerin yeraldığı kare planlı bağımsız mekanlar yer almaktadır. Bu mekanlar, dar ve kısa tutulmuş birer koridorla ana kitleye bağlanmaktadırlar.

c- Mimarisi:

Genel görünüş itibariyle Ortaçağ şatolarını andıran bir mimari anlayış çerçevesinde biçimlendirilmiş olan ve İngiliz yerel mimarlığından özellikler taşıyan yapının, S. Eyice bir İskoç şatosunu taklit eden garip bir mimari üslupta olduğu fikrindedir[570] (Foto.: 191-192).

Sınırlarını ince silmelerin belirlediği ve kademeli olarak birleşen iç-içe yuvarlak bordürlerin oluşturduğu, yuvarlak kemerli bir kapı ile ulaşılan yapının kare planlı giriş bölümünün, cephede yüzeyden taşıntı yaptığı ve üç katlı bir cephe düzenine sahip olduğu görülür (Çiz.: 36, Foto.: 193-194). Girişin üzerindeki, ortadaki yuvarlak kemerli, dikdörtgen formlu üçlü pencere sisteminde, dikkatimizi çeken iyon başlıklı sütunlar, antik kaynaklı Neoklasik sütunları akla getirir. Geniş ve sade bir boşluktan sonra yanlardakiler küçük tutulmuş, ortadaki yine yuvarlak kemerli ikinci

---

569 C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.89.

570 S.YİCE, "İstanbul, Tarihi Eserler", **İslam Ansiklopedisi**, C. 53, İstanbul 1977, s. 123.; S.EYİCE, "Marmara'da İki İskoç Şatosu", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.I, S.II, Nisan 1988, s. 25-34.

bir üçlü pencere sistemi yer alır. Güneyde yer alan kanatların uçlarındaki tuvalet ve banyo birimlerinin köşelerine yerleştirilen dörtgen formlu çıkıntıların katlar boyunca birer kule formunda yükseltilmesiyle, merkez kulenin dengelenmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Mimari etkisi itibariyle geniş saçaklar gibi bazı yerel öğeler taşısa da, çevreye yabancı olduğu hemen hissedilir. Özellikle Galata Kulesi'ne koşut imajlar peşinde olmanın bir getirisi olduğu akla gelen, merkez kulesi, bir asrı aşan tarihi boyunca herhangi bir simgesel değer kazanamamış olmasına rağmen ilginçtir.

Yapının 1901'deki yıkımından önceki orijinal yapısına ait tek kısım, bugün kadın doğum bölümü olarak kullanılan eski gemicilik bürolarıdır. Bu kısımda, dış cephe iyon başlıklı plasterler ve düz hatlı yatay saçaklarla sade ve dengeli bir Neoklasik üslup içermektedir.

Merkezde yer alan kule, Ortaçağ Avrupası'nda, Romanik dönem (VIII.-XI. yüzyıl) şato ve katedrallerindeki kule uygulamalarını akla getirmektedir[571].

d- Malzeme:

Kargir yapım sisteminde inşa edilen yapının, taşıyıcı dış beden duvarları kireç taşı ile yığma tekniğinde yapılmıştır. İç duvarlar ise, yığma tuğla tekniğinde inşa edilmiştir. Kat döşemeleri putrelli (volta) döşeme tekniğinde yapılmıştır. Dokuz kat yüksekliğinde ve onikigen formlu merdiven çekirdeğinin iç ve dış duvarları metal putrellerle taşınmaktadır. Kısmen de olsa düşey taşıyıcıları metal putreller ile iskelet sisteminde kurgulanan yapı, Osmanlı mimarlığında çelik iskelet taşıyıcı sisteminin kullanıldığı ilk yapı örneğidir[572].

---

[571] D.M.FIELD, **The World's Greatest Architecture Past and Present**, Hong Kong 2001, s.62-67.; F.CONTI, **Roman Sanatını Tanıyalım**, (Çev. E.Soley), İstanbul 1985, s. 18-28.

[572] C.CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.87.

LALELİ ÇEŞME

Katalog No : 4.3.7.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, Şair Ziya Paşa Caddesi-Laleli Çeşme Sokak'ta yer alır.

İnşa Tarihi : 1903-1904.

Mimarı : Raimondo D'Aronco.

Bugünkü Kullanımı : Çeşme.

Çizim : -

Fotoğraf : 195 - 196

a- Tarihçesi

1903-1904 yıllarında inşa edilen yapı, Raimondo D'Aronco[573]'nun İstanbul'daki çok sayıda eserinden biridir[574].

---

[573] D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 99.; C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 292. **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.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 46-119.; C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s.257.; E.QUARGNAL, **Premessa Raimond D'Aronco Lettere di un Architetto**, Gemona del

b- Cepheler:

Yapının simetrik olarak düzenlendiği anlaşılan dört cephesinden, güney ve doğu cepheleri sonradan inşa edilen binalarla tamamen kapatılmış durumdadır. Batı ve kuzey cephelerinde ise (Foto.: 195), motifler ve düzenleniş açısından bir simetri söz konusudur. Bu cephelerde en altta yüzeyleri Art Nouveau üslubundaki balkon korkuluklarında sıkça görülen, dış çerçeveleri kare, içleri daire şeklinde geometrik motiflerle işlenmiş su yalakları yer alır. Kısa bir düz atkı taşından itibaren aşağıya ve iki yana doğru kademeli olarak genişleyen ve üzengi noktasından itibaren düz şekilde devam ederek geniş bir dikdörtgen oluşturan niş içerisinde, kenger yapraklarıyla süslü bir dalın düğümlü geçmeler yaparak aşağı sarkmasından oluşan bitkisel bir süsleme yer alır (Foto.: 196). Yine üzengi noktasından itibaren yukarı kısımda oluşan piramidal niş içinde de, sık yerleştirilmiş kaval silmelerin, uç kısımlarda damla biçiminde kesilmesinden oluşan bir kompozisyon yer alır. Su damlalarını akla getiren bu dekorasyon, bitkisel motifle birlikte adeta suyun doğaya hayat verdiğini sembolize eder niteliktedir. Nişin dikdörtgen forumlu kilit taşı üzerindeki daire motifi ve öne doğru saçak şeklinde çıkıntı yapan yarım daire formlu, üzerleri uçları damlalar şeklinde kesilen kaval silmelerle yivlendirilmiş saçaklar (Foto.: 197), Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'daki Art Nouveau üsluplu yapılarının cephelerinde sıkça görülen uygulamalardır.

Yapının iki cephesinin birleştiği kuzeybatı köşenin en üst noktasında yer alan, ortadaki natural bir çiçek motifinin oluşturduğu çelenk, buna üstten bir kurdele ile bağlanan ve her iki cepheyi üstten kuşatan kenger yapraklarından askı çelenk motifi, Art Nouveau üsluplu yapı cephelerinin yaygın süslemelerindendir.

c- Malzeme:

Yapı, tümüyle kesme taştan inşa edilmiştir.

Friuli 1982, s.6-16.; G.RİGOTTİ, "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, s.70-92.; M.NİCOLETTİ, **D' Aronco e I'Architettura Liberty**, Roma 1982.; M.CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971, s.212.; S.N.DUHANİ, **Beyoğlu'nun Adı Pera İken**, İstanbul 1990.; S.N.DUHANİ, **Eski İnsanlar Eski Evler XIX.Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası**, İstanbul 1982.; A.BATUR, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", **Anadolu Sanatı Araştırmaları,** C.I, 1968, s. 103-138.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991.s.80-104.

574 Yapının yeni sanat üslubunda yapılmış olduğu ve İstanbul'da bir başka örneğinin bulunmadığı kabul edilir. Bkz. M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s.168.

GALATA RÜSUMAT (GÜMRÜK) BİNASI (ESKİ PAKET POSTANESİ)

Katalog No : 4.3.8.

Yeri : Karaköy/Galata sahili ile Kemankeş Caddesi arasındaki Galata Rıhtımı'nın, Tophane sınırındaki son yapısıdır (78 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi : 1907-1911 yılları.

Mimarı : Bilinmiyor

Bugünkü Kullanımı : Denizcilik İşletmeleri Hizmet Binası

Çizim : 37 - 42

Fotoğraf : 198 - 210

a- Tarihçesi:

1892'de başlayan Galata Rıhtımı inşaatı süreci içinde yapılmış olan, Gümrük Binası (Eski Paket Postanesi Binası), 1907-1911 yılları arasında inşa edilmiştir[575].

---

[575] A.BATUR, "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1985, s. 1058.; D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997, s. 155-167. İstanbul, bir liman kenti olarak bilinmesine rağmen, XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar rıhtımı olmamasından dolayı her acentenin kendi gemisini bağlamak için bir şamandırası bir de kayıkçı takımı bulunmakta idi. Gemiler ile liman arasındaki ulaşım bu kayıklar ile sağlanırdı. 1879 yılında İstanbul Limanı'na rıhtım inşa ettirmek üzere Fenerler İdaresi Umum Müdürü Fransız **Marius Michel** ile anlaşma yapıldı. Anlaşma gereğince, **Mişel Paşa** adıyla tanınan bu kişi, İstanbul Limanı'nın gerekli olan yerlerine rıhtım inşa edecek, bunun karşılığında 75 yıl boyunca limana giren gemilere yüklenen ticaret eşyasından belli bir ücret alacaktı. Ayrıca imtiyaz süresince Haliç'teki köprüler de bu kişiye kiraya verilecekti. Fakat teknik nedenlerden dolayı Haliç'e rıhtım inşa edilmesinden vaz geçilmesi ve siyasi nedenlerden dolayı da köprülerin kiralanmaması nedeniyle 1890 yılında yeni bir anlaşma imzalanmak zorunda kalındı. Bu yeni anlaşmaya göre, rıhtım inşasına iki yıl içinde başlanıp on dört yıl içinde tamamlanması ve bununla birlikte gümrük, sıhhiye, liman daireleri için bina ve antrepolar yapılması karşılığında imtiyaz süresi 85 yıla çıkarılıyordu. Mişel Paşa, Fransız bankalarından sağladığı destekle 1891 yılında İstanbul Rıhtımları Şirketi'ni kurdu ve rıhtımların yapımına 1892 tarihinde başladı. Çeşitli engeller ve bu arada 1894 depremi işlerin aksamasına neden oldu. Ekim 1895'te Tophane'den Karaköy yönüne doğru Galata Rıhtımı'nın 785 m.lik birinci kısmı tamamlanmış oldu. Şirket, 1890 yılında yapılan anlaşma gereğince, 1905 yılında Galata Gümrük Binası'nın projelerini hazırlatarak hükümetin

b- Planı:

Günümüzde Denizcilik İşletmeleri'nin farklı birimlerince kullanılan yapı, bilinçsizce yapılan müdahaleler neticesinde özgün plan şemasını tamamen yitirmiştir. Yaklaşık 35x185 m. ölçülerinde oldukça uzun dikdörtgen bir kitleye sahip olan yapı (Çiz.: 37-39), plan ve cephe düzeni açısından incelendiği taktirde, iki ana bölüme ayrılmaktadır. Kuzeybatı (Karaköy Meydanı yönü) yönünde yer alan ve genel hatları itibariyle simetrik bir düzenlemeye sahip olan yaklaşık 35x110 m. ölçülerindeki dikdörtgen kitle, plan ve cephe kurgusu ile yapının esas bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümün tam ortasında yer alan, rıhtım ve cadde ile giriş bağlantısının da sağlandığı yaklaşık 15x30 m. boyutlarındaki dikdörtgen tasarımlı mekan, gümrük işlerine uygun olarak bir orta alan şeklinde tasarlanmıştır. Bu mekanın üzeri beşik tonoz biçiminde çelik bir konstrüksiyon ile örtülüdür. Tonoz üzerinde yer alan cam örtülü çatı feneri mekanı aydınlatmaktadır. Yapının kuzey ve güney cepheler boyunca konumlandırılan diğer birimleri, orta alandaki koridora açılmaktadır. Kuzeybatı ve güneydoğu yönünde, yapının her iki uç kısmında yer alan nerede ise bir avlu ölçütündeki aydınlıklar, iç mekanların doğal ışık almasını sağlamaktadır. Güneydoğu (Tophane) yönünde yer alan ve yaklaşık 75 m. uzunluğunda ve dik üçgen formunda bir parsele oturan kitle ise, araziye uygun tasarım biçimi ve zaman içinde yapılan müdahaleler nedeniyle karmaşık bir plan şemasına sahiptir.

c- Cepheler:

Yapının güneybatı (deniz) ve kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) cephelerinde beş adet frontonun belirlediği bir mimari düzen söz konusudur (Çiz.: 40-42, Foto.: 198-200). Frontonlara rastlayan cephe bölümlerinde pencerelerin daha geniş açıklıklı ve üçlü sistemde yapılmaları, ayrıca bu bölümlerin ana kitleden öne çıkarılması ile, uzun cephelere hareket kazandırılmıştır (Foto.: 201-205).

---

onayına sundu. Fakat önerilen yapıların yığma kargir sistemi yerine betonarme olarak yapılmak istenmesi tartışmalara yol açtı. Şirketin gelecekteki olumsuz durumlara karşı güvence vermesi üzerine, 6 Mart 1907 tarihinde inşaata başlandı. 1.272.797 Franka mal olan ve 7.000 m^2 alana inşa edilen yapı, 11 tarihinde bitirildi. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, limanların devlet tarafından satın alınması ile gümrük işlerini sürdüren yapı, Haydarpaşa Limanı'nın yapılması sonrasında bir süre paket postanesi olarak kullanıldı. Günümüzde Denizcilik İşletmeleri mülkiyetinde gümrüksüz satış mağazaları, Denizcilik İşletmeleri Hastanesi, Denizcilik İşletmeleri'ne ait hizmet ve idari bürolar olarak kullanılmaktadır.

Zemin kat üzerine bir normal kat olmak üzere iki kat olarak inşa edilen yapının zemin kat cephesinde taş taklidi kabartma sıva yapılarak, rustik duvar görünümü oluşturulmuştur. Bu görünümü ile zemin kat cephesi, Rönesans ve Neoklasik dönem yapılarının zemin katlarını akla getirmektedir. Dikdörtgen formlu pencerelerin düz atkılarında aynı yöntemin uygulanması, Baltık ve Kafkas mimarisinin kilit taşı öne taşkın, sağa-sola verev yerleştirilmiş taşlardan oluşturulan pencere atkılarını akla getirir (Foto.: 206). Yatay saçakların ve dikey plasterlerin cepheyi eşit ve aksiyal yüzeylere bölmesiyle yine Rönesans ve Neoklasik cephe anlayışını yansıtan yapının, kapı frontonlarının kompozisyonları dikkat çekici bir görünüm sunmaktadır (Foto.: 207-210). Bu alınlıklarda, uçları volüt biçiminde sonlanan, yüzeyleri iç-içe silmelerle yivlendirilmiş triglifler, Rönesans'ın antik Yunan ve Roma mimari geleneğinden alıp devam ettirdiği, Neoklasik üslubun da Rönesans'tan alarak kullandığı mimari öğelerdir. İkili triglifin ortasındaki geniş boşluk (metop) ta yer alan ve iç-içe silmelerden plastik bir şekilde işlenmiş yuvarlak kemer ve içinde yer alan aşırı plastik forumda işlenmiş bitkisel motiflerle çerçeveli çelenk motifi, Barok dönem kapı ve pencere alınlıklarının süslemelerini akla getirirken, yanlardaki askı çelenk motifleri Art Nouveau üslubunu yansıtır. Cephedeki bütün frontonlar, iç-içe silmelerden oluşan aşırı plastik yuvarlak bir barok kemerle son bulmaktadır.

d- Malzeme:

Yapı, betonarme yapım sisteminde inşa edilmiştir. Çelik putrel ve beton birleşimi ile oluşturulan düşey ve yatay ana taşıyıcılarının yanı sıra, beton kat döşemelerini desteklemek amacıyla sık aralıklarla ferbeton yapım tekniğinde tali kirişler kullanılmıştır. Taşıyıcı olmayan ve kolon aralarına gelen dış duvarlarda tuğla kullanılmıştır.

KARAKÖY PALAS

Katalog No : 4.3.9.

Yeri : Karaköy/Galata Semti'nde, meydandan geçen Kemeraltı Caddesi üzerinde yer alır (102 Ada, 3 Parsel).

İnşa Tarihi : 1920.

Mimarı : Giulio Mongeri.

Bugünkü Kullanımı : Halk ve Yapı Kredi Bankaları'nın Karaköy şubeleri olarak hizmet vermektedir.

Çizim : 43 - 44

Fotoğraf : 211 - 222

a- Tarihçesi:

İtalyan mimar Giulio Mongeri tarafından 1920 yılında inşa edilen yapının inşaatında Vedat ve Kemaleddin Beyler de görev almışlardır[576].

b- Planı:

Karaköy Palas, orijinalinde dikdörtgen bir ana kitle üzerine dört katlı olarak tasarlanmış, beşinci kat ise sonradan ilave edilmiştir. Kuzeybatı-güneydoğu yönlü dikdörtgen kitlenin batı cepheden üç kapısı bulunmaktadır. Bu kapılardan ortadaki giriş sahanlığının ve üst katlara çıkışı sağlayan merdiven boşluğunun bulunduğu mekana ulaştırır. Giriş mekanının kuzeyinde ve güneyinde birer dikdörtgen mekan yer alır. Doğubatı yönlü iki sıra payenin taşıdığı bu mekanlardan kuzeydekinin güneybatı, güneydekinin kuzeybatı köşesindeki merdivenle birinci normal kata ulaşılır.

---

[576] E.G.ERDOĞAN, "Karaköy Palas", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,** C.IV, İstanbul 1994, s. 458.; H.ÖZTÜRK, "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", **TAÇ,** II/6, 1987, s. 33-38.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s.207.; M.O.BAYRAK, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004, s.144.

Her iki tarafta da birinci normal katların ortasında, aydınlık boşluğuna yer verilmiştir. Söz konusu aydınlık boşluğunun, köşelerde payeler, aralarda sütunların birbirine yuvarlak kemerlerle bağlandığı, dikdörtgen tasarımlı galeri kısmı çevresine odaların sıralandığı bir koridorla kuşatılmıştır.

Simetrik bir plan düzeninde inşa edilmiş olan yapının, her iki banka şubesinin faal durumda olması nedeniyle ölçümlerini alıp krokisini çıkarma imkanı bulamadık. Beyoğlu Belediyesi'nden 102 Ada, 3 Parsel numarasına göre, bağlı bulunduğu 1 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü'nden rölövelerinin K.856 No'lu dosyada olduğunu tespit ettik. Arşivde K.800'lü serinin tüm rölöve projeleri mevcut olduğu halde, K.856 No'lu dosya yoktu. Dolayısıyla rölöve planları üzerinde de çalışma imkanımız olmadı. Bu nedenle çıkmamıza izin verilmeyen ikinci normal kat ve diğer üst katların plan şeması hakkında yorum yapmamız mümkün olmadı.

c- Cepheler:

Karaköy Palas'ın sadece meydana bakan batı cephesi dışa açılmaktadır (Foto.: 211-212). Diğer cepheleri komşu binalarla kuşatılmış durumdadır.

Milano palazzolarını andıran Karaköy Palas'ta, Mongeri'nin eğitimini tamamladığı Kuzey İtalya'da geçerli olan mimari anlayışın yansımaları görülür. Aynı zamanda, cephede kullanılan çıkma ve Bizans sütun başlıkları, yöreselci arayışın ürünleri olarak dikkati çeker[577].

Karaköy Palas, aslında eklektisist bir tutumla ortaya konmuş bir eserdir. Plasterlerde Bizans sütun başlığı dekorasyonu ve bunların üstlerinde Bizans kemeri benzetmesi yuvarlak kemerler, balkonsu çıkıntılar, yüzeyden ileri taşkın kornişler, başlıkları bitkisel motiflerle belirgin şekilde süslenmiş sütunce ve plasterler,

---

[577] C. CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993, s. 339-342.; A. NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.99.; İ.ASLANOĞLU, "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S. XII, İstanbul 1988, s. 26.; Y.YAVUZ-S.ÖZKAN, "Finding A National Idiom : The First National style", **Modern Turkish Architecture**, Pennsylvania 1984, s.58.; H.ÖZTÜRK, **Mimar Giulio Mongeri'nin Ankara'daki Yapıları**, Ankara 1985, s. 66.; Ö.ALTAN-F.KURUOĞLU, **Beyoğlu Rehberi**, İstanbul 2004, s. 25.

geometrik panolar halinde ele alınmış bitkisel ve geometrik bezemeli kuşaklar, yuvarlak kemer köşeliklerine yerleştirilmiş kabaralar ile hareketli ve süslü bir cephe düzeni gösterir (Çiz.: 43-44, Foto.: 213-215). Süslemelerin çoğu Bizans süsleme özelliklerini içermekle beraber, kare ve yuvarlak formlu, geometrik motiflerle süslü panolarda Art Nouveau üslubunun özellikleri sezilir. Kornişler ile balkon şeklindeki çıkıntıların altlarındaki konsolvari çıkıntılar, klasik Türk mimarisinden esinlenmeler sonucu buraya yansımış öğeler izlenimi vermektedirler.

Yuvarlak kemerlerin üzerini boydan boya kuşatan yatay kuşağın altındaki diş sırası motifleri, yine tüm cephede yatay hatların dikey plasterlerle dengelenmesi, Neoklasik cephe anlayışını akla getirmektedir. Dolayısıyla Karaköy Palas'ın batı cephesi, her ne kadar ulusal mimarlık akımının hakim olduğu bir dönemde, bu akımın mimarlarının hocası durumundaki bir mimarın (Mongeri) projesi olmasına ve ulusal mimarlığın mimarlarının da (Vedat ve Kemaleddin Beyler) inşasında görev almasına rağmen, Bizans ve Türk mimarî öğeleri gibi yerli unsurların yanında Batı Art Nouveausu ve Batı Neo-Klasizminden de izler taşımakta ve eklektik bir cephe düzeni ortaya koymaktadır.

Karaköy Palas gibi, ulusal mimarlık akımının hakim olduğu dönemde yapılmış yapıların bir çoğunda Batılı üslup etkileri sezilebilmektedir. Bunun temel nedeni, ulusal mimarlarımızın ya Batı'da eğitim görmeleri ya da Mongeri gibi Batılı hocalardan ders almalarıdır.

d- İç Mekan:

Karaköy Palas'ın Halk Bankası'nca kullanılan kuzeybatı kısmında zemin katta, alçı – kartonpiyer tavanı taşıyan kare formlu payelerin başlıkları, dört yöndeki üzerleri kenger yapraklarıyla ve oldukça girift bitkisel motiflerle süslü konsolların birleşiminden oluşur (Foto.: 216-217). Sıvalı duvarlar ve son onarımın alçı kartonpiyeri, mimari değer taşımamaktadır. Buradan birinci normal kata çıkıldığında ilk olarak dikkati aydınlık boşluğunun galerisi çeker (Foto.: 218). Burada köşelerde kare kesitli ayakların, aralarda daire kesitli sütunların bitkisel motiflerle süslü Bizans başlıklarına oturan yuvarlak kemerlerle birbirlerine bağlanmasından oluşan galerinin,

alt kısmında da galeriyi çepeçevre kuşatan Art Nouveau tarzında geometrik bezeli korkuluk yer alır.

Karaköy Palas'ın Yapı Kredi Bankası'nca kullanılan güneydoğu kısmında zemin katın bitkisel motiflerle süslü Bizans başlıklı payeleri, alçı kartonpiyer tavanı taşımaktadır (Foto.: 219). Özelliksiz sıvalı duvarlar ve sade-süslemesiz tavana sahip zemin kattan birinci normal kata çıkışta yine galeri kısmı dikkati çeker (Foto.: 220). Ancak bu kez galerinin sütunları yuvarlak kemerlerle değil, düz bir atkı ile birleşmekte ve üzerleri de alçı-kartonpiyer bir tavanla örtülmektedir (Foto.: 221-222). Bu alçı kartonpiyer tavanın natural çiçeklerden ve bitki dallarından oluşan süslemeleri, Art Nouveau üslubuna işaret eder. Yine sütunların alt kısımlarında yer alan, iç-içe silmelerin kuşattığı içleri geometrik öğelerle süslü daire motifleri ve bunların yer aldığı kare panolar, Art Nouveau mimarisindeki balkon korkuluklarının süslemelerini akla getirir.

Sonuç olarak şunu diyebiliriz ki, Karaköy Palas yerli mimari stille, Batı etkili mimari stilin eklektik bir düzende ele alındığı gösterişli bir iç ve dış mimariye sahiptir.

e- Malzeme:

Taş malzeme kullanılarak kargir sistemde inşa edilen yapının içeriden tavanlarında, paye ve sütun başlıklarında alçı-kartonpiyer kaplama kullanılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

5.1. PLAN DÜZENİ

Karaköy çevresinde inşa edilmiş Batı tarzı sivil mimari örnekleri, plan düzeni açısından karşılaştırma ve değerlendirme yapabilecek bir üslup birliği göstermemektedirler. Zira yapıldıkları dönem (XIX.yüzyıl), yapı inşasında mevcut arazilerin değerlendirilmesini gerekli kıldığı için, belirli bir üslupta ele alınmış tasarımı, rahat bir şekilde araziye uygulamak mümkün olmamıştır.

Yapılar genellikle, Karaköy çevresinin eğimli arazisine uygun olarak, bodrum kat ve zemin katlar üzerine çok katlı olarak inşa edilmişlerdir. Katlar arasındaki bağlantı merdiven ve asansörlerle sağlanmıştır. Katlar genelde araziye uygunluk açısından asimetrik bir plan düzeni gösterir.

Karaköy ve çevresinde inşa edilmiş Batı tarzı sivil mimari örneklerinin bir çoğunda, son yıllarda yapılan restorasyonlarla iç tasarım tamamen değişmiş ve özgünlüğünü yitirmiştir. Bunlardan Demirbank (Banque de Change) Binası (1880'li yıllar), 1999 yılında geçirdiği restorasyonla, iç tasarım düzeninin özgünlüğünü tamamen yitirmiş, mevcut araziye uygunluk açısından yuvarlatılmış köşesi ile dikkati çeken, dikdörtgen tasarımlı ve zeminle birlikte dört katlı olarak inşa edilmiş bir yapıdır.

Üst katları metruk vaziyette olan ve ölçüm almamıza izin verilmeyen Sümerbank Binası (1880'li yıllar), bodrum kat ve zemin kat üzerine çok katlı olarak inşa edilmiş olup, araziye uygunluk nedeniyle yamuk dikdörtgen bir plan kuruluşuna sahiptir.

Katalogta yer alan yapılar içinde plan bakımından simetrik bir kuruluşa sahip olan ve bir üslup birliği gösteren tek yapı Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'dır (1890-1892). Doğu-batı doğrultulu ve kompleks düzende, iki binanın bir bütün olarak algılandığı Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın içeriden de birbirinin özelliklerini tekrar eden iki bölümden oluştuğu görülür (Çiz.: 2). Alttaki iki

bodrum katı ile beraber toplam altı katlı olarak tasarlanmış olan yapının, bir aydınlık galerisi çevresindeki koridora açılan simetrik düzende yerleştirilmiş hücrelerden oluşan kat düzeni, Rönesans saraylarının plan düzenini akla getirir. Floransa'daki Palazzo Medici Riccardi (1444)[578] (Çiz.: 45), yine Floransa'daki Palazzo Strozzi (1489-1504)[579], Palazzo Rucellai (1456)[580], Medici Villası (1480-85)[581], Roma'daki Farnese Sarayı (1514)[582], aydınlık galerisi çevresindeki koridora açılan hücrelerin oluşturduğu simetrik düzenli dikdörtgen tasarımlarıyla, A.Vallaury'nin Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası'nın projesini hazırlarken esin kaynağı olmuş olmalıdırlar.

Plan kuruluşu açısından, arazinin mevcut durumuna göre şekillenen bir diğer örneğimiz Ziraat Bankası'dır (1910-1912). Yapı düzgün olmayan dikdörtgen bir kitle üzerine çok katlı olarak inşa edilmiştir (Çiz.: 5). Son onarımlar iç mekanın mimari ve tasarım açısından özgünlüğünün tamamen kaybolmasına neden olmuştur.

Bodrum kat üzerine, zemin kat, iki normal kat ve bir de sonradan ilave edilen çatı katıyla birlikte beş katlı olan Narlıyan Han (1882)'ın planı, tarihi süreç içerisinde işlev değiştirdikçe, çeşitli değişiklikler geçirerek yeni bir kullanıma uyarlanmıştır. Dolayısıyla, orijinal plan tasarımından tam anlamıyla söz etmek mümkün değildir. Ayrıca, iç kapılarından döşemesine kadar tamamıyla değişikliğe uğradığı için, iç mekanların özgün kullanımı ve özgün mimarisi hakkında yorum yapmak da güçtür.

Karaköy Meydanı'nın sembol yapılarından biri durumundaki Nordstern Han (1889) da, plan kuruluşu ve iç mekan düzeni açısından özgünlüğünü yitirmiştir (Çiz.: 9).

Karaköy çevresinden, metruk vaziyette olduğu için sadece zemin katlarına girebildiğimiz, üst katlarının plan düzeni ve mimarisi hakkında inceleme yapamadığımız yapılardan biri, Hezaren Han (1902)'dır. Zemin kat üzerine beş katlı

---

578 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.122.
579 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.124.
580 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.128.
581 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.128.
582 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.145.

olarak inşa edilen yapının, elektrik malzemeleri satan bir dükkanın bulunduğu zemin katının dışında, tüm katları metruk vaziyettedir.

Bodrum kat üzerine, zemin kat, asma kat, birinci normal kat, ikinci normal kat ve üçüncü normal kat olmak üzere beş katlı, arazinin eğimine uygun olarak yerleştirilmiş bodrum katı da ilave edersek, altı katlı bir iş hanı olarak inşa edilen Assicurazioni Generali Han (1909), mevcut araziye uydurulmuş yamuk dikdörtgen planı ile dikkati çekmektedir (Çiz.: 12). Yapı son onarımlarla iç mekanın özgün tasarım ve mimari özelliğini yitiren yapılardan bir diğeridir.

Mevcut araziye göre doğu-batı yönlü ve kuzey-güney yönlü iki kanadın birleşmesinden oluşan Ömer Abed Hanı (XX.yüzyıl başları) da araziden kaynaklanan asimetrik plan düzeni ile dikkati çeker (Çiz.: 14).

Aslında ortada yer alan koridorun kuzey ve güneyine yerleştirilmiş, dikdörtgen planlı büroların oluşturduğu simetrik bir tasarıma sahip Bahtiyar Han (1903-1904), sokağın kavsine ve mevcut araziye uyum nedeniyle asimetrik bir plan düzeni sunmaktadır (Çiz.: 15). Son onarımlar ve çeşitli kullanım amaçlarına uygunluk açısından yapılan değişiklik ve ilaveler, yapının iç mimarisinin de özgünlüğünü yitirmesine neden olmuştur.

Yamuk dikdörtgen tasarımlı Tütün (Ünyon) Han (1910-1911) ve Ankara Han (1911-1912) da, dönem yapılarının mevcut araziye uyma zorunluluğundan kaynaklanan asimetrikliği yansıtmaktadırlar (Çiz.: 17-20).

Zemin ile birlikte altı katlı olarak inşa edilen, dikdörtgen formlu bir kitle kuruluşuna sahip (Çiz.: 22), simetrik plan düzeni gösteren Çinili Rıhtım Han (1910-1911)'ın iç mekanı da, diğer yapılar gibi son onarım ve tadilatlarla özgünlüğünü yitirmiş olup, mimari değer taşımamaktadır. Yine zemin katla birlikte altı katlı olarak inşa edilmiş olan Merkez Rıhtım Han (1912-1914), kare formlu ve simetrik düzenli bir kitle kuruluşuna sahiptir (Çiz.: 24). Ancak bu yapı da iç mimari özgünlüğünü tamamen yitirmiştir.

Mevcut araziye uygunluk nedeniyle yamuk dikdörtgen bir bloğa oturan Frej Apartmanı (XIX.yüzyıl sonları), asimetrik bir plan düzenine sahiptir (Çiz.: 30). Son onarımla iç mekan mimarisi ve planı özgünlüğünü kaybetmiştir.

Eğimli bir arazi üzerinde, doğu-batı doğrultusunda uzun dikdörtgen planlı bir bloğun, kuzeybatı ve güneybatı uçlarından kuzeye doğru uzanan birer uzun dikdörtgen blokla, "U" planında tasarlanmış olan Avusturya Saint George Hastanesi (XIX.yüzyıl sonları) de araziden dolayı tam bir simetri göstermemektedir (Çiz.: 33). İç mekan düzenlemesi ve mimarisi de, son yıllarda yapılan onarımlar, ihtiyaca uygun bölüntüler ve ilavelerle özgünlüğünü büyük oranda yitirmiştir.

Uzun dikdörtgen tasarımlı üç bağımsız kitle ve bunları birleştiren daire formlu merkezi bir kitlenin oluşturduğu, İngiliz Gemiciler Hastanesi (1901-1904) kendine özgü farklı bir plan düzeni göstermektedir (Çiz.: 35).

Günümüzde Denizcilik İşletmeleri'nin farklı birimlerince kullanılan Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (1907-1911), özgün plan şemasını ve iç mimarisini tamamen yitirmiştir (Çiz.: 37).

Görüldüğü üzere, Karaköy çevresindeki Batı tarzı sivil mimarlık örnekleri mevcut araziye uyum zorunluluğundan dolayı, bir üslup birliği ve simetrik düzen göstermemektedirler. Ayrıca, son yıllarda yapılan onarımlar, çeşitli işlevlere uygun değişiklikler ve bunun gerektirdiği ilaveler, hem tasarım açısından hem de mimari açısından iç mekanların özgünlüklerini yitirmesine neden olmuştur.

Zaten Batı tarzı, bu yapıların plan düzenlerinde ve iç mimarilerinde değil, dış cephelerinde hissedilir.

5.2. CEPHE DÜZENLEMESİ

5.2.1. NEOKLASİK VE NEORÖNESANS ÜSLUPLU CEPHELER

Neoklasik üslup özellikleri içeren cephe düzenlemesine sahip **Demirbank** (Banque de Change) **Binası** (1880)'nın bu üslubu en açık biçimde yansıtan cephesi, Voyvoda Caddesi (Bankalar Caddesi)'ne bakan güney cephesidir (Foto.: 3). Bu cephede, yatayda saçakların, dikeyde ise plasterlerin yüzeyleri eşit ve aksiyal biçimde parçalaması, yatay ve dikey hatların dengeli bir uyum ve simetri oluşturması, Rönesans mimarisinin kaynağını antik Roma'dan alan klasik cephe

düzenini akla getirir[583]. Bu açılardan baktığımızda Floransa'daki Rucellai Sarayı (Foto.: 223) (1456)[584], Pienza'daki Piccolomini Sarayı (Foto.: 224) (1459)[585] Rönesans mimarisinde cephede yatay ve dikeyde saçak ve plasterlerin kesişimi sonucu oluşan dengeyi açıkça ortaya koyan yapılar olarak akla gelirler. Demirbank Binası zemin katında gördüğümüz rustik duvar ya da bosajlı duvar tekniği[586] de, Rönesans mimarisinde özellikle alt kat cephelerinde uygulanan duvar tekniğini akla getirir. Örneğin Floransa'daki Medici-Riccardi Sarayı (Foto.: 225-226) (1444)[587]'nın, yine Floransa'daki Rucellai Sarayı (1456)'nın (Foto.: 220) ve Roma'daki Venezia Sarayı (1469-1474)[588]'nın alt kat cephelerinde (Foto.: 227) sözünü ettiğimiz rustik duvar ya da bosajlı duvar tekniği kullanılmıştır.

Demirbank Binası'nın ikinci ve üçüncü normal kat cepheleri boyunca devam eden korint başlıklı ve kare kesitli plasterler de, Rönesans mimarisinin antik Roma mimarisinden alarak cephede simetriyi sağlamak amacıyla kullandığı plasterleri akla getirmektedir. Ayrıca iç içe silmelerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu pencereler ve bunların korint başlıklı plasterlerle kuşatılmış olması da Rönesans mimarisinin pencere formunu düşündürmektedir. Demirbank Binası cephesinin yatayda düz hatlı yatay saçaklarla, dikeyde plasterlerle aksiyal bir

---

583 Rönesans mimarisinin cephe düzenini ve temel ilkelerini anlayabilmek için, **Leon Battista Alberti**'nin Romalı mimar **Vitruvius**'un "De Architectura" adlı eserinden esinlenerek hazırladığı, "De Re Aedificatoria" adlı eserini incelemek gerekir. 1450 yılında yazılan, 1452 yılında ilk baskısı yapılan ve Papa **V. Nicholas**'a hediye edilen bu eserle Alberti, Rönesans mimarisinde denge, uyum ve oran konularını işlemiş, böylece Rönesans mimarisinin ilkelerini belirleyen ilk kuramcı unvanına kavuşmuştur. 10 bölümden oluşan ve Latince olarak yazılan eser, daha sonra İtalyanca'ya çevrilmiştir. Bu eserde geçen ilkelerden bizi ilgilendirenler, **gelenek**, **uyum** ve **çeşitlilik** ilkeleridir. O'nun gelenek ilkesi, antik Yunan ve Roma mimari formlarının kullanılmasına dayanır. Uyum ilkesinde ise, cephelerin simetri ve geometriye uygun tasarlanması vazgeçilmez kuraldır. Bu da yatay ve dikey hatların birbirini dengelemesi sonucu cephelerin eşit yüzeylere bölünmesiyle sağlanır. Cepheleri yatayda saçaklar dikeyde de plasterler eşit yüzeylere ayırır ve bir denge oluşmuş olur. Bu da cephenin kolay algılanmasını sağlar. Çeşitlilik ilkesi ise, her kat cephesinde aynı formda değil de, farklı formda plaster kullanımı ile sağlanır. Yani antik kaynaklı dor, iyon ve korint tarzı plasterlerden her biri bir kat cephesinde kullanılırsa, cephe tekdüzelikten kurtarılmış olur. Bkz. **http://www.dergi.org/032000/1301.htm**.; V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.114-132.

584 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.123.

585 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.119.

586 Rustik duvar, dış yüzleri bombeli taşlarla derz araları belirgin şekilde örülen duvar manasına gelir. Rönesans mimarisinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

587 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.122.

588 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.124.

biçimde parçalanışına, çok sayıda Rönesans yapısını örnek göstermek mümkündür. Bunlardan biri Floransa'daki Pazzi Kilisesi (1429)'nin giriş cephesidir[589] (Foto.: 228-229). Bu yapıda, korint başlıklı sütunlar üzerindeki yatay saçak cepheyi ikiye bölmekte, ortadaki profilli silmelerin oluşturduğu yuvarlak Rönesans kemerinin her iki yanında yer alan korint düzenli plasterler, cepheyi eşit dikdörtgenlere ayırmaktadır. Yine Mantua'daki St.Andrea Kilisesi (1471)'nin[590] (Foto.: 230) Leon Battista Alberti tarafından Roma zafer takı formunda düzenlenen cephesinde, korint tarzı plasterlerin cephede denge ve simetri oluşturduğunu, niş, kapı ve pencerelerin aksiyal bir düzende yerleştirilebilmelerini sağladıkları görülür. Aynı şekilde Urbino'daki Palazzo Ducela (1454)'nın[591] cephelerindeki Korint plasterler ve yatay saçakların simetri ve denge unsuru olarak kullanıldıkları dikkati çeker (Foto.: 231). Daha önce değindiğimiz Rucellai Sarayı (Foto.: 223) ve Piccolomini Sarayı'nda da (Foto.: 224) yatay saçaklar ve plasterlerle simetri ve aksiyal düzen oluşturulmuştur.

Rönesans mimarisinde yaygın bir biçimde kullanılan, XIX. yüzyılda Avrupa Neoklasik ve Neorönesans üsluplarının vazgeçilmez mimari öğelerinden olan dor, iyon ve korint tarzı sütun ve plasterlerin kaynağı antik Yunan ve Roma mimarisidir[592]. Roma'daki Colosseum (M.S.80 dolayları)[593]'da (Foto.: 232), Güney Fransa Orange'de yer alan Tiberius'un Zafer Takı (M.S.14-37 dolayları)'nda[594] (Foto.: 233), Roma Pantheon Tapınağı (M.S.130)'nda[595] (Foto.: 234) (örnekleri

---

589 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.103.

590 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.112.

591 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.121.

592 Yunanlılar dor, iyon ve korint diye, her biri başlık biçimleriyle ayırt edilebilen başlıca üç sütun ve plaster düzeni geliştirmişlerdir. Romalılar kurallara dayanan bu sistemleri, kendi görüşlerine uyduğu için olduğu gibi uygulamakta bir sakınca görmemişlerdir. Ayrıca kendileri de bu üç Yunan düzenine, Dor düzeninin daha basit bir çeşidi olan Toskana ve Korint düzeninin daha zengin bir uyarlaması olan Kompozit düzenlerini eklediler. **Dor düzeni**, antik mimarlıkta kullanılan düzenlerin kurallara en bağlı olanıdır. Ahşap tekniğine özgü detayların taşa geçirilmesiyle ortaya çıkan bu düzende başlık kısmı, üst üste bindirilmiş alttaki Ecinus, üstteki ise Abacus adlı iki yastıktan oluşur. **İyon düzeni**, Antik mimarlıkta kullanılan İyonya'da geliştiği için bu adla anılan düzendir. Dor düzenine göre daha incelmiş sütun gövdeleri, sütun kaideleri ve volütlü sütun başlıklarıyla ayırt edilir. **Korint düzeni**, Antik mimarlıkta kullanılan bir düzen olup, stilize akant yapraklarıyla bezeli sütun başlıkları ile diğer düzenlerden ayrılır. Bkz. N.PEVSNER, **Avrupa Mimarisinin Ana Hatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970, s. 117-140.

593 E.H.GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul 1999, s. 118.

594 E.H.GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul 1999, s. 119.

595 E.H.GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul 1999, s. 120.

çoğaltabiliriz) karşımıza çıkan bu sütun ve plaster düzenleri, XV.yüzyılın başlarında Rönesans'la birlikte yeniden yaygınlaştırılarak kullanılmaya başlamış, aynı klasik formlarıyla XIX. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa Neoklasik mimari üslubunun temel mimari biçimleri olmuşlardır. Daha önce de değindiğimiz gibi tarihi gelişim süreci içerisinde Avrupa Neoklasizminin Osmanlı mimarisine de etki etmesiyle, önce ve ağırlıklı olarak İstanbul'da ve ardından Anadolu'da uygulamaları görülmeye başlamıştır. Paris'teki Madeleine Kilisesi (1806-1824)[596] ön cephesinde (Foto.: 235), kullanılan korint başlıklı sütunlar, yatay saçak ve üçgen alınlık, Avrupa Neoklasizminin antik Yunan ve Roma mimari biçimlerinden esinlenişine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Yine aynı şekilde Viyana Parlamento Binası ön cephesine (1860)[597] baktığımızda (Foto.: 236), korint sütunları, yatay saçağı ve üçgen alınlığı ile tipik bir Yunan veya Roma tapınak cephesi izlenimi vermektedir.

İstanbul'a geldiğimizde, Demirbank Binası rustik duvar tekniği ile, yuvarlak kemerli pencereleri ve korint başlıklı plasterleri ile, simetrik ve kolay algılanabilir cephe düzenlemesi ile, antik Roma mimarisi kökenli Rönesans formlarının, XIX. yüzyıl Avrupa Neoklasik mimari üslubunda kullanıldığı şekliyle karşımıza çıkmaktadır.

Aynı cephe düzenlemesi anlayışını ve mimari formları, Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası (1892)'nda da görmek mümkündür (Foto.: 30). Zira, bu yapının kuzey cephesinde, yatay kuşaklar ve plasterler, cephenin aksiyal düzende parçalanışını sağlamaktadır. Alt katlardaki bosajlı duvar tekniği, Korint başlıklı plasterler, İyon başlıklı plasterlerle kuşatılmış dikdörtgen formlu pencereler ve üçgen alınlıkları ile Osmanlı bankası Genel Müdürlük Binası da, tıpkı Demirbank Binası'nda olduğu gibi antik geleneği, Neoklasik üslup içerisinde sergilemektedir. Yine Sümerbank Binası (1880) (Foto.: 12), yatayda düz saçakları dikeyde İyon başlıklı plasterleri ile aksiyal düzenli cephe tasarımı sunmakta olup, tıpkı Demirbank Binası gibi Rönesans mimarisinin antik gelenekten aldığı mimari formları

---

[596] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 17.

[597] A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi), İstanbul 1994, s. 21.

yansıtmaktadır. Söz konusu yapının dikdörtgen formlu pencerelerinin iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak formlu alınlık kemerleri, Neoklasik ve Neorönesans mimari üsluplarının Rönesans mimarisinden aldığı antik kaynaklı kemer formudur.

Demirbank Binası'nın yatayda saçaklar, dikeyde plasterlerle, simetrik düzende aksiyal yüzeylere bölünen cephe düzenini Vefai Han (1900-1901)'da da görmek mümkündür (Foto.: 66). Vefai Han'ın yüzeyden hafif ileri taşıntı yapan, gövdeleri düşey silmelerle yivlendirilmiş kare kesitli ve korint başlıklı plasterleri de, Rönesans mimarisinin antik mimariden aldığı, XIX. yüzyıl Avrupa Neoklasik üslubuna aktardığı ve Türk Neoklasik ve Neorönesans üsluplarına da yansıyan mimari öğelerden biridir.

İyon ve korint tarzı plasterleri, yatay saçakları ve üçgen alınlıklı dikdörtgen formlu pencereleri ile Taş Kışla (Mecidiye Kışlası) Binası (1849-1853) da , Demirbank Binası, Sümerbank Binası ve Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası gibi İstanbul'un Neoklasik üslupta cephe özelliğine sahip çok sayıda sivil mimari örneğinden biridir (Foto.: 237). Yine İngiliz Elçiliği Binası (1844-1854), alt kattaki rustik duvar örgüsü, yatay saçakları, bir üçgen bir yuvarlak kemer alınlıklı ritmik yerleştirilmiş dikdörtgen formlu pencereleri ile Rönesans geleneğini XIX. yüzyılda, Neoklasik üslupta devam ettiren bir başka yapıdır (Foto.: 238). Yine Şişhane'deki Altıncı Daire-i Belediye Binası (XIX.yüzyıl)'nda (Foto.: 239), üçgen alınlıklı pencereler, yatay saçaklar, korint ve iyon başlıklı plasterlerle Neoklasik bir cephe düzeni oluşturulmuştur.

Korint başlıklı dört sütun üzerine üçgen alınlıklı giriş bölümüyle ve cepheyi dikeyde eşit yüzeylere bölen İyon başlıklı plasterleri ile İstanbul Arkeoloji Müzesi (1891-1907), tıpkı Demirbank Binası gibi antik mimari gelenekten beslenen Neoklasik mimari özellikler içermektedir (Foto.: 240).

Demirbank Binası'nın iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli pencere formunun ve cepheyi dengeli bir biçimde katlara bölen yatay kuşaklarının Kayseri Lisesi (XIX.yüzyıl sonları XX.yüzyıl başları)'nde de görülmesi (Foto.: 241-242), İstanbul'daki Batı etkili Neoklasik üslubun Anadolu'ya kadar yayıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Yine aynı şekilde cepheyi eşit katlara bölen yatay saçakları, üst

kattaki üçgen alınlıklı pencereleri, girişteki dor düzenli sütunlarıyla Sivas Kongre Binası (XIX.yüzyıl sonları XX.yüzyıl başları) da, Neoklasik üslubun Anadolu'daki önemli temsilcilerinden biridir (Foto.: 243-245).

Katalokta yer alan ve Neoklasik üslupta ele alınmış olan örneklerimizden biri de **Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası** (1890-1892)'dır (Foto.: 19). Yapının kuzey cephesinde, Neoklasik üslup özellikleri görülmektedir. Bu cephede zemin katla bodrum katın duvarı büyük boyutlu ve bosajlı dikdörtgen taşlarla, dıştan kaplama tekniği ile örülmüştür. Bu teknik, Rönesans mimarisinin alt katlarda kullanılan bosajlı duvar tekniğini akla getirmektedir. Hatta bu duvar örgüsünün Baroğa geçiş ve erken Barok mimari örneklerinde de yer yer uygulandığı görülür. Floransa'daki Medici Riccardi Sarayı (1444) (Foto.: 225), Rucellai Sarayı (1456) (Foto.: 223) ve Roma'daki Venezia Sarayı (1469-1474)'nın alt kat cephelerinde (Foto.: 227) görülen bosajlı duvar örgüsü, pek çok Rönesans yapısının karakteristik mimari özelliği olarak dikkati çeker. Yine Prag'daki Cernin Sarayı (1668-1677)[598] (Foto.: 246) ve Erzbischöflicher Sarayı (1675-1679)[599] (Foto.: 247), Venedik Pazzo Grassi (1749)[600] (Foto.: 248), Wien'deki Daun-Kinsky Sarayı (1713-1716)[601] (Foto.: 249) ve Belvedere Sarayı (XVIII.yüzyıl)[602] (Foto.: 250), Greenwich'te, The Queen's House (1666)[603] (Foto.: 251), Venedik Ca Pesaro (1659-1710)[604] (Foto.: 252) gibi erken Barok mimari örneklerinin alt katlarında bosajlı duvar örgüsüyle karşılaşılır.

Voyvoda Caddesi'ndeki Demirbank Binası (1880) (Foto.: 3) ve Beyoğlu'ndaki Decugis Evi (1895)[605] (Foto.: 253) gibi Neoklasik üsluplu yapıların alt katlarında da bosajlı duvar örgüsünün kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın yatayda düz hatlı saçaklar, dikeyde ise korint başlıklı plasterlerle aksiyal düzende parçalanan kuzey cephesi,

---

598 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.264.
599 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 266.
600 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 71.
601 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 78.
602 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 255.
603 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 35.
604 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 70.
605 U.ÇEVİK, **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s.212.

Neoklasik üslubun denge ve simetri ilkesini yansıtır (Foto.: 17). Cephelerin yatay ve dikey hatlarla simetrik biçimde dengelenişine Rönesans mimarisinden, Floransa'daki Pazzi Kilisesi (1429) (Foto.: 228), Mantua'daki St.Andrea Kilisesi (1471) (Foto.: 230), Urbino'daki Ducale Sarayı (1454) (Foto.: 231), Floransa'daki Rucellai Sarayı (1456) (Foto.: 223), Pienza'daki Piccolomini Sarayı (1459) (Foto.: 224), Roma'daki Farnese Sarayı (1517) (Foto.: 254) gibi yapılar örnek olarak gösterilebilir.

İstanbul'daki XIX. yüzyıl yapılarından, Alman Elçilik Sarayı (XIX.yüzyıl sonları)[606] (Foto.: 255), Haydar Paşa Garı (XIX.yüzyıl sonları XX.yüzyıl başları) (Foto.: 256), Taş Kışla Binası (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 237), Karaköy'deki Sümerbank ve Demirbank Binaları (Foto.: 9, 3), Amerikan Elçiliği (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 257) ve Fransız Elçiliği (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 258), Kuledibi'nde Büyük Sadık Paşa Apartmanı (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 259), Karaköy'deki Rum İlkokulu (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 260), Karaköy Kemankeş Caddesi'nde Anadolu Sigorta Binası (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 261) ve Karaköy Yeni Han (1893) (Foto.: 262) gibi sayılarını çoğaltabileceğimiz Neoklasik üsluplu yapılar, yatay ve dikey hatlarla dengelenen simetrik cephe düzenleriyle dikkat çekmektedirler.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın kuzey cephesinde karşımıza çıkan, yatayda saçakların dikeyde ise plasterlerin cepheleri aksiyal düzende parçalaması sonucu oluşan denge ve simetri, Anadolu'daki Neoklasik üsluplu mimari örneklerinde de görülmektedir. Örneğin Kars'taki Defterdarlık Binası (XIX.yüzyıl sonları)[607] (Foto.: 263) ve Fevzi Paşa İlköğretim Okulu (XIX.yüzyıl sonları)[608]'nda yatay saçakların dikey plasterlerle kesilmesiyle aksiyal cephe düzeni kurulmuştur (Foto.: 264).

---

606 M.YAVUZ, **19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2001, s. 72.

607 N.T.GÜNDOĞDU, **Batılılaşma Dönemi Kars'ın Şehir Dokusu ve Resmi Binalar**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2005, s. 127.

608 N.T.GÜNDOĞDU, **Batılılaşma Dönemi Kars'ın Şehir Dokusu ve Resmi Binalar**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2005, s. 104.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın üçgen alınlıklı pencereleri de Rönesans mimarisinin, antik Yunan ve Roma mimarisinden alarak yaygın bir biçimde kullandığı pencere formudur. Bu pencere formu, XIX. yüzyıl Avrupa Neoklasik üslubunun dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencere formunun kaynağı olmuş, buradan XIX. yüzyıl Türk mimarisine de yansımıştır.

Floransa'daki Öksüzler Hastanesi (1419) (Foto.: 265) ve Roma'daki Farnese Sarayı (1517) (Foto.: 254), Rönesans mimarisinin dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencere formunu en iyi yansıtan örneklerdir. Hatta Farnese Sarayı'nın pencerelerinin plasterle kuşatılmış olması ve üçgen alınlıkların plasterlere oturması, Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası ile büyük bir paralellik göstermektedir. Rönesans mimarisinin önemli örneklerinden Todi yakınlarındaki Santa Maria della Consolazione Kilisesi (1494-1518) (Foto.: 266), yatay ve dikey hatların kesişimi sonucu ortaya çıkan aksiyal cephe düzeni bakımından ve dikdörtgen formlu üçgen alınlıklı pencereleri bakımından Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nı düşündürmektedir. Rönesans mimarisinin simetri ilkelerini kırarak Maniyerizm'e geçişi sağladığı kabul edilen, S.Peter Kilisesi (1546-1564)'nin[609] kubbe kasnağında ve cephelerinde dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencereler dikkati çeker (Foto.: 267-268). Avrupa Neo-Klasizmi'nin önemli örneklerinden olan Viyana Parlamento Binası (1863) cepheleri de, üçgen alınlıklı pencerelerle dışa açılır (Foto.: 236).

İstanbul'dan İngiliz Elçiliği Binası (1844-1854) (Foto.: 238), Tepebaşı'nda Zapyon Rum Kız Lisesi (1885)[610] (Foto.: 269), Beyoğlu'ndaki Kamondo Apartmanı (XIX. yüzyıl sonları)[611] (Foto.: 270), Beyoğlu'nda Zografyan Erkek Lisesi (1893)[612] (Foto.: 271), Beyoğlu Olivo Han (XIX. yüzyıl sonları)[613] (Foto.: 272), Metro Han (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 170), Taş Kışla (Mecidiye Kışlası) Binası (1849-1853) (Foto.: 237), Altıncı Daire-i Belediye (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 239), Beyoğlu Nergis Sokak'ta Decugis Evi (1895) (Foto.: 253), Haydarpaşa Garı (XIX.yüzyıl

---

609 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.150.
610 M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s. 31.
611 M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s. 52.
612 M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s. 85.
613 M.EMİNOĞLU, **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004, s. 119.

sonları-XX. yüzyıl başları) (Foto.: 256), Alman Elçilik Sarayı (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 255), Tepebaşı'nda Londra Oteli (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 273), İstanbul Arkeoloji Müzesi (Foto.: 240) gibi XIX. yüzyıl sonlarına ait yapılar, cephelerinde üçgen alınlık kullanımıyla, Rönesans'ın antik Yunan ve Roma mimarisinden aldığı ve Avrupa Neo-Klasizmi'ne aktardığı formu yansıtan Türk Neoklasik örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Galata'daki Nazlı Han (1904) (Foto.: 274), Karaköy'deki Liman Ticaret Hanı (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 275), Karaköy'deki Anadolu Sigorta Binası (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 261), Kuledibi'nde Büyük Sadık Başa Apartmanı (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 259) ve Karaköy'deki Rum İlkokulu (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 260) da, cephede dikdörtgen formlu pencere ve üçgen alınlık kullanımı ile Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası ile paralellik gösterirler.

Üçgen alınlıklı dikdörtgen pencere formlarıyla, Niksar Eski Hükümet Konağı (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 276), Sivas Kongre Binası (XIX. yüzyıl sonları) (Foto.: 243) gibi yapılar da Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın mimari üslubu ile paralellik göstermekte ve bu üslubun Anadolu'ya kadar uzandığını ortaya koymaktadırlar.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın kuzey cephesinde, yüzeyi dengeli bir biçimde parçalayan korint başlıklı plasterler ve yine, pencereleri iki yandan kuşatan iyon başlıklı sütunceler, antik Yunan ve Roma mimari öğelerindendirler. Bu mimari unsurlar, XV. yüzyılda Rönesans ile birlikte tekrar kullanılmaya başlamış, XIX.yüzyıl Avrupa Neoklasik üslubunun vazgeçilmez elemanları olmuşlardır. Avrupa Neo-Klasizmi ile yaklaşık aynı dönemlerde Türk Neoklasik mimari formları olarak İstanbul ve Anadolu'daki mimari örneklerde de kullanılmışlardır.

Roma'daki Colosseum (M.S.80 dolayları)'da görülen iyon ve korint tarzı plasterler, cephede simetri ve hareketlilik sağlamak amacıyla kullanılmışlardır (Foto.: 232). Güney Fransa Orange'deki Tiberius'un Zafer Takı (M.S.14-37 dolayları)'ndaki korint tarzı plasterler, cephede eşit yüzeyler oluşturmakta ve denge sağlamaktadır (Foto.: 233).

Rönesans mimarisinin önemli örneklerinden Floransa'daki Rucellai Sarayı (1456)'nda, alt katta dor, üst katlarda ise korint tarzı plasterlerle, cephe yüzeyinin aksiyal düzende ve eşit ölçülerde parçalandığı ve simetri sağlandığı görülmektedir (Foto.: 223). Aynı uygulama, Pienza'daki Piccolomini Sarayı (1459)'nda da gerçekleştirilmiştir (Foto.: 224). Urbino'daki Ducale Sarayı (1454)'nda, korint başlıklı plasterler, cephede eşit dikdörtgenler oluşturmaktadır (Foto.: 231). Mantua'daki St. Andrea Kilisesi (1471)'nin, Roma zafer takları formunda düzenlenen cephesinde, korint tarzı plasterler denge ve simetri unsuru olarak dikkati çekerler (Foto.: 230). Yine Todi yakınlarındaki St. Maria Consolazione Kilisesi'nde cephelerin eşit yüzeylere bölünmesi, aksiyal düzende simetri oluşturması korint plasterlerle sağlanmıştır (Foto.: 266).

Avrupa mimarisinde cephede korint başlıklı plaster kullanımı, Maniyerist ve Barok dönemlerde de devam ettirilmiştir. Ancak bu dönemlerde amaç simetri sağlamak değil, aşırı hareketlilik ve ışık-gölge kontrastı oluşturmaktır. Rönesans yapısı olan, cephesindeki düz hatların kırılması ve aşırı hareketlilikle, Rönesans'tan Barok'a geçiş yapısı olarak kabul edilen, Roma'daki S. Peter Kilisesi (1546-1564) de, cephelerindeki sık yerleştirilmiş korint plasterleriyle dikkati çekmektedir (Foto.: 267).

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası gibi Neoklasik mimari üslupta ele alınmış cephelerde plaster kullanımına örnek olarak, Karaköy Sümerbank Binası (1880) (Foto.: 9), Vefai Han (1900-1901) (Foto.: 66), Karaköy Demirbank Binası (1880) (Foto.: 3), Şişhane Altıncı Daire-i Belediye (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 239), Fransız Elçiliği Binası (XIX.yüzyıl sonları)[614] (Foto.: 258), Taşkışla (Mecidiye Kışlası) Binası (1849-1853) (Foto.: 237), Gümüşsuyu Asker Hastanesi (1850)[615] (Foto.: 277), İstanbul Arkeoloji Müzesi (1891-1907) (Foto.: 240) gibi çok sayıda yapıyla karşılaşmak mümkündür. Bu yapılarda da görüldüğü gibi, cephede plaster kullanımı denge ve simetri sağlamaya yöneliktir.

---

614 N.AKIN, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002, s. 208.

615 A.NASIR, **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.53.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası kuzey cephesi alt katında, kapı ve pencerelerin düz atkılarında, bosajlı taş kaplamaların, sağa ve sola verev yerleştirilişi ve kilit noktasındakilerin açık renkli ve diğerlerine göre yüzeyden ileri taşkın oluşları, Kars çevresinde de örnekleri görülen Kafkas ve Baltık mimari üslubunu akla getirmektedir (Foto.: 278-281).

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın Voyvoda Caddesi'ne bakan kuzey cephesinin dikkat çekici önemli bir özelliği de figürlü bezemeye yer verilmiş olmasıdır. Dikdörtgen formlu pencerelerin üçgen alınlıklarının tabla kısmında, ortada şaha kalkmış ve sağ ön ayağıyla kavradığı kılıcı tutan aslan figürü, rozet biçiminde işlenmiştir (Foto.: 32). Yanlardaki askı çelenk, kase ve aslan maskı gibi antik Yunan ve Roma kökenli bezeme elemanları, oldukça girift bir düzende ve yüzeyden ileri taşkın bir biçimde kabartma tekniği ile işlenmişlerdir[616]. Cephenin üçüncü katının beşli pencere grupları arasında kalan geniş dikdörtgen bantlar içinde, akant yapraklarıyla kuşatılmış ve bir çelenk formunda işlenmiş kase motifi ile buna kuyruk kısımlarıyla bağlanan, zıt yönde iki kanatlı aslan figürü (Foto.: 33), aşırı plastik bir biçimde kabartma tekniği ile işlenmişlerdir[617].

---

[616] N. YILDIRAN, "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 51.; M.CEZAR, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu,** İstanbul 1990, s. 263.

[617] Aslan figürünün her ne kadar Avrupa'da da örnekleri mevcut olsa da, köken olarak, Anadolulu olduğu ortaya çıkmaktadır. M.Ö. 600'lerde Anadolu'nun batısında, İç Ege'de tarihin ilk sikkelerini basan **Lidyalılar**, krallarının sembolü olarak aslan figürünü kullanmışlardır. Hitit başkenti Hattuşa'da (Boğazköy), Aslanlı Kapı'daki aslan heykelleri, kentin koruyucusu olduğu kadar **Hititler**'in gücünün de sembolü idiler. Kommagene Kralı I. Antiokhos'un Nemrut Dağı üzerindeki tümülüsünün doğu terasında koruyucu görevi üstlenen aslan heykelleri mevcuttur. Bkz. K.ÖZDEMİR, "Anadolu'nun Gizli Dili", **Skylife**, S.IX, İstanbul 2001, s. 3.; **http://www.turkishhairlines.com/skylife/tr/2001-9/konu6.htm#1**

Aslan figürlerinin koruyucu güç, tılsım, nazarlık, kuvvet ve cesaret sembolü olarak bütün kültürlerde benimsendiği ve kullanıldığı dikkati çeker. Türk Sanatında en erken tarihli aslan heykeliyle Kültigin'in Mezar Anıtı'nda karşılaşılır. Anadolu'da Divriği Kalesi, Diyarbakır Surları (örnekleri çoğaltabiliriz), Erzurum Yakutiye Medresesi vb. gibi pek çok kale, sur, köprü, kervansaray ve medrese örneğinde aslan figürüyle karşılaşmak mümkündür. Yine Sivas Müzesi, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi ve İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde Türk Sanatına ait aslan heykelleri bulunmaktadır. Türk Sanatına ait kanatlı aslan figürlerine de, Gazne kapı kanatlarında ve mermer levhalarında, Diyarbakır Kalesi'nde ve İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde rastlamak mümkündür. Bkz. H.GÜNDOĞDU, **Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik**, (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1979, s. 454,495.

Gövdeleriyle aslan oldukları anlaşılan figürlerin, baş kısımlarının anlaşılamaması ve kanatlı oluşları, bunların mitolojik figürler olduğunu düşündürmektedir[618].

Sümerbank Binası (1880), Neorönesans üslubun Karaköy'deki önemli bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Dikdörtgen formlu ve iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli pencereleri, iyon başlıklı plasterleri, dikeyde plasterlerle, yatayda yine iç-içe profillerin oluşturduğu düz hatlı bantlarla cephelerin aksiyal düzende simetri ve denge oluşturmasıyla Rönesans mimarisinin cephe düzenini ortaya koymaktadır (Foto.: 9). Bu yönlerden bakıldığında, daha önce de üzerlerinde durduğumuz, Rucellai Sarayı (Foto.: 223) gibi, Avrupa Rönesansı'nın pek çok mimari örneğine benzer cephe düzeni sergileyen Sümerbank Binası, Karaköy Yeni Bahtiyar İş Merkezi (1903-1904) (Foto.: 110) ve Demirbank Binası (1880) (Foto.: 3) gibi pek çok XIX. yüzyıl İstanbul yapısıyla, hem plaster kullanımı hem de iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli dikdörtgen pencere formu bakımından büyük bir benzerlik içindedir.

Kayseri Lisesi (XIX.yüzyıl sonları)'nde (Foto.: 241) ve Kars Fevzi Paşa İlköğretim Okulu'nda (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 264) karşımıza çıkan iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu pencereler, XIX. yüzyıl Avrupa Neorönesans üslubunun sadece İstanbul'u değil Anadolu mimarisini de etkilediğini ortaya koymaktadır.

Karaköy'de yer alan Neoklasik üsluplu yapıların önemli bir örneği de Nordstern Han (1889)'dır (Foto.: 60). Bu yapıda, katların düz yatay kuşaklarla eşit

---

[618] Karmaşık yaratıklar, M.Ö. III. binden itibaren, Mezopotamya, Suriye ve Mısır sanatlarında yer alırlar. Bu yaratıklar, tanrıların insan şeklinde görünmesiyle ortaya çıkmışlardır. Sanat tarihinde genellikle kanatlı aslan şeklinde tasvir edilen grifon da, karmaşık bir hayvana verilen isimdir. Adı Yunanca **gryps**'den gelir. Hayali bir yaratık olan **grifon**, kanatlı veya kanatsız aslan vücuduna, genellikle kartal olan büyük kuş başına, gagaya ve at veya eşek kulağına sahiptir. 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.

Grifon Mezopotamya kaynaklıdır. Ama Giritler'in dini tasvirlerinde, Miken ve Yunan dekoratif sanatlarında, özellikle de Mısır ve Anadolu'da önemli ölçüde yer almıştır. Bkz. A.ERHAT, **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul 1984, s. 128.; P. GRIMAL, **The Concise Dictionary of Classional Mythology**, Basil Blackwell 1990, s. 166.; J. BLACK, **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia**, London 1992, s. 101.; R.A.JAIRAZHBY, **Oriental Influences in Western Art**, Bombay 1965, s. 254.

yüzeylere bölünmesi, pencerelerin altlı-üstlü birbirini simetrik biçimde dengeleyerek aksiyal düzen oluşturması, Rönesans mimarisinin dengeli ve simetrik cephe anlayışıyla paralellik göstermektedir. Özellikle, Pienza'daki Piccolomini Sarayı (1459) (Foto.: 224), Floransa'daki Rucellai Sarayı (1456) (Foto.: 223), Floransa Medici-Riccardi Sarayı (1444) ve Roma'daki Venezia Sarayı (Foto.: 227) gibi Rönesans yapıları, simetrik cephe düzenleri ve pencere formları bakımından, Nordstern Han ile büyük bir benzerlik içindedirler.

Hanın cephelerine aksiyal düzende yerleştirilmiş pencerelerin dıştan sivri kemer formunda birbirine bağlanması, yine pencere alınlıklarında rose (gül) pencere formunda rozetlerin işlenmiş olması, Neo-Gotik üslubuna örnek teşkil etmektedir. Ancak, pencereleri ortadan ikiye ayıran plasterler, bunları birbirine bağlayan iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak kemerler, Neoklasik üslup özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nordstern Han'ın sonradan ilave edilen katına geçişte yer alan, orijinal çatı saçağının diş sırası bezemesi, Neoklasik üslubun antik Yunan ve Roma mimarisinden esin kaynağını alan mimari bezeme öğesidir.

Bütün bu özelliklerden yola çıkarak Nordstern Han'ın cephesinde, Neo-Gotik ve Neorönesans üslupları bir arada kullanılmıştır diyebiliriz. Alt kattaki büyük açıklıkların iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerleri Neorönesans , bunları dıştan kuşatan sivri kemerler Neo-Gotik, birinci ve ikinci katlarda da yine plasterleri birbirine bağlayan iç-içe silmelerin oluşturduğu yuvarlak kemerler Neorönesans , bunları dıştan kuşatan sivri kemerler ise Neo-Gotik üslup özellikleri taşır.

Karaköy'de Neoklasik cephe düzenlemesiyle dikkati çeken yapılardan biri de **Narlıyan Han**'dır (Foto.: 51). Doğu ve batı cepheleri yanlardaki binalarla tamamen kapatılmış durumda olan, kuzey cephesi ise dikdörtgen formlu pencerelerle sade bir cephe görünümünde dışa açılan yapının, Voyvoda Caddesi'ne bakan güney cephesi, çevredeki diğer binalarda olduğu gibi gösterişli bir cephe anlayışıyla düzenlenmiştir.

Narlıyan Han'ın güney cephesinin zemin katında ikişer ikişer gruplandırılmış pencerelerin aralarına, bodrum pencereleri üst seviyesinden geçen bir

yatay kornişe oturan altı adet kare kesitli plaster, düşey bantlar halinde yerleştirilerek cephenin aksiyal düzende beş düşey bölüme ayrılması sağlanmıştır. Cephede simetriği sağlamaya yönelik bu uygulama, Avrupa Neoklasizminin antik Roma'dan aldığı ve oradan da Türk Neoklasik üslubuna geçen uygulamadır.

Narlıyan Han, zemin katında derzlerle oluşturulan bosajlı duvar görünümüyle, plasterlerle cephenin eşit ve dengeli biçimde parçalanışıyla, kökeni antik Roma'ya dayanan korint başlıklı plasterleriyle, Demirbank Binası, Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası gibi Neoklasik üslup sergilemektedir (Foto.: 3, 17). Yatayda saçaklarla, dikeyde ise plasterlerle simetrinin sağlanması bakımından Rönesans'ın Floransa'daki Rucellai Sarayı (1456), Pienza Piccolomini Sarayı (1459) gibi pek çok yapısı ile paralellik içerisindedir (Foto.: 223-224).

Bahtiyar Han da, düz yatay hatların dikeyde plasterlerle kesilmesi sonucu eşit ve dengeli yüzeylerin oluşumu, pencerelerin iç-içe profillerden oluşan yuvarlak kemerleri, birinci normal kat cephesinde sıva üzerine uygulanan derzlerle oluşturulan rustik duvar görünümü gibi özellikler, Rönesans mimarisinde karşılaştığımız ve Neoklasik üslupta sıkça karşımıza çıkan özelliklerdir (Foto.: 110).

5.2.2. NEOKLASİK, NEOBAROK VE ART NOUVEAU ÜSLUPLARININ BİR ARADA GÖRÜLDÜĞÜ EKLEKTİK DÜZENLİ CEPHELER

Karaköy'deki bir grup yapı da Neoklasik, Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının eklektik tarzda kullanıldığı cephe düzenlemeleriyle dikkati çekmektedirler. Bunlardan **Ömer Abed Hanı** (XX.yüzyıl başları), güney cephenin her katında farklı biçim anlayışıyla tasarlanmış pencereleriyle dikkati çekmektedir (Foto.: 103). Birinci kattaki dikdörtgen formlu pencerelerin atkı yüzeyleri, kaynağını Yunan ve Roma mimarisinden alan Neoklasik tarzda yumurta dizisi bezemesiyle dekore edilmiştir. İkinci kat pencereleri, iç-içe silmelerin oluşturduğu üçgen formlu Neorönesans alınlıklar ve aşırı plastik şekilde işlenmiş bitkisel motiflerle kuşatılmış Barok rozetlerle dikkati çekmektedirler. Pencereleri kuşatan ve üçgen alınlıkları destekleyen daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler de, Neoklasik mimari öğeleridir.

Ömer Abed Hanı batı cephesinde, özellikle giriş aksının üçüz pencereler ve plasterlerle vurgulandığı dikkati çeker (Foto.: 106). Burada, dikdörtgen formlu geniş ve yüksek giriş açıklığının üzerinde volüt formlu mermer konsolların taşıdığı, öne taşıntı yapan geniş bir bant yer alır. Bu banttan sonra yanlardakiler daha dar tutulmuş, dikdörtgen formlu üçüz pencere sistemi gelir. Bu pencerelerin atkılarına Antik Yunan mimarisi kaynaklı Neoklasik üslupta yumurta dizisi bezemesi işlenmiştir.

Ömer Abed Hanı'nda ikinci kat pencerelerine geçişi sağlayan saçağın altındaki, yüzeyleri iç-içe silmelerle yivlendirilmiş konsollar, antik Yunan ve Roma mimarisindeki triglifleri akla getirirler. Hanın ikinci kat pencereleri de, yanlardakiler daha dar olmak üzere üçlü pencere sisteminde yapılmıştır. Ortadaki pencereyi kuşatan daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler, Neorönesans uygulamaları olup, Rönesans'ın antik Roma mimarlığından alarak kullandığı ve Neorönesans üslubuna da yansıyan mimari öğelerdendirler.

Yanlardaki dar pencereler de yine dıştan birer iyon başlıklı ve kare kesitli Neorönesans plasteri ile kuşatılmıştır.

Ömer Abed Hanı ikinci kat pencerelerinin, iç-içe silmelerden oluşan Rönesans gelenekli üçgen alınlığının tablasındaki aşırı plastik bitki motifleriyle çerçevelenmiş bir rozetle kilit noktasından parçalanışı, Neobarok anlayışta alınlık formuna işaret etmektedir.

Ömer Abed Hanı üçüncü kat pencerelerinde, korint başlıklı ve kare kesitli plasterlerin gövdelerinin alt kısımlarının aşağıya doğru daraltılarak stilize edilmiş olması, yine bu plasterlerin gövdelerinde birer çivi başı motifine asılı bitkisel küçük askı çelenk motifinin işlenmiş olması gibi özellikler, Art Nouveau üslubuna işaret eder. Ayrıca üçüncü kat pencere köşeliklerinde yer alan ortadaki arma ve yanlarına birer halka ile asılmış askı çelenk motiflerinden oluşan aşırı plastik süsleme kompozisyonları da, Art Nouveau üslubunun yapıdaki izleri olarak dikkati çekerler.

Hezaren Han da (1902), tıpkı Ömer Abed Hanı'nda olduğu gibi Art Nouveau, Neobarok ve Neoklasik üslupların bir arada kullanıldığı eklektik cephe düzeni sergiler (Foto.: 75). Yapının her katta farklı pencere düzenlemesine gidilmiş

olan güneybatı cephesinde, birinci kattan başlayarak çatıya kadar devam eden cumba, yapıya cephe karakterini kazandıran en etkin mimari öğe niteliğindedir. Cephenin ana simetri eksenini belirleyen cumbanın her iki yan kanadı, cephe düzeni bakımından, pencere, alınlık, saçak ve diğer süsleme unsurları ile benzer formda düzenlenmiştir. Zemin kattan birinci kata geçişte balkonsu çıkmayı taşıyan, yüzeyleri kenger yaprağı motifleriyle süslü volüt formunda ikili konsollar, Barok mimarinin volüt formunda konsollarını anımsatır. İkinci normal kat pencerelerinin altındaki yatay dikdörtgen panolar karelere bölünmüş ve içlerine, bir çemberin içinde yer alan kare ve karenin içindeki dört yapraklı natural çiçek motiflerinden oluşan Art Nouveau üsluplu süslemeler işlenmiştir. İkinci kat pencerelerinin korint başlıklı plasterlere oturan ve öne doğru saçak formunda çıkma yapan, iç-içe profillerden yuvarlak kemerli alınlıkları, aşırı plastik görünümde işlenişleriyle Barok mimari üslubunu akla getirirler. Ancak alınlık tablalarındaki natural bitki motifleriyle kuşatılan kartuşlar da, Art Nouveau üslubuna işaret etmektedirler.

Hezaren Han'ın üçüncü kat pencerelerinin köşeliklerinde yer alan armalar, yanlardan aşırı plastik natural çiçek motifleriyle kuşatılmış ve alttan aşağı sarkan kurdele motifleriyle dekore edilmişlerdir. En üstte de ağzında bir halka motifi tutan aslan başlarının işlendiği bu armalar, İstanbul ve çevresindeki Art Nouveau üsluplu yapıların en yaygın süsleme kompozisyonlarından biridir.

Ömer Abed Hanı ve Hezaren Han gibi Neoklasik ve Neobarok üsluplarının eklektik tarzda ele alındığı cephe düzenlemelerine sahip yapılar olarak, Beyoğlu Cercle d'Orient (Emek Pasajı) Binası (1875) (Foto.: 282), Galata Nazlı Han (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 274), Galata Has Han (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 283), Karaköy Melek Han (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 284), Akbank (Karaköy Yeni Han) Karaköy Şubesi (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 262), Karaköy Necati Bey Caddesi 93/A'daki Yapı (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 285) vb. gibi çok sayıda örnek sıralamak mümkündür.

Bunlardan Cercle d'Orient (Emek Pasajı) Binası, korint başlıklı plasterleri, dikdörtgen formlu pencereleri, yatay ve dikey hatların kesişimi sonucu oluşan aksiyal cephe düzenlemesi ile Neoklasik, alınlık tablalarındaki aşırı plastik rozetlerin

alınlıkları kilit noktasından parçalaması, düz yatay saçakların dalgalı saçaklar biçimini alması ile de Neobarok özellikler gösterir.

Galata'daki Nazlı Han, dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencereleri, iyon başlıklı plasterleri ile Neoklasik, alınlık tablalarındaki aşırı plastik bitkisel çerçeveli rozetlerin alınlığı kilit noktasından parçalayışı ile Neobarok , köşelerdeki türü anlaşılamayan natural bitki motiflerinin oluşturduğu askı çelenklerle de Art Nouveau üsluplarından izler taşımaktadır.

Galata'daki Has Han'da da, iyon başlıklı plasterlerle, dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencerelerle Neoklasik bir cephe düzeni kurulmaya çalışılmıştır. Ancak, düz yatay saçakların yerini kırık dalgalı hatlı saçakların alması, üçgen alınlıkların kilit noktalarındaki aşırı plastik bitkisel rozetler, Neobarok etki oluşturmaktadır.

Karaköy Melek Han, yatay ve dikey hatların kesişimi ile oluşan simetrik cephe düzeni, üçgen ve yuvarlak kemer alınlıklı dikdörtgen pencereleri ile Neoklasik özellikler sunar. Ancak, pencerelerin iç-içe profillerden oluşan basık kemerlerinin kilit noktalarına işlenen aşırı plastik bitkisel rozetler, Neobarok olarak yorumlanabilir.

Akbank Karaköy Şubesi (Karaköy Yeni Han), iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli giriş kapısı, gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş korint başlıklı plasterleri, dikdörtgen formlu pencereleri, ikinci kattan üçüncü kata geçişi sağlayan saçağın alt hizasındaki antik diş sırası ve yumurta dizisi bezemesi, yatay ve dikey hatların kesişimi sonucu oluşan simetrik cephe düzeni gibi özellikleri bakımından Neoklasik, pencerelerin yuvarlak kemer alınlıklarının kilit noktalarından parçalanışı, düz hatlı değil de, kırık hatlı saçak kullanımı, saçak altlarındaki volüt formlu ve kenger yapraklarıyla bezeli konsolları ile de, Neobarok nitelikler taşır. Ayrıca, pencerelerin yuvarlak kemerli alınlıklarının tabla kısmında yer alan, yüzeyden heykelsi bir biçimde ileri taşkın kaseler, yer yer görülen papatya ve gül motifleriyle diğer natural çiçek motifleri de Art Nouveau üslubuna işaret eder.

Karaköy Necati Bey caddesi 93/A'daki yapı, her ne kadar iyon başlıklı plasterleri ve dikdörtgen formlu pencereleri ile Neoklasik unsurlar içerse de, kırık

hatlı saçaklarıyla ve üçüncü katın orta penceresinin üçgen alınlığının kilit noktasından aşırı plastik lale motifi ile parçalanışı ve volüt biçiminde kıvrımlar yapması, yine pencere kilit noktalarında üzerleri silmelerle yivlendirilmiş volüt formundaki taşlar, Neobarok üslubun özellikleridir. Aynı yapıda lale gibi natural bitki motiflerinin süsleme unsuru olarak kullanılması da Art Nouveau üslubunun özelliği olarak kabul edilmektedir.

5.2.3. NEOBAROK ÜSLUPLU CEPHELER

Karaköy çevresindeki batı tarzı yapıların bir grubunu da, Neobarok üslupta cephe düzenlemesine sahip yapılar oluşturmaktadır. Bunlar içerisinde en dikkat çekici örnek, **Assicurazioni Generali Han** (1909)'dır. Yapıda her ne kadar Rönesans geleneğine bağlı mimari unsurlar ve Art Nouveau üslup özellikleri sezilse de, genelde Barok üslup ağır basmaktadır (Foto.: 89).

Yapının kuzey cephesinin ortasında, iç-içe silmelerden geniş yuvarlak kemerli kapı yer alır. Kapının iki yanında dor başlıklı ve gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş kare kesitli plasterler mevcuttur. Kapının bu formu, Rönesans'ın antik Roma zafer taklarından aldığı kapı formunu akla getirmektedir. Yapının zemin kat ve asma kat cephelerinde görülen bosajlı duvar tekniği, Rönesans devri yapılarının alt katlarında da görülen bir duvar tekniği olup, cephede hareketli bir görünüm sağlamaya yöneliktir. Girland ve kurdele motifleri, çelenk motifleri, papatya çiçeği motifleri, konsollardaki akant yaprakları, pencere kemer yüzeylerindeki yumurta dizileri, antik kaynaklı Rönesans üslubuyla Art Nouveau üslubunun bir arada kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Yapı cephesinin en dikkat çekici unsurları olan korint başlıklı sütunlar, antik Yunan ve Roma mimarisinin dor, iyon ve korint tarzı üç sütun düzeninden birinin Rönesans mimarisinde kullanıldığı şekliyle kullanılışına işaret etmektedir. Bu sütunlar, cephedeki hareketli ve zengin görünüşe önemli bir katkı sağlamaktadırlar.

Assicurazioni Generali Han'da, her ne kadar Rönesans mimarisinin geleneksel unsurları ve Art Nouveau üslubunun natural çiçek motifleri kullanılmış olsa da, saçaklardaki kırık dalgalı hatlar, sütunların birbirine yakın şekilde ikili yerleştirilişi, cephede aşırı hareketliliğe ve ışık-gölge kontrastına neden olmaktadır.

Dolayısıyla, Rönesans'ın son döneminde görülen ve baroğa doğru ilk adım olarak Roma'daki St. Peter Kilisesi (1546-1564)[619]'nde başlatılan (Foto.: 267) ışık-gölge kontrastını ve aşırı hareketliliği sağlamaya yönelik uygulamaların benzeri, bu yapıda da Neobarok anlayışta ele alınmıştır diyebiliriz.

Assicurazioni Generali Han cephesine baktığımızda, antik mimari formların Rönesans mimarisinde olduğu gibi sade anlayışla değil, Avrupa'da Roma St. Peter Kilisesi ile başlayan ve Maniyerist, Barok ve Rokoko üsluplarının mimari karekteristiği olarak dikkati çeken, kırık ve dalgalı hatlı, aşırı hareketli, ışık-gölge kontrastı sağlamaya müsait cephe anlayışı ile kullanıldığı görülür.

Bu yapıdaki Neobarok cephe düzenine kaynak olarak Avrupa'dan çok sayıda örnek gösterilebilir. Örneğin, Roma'daki Il Gesu Kilisesi (1572-1574)'nde[620], korint düzenli plasterlerin sık düzende yerleştirilmesi sonucu, Rönesans'ın düz yatay hatlarının, kırık - dalgalı hatlara dönüşmesine, bu da cephede hareketliliğe ve ışık-gölge zıtlığına neden olmuştur. Yine orta nefle yan neflerin kaynaşımını sağlayan volütler de mimarinin belli başlı kalıplarının kırılmaya başladığını gösterir (Foto.: 286).

Londra'daki Whitehall Banqueting House (1619-1622) (Foto.: 287)[621], Torino'daki La Superga Kilisesi (1717-1731) (Foto.: 288)[622], Roma'daki Quirinale Sarayı (1635) (Foto.: 289)[623], Venedik Santa Maria della Salute Kilisesi (1630) (Foto.: 290)[624], Würzburg Sarayı (1720-1744) (Foto.: 291)[625], Wien'de Belvedere Sarayı (1713-1716) (Foto.: 292)[626], Petersburg Tsarskoe Selo Sarayı (1749) (Foto.: 293), Petersburg Winter Palace (1754) (Foto.: 294)[627] vb. yapılar, klasik mimari

---

619 V.KÖNEMANN, **Die Kunst der Italienischen Renaissance**, Köln 1994, s.150.

620 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.155.

621 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.164.

622 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.59.

623 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.19.

624 D.M.FIELD, **The World's Greatest Architecture Past and Present**, Hong Kong 2001, s.161.

625 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 213.

626 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.253.

627 D.M.FIELD, **The World's Greatest Architecture Past and Present**, Hong Kong 2001, s.202. Rusya'daki Fransız Barok ve Rokoko üslubunu yansıtan bu eserlerin mimarı **Bartolomeo Francesco Rastnelli**, İtalyan doğumlu olup Fransa'da eğitim görmüş, Rusya'da Batı tarzı pek çok eser yapmıştır.

formların aşırı hareketli, aşırı plastik ve ışık-gölge kontrastı sağlayacak biçimde kullanılışının önemli örnekleridir.

Avrupa Neobarok üslubunun önemli temsilcilerinden biri olan Paris Opera Binası (1861-1874) (Foto.: 295), iç-içe profillerden oluşan aşırı plastik yuvarlak kemerleri, dalgalı saçakları, ikili düzende yerleştirilmiş korint başlıklı plasterleriyle hareketli ve gösterişli cephe anlayışı yansıtmaktadır.

Beyoğlu'ndaki Cercle d' Orient (Emek Pasajı)Binası (1875) da, klasik mimari unsurların aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait, Neobarok cephe anlayışında ele alınışına önemli bir örnek oluşturmaktadır (Foto.: 282). Yine Beyoğlu'ndaki Pinto Fresco Pasajı (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 296) ve Tepebaşı'ndaki Bristol Oteli (1896) (Foto.: 297) gibi yapılarda da tıpkı Assicurazioni Generali Han'da olduğu gibi klasik mimari öğelerin Neobarok stilde cephe düzeni oluşturacak şekilde kullanılışı söz konusudur. Zira bu yapılarda, kırık hatlı saçaklar, ikili düzende yerleştirilmiş aşırı plastik kenger yapraklarıyla süslü korint başlıklı plasterler, volüt formlu konsollara oturan balkonlar, hareketli ve ışık-gölge kontrastı sergileyen cephe düzeni oluşturmaktadır.

Beylerbeyi (1861-1865) (Foto.: 298) ve Dolmabahçe (1843-1856) Sarayları da Neobarok üslubunun aşırı plastik ve hareketli cephe anlayışını yansıtmaktadırlar (Foto.: 299).

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi (1848-1849), Neoklasik ve Art Nouveau üsluplarından özellikler taşısa da, genel itibariyle Neobarok mimari karakterdedir (Foto.: 153). Zemin kattan başlamak üzere, aşağıdan yukarıya doğru birer kademe daralan dört katın cephesi de hareketli ve gösterişli bir atmosfere sahiptir. Yapının zemin kat cepheleri, alt ve üst sınırları iç-içe yatay silmelerle belirlenmiş ve köşelerden öne doğru taşırılmış kırık hatlı aşırı plastik saçakları destekleyen dor düzeninde ikili sütunlar ve ortada kilit noktası kenger yapraklarıyla süslenmiş volütle plastik biçimde vurgulanan, iç-içe silmelerden aşırı plastik yuvarlak kemerli giriş kapısıyla teşkilatlandırılmıştır. Zemin katın bu aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe düzeni, Neobarok üslubun temel mimari özelliğidir.

Kulenin ikinci kat cephelerinde de, saçak kısımlarının kırık hatlı ve aşırı plastik görünümlü oluşu, antik mimari kaynaklı olan ve Rönesans mimarisinde üçgen alınlıkla birlikte cephelerde kullanılan yuvarlak kemer alınlığın da yine yüzeyden aşırı derecede ileri taşkın vaziyette oluşu, alınlığı taşıyan konsolların volüt formunda düzenlenişi ve üzerlerinin kenger yapraklarıyla bezenmesi gibi özellikler de Neobarok olarak yorumlanabilir.

Kulenin üçüncü katlarında Barok ve Art Nouveau üsluplarının bir arada kullanıldığı görülür. Şöyle ki, kilit noktası volüt formunda, iç-içe silmelerden oluşan, yüzeyden ileri taşkın aşırı plastik yuvarlak kemer, barok anlayışta ele alınmıştır. Ancak, pencere kemerinin oturduğu plasterlerin gövdelerinde yer alan bitkisel süslemeler, yine cephe köşelerinde silmelerle sınırları belirlenmiş dikey dikdörtgen panolar içindeki, ortada aşırı plastik bitkisel motifli yuvarlak çelenk ve bunların uçlarındaki natural bitki motiflerinden oluşan süslemeler Art Nouveau üsluplu cephe süslemelerini akla getirir. Dolayısıyla kulenin üçüncü kat cephelerinde, Neobarok ve Art Nouveau üslupları bir arada kullanılmıştır.

Kulenin dördüncü kat cepheleri, köşelerindeki "S" kıvrımlı volüt formunda desteklerle ve taşıdıkları saçakların üzerindeki küre biçimli taşlarla dikkati çeker. Volüt formlu desteklerin ortasında dört yöne açılan, iç-içe silmelerle çerçevelenmiş yuvarlak formlu barok pencereler yer alır. Bu pencerelerin alt kısmında yer alan aşırı plastik bitkisel motifli çelenkler, Art Nouveau üslubundadır. Zira çelengi oluşturan papatya çiçeği motifleri, Art Nouveau bitkisel bezemesinin en yaygın natural çiçek motiflerinden biridir. Volüt kıvrımlarının içlerine de birer papatya çiçeği motifi işlenmiştir. Kulenin dördüncü kat cephelerine genel olarak baktığımızda hareketli ve aşırı plastik görünümlü volüt formlu destekleri, yuvarlak pencereleri, kırık hatlı saçaklarıyla adeta Barok mimarinin kubbe ve kubbe kasnaklarını hatırlatan bir mimari anlayış söz konusudur.

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nin, aşırı plastik ve hareketli, ışık-gölge oyunlarına müsait cephe düzenlemesi Avrupa Barok mimarisinin cephe düzenlemesiyle büyük bir paralellik içerisindedir. Örneğin, Paris'teki Saint Gervais

(1616-1621)[628], İkili iyon başlıklı plasterleri, dalgalı saçakları, iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli nişleri ve pencereleriyle Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nde olduğu gibi, son derece hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe düzenine sahiptir. Sevilla'daki San Telmo (1724-1734)[629], yine İspanya'dan Santa Maria della Defension (1667)[630] (örnekleri çoğaltabiliriz.), plasterler, dalgalı saçaklar ve iç-içe profillerden oluşan yüzeyden ileri taşkın aşırı plastik yuvarlak kemerlerle hareketli ve gösterişli Neobarok cephe düzenine sahip, Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'ne esin kaynağı olmuş gibidirler.

Dolmabahçe Sarayı (1843-1856) Saltanat Kapısı'nın iki yanında yer alan köşe kuleleri (Foto.: 300), plasterleri iç-içe profillerden oluşan yüzeyden ileri taşkın yuvarlak kemerleri, dalgalı saçakları, volüt formunda kenger yapraklarıyla süslü konsolları ile son derece hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe anlayışına sahip olup, Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi ile benzer özellikler içerir (Foto.: 301). Bu kulelerde de, Neobarok üslupla birlikte, floral ağırlıklı bitkisel kompozisyonlarla Art Nouveau üslubu oluşturulmuştur.

Yine Dolmabahçe Sarayı'nın Saltanat Kapısı batısında yer alan ve dört katlı olarak inşa edilmiş olan Saat Kulesi (Foto.: 302), aşağıdan yukarıya doğru kademeli olarak daralan yapısıyla, köşelere ikili düzende yerleştirilmiş korint sütunlarıyla, dalgalı saçaklarıyla, iç-içe profillerden oluşan ve yüzeyden ileri taşıntı yapan yuvarlak kemerleriyle, Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi ile büyük bir benzerlik göstermekte ve Neobarok üslubunun gösterişli ve hareketli cephe düzenini yansıtmaktadır.

5.2.4. ART NOUVEAU ÜSLUPLU CEPHELER

Karaköy'de Batı üslubunda inşa edilmiş sivil mimari örneklerinin bir grubunu da Art Nouveau üslubundaki yapılar oluşturur. Bunlardan **Laleli Çeşme** (1903-1904) (Foto.: 195), yalak kısımlarındaki geometrik motifleri, yarım yuvarlak kemer formunda öne çıkma yapan saçakları ve natural çiçek motiflerinden oluşan

---

628 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.128.
629 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.96.
630 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.94.

askı çelenk kompozisyonu ile Art Nouveau üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtır. Laleli Çeşme'nin mimarı Raimondo D'Aronco'nun hazırladığı Yeni Tophane Çeşmesi Projesi (1896-1901) (Çiz.: 46) ve XX. yüzyılın başlarında hazırladığı Küçük Çeşme Projeleri (Çiz.: 47) natural bitki motifleri bakımından Laleli Çeşme ile büyük benzerlik içindedirler[631].

Laleli Çeşme, öne çıkıntı yapan yarım yuvarlak kemer formlu saçakları bakımından aynı mimarın Şeyh Zafir Türbesi (1903-1904) (Foto.: 303)[632] ile, aşağıdan yukarıya doğru kademeli olarak daralan nişleri ile de yine Raimondo D'Aronco'nun Mantova'daki mezarlık yarışması için hazırladığı B Şapeli Projesi (1903-1904) ile paralellik gösterir[633] (Foto.: 48).

Art Nouveau üslubunun hakim olduğu dönemde inşa edilen **Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası** (1910-1912)'nın cepheleri, bu üslubun özelliklerini yansıtmaktadır (Foto.: 37). İnsan heykelleri ve kartallı armaları ile dikkat çeken yapının, natural çiçek, kase ve kurdele motiflerinden oluşan askı çelenk kompozisyonları, Art Nouveau üslubunun İstanbul'daki pek çok örneğinde yaygın biçimde karşımıza çıkar.

Tüm cepheleri aynı üslup özellikleri sergileyen Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın, güneybatı (giriş) cephesinde altı adet korint başlıklı plaster ve üzerlerindeki saçak, antik Yunan ve Roma tapınaklarının arşitravlarını ve Rönesans yapılarının klasik saçak düzenini akla getirir. Bu cephenin de köşelerinde, deniz cephesinin köşelerinde olduğu gibi Art Nouveau üslubunun askı çelenk ve kase motifleri ile bir geminin ön bölümünde kanatlarını açmış vaziyette duran aşırı plastik şekilde işlenmiş kartal kabartmasından oluşan ve bir arma niteliğini taşıyan kompozisyon yer alır. Deniz cephesinde yer alan kadın ve erkek heykellerinin sanayi

---

631 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 62-63.

632 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 95-97.

633 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 98.

ve ticareti temsil ettiği konusunda yorumlar bulunduğu gibi, mason localarının kutsal kadın ve erkek kişisini temsil ettikleri de ileri sürülmektedir[634] (Foto.: 40-41).

Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın deniz ve giriş cephelerindeki yuvarlak kemerli birinci normal kat pencereleri arasında yer alan askı çelenkler, iki bölümden oluşmaktadır. Defne yaprağı ve meyvelerden oluşan askı çelenklerin ilk bölümü, birinci normal kat pencerelerinin kemerli üst kısmının ortasında yer alan bir triglifin iki yanına ucu püsküllü kurdelelerle bağlanmışlardır. Pencere kemerinin üzerini örtercesine iki yana sarkan bu simetrik askı çelenkler, birer sarkık kısımları olacak şekilde yuvarlak başlı çivilerle kurdelelere ortalarından tekrar tutturulmuşlar ve sonra serbest bırakılarak kemer alt seviyesinde bitirilmişlerdir. Yapıdaki ikinci askı çelenk motifi, ilk askı çelenk bezemesinin hemen üzerindeki pencerenin altında bulunan dikdörtgen bir çıkıntının iki yanından çıkmaktadır. Alttaki benzeri gibi simetrik düzeni ile, iki askı çelenk yuvarlak başlı çivilerle ortalarından tutturulmuş ve sonra uçları serbest bırakılarak kemerli pencere üzerindeki triglif üst seviyesinde bitirilmiştir. Aslında antik Yunan ve Roma mimarlığı kökenli olan askı çelenk bezemesi, yuvarlak başlı çivi motiflerinin askı olarak kullanılması ile daha çok Art Nouveau üsluplu cephelerde tercih edilmiştir.

Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın deniz ve giriş cephelerinin üst köşelerinde, ikişer adet arma yer alır. Giriş cephesinin güney ve deniz cephesinin doğu köşelerinde yer alan, birbirinin aynısı iki arma, kabaca ahşap bir geminin baş üstüne tünemiş bir kartalı göstermektedir[635] (Foto.: 46-47). Geminin

---

[634] Arma ve heykellerin yorumu ile ilgili bilgi için Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası bölümüne bakınız.

[635] Türk Sanatında tek ya da çift başlı kartal figürleri kabartma olarak yapılar üzerinde güç sembolü ve arma olarak kullanılmıştır. Ancak buradaki gibi gemi, dünya, martı ve yılan figürleri ile kompozisyon oluşturan armalara benzer örnek mevcut değildir. Geçmişte Alman Elçilik Sarayı'nın çatı akroterlerinde, Prusya devlet arması olarak on adet çinko döküm kartal figürü mevcuttu. Berlin'de bir fabrikada çinko döküm olarak hazırlanan bu kartal figürleri Birinci dünya Savaşı sırasında kaybolmuştur. Bkz. G. MÜLLER-CHORUS, "A La Recherche des Aıgles Perdus", **Das Kaiserliche Palais in İstanbul und Die Deutsch-Türkischen Beziehungen**, İstanbul 1989, s. 23-30.; M.YAVUZ, **19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek lisans Tezi), Erzurum 2001, s. 217, Resim: 1,2,3. Alman Elçilik Sarayı'nın bu kartal figürleri, Berlin-Kaiser Wilhelm I. Sarayı'nın akroterlerindeki örneklerle büyük bir benzerlik içinde olup, başları ileri dönük kanatları da açıktır. Bkz. M.YAVUZ, **19. Yüzyıl Sonu 20. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların**

her iki küpeştesinin dış yanında uçan birer martı yer almaktadır. Giriş cephesinin kuzey ve deniz cephesinin batı köşelerinde yer alan diğer iki armada ise, geminin yerini dünya almıştır. Kürenin tam ortası yatay bir kuşakla sarılmış ve üzerine eşit aralıklarla biri tam ortaya gelecek şekilde yedi adet altı kollu yıldız yerleştirilmiştir. Daha yukarıda bir çubuğa dolanmış iki yılan görülmektedir. Heykeller gibi armaların da bu yapı cephesinde hangi nedenle kullanıldığı veya hangi anlamı ifade ettiği kesin değildir. Ayrıca kompozisyon olarak da herhangi bir geçmiş mimari üslup ile açık ve tam bir benzerlikleri yoktur. Ancak çeşitli mason cemiyeti kaynaklarında kartal, yılan, miğfer, küre, altı kollu yıldız gibi öğeler kutsal semboller arasında gösterilmektedir[636].

Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'ndaki yılan figürlerinin farklı kompozisyonları ile, cephelerindeki floral ağırlıklı süslemelerle dikkat çeken Art Nouveau üsluplu yapılardan Karaköy Gümrük Sokağı'ndaki Generali Sigorta Binası (XIX.yüzyıl sonları) (Foto.: 304) ve Karaköy Bankalar Caddesi'ndeki Minerva Han (1911-1913)'da da karşılaşmak mümkündür (Foto.: 305).

Natural çiçek motiflerinden oluşan floral bezemenin hakim olduğu, Art Nouveau üslubunun önemli örneklerinden biri de, **Frej Apartmanı** (XIX.yüzyıl sonları)'dır (Foto.: 174). Yapıda bitkisel mi yoksa böcek, arı veya kuş figürü mü olduğu tam anlaşılamayan motiflerle plastik bir biçimde işlenmiş kartuşlar görülmektedir. Kartuşlardaki bu bitki-hayvan karışımı bir stilizasyon sergileyen işleniş biçimi, Art Nouveau üslubuna, aşırı plastik ve ışık-gölge oyunlarına müsait işlenişleri de Baroğa işaret etmektedir.

Frej Apartmanı'nda, iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli ve yüzeyden ileri taşkın alınlıklar ve bunların üzerindeki genç-erkek heykelleri, Barok

---

Yaptıkları Mimari Eserler, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek lisans Tezi), Erzurum 2001, Resim: 252.

636 ANONİM, **Masonik Sözlük**, Ankara 1986, s. 122, 563, 565, 777.; H. YAHYA, **Yahudilik ve Masonluk,** İstanbul 1987, s. 160-161.; A.T.ERGİN, **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994, s.151.

dönem yapılarında, cephelerde kullanılan hareketli heykelleri akla getirmektedir[637]. Dolayısıyla yapıda Art Nouveau ve Neobarok üsluplarının bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Roma'daki San Carlo alle Quattro Fontane (1664-67) (Foto.: 306)[638], yine Roma San Luca e Martina Kilisesi (1635-1650)[639] (Foto.: 307), cephelerinde aşırı hareketli insan heykellerinin yer aldığı çok sayıda Barok mimari örneğinden bir kaçı olarak, Frej Apartmanı'ndaki heykellere esin kaynağı olmuş olmalıdırlar. Frej Apartmanı'ndaki kabartma heykellerin benzerleri Minerva Han cephesinde de görülmektedir (Foto.: 308).

Floral süslemeleri ve aşırı hareketli cephe düzenlemeleri ile Galata Karakolu (1897)[640] (Çiz.: 49), Beyoğlu Meşrutiyet Caddesi 23 numaradaki apartman (XX.yüzyıl başları)[641] (Foto.: 309), Beyoğlu'nda Botter Apartmanı (1900-1901)[642] (Çiz.: 50), Beyoğlu Mis Sokak numara 21'deki konut (XX.yüzyıl başları)[643] (Foto.: 310) Frej Apartmanı ile büyük bir üslup benzerliği içerisindedirler.

Merkez Rıhtım Han (1912-1914) zemin ve birinci kat cephelerinde beton malzemeye derzlerle rustik duvar görünümü verilmesiyle, Rönesans yapılarının alt kat cephelerindeki duvar örgü tekniğini yine antik gelenekli plasterlerin kullanılmış olmasıyla Neorönesans ve Neoklasik üsluplarını düşündürür (Foto.: 144). Balkonsu

---

637 Türk Sanatının ilk bağımsız insan heykellerine, VIII.yüzyılda Göktürkler'de rastlanır. Moğolistan'daki **Kültigin Mezar Anıtı**'ndan çıkarılan bu heykeller, Kültigin'e karısına ve yakınlarına aittir. Göktürkler'den sonra Uygurlar ve Gazneliler'e ait bağımsız ve rölyef karakterli heykeller yapılmaya devam etmiştir. **Kızıl**'da bulunmuş insan heykeli, **Sorguç**'ta çıkarılmış at başı heykelleri Uygur heykellerine örnek olarak gösterilebilir. Gazneliler'in X.-XI.yüzyıllardaki figürlü süslemeleri daha çok mermer ya da ahşap levhalar üzerine insan, hayvan ve hayali yaratıkların birbiriyle olan ilişki ve mücadelelerini konu alan kabartmalar şeklindedir. Bkz. H.GÜNDOĞDU, **Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik**, (İstanbul Üniversitesi Sanat tarihi Bölümü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1979, s. 34-44.

638 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s.7.

639 V.KÖNEMANN, **Die Kunst des Barock**, Köln 1997, s. 26.

640 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 73.

641 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 141.

642 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s.82.

643 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s.143.

çıkmalar, konsollar ve iç-içe silmelerden oluşan kırık ve dalgalı hatlı saçakların oluşturduğu aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait cephe düzeni ile baroğu, giriş akslarının son katla birleştiği noktalarda balkon altlarına denk gelen iki ucu volüt biçiminde kıvrılarak aşağıya sarkan askı çelenk motifleriyle ve kuzeybatı cephede, zemin ve birinci kat saçaklarını taşıyan konsolların makara motifleri şeklinde işlenmesi ile Art Nouveau üslubunu ortaya koymaktadır. Balkonsu çıkmaları ve aşırı hareketli cephe düzenlemesi ile geç Art Nouveau üslubunun önemli temsilcilerinden Gümüşsuyu Palas[644] ve Beyoğlu İstiklal Caddesi'ndeki Mısır Apartmanı[645] ile büyük benzerlik içinde olan yapının (Foto.: 311-312), makara formunda işlenen konsolları Karaköy Necati Bey Caddesi'ndeki Alarko'nun Binası (Foto.: 313) ve Çinili Rıhtım Han konsollarıyla paralellik gösterir (Foto.: 139).

Çinili Rıhtım Han (1910-1911)'da cephelerin orta aksında, birinci kattan ikinci kata geçişte kullanılan balkon çıkıntısı, bu çıkıntıyı taşıyan konsollar ve orta aksta üçüncü ve dördüncü katın dikdörtgen formlu pencerelerini iki kat boyunca yanlardan kuşatan stilize iyon başlıklı plasterler, cephelerin ana eksenlerinin belirginlik kazanmasını sağlamıştır (Foto.: 137).

Tüm cepheleri simetrik bir düzende ele alınmış olan Çinili Rıhtım Han'ın yalnızca Kemankeş Caddesi'ne bakan kuzeybatı cephesinin zemin ve birinci katlarının, üst katları genişletmek maksadıyla öne doğru çıkıntı yapan saçaklarını taşıyan konsollar, farklılık göstermektedir. Saçakların altına belirli aralıklarla ve ikili sistemle yerleştirilmiş olan bu konsolların yüzeyleri de, tıpkı Merkez Rıhtım Han ve Alarko'nun Binası'nda olduğu gibi, volüt biçiminde dönen silmelerle işlenmiş makaralar formunda dekore edilmiştir. Konsollardaki bu işleniş tarzı, Art Nouveau üslubuna işaret eder.

Merkez Rıhtım Han'da olduğu gibi, Çinili Rıhtım Han'da da ikinci normal kattan itibaren katlar arasındaki saçaklarda yer yer görülen mavi ve yeşil renkli levha çini kaplamalar, yapı cephesine renkli ve gösterişli bir atmosfer kazandırmıştır.

---

644 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 165.

645 D.BARILLARI-E.GODOLI, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A. Ataöv), İstanbul 1997, s. 155.

Galata Rüsumat (Gümrük) Binası (1907-1911)'nın güneybatı (deniz) ve kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) cephelerinde beş adet frontonun belirlediği bir mimari düzen söz konusudur (Foto.: 198). Cephede iç-içe profillerden oluşan yuvarlak kemerli fronton uygulamalarıyla, Kars çevresindeki Kafkas ve Baltık mimarisi etkili çok sayıda sivil mimarlık örneği ile büyük bir benzerlik gösterir. Örneğin Kars Vali Konağı (1895-1897) ve Kars Eski Hastane (Sağlık Müdürlüğü) Binası (XIX. yüzyıl sonları), cephelerindeki kalkan duvar biçiminde dışa taşıntı yapan iç-içe profillerden yuvarlak kemerli fronton uygulamalarıyla, Galata Rüsumat (Gümrük) Binası'nı akla getirirler (Foto.: 314-315).

Galata Rüsumat (Gümrük) Binası'nın zemin kat cephesinde taş taklidi kabartma sıva yapılarak, rustik duvar görünümü oluşturulmuştur. Bu görünümü ile zemin kat cephesi, Rönesans ve Neoklasik dönemi yapılarının zemin katlarını akla getirmektedir. Dikdörtgen formlu pencerelerin düz atkılarında yine taş taklidi kabartma sıva yöntemiyle, Baltık ve Kafkas mimarisinin kilit taşı öne taşkın, sağa-sola verev yerleştirilmiş taşlardan oluşturulan pencere atkılarına benzer form oluşturulmuştur. Nahcivan, Kars, Ardahan ve çevrelerinde, Galata Rüsumat (Gümrük) Binası'nın pencere alınlıklarının benzer formuna sıkça rastlanır (Foto.: 278, 279, 280, 281).

Galata Rüsumat (Gümrük) Binası'nda yatay saçakların ve dikey plasterlerin cepheyi eşit ve aksiyal yüzeylere bölmesi ile Neoklasik üslubun simetrik cephe düzeni sağlanmıştır. Kapı frontonlarında, uçları volüt biçiminde sonlanan, yüzeyleri iç-içe silmelerle yivlendirilmiş triglifler, Rönesans'ın antik Yunan ve Roma mimari geleneğinden alıp devam ettirdiği, Neoklasik üslubun da Rönesans'tan alarak kullandığı mimari öğelerdir. İkili triglifin ortasındaki geniş boşluk (metop) ta yer alan ve iç-içe silmelerden plastik bir şekilde işlenmiş yuvarlak kemer ve içinde yer alan aşırı plastik formda işlenmiş bitkisel motiflerle çerçeveli çelenk motifi, Barok dönem kapı ve pencere alınlıklarının süslemelerini akla getirirken, yanlardaki askı çelenk motifleri Art Nouveau üslubunu yansıtır.

5.2.5. BATI ETKİSİNİN HİSSEDİLDİĞİ YERLİ ÜSLUPTA DÜZENLENMİŞ CEPHELER

Karaköy çevresinde inşa edilmiş bir grup yapı da, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın ürünüdür. Bu yapılarda Bizans ve Türk mimari öğeleri gibi yerli unsurların yanında, Batı Neoklasizmi ve Batı Art Nouveausundan etkiler de sezilmektedir. Bu durumun temel nedeni, ulusal mimarlarımızın ya Batı'da eğitim görmeleri, ya da Giulio Mongeri ve Raimondo D'Aronco gibi Batılı mimarlardan ders almalarıdır.

Karaköy'de I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nde ve yerli üslupta inşa edilmiş olan yapılardan en dikkat çekeni **Karaköy Palas** (1920)'tır. Yapı, Bizans kemeri benzetmesi yuvarlak kemerler, balkonsu çıkıntılar, yüzeyden ileri taşkın kornişler, başlıkları bitkisel motiflerle belirgin şekilde süslenmiş sütunce ve plasterler, geometrik panolar halinde ele alınmış bitkisel ve geometrik bezemeli kuşaklar, yuvarlak kemer köşeliklerine yerleştirilmiş kabaralar ile hareketli ve süslü bir cephe düzenine sahiptir (Foto.: 211). Süslemelerinin çoğu Bizans süsleme özelliklerini içermekle beraber, kare ve yuvarlak formlu, geometrik motiflerle süslü panolarda Art Nouveau üslubunun özellikleri sezilir. Kornişler ile balkon şeklindeki çıkıntıların altlarındaki konsolvari çıkmalar, klasik Türk mimarisine işaret eder.

Karaköy Palas cephesinde, yuvarlak kemerlerin üzerini boydan boya kuşatan yatay kuşağın altındaki diş sırası bezemesi, yine tüm cephede yatay hatların dikey plasterlerle dengelenmesi, Neoklasik cephe anlayışını akla getirmektedir. Dolayısıyla Karaköy Palas'ın batı cephesi, her ne kadar ulusal mimarlık akımının hakim olduğu bir dönemde inşa edilmiş olsa da, Bizans ve Türk mimari öğeleri gibi yerli unsurların yanında Batı Art Nouveausu ve Batı Neoklasizminden de izler taşımakta ve eklektik bir cephe düzeni ortaya koymaktadır.

I.Ulusal Mimarlık Dönemi'nin bir diğer yapısı **Ankara Han** (1911-1912)'da da, yerli mimari formlar kullanılmıştır. Ancak, genel düzenleme anlayışı bakımından yine Batı etkileri sezilmektedir (Foto.: 127). Şöyle ki, cepheyi aksiyal parçalara ayıran plasterlerin kullanılmış olması, Neoklasik üslubun etkisini gösterir. Yine, balkon çıkıntılarının düz yatay hatları kırık ve dalgalı hatlara dönüştürmesi,

buna ilaveten plaster çıkıntıları, iç-içe bordürlerin kademeli birleşiminden oluşan kemerler, cephede sade ve dingin bir düzen yerine, aşırı hareketli, ışık-gölge oyunlarına müsait bir düzenlemenin oluşmasına neden olmaktadır ki, bu durum da Neobarok üsluplu cephe anlayışının etkilerinin devam ettiğini göstermektedir. Hatta mimari unsurlarda ayrıntıya inilmeyip, cephe düzenine genel olarak bakıldığında, Voyvoda Caddesi'ndeki Neobarok üsluplu Assicurazioni Generali Hanla çarpıcı bir benzerlik sergilediği gözden kaçmaz (Foto.: 89).

Tütün (Ünyon) Han (1910-1911), basık sivri kemerleri, kabaraları, dikdörtgen formlu pencereleri ve çini süslemeleriyle yerli mimari üslupta yapılmış bir yapı olsa da, oval tasarımlı ve geometrik dekorasyonlu korkuluklara sahip balkonları ve floral ağırlıklı bitkisel süslemeleriyle Art Nouveau, cephede düz hatların kırılarak aşırı hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait bir hal almasıyla Neobarok üsluplarından tam anlamıyla sıyrılamamıştır (Foto.: 115).

5.3. CEPHE ELEMANLARI

5.3.1. KAPILAR

Sümerbank Binası'nın, dikdörtgen formlu ve iç-içe silemelerden yuvarlak kemerli kapısı, Neoklasik mimarinin en yaygın kapı formu olup, kökeni antik Roma mimarisine dayanmaktadır (Foto.: 9).

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın dikdörtgen formlu kapısının düz atkısında, bosajlı taş kaplamaların sağa-sola verev yerleştirilişi ve kilit noktasındakilerin açık renkli ve diğerlerine göre yüzeyden ileri taşkın oluşları Kafkas ve Baltık mimari üslubunu akla getirmektedir (Foto.: 18).

Ömer Abed Hanı'nın batı cephesinde yer alan, dikdörtgen formlu ve iç-içe profillerden yuvarlak kemerli geniş ve yüksek tutulmuş giriş kapısı, Neoklasik kapı geleneğini devam ettirmektedir (Foto.: 106).

Assicurazioni Generali Han'ın kuzey cephesinin ortasında, iç-içe silmelerden geniş yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu kapı yer alır (Foto.: 89). Kapı, iki yandan dor başlıklı ve gövdeleri ince silmelerle yivlendirilmiş kare kesitli

plasterlerle kuşatılmıştır. Kapının bu formu, Rönesans'ın antik Roma zafer taklarından aldığı kapı formunu akla getirmektedir.

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nde, kilit noktası kenger yapraklarıyla süslenmiş volütle plastik biçimde vurgulanan, iç-içe profillerden aşırı plastik yuvarlak kemerli ve dikdörtgen formlu kapı, Neobarok üslubundadır (Foto.: 155).

5.3.2. PENCERELER

Demirbank Binası'nın cephesindeki korint başlıklı plasterlerle kuşatılan, dikdörtgen formlu ve iç-içe profillerden yuvarlak kemerli pencereler, Rönesans mimarisinin pencere formunu düşündürür (Foto.: 3). Yine Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın iyon başlıklı plasterlerle kuşatılmış dikdörtgen formlu ve üçgen alınlıklı pencereleri, antik mimari geleneği Neoklasik üslup içerisinde sergilemektedirler (Foto.: 30).

Sümerbank Binası'nda da dikdörtgen formlu ve iç-içe silmelerden yuvarlak kemerli Rönesans formunda pencereler görülür (Foto.: 9). Aynı pencere formu Bahtiyar Han'da da tekrar edilmiştir (Foto.: 110).

Ömer Abed Hanı'nın güney cephesinin birinci katında dikdörtgen formlu pencerelerin atkı yüzeyleri, kaynağını Yunan ve Roma mimarisinden alan Neoklasik tarzda yumurta dizisi bezemesiyle dekore edilmiştir. İkinci kat pencereleri, iç-içe silmelerin oluşturduğu üçgen formlu Neorönesans alınlıklar ve aşırı plastik şekilde işlenmiş bitkisel motiflerin kuşattığı Barok rozetlerle dikkati çekmektedirler (Foto.: 103).

Ömer Abed Hanı'nın batı cephesinde giriş aksında yer alan pencereler (Foto.: 106), yanlardakiler daha dar tutulmuş dikdörtgen formlu üçüz pencere sisteminde yapılmışlardır. Ortadaki pencereyi kuşatan daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler, Neorönesans uygulamaları olup, Rönesans'ın antik Roma mimarlığından alarak kullandığı ve Neorönesans üslubuna da yansıyan mimari öğelerdendirler. Yanlardaki dar pencereler de yine dıştan birer kare kesitli ve iyon başlıklı Neorönesans plasteriyle kuşatılmıştır.

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi dördüncü katında, volüt formlu desteklerin ortasında dört yöne açılan, iç-içe silmelerle çerçevelenmiş yuvarlak formlu Barok pencereler yer alır (Foto.: 162).

5.3.3. ALINLIKLAR

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası cephesindeki üçgen alınlıklar, Neoklasik ve Neorönesans mimarinin kaynağını antik Roma ve Rönesans mimarisinden alan alınlık formlarıdır (Foto.: 31). Ömer Abed Hanı güney cephesinin ikinci kat pencerelerinin üzerinde de yine iç-içe silmelerden oluşan üçgen formlu Neorönesans alınlıklar görülür (Foto.: 103).

Hezaren Han'da ikinci kat pencerelerinin korint başlıklı plasterlere oturan ve öne doğru saçak formunda çıkma yapan, iç-içe profillerden yuvarlak kemerli alınlıkları, aşırı plastik görünümde işlenişleri ile Barok mimari üslubunu akla getirirler (Foto.: 81).

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nde, iç-içe profillerden oluşan yuvarlak kemer alınlığın yüzeyden aşırı plastik bir biçimde ileri taşkın oluşu, alınlığı taşıyan konsolların volüt formunda ve üzerlerinin kenger yapraklarıyla bezenmiş olması, Neobarok üsluba işaret etmektedir (Foto.: 158). Yine Frej Apartmanı'nda iç-içe profillerden oluşan yuvarlak kemerli ve yüzeyden aşırı plastik şekilde ileri taşkın alınlıklar Neobarok karakterdedir.

5.3.4. SÜTUN VE PLASTERLER

Demirbank Binası'nın ikinci ve üçüncü normal kat cepheleri boyunca devam eden, korint başlıklı ve kare kesitli plasterler, Rönesans mimarisinin antik Roma mimarisinden alarak cephede simetriyi sağlamak amacıyla kullandığı plasterleri akla getirmektedir (Foto.: 3). Aynı şekilde Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nda da korint ve iyon başlıklı plasterler cephenin en önemli unsurları olarak dikkat çekmektedirler (Foto.: 17).

Vefai Han'ın yüzeyden hafif ileri taşıntı yapan, gövdeleri düşey silmelerle yivlendirilmiş kare kesitli ve korint başlıklı plasterleri de, antik geleneği Neoklasik üslupta devam ettirmektedir (Foto.: 67). Sümerbank Binası'nın cephesindeki iyon

başlıklı plasterler, kaynağını antik Roma mimarisinden alan ve Rönesans mimarisinde cephede simetriyi sağlamak amacıyla kullanılan plasterlerle büyük bir benzerlik göstermektedir (Foto.: 9). Yine Narlıyan Han'da, antik Roma mimarisinde ve Rönesans mimarisinde olduğu gibi korint başlıklı plasterlerle cephede denge sağlanmıştır (Foto.: 51).

Ömer Abed Hanı güney cephesinde pencereleri kuşatan ve üçgen alınlıkları destekleyen daire kesitli ve iyon başlıklı plasterler, Neoklasik mimari öğeleri olarak kabul edilmektedir (Foto.: 103).

Assicurazioni Generali Han'da kaynağı antik Yunan ve Roma mimarisine dayanan korint tarzı sütunlar ikili düzende yerleştirilerek, cephede hareketlilik ve ışık-gölge kontrastı sağlanmıştır (Foto.: 89). Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi zemin katı köşelerinde de, dor düzeninde ikili sütunlarla hareketli ve gösterişli cephe düzeni oluşturulmuştur (Foto.: 155).

Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası giriş cephesindeki korint başlıklı plasterler antik Yunan ve Roma mimarisindeki plaster düzenini akla getirirler (Foto.: 43).

5.3.5. KEMERLER

Demirbank ve Sümerbank binalarının iç-içe profillerden oluşan yuvarlak kemerleri, Neoklasik üslubun kaynağı antik Roma mimarisine dayanan kemer formunu yansıtmaktadır. Yine Assicurazioni Generali Han'ın kuzeyde yer alan giriş kemeri, iç-içe profillerden yuvarlak kemer formundadır (Foto.: 3, 9, 89).

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nin kapı ve pencere alınlıklarında karşımıza çıkan, kilit noktası kenger yapraklarıyla süslü volütle plastik biçimde vurgulanan, iç-içe profillerden aşırı plastik yuvarlak kemerler (Foto.: 154), Neobarok üslubuna işaret eder.

5.4. BEZEME

5.4.1. FİGÜRLÜ BEZEME VE HEYKEL

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın Voyvoda Caddesi'ne bakan kuzey cephesinde, dikdörtgen formlu pencerelerin üçgen alınlıklarının tabla kısmında, ortada şaha kalkmış ve sağ ön ayağıyla kavradığı kılıcı tutan aslan figürü arma biçiminde kullanılmıştır (Foto.: 32). Yanlardaki askı çelenk, kase ve aslan maskı gibi antik Yunan ve Roma kökenli bezeme elemanları, oldukça girift bir düzende ve yüzeyden ileri taşkın bir biçimde kabartma tekniğiyle işlenmişlerdir. Aynı yapının yine kuzey cephesinin üçüncü katının beşli pencere grupları arasında kalan geniş dikdörtgen bantlar içinde, akant yaprakları ile kuşatılmış ve bir çelenk formunda işlenmiş kase motifi ile buna kuyruk kısımlarıyla bağlanan, zıt yönde iki kanatlı aslan figürü, aşırı plastik bir biçimde rölyef karakterinde işlenmişlerdir (Foto.: 33).

Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın deniz ve giriş cephelerinin üst köşelerinde ikişer adet arma yer alır (Foto.: 46-47). Giriş cephesinin güney ve deniz cephesinin doğu köşelerinde yer alan, birbirinin aynısı iki arma, kabaca ahşap bir geminin baş üstüne tünemiş bir kartalı göstermektedir. Geminin her iki küpeştesinin dış yanında uçan birer martı yer almaktadır. Giriş cephesinin kuzey ve deniz cephesinin batı köşelerinde yer alan diğer iki armada ise, geminin yerini dünya almıştır. Kürenin tam ortası yatay bir kuşakla sarılmış ve üzerine eşit aralıklarla biri tam ortaya gelecek şekilde yedi adet altı kollu yıldız yerleştirilmiştir. Daha yukarıda bir çubuğa dolanmış iki yılan görülmektedir. Yine aynı yapının deniz cephesinde kadın ve erkek heykelleri mevcuttur (Foto.: 40-41). Heykeller ve armaların yapı cephesinde hangi nedenle kullanıldığı veya hangi anlamı ifade ettiği kesin değildir. Ayrıca kompozisyon olarak da herhangi bir geçmiş mimari üslup ile açık ve tam bir benzerlikleri yoktur.

Frej Apartmanı'nda iç-içe silmelerden oluşan yuvarlak kemerli ve yüzeyden ileri taşkın alınlıklar ve onların üzerindeki genç erkek heykelleri Barok dönem yapılarının cephelerindeki hareketli heykelleri akla getirmektedir (Foto.: 175).

5.4.2. BİTKİSEL BEZEME

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın Voyvoda Caddesi'ne bakan kuzey cephesinde dikdörtgen formlu pencerelerin üçgen alınlıkları içinde, aslan figürlü armanın yanlarındaki bitkisel askı çelenk motiflerinin kaynağı antik Yunan ve Roma mimarisidir (Foto.: 32).

Ömer Abed Hanı'nın güney cephesinde dikdörtgen formlu pencereler üzerindeki üçgen alınlıkların tablalarında yer alan aşırı plastik bitkisel motiflerle kuşatılmış rozetler, Neobarok bezemeler olarak dikkati çekerler (Foto.: 104). Yine Ömer Abed Hanı batı cephesinde, üçüncü kat pencerelerini kuşatan korint başlıklı ve kare kesitli plasterlerin gövdelerinde birer çivi başı motifine asılı bitkisel küçük askı çelenk motifinin işlenmiş olması, Art Nouveau üslubuna işaret eder (Foto.: 107). Aynı şekilde yapının üçüncü kat pencere köşeliklerindeki armanın yanlarına birer halka ile asılmış askı çelenk motiflerinden oluşan bitkisel bezemeler, Art Nouveau üslubunun izleridir.

Hezaren Han'ın ikinci normal kat pencerelerinin altındaki, yatay dikdörtgen panolar karelere bölünmüş ve içlerine bir çemberin içinde yer alan kare ve karenin içindeki dört yapraklı natural çiçek motiflerinden oluşan Art Nouveau üsluplu bezemeler işlenmiştir. Yine aynı yapının ikinci kat pencerelerinin iç-içe profillerden yuvarlak kemerli alınlıklarının tablalarında yer alan natural bitki motifleriyle kuşatılan kartuşlar da, Art Nouveau üslubuna işaret etmektedir (Foto.: 81).

Hezaren Han'ın üçüncü kat pencerelerinin köşeliklerinde yer alan armalar, yanlardan aşırı plastik natural çiçek motifleriyle kuşatılmış ve alttan aşağı sarkan kurdele motifleriyle dekore edilmişlerdir.

Assicurazioni Generali Han kuzey cephesindeki askı çelenk ve papatya çiçeği motifleri, Neobarok üsluplu yapıda Art Nouveau motifler olarak dikkati çekerler (Foto.: 100).

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi üçüncü kat cephesinde, plasterlerin gövdelerinde yer alan bitkisel süslemeler, yine cephe köşelerinde silmelerle sınırları belirlenmiş dikey dikdörtgen panolar içindeki, ortada aşırı plastik bitkisel motifli yuvarlak çelenk ve bunların uçlarındaki natural bitki motiflerinden oluşan

süslemeler, Art Nouveau üsluplu cephe süslemelerini akla getirir (Foto.: 160-161). Yine aynı yapının dördüncü katında, yuvarlak formlu pencerelerin alt kısmında yer alan aşırı plastik bitkisel motifli çelenkler de Art Nouveau üslubundadır (Foto.: 162). Zira çelengi oluşturan papatya çiçeği motifleri, Art Nouveau bitkisel bezemesinin en yaygın natural çiçek motiflerindendir.

Laleli Çeşme'nin natural çiçek motiflerinden oluşan askı çelenk bezemesi, Art Nouveau üsluplu cephelerin en yaygın süsleme öğelerindendir (Foto.: 197). Yine Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın cephelerinde de, natural çiçek, kase ve kurdele motiflerinden oluşan askı çelenk motifleri yer alır (Foto.: 42).

Frej Apartmanı cephesinde bitki mi yoksa böcek, arı veya kuş figürü mü olduğu tam anlaşılamayan motiflerle, plastik bir biçimde işlenmiş kartuşlar görülmektedir (Foto.: 178-179). Kartuşlardaki bu bitki hayvan karışımı stilizasyon sergileyen işleniş biçimi, Art Nouveau üslubuna, aşırı plastik ve ışık-gölge oyunlarına müsait işlenişleri de Baroğa işaret etmektedir.

5.5. MALZEME VE TEKNİK

Demirbank Binası (Banque De Change), tümüyle düzgün kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Duvarları düzgün kesme taş malzemeyle örülen Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın merdivenleri mermer, güney cephesinin cumbasını destekleyen konsollar, kapı ve pencere kanatları, aydınlık boşluğunu kuşatan destekler ve aralarındaki parmaklıklar ahşaptandır. Aydınlık boşluğunun üzeri kare formlu opal camlarla kapatılmıştır. Zemin kattaki asansör çevresinde yer alan kasetli tavan, alçı-kartonpiyer uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Yapının üzerini örten kırma çatı da ahşaptan olup, dıştan kiremit kaplıdır.

Düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilen Sümerbank Binası'nın içeride yer alan sütun ve plasterleri mermerdendir. Tavan ve kirişlerinde de alçı-kartonpiyer uygulaması söz konusudur.

Taşıyıcı sistem ve cepheler dışında birçok değişikliğe uğramış olan Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nda, başta beton olmak üzere demir, tuğla, cam ve ahşabın kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Narlıyan Han'ın kesmetaş malzeme üzerine beton sıva uygulanarak kargir sistemde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Yine Nordstern Han ve Hezaren Han'ın da kesmetaştan kargir sistemde inşa edildikleri, Hezaren Han'ın çatı saçağı ve saçağı taşıyan konsolların ahşaptan olduğu görülmektedir.

Assicurazioni Generali Han'ın beden duvarları, düzgün kesme taş malzeme ile kargir sistemde inşa edilmiş, merdivenlerde mermer, sonradan ilave edilen katta ise beton kullanılmıştır.

Ana beden duvarları taş malzeme ile inşa edilmiş olan Ömer Abed Hanı'nın, aydınlık boşluklarında çelik iskeletler kullanılmıştır.

Düzgün kesmetaş üzerine beton sıva uygulanarak inşa edilen Bahtiyar Han'ın, içeriden çeşitli bölümlerinde son onarımlarla yapılan alçı-kartonpiyer tavan uygulamaları görülür.

Tütün Han ve Ankara Han, düzgün kesmetaş malzeme ile kargir sistemde inşa edilmişlerdir.

Merkez Rıhtım Han ve Çinili Rıhtım Han ise, ferbeton yapım tekniğinde inşa edilmişlerdir. Yatay ve düşey taşıyıcılarda çelik putrel ve beton birleşiminden meydana gelen, metal donatılı beton strüktür kullanılmış, bölücü duvarlarda da tuğla malzeme tercih edilmiştir.

Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi, Avusturya Saint George Hastanesi ve Laleli Çeşme, tümüyle düzgün kesme taş malzemeden kargir sitemde inşa edilmişlerdir. Kamondo Merdivenleri'nde de düzgün kesmetaş üzerine beton sıva uygulanmıştır.

Metro Han'da, düşey ve yatay taşıyıcıların çelik iskelet beton birleşiminden oluşan ferbeton tekniğinde yapıldığı, duvarlarda ise, tuğla üzerine beton sıva uygulandığı anlaşılmaktadır.

Düzgün kesme taşla kargir sistemde inşa edilen Frej Apartmanı'nın, heykelleri ve diğer süslemeleri, demir donatı üzerine bej renkli harç sıvama tekniği ile yapılmıştır.

Betonarme yapım sisteminde inşa edilen Galata Rüsumat (Gümrük) Binası'nda, çelik putrel ve beton birleşimi ile oluşturulan düşey ve yatay ana taşıyıcılarının yanısıra, beton kat döşemelerini desteklemek amacıyla sık aralıklarla ferbeton tekniğinde tali kirişler kullanılmıştır. Taşıyıcı olmayan ve kolon aralarına gelen dış duvarlar tuğla ile örülmüştür.

Taş malzeme ile kargir sistemde inşa edilmiş yapılar grubuna giren Karaköy Palas'ın içeriden tavanlarında, paye ve sütun başlıklarında alçı-kartonpiyer kaplama uygulanmıştır.

SONUÇ

İstanbul'un Avrupa yakasında, Galata'nın Haliç ağzı ve Galata Köprüsü ayağı çevresinde yer alan Karaköy, coğrafi konumu nedeniyle her zaman ulaşım ve ticaret merkezi özelliğini sürdürmüştür.

Günümüzde iskeleler, duraklar, tünel ve çeşitli iş yerleriyle ulaşım ve ticaretin yoğun bir şekilde yaşandığı semt, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmeler karşısında güçsüzleşmesi ve XVIII. yüzyılın ilk yarısından itibaren zorunlu olarak kapılarını Avrupa'ya açmaya başlaması sürecinden, başkent İstanbul'un diğer semtleri gibi büyük oranda etkilenmiştir.

1839 Tanzimat Fermanı ile iyice hızlanan ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren tam bir yoğunluk kazanan, yönetim, hukuk, eğitim, askeri ve diğer alanlarda yenilikler ve reformların yapıldığı Batılılaşma süreci, mimaride de ahşap yerine taş kullanımının gerekliliği ile başlamıştır.

Ahşap malzeme ile inşa edilmiş yapıların yoğunluk kazandığı İstanbul'da, ardı ardına çıkan yangınlarla büyük tahribatlar meydana gelmiş ve kent her seferinde adeta yeniden kurulmuştur. Tüm bu zorluklara çözüm olarak, ahşap yerine taş yapıya geçilmesi düşünülmüş ve belediye imar yönetmelikleri de bu doğrultuda yenilenmiştir. Pek de alışılmamış olan bu yeni malzeme ile inşa edilecek yapılar için Batılı mimarlara ihtiyaç duyulmuş, böylece Karaköy çevresi de dahil olmak üzere, Batı mimarlık kültürü ve mimari üslupları İstanbul'da uygulama için hazır bir zemin bulmuştur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından, XX.yüzyılın başlarında I.Ulusal Mimarlık Akımı'nın ortaya çıkışına kadarki süreç içerisinde, Karaköy çevresinde, Batı mimarlık kültürünün izlerini yansıtan çok sayıda sivil mimari örneği inşa edilmiştir.

Coğrafi konumundan dolayı ekseriyetle bankalar, iş hanları ve gümrük binalarının oluşturduğu bu sivil mimarlık örneklerinde, Batı üslubunun izleri ve yansımaları, Neoklasik, Neobarok , Art Nouveau ve Eklektik üsluplar içerisinde verilmiştir.

Çoğunluğu Alexandre Vallaury, Raimondo D'Aronco, Giulio Mongeri ve Konstantinos Kyriakidis gibi yabancı mimarlarca inşa edilmiş Batı tarzı sivil mimarlık örneklerinde, plan bakımından bir üslup birliği görülmez. Zira yapıldıkları dönem (XIX.yüzyıl), yapı inşasında mevcut arazilerin değerlendirilmesini gerekli kıldığından, belirli bir üslupta ele alınmış tasarımı, rahat bir şekilde araziye uygulamak mümkün olmamış, projeler mevcut araziye göre hazırlanmıştır. Karaköy çevresinin eğimli arazisine uygun olarak, bodrum ve zemin katlar üzerine çok katlı olarak inşa edilen yapılarda, katlar arasındaki bağlantı merdiven ve asansörlerle sağlanmıştır.

Karaköy çevresindeki Batı tarzı sivil mimarlık örneklerinde, cephe dekorasyonuna büyük bir önem verildiği, özellikle ana caddeye bakan cephelerin itina ile işlenerek, yapıların en gösterişli cepheleri durumuna getirildiği dikkati çeker.

Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın temsil ettiği Neoklasik üsluplu örnekler, alt katlardaki rustik duvar örgüsü, yatayda düz hatlı saçaklar ile dikeyde korint ya da iyon başlıklı plasterlerin kesişimi sonucu oluşan simetrik cephe düzeni ve üçgen alınlıklı pencereleri ile Rönesans mimarisinde de görülen ve kaynağını antik Yunan ve Roma mimarisinden alan öğelerin oluşturduğu cephe düzenlemelerini akla getirirler.

Assicurazioni Generali Han'ın temsil ettiği Neobarok üsluplu yapılarda, düz hatların kırık dalgalı hatlara dönüştüğü, kemer, plaster ve alınlık gibi öğelerin yüzeyden aşırı plastik bir biçimde öne taşıntı yaptığı, üçgen ya da yuvarlak kemer alınlıkların kilit noktalarından aşırı plastik bitkisel rozetlerle kırıldığı, konsolların volüt formunda ve yüzeylerinin kenger yapraklarıyla işlendiği, böylece hareketli ve ışık-gölge kontrastına müsait bir cephe düzeninin ortaya çıktığı görülür.

Karaköy çevresinden en dikkat çekici örneğini Frej Apartmanı'nın oluşturduğu Art Nouveau üsluplu yapılar, cephelerindeki floral ağırlıklı bitkisel bezemeleri ile dikkat çekmektedirler. Bu tarz yapı cephelerindeki kartuşlar, tabiattaki çiçek ve böcek gibi küçük hayvanların stilizasyonundan oluşan ve türü tam olarak anlaşılamayan motifler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. 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.

Karaköy çevresinden Ömer Abed Hanı gibi bir grup yapı da Neoklasik, Neobarok ve Art Nouveau üsluplarının eklektik tarzda kullanıldığı cephe düzenlemeleriyle dikkati çekmektedirler.

Karaköy ve çevresinde Batı tarzında inşa edilmiş sivil mimarlık örneklerinin üslup açısından İstanbul ve Anadolu'da benzerlerinin mevcut olması, Batı etkisinin XIX.yüzyılda Anadolu Türk mimarlığına hakim olduğunu ortaya koymaktadır.

XX.yüzyıl başlarında, mimaride Batı etkisine karşı milli bir üslup geliştirmeyi amaçlayan, I.Ulusal Mimarlık Akımı'nın ürünü Karaköy çevresi yapılarında dahi Bizans ve Türk mimari öğeleri gibi yerli unsurların yanında Batı Neoklasizminin ve Batı Art Nouveausunun etkileri sezilmektedir. Bu durumun temel nedeni, ulusal mimarlarımızın ya Batı'da eğitim görmeleri ya da Batılı mimarlardan ders almalarıdır.

Karaköy'de Batı üslubunda inşa edilmiş sivil mimarlık örneklerinin büyük çoğunluğunda son yıllarda yapılan onarımlar, çeşitli işlevlere uygun değişiklikler ve bunun gerektirdiği ilaveler, hem tasarım açısından hem de mimari açısından iç mekanların özgünlüklerini yitirmesine neden olmuştur. Zaten Batı tarzı da, bu yapıların plan ve iç mimarilerinde değil, daha çok dış cephelerinde hissedilir.

BİBLİYOGRAFYA

Abdurrahman ŞEREF, **Tarih Söyleşileri Muhasebe--i Tarihiye**, (Çev. N.Duru), İstanbul 1980.

ADIVAR, A.A., **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul 1943.

AKDAĞ, M., "Türkiye'nin Batılılaşmasını Zorunlu Kılan Tarihsel Koşullar", **Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümü Anma Kitabı**, Ankara 1974, s. 392-401.

AKIN, N., **19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera**, İstanbul 2002.

AKOZAN, F., **"Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi" Adlı Kitap ve Gerçekler**, İstanbul 1983.

AKPOLAT, M.S., **Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 1991.

AKTEMUR, A.M., "Osmanlı Bankasının Tarihçe ve Mimarisi", **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S. XV, Erzurum 2005, s. 1-21.

AKYILDIZ, A., **Osmanlı Finans Sisteminde Dönüm Noktası (Kağıt Para ve Sosyo-Ekonomik Etkileri)**, İstanbul 1996.

ALBATI, E., "Bekir Paşa-Ethem Paşa İstanbul'un İlk Planı", **Canlı Tarihler**, C.II, İstanbul 1945, s. 4-10.

ALTAN,Ö.-KURUOĞLU, F., **Beyoğlu Rehberi**, İstanbul 2004.

AMİCİS, E.D., **İstanbul 1874**, Ankara 1981.

AREL, A., **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İstanbul 1975.

ARIK, R., "Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Mimarisine Bir Bakış", **Osmanlı**, C.X., Ankara 1999, s.247-264.

ARSEVEN, C.E., **Türk Sanatı**, İstanbul 1984.

ARSEVEN, C.E., **Eski Galata ve Binaları**, İstanbul 1989.

ARSEVEN, C.E., **Türk Sanatı Tarihi**, C.II, İstanbul 1959.

ARTAN, T., "Topkapı Sarayı Arşivindeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı V**, İstanbul 1992, s. 23-35.

ASLANOĞLU, İ., "Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı", **Yeni Boyut**, No:1/3, Ankara 1982, s. 17-23.

ASLANOĞLU, İ., "Türk Mimarisine İtalyan Katkısı", **Şehir**, S. XII, İstanbul 1988, s. 19-32.

AUTHEMAN, A., **La Banque İmpériale Ottomane**, Paris 1996.

AUTHEMAN, A., **Osmanlı Bankasının Tarihçesi**, İstanbul 1988.

AUTHEMAN, A., **Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası Bank-i Osmanî-i Şahâne**, (Çev. A.Berktay), İstanbul 2002.

BAİLEY, F.E., **British Policy and Turkish Reform Movement**, Oxford, 1942.

BAKIR, B., "XVIII.Yüzyılda Türk Baroku Camiler", **Osmanlı**, C.X., Ankara 1999, s.265-275.

BARILLARI, D.-GODOLI, E., **İstanbul 1900: Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, (Çev. A.Ataöv), İstanbul 1997.

BATUR, A., "Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1985, s. 1026-1058.

BATUR, A., "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe Kitaplık ve Çeşmesi", **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, 1968, s. 103-138.

BATUR,A.-BATUR, S., "İstanbul'da XIX. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-i Hümayunlar", **I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, C.III, İstanbul 1981, s. 226-234.

BAUMANN, E., **Crossroads of European Art**, Salzburg, 1964.

BAYRAK, M.O., **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul 2004.

BAYSUN, C., "Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.VI, İstanbul 1985, s.1549-1550.

BAYSUN, C., "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, S.XI/XV, İstanbul 1960, s. 121-125.

BERK, İ., **Galata**, İstanbul 2000.

BERKES, N., **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul 1978.

BLAİSDELL,D.C., **Europen Financial Control in the Ottomann Empire**, New York, 1929.

BOSCHMA, C.-PEROT,J., **Antoine-İgnace Melling (1763-1831) Artiste-Voyageur**, Paris 1991.

CAN, C., "St. Pierre Kilisesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. VII, İstanbul 1994, s. 413-421.

CAN, C., **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, (Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1993.

CEM, İ., **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul 1982.

CEZAR, M., **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul 1971.

CEZAR, M., **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu**, İstanbul 1990.

CEZAR, M., "Osmanlı Devrinde İstanbul'da Yangınlar ve Tabii Afetler", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, C.I, İstanbul 1963, s. 327-414.

CONTI, F., **Roman Sanatını Tanıyalım**, (Çev. E.soley), İstanbul 1985.

CRİNSON, M., **Victorian Architects and the Near East: Studies in Clonial Architectural Theory and Orientalism 1840-1870**, Pensylvania 1989.

ÇELİK, Z.; **The Remaking of İstanbul**, Washington 1986.

ÇEVİK, U., **Alexandre Vallaury ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001.

D'ALLEGGİO, E., "Le Couvent et L'eglise des Saint Pierre et Paul a Galata", **Echos d'Orient**, 1935, s. 18-36.

D'ALLEGGİO, E., **A Propos de Deux Armoiries du Quartier de Saint Pierre a Galata**, Stamboul 1963, s. 13-26.

DELEON, J., **Pera Hatıratı**, İstanbul 1993.

DENEL, S., **Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri**, Ankara 1982.

DÖKMECİ, V.-ÇIRACI,U., **Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu**, İstanbul 1990.

DUHANİ, S.N., **Beyoğlu'nun Adı Pera İken**, İstanbul 1990.

DUHANİ, S.N., **Eski İnsanlar Eski Evler XIX.Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası**, İstanbul 1982.

DURUDOĞAN, S., **XIX. Yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998.

DUVELAY, A., **Essai sur I'historie Financiére de la Turquie**, Paris 1903.

ELDEM, E., "Osmanlı Bankası Arşiv ve Tasnif Çalışmaları Hakkında Bir Sunuş", **Toplum ve Ekonomi III**, İstanbul 1992, s. 5-12.

ELDEM, E., **135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler**, İstanbul 1997.

ELDEM, E., **Bankalar Caddesi: Osmanlıdan Günümüze Voyvoda Caddesi**, İstanbul 2000.

ELDEM, E., **Banque İmpériale Ottomane**, İstanbul 1994.

ELDEM, S.H., "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları", **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**, Ankara 1984, s. 38-56.

ELDEM, V., **Osmanlı İmparatorluğunun İktisadi Şartları Hakkında Bir Tetkik**, İstanbul 1970.

EMİNOĞLU, M., **Bir Beyoğlu Fotoromanı**, İstanbul 2004.

ERDOĞAN, E.G., "Karaköy Palas", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1994, s. 458.

ERGİN, A.T., **T.C.Ziraat Bankası Karaköy Hizmet Binası Restorasyon Projesi**, (İ.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi), İstanbul 1994.

ERGİN, O.N., **İstanbul'da İmar ve İskan Hareketleri**, İstanbul 1938.

ERGİN, O.N., "İstanbul'da Türklerin Beş Asırlık İmar ve İskan Hareketleri", **İstanbul Belediye Mecmuası**, S.163-165, s. 802-834.

ESİN, E., "Boğaziçinde Bir Tektaş; Sadullah Paşa Yalısı", **Arredamento Dekorasyon**, S. 36, İstanbul 1992, s.42-60.

EYİCE, S., "Galata" mad., **İslam Ansiklopedisi** , C.V, İstanbul 1950, s. 133-152.

EYİCE, S., "Marmara'da İki İskoç Şatosu", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.I, S.II, Nisan 1988, s. 25-34.

EYİCE, S., "Tarih İçinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi", **Atatürk Konferansları VII**, Ankara 1980, s. 112-124.

EYİCE, S., "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. IX-X, İstanbul 1978-80, s. 163-189.

EYİCE, S., **Galata ve Kulesi**, İstanbul 1969.

FİELD, D.M., **The World's Greatest Architecture Past and Present**, Hong Kong 2001.

FLETCHER, B., **A.History of Architecture on the Comparative Method**, Oxford 1954.

FONTMAGNE, D.D., **Kırım Harbi Sonrasında İstanbul**, İstanbul 1977.

GAUTİER, T.; **Constantinople**, İstanbul 1990.

GERMANER,S. - İNANKUR, Z., **Oryantalizm ve Türkiye**, İstanbul 1989.

GOODWİN, G., **A History of Ottoman Architecture**, London 1971.

GÜLERSOY, Ç., **Tramvay İstanbul'da**, İstanbul 1989.

GÜLERYÜZ, N., **İstanbul Sinagogları**, İstanbul 1992.

GÜNDOĞDU, H., **Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik**, (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1979.

GÜNDOĞDU, N.T., **Batılılaşma Dönemi Kars'ın Şehir Dokusu ve Resmi Binalar**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2005.

HANİOĞLU, Ş., "Batıcılık", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.V, s. 138-141.

HEYD, W., **Yakındoğu Ticaret Tarihi**, Ankara 1975.

HOFMANN, W., "The Modern Age", **The Styles of Auropean Art Thames and Hudson**, Londra 1965, s.416- 421.

IŞIN, E., "XIX.Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.II, İstanbul 1985, s. 538-563.

İNCİCYAN, P.Ğ., **XVIII. Asırda İstanbul**, İstanbul 1976.

İREPOĞLU, G., "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı I**, İstanbul 1986, s. 56-72.

İREZ, F.-AKSU, H., **Boğaziçi Sefarethaneleri**, İstanbul 1992.

KABACALI, A., **Türk Kitap Tarihi**, C.I, İstanbul 1989.

KAPTAN, Ö., **Beyoğlu: Kısa Geçmişi**, **Argosu**, İstanbul 1989.

KARAL, E. Z., "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat I**, İstanbul 1940, s. 116-133.

KARAL, E.Z., "Nizam-ı Cedîd ve Tanzimat Devirleri", **Osmanlı Tarihi**, C. V, Ankara 1947, s. 7-26.

KARAOSMANOĞLU, Y.K., **Ankara**, İstanbul 1983.

KAROL, E.-ALLIBONE, F., **Charles Holden Architect (1875-1960)**, Londra 1988.

KAYRA, C., **Eski İstanbul'un Eski Haritaları**, İstanbul 1990.

KAZGAN, H., **Galata Bankerleri**, İstanbul 1991.

KERAMETLİ, C., **Galata Mevlevihanesi**, İstanbul 1997.

KILINÇASLAN, İ., **İstanbul Kentleşme Sürecinde Ekonomik ve Mekansal Yapı İlişkileri**, İstanbul 1981.

KIRAY, E., **Osmanlıda Ekonomik Yapı ve Dış Borçlar**, İstanbul 1995.

KOLOĞLU, O., "Tanzimatın Yankıları", **Tarih ve Toplum**,C.XII, S.71, İstanbul 1989, s. 12-15.

KOLOĞLU, O., **Abdülhamit ve Masonlar**, İstanbul 1991.

KONYALI, İ.H., **Abideleri ve Kitabeleri İle Üsküdar Tarihi**, C.II, İstanbul 1977.

KOYUNOĞLU, E.H., "Eski Türk Ocakları Merkez Binasının İnşaatına Ait Anılarım", **Kültür ve Sanat**, S.V, Ocak 1997, s. 131-152.

KÖMÜRCİYAN, E.Ç., **İstanbul Tarihi**, İstanbul 1952.

KÖNEMANN, V., **Die Kunst der İtalienischen Renaissance**, Köln 1994.

KÖNEMANN, V., **Die Kunst des Barock**, Köln 1997.

KÖSEBAY, Y., **Galata St. Pierre Hanı ve Yeniden Değerlendirilmesi**, (Y.T.Ü.Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996.

KUBAN, D., **Sanat Tarihimizin Sorunları**, İstanbul 1975.

KUBAN, D., **Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme**, İstanbul 1954.

KUBAN, D., "İstanbul'un Batılılaşması ya da Batılılığı", **Tarih ve Toplum**, C. X, S.59, İstanbul 1988, s. 113-126.

KURAN, E., "Müsbet Bilimlerin Türkiye'ye Girişi (1797-1839)", **VII. Türk Tarih Kongresi**, Ankara 1973, s. 153-175.

KÜTÜKOĞLU, M.S., "Yabancıların İktisadi Faaliyetleri", **150. Yılında Tanzimat**, Ankara 1992, s. 91-136.

LACCHİA, T., **I Fossati Architetti del Sultano di Turchia**, Roma 1943.

LEONE, E., **Impero Ottomano Nel Primo Periodo dele Riforme Secondo Fonti Italiane**, C.III, Milano 1967.

LEWIS, B., **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** (Çev.M.Kıratlı), Ankara 1984.

LOANNU, E., "The Oriental Advertiser-Le Moniteur Kwnstantinos P.Kyriakidhs (1884-1942)", **Katoikia**, Mart 1990, s.121-129.

MAMBOURY, E., **İstanbul Touristique**, İstanbul 1951.

MARDİN, Ş., **Türk Modernleşmesi**, İstanbul 1982.

MİDDLETON, R.-WATKİN, D., **Neoclassical and 19 th Century Architecture/1-2**, New-York 1987.

MORAWITZ, C., **Les Finances de la Turquie**, Paris 1902.

MORİ, A., **Gli Italiani a Costantinopoli Monografia Coloniale**, Modena 1906.

MÜLLER – WIENER, W., **Bildlexikon Zur Topographie Istanbuls,** Würzburg 1977.

MÜTEFERRİKA, İ., **Milletlerin Düzeninde İlmî Usuller (Usûlü'l-Hikem Fî Nizâmü'l-Ümem**, (Çev. Ö.Okutan), İstanbul 1990.

NASIR, A., **Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991.

NİCOLETTİ, M., **D'Aronco e I'Architettura Liberty**, Roma 1982.

NİCOLETTİ, M., **Art Nouveau in Italy The Anti Rationalist Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973.

OKÇUOĞLU, T., "Tophane Saat Kulesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.VII, İstanbul 1994, s. 287-289.

ORTAYLI, İ., "Osman Hamdi'nin Önündeki Gelenek", **I. Osman Hamdi Bey Kongresi**, (2-5 Ekim 1990), İstanbul 1992, s. 118-126.

ORTAYLI, İ., **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul 1987.

ORTAYLI, İ., "Batılılaşma Sorunu", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C. I, s. 134-138.

OSMANOĞLU, A., **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, Ankara 1984.

ÖZAKPINAR, Y., **Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi**, İstanbul 2003.

ÖZER, B., **Rejyonalizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964.

ÖZKAN, S., "Finding A National Idiom : The First National style", **Modern Turkish Architecture**, Pennsylvania 1984, s.36-58.

ÖZKAN, S., "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, S.121-122, İstanbul 1973, s. 38-46.

ÖZTÜRK, H., **Mimar Giulio Mongeri'nin Ankara'daki Yapıları**, Ankara 1985.

ÖZTÜRK, H., "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", **TAÇ**, II/6, 1987, s. 33-38.

PAMUK, Ş., **Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme 1820-1913**, İstanbul 1994.

PEVSNER, N., **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, (Çev. S.Batur), İstanbul 1970.

PEVSNER, N., **Introduction The Anti Rationalists Art Nouveau Architecture and Desing**, Londra 1973.

POOLE, S.L., **Lord Stratford Canning'in Türkiye Anıları**, (Çev. C.Yücel), Ankara 1988.

QUARGNAL, E., **Premessa Raimondo D'Aronco Lettere di un Architetto**, Gemona del Friuli 1982.

RADO, Ş., **Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul 1970.

RAİNERİ, P.A., **La Chiesa di S. Pietro in Galata**, İstanbul 1943.

RİGOTTİ, 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, s.70-92.

ROSENTHAL, S., "Foreigness and Municipal Reform in İstanbul: 1855-1865", **Middle East Stud II**, 1980, s. 233-242.

SERHADOĞLU, R., **Büyük İstanbul Albümü**, İstanbul 1955.

SERTOĞLU, M., "İstanbul, 1520'den Cumhuriyete Kadar", **İslam Ansiklopedisi**, C.53, İstanbul 1977, s. 1209-1214.

SÖNMEZ, Z., "XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayî-i Nefîse Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallaury", **IV. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu**, İstanbul 1983, s. 30-48.

SÖZEN, M.-TAPAN, M., **Elli Yılın Türk Mimarisi**, Ankara 1973.

SUMNER, B.H.-FREELY,J., **Strolling Thorough İstanbul**, İstanbul 1973.

SUNALP, A.A., **19. Yüzyıl Galata ve Pera Apartman Konutlarında Orta Sofa-Hol Tipolojisinin Gelişimi**, (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1999.

ŞAPOLYO, E.B., "Geçmişte Bir İstanbul İmar Planı", **İller ve Belediyeler Dergisi**, İstanbul 1947, s. 20-29.

TALASSO, A., L'Art Ottoman: Les Peintres de Turquie, Paris 1958.

TANPINAR, A.H., **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul 1976.

TAŞÇIOĞLU, T., "Nordstern Hanı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.VI, İstanbul 1994, s. 493.

TERZİOĞLU, A., "İstanbul'da Avusturya-Macaristan Hastanesi ve Türk Tıbbının Batılılaşması Açısından Önemi", **Türk Tıbbının Batılılaşması-Gülhane'nin 90. Kuruluş Yıldönümü Sempozyumu** (11-15 Mart 1988), İstanbul 1988, s. 72-90.

THOBIE, J., **İntérets et İmpérialisme Français Dans I' Empire Ottoman (1895-1914)**, Paris 1977.

TİMUR, T., "Bir Osmanlı Banker Ailesi Kamondolar", **Tarih ve Toplum**, S.74, İstanbul 1990, s. 35-38.

TOPRAK, Z., "Osmanlı Bankası", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. VI, İstanbul 1994, s. 165-166.

TOPRAK, Z., "Tarihsel Nüfusbilim Açısından İstanbul'un Nüfusu ve Toplumsal Topoğrafyası", **Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi**, S.III, İstanbul 1992, s. 109-120.

TOROS, T., "Osmanlı İmparatorluğunda Gayrimüslim Azınlıklar", **Tanzimat Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul 1985, s.1008-1011.

TUĞLACI, P., **Ermeni Kiliseleri**, İstanbul 1992.

TUĞLACI, P., **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İstanbul 1981.

ÜNSAL, B., "Mimarlığımız 1923-1950", **Mimarlık**, S.II, Şubat 1973, s. 19-38.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nda Kaybolan ve Yaşayan Pasaj ve Geçitler-II", **Tarih ve Toplum**, S.89, İstanbul 1991, s. 21-27.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nda Kaybolan ve Yaşayan Pasaj ve Geçitler-III", **Tarih ve Toplum**, S.90, İstanbul 1991, s. 36-43.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nda Kaybolan ve Yaşayan Pasaj ve Geçitler-IV", **Tarih ve Toplum**, S.91, İstanbul 1991, s.26-32.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nda Pasajlar I", **Tarih ve Toplum**, S.88, İstanbul 1991, s. 21-26.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nun Eski ve Ünlü Otelleri-III, Hôtel d'Angleterre", **Tarih ve Toplum**, S.97, İstanbul 1992, s. 34-37.

ÜSDİKEN, B., "Beyoğlu'nun Eski ve Ünlü Otelleri-IV, Tokatliyan Oteli", **Tarih ve Toplum**, S.98, İstanbul 1992, s.24-28.

ÜSTÜNİPEK, Ş., "Batılılaşma Dönemi Mimarisi ve Beylerbeyi Sarayı", **Üsküdar Sempozyumu** (23-25 Mayıs 2003), C.I., İstanbul 2004, s.360-369.

YAHYA, H., **Yahudilik ve Masonluk**, İstanbul 1987.

YAVUZ, M., **XIX. Yüzyıl Sonu XX. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Alman Mimarların Yaptıkları Mimari Eserler**, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2001.

YAVUZ, M., "Mimar August Jasmund Hakkında Bilmediklerimiz", **Sanat Tarihi Dergisi (Aydoğan Demir'e Armağan)**, S. XIII/I, İzmir 2004, s. 181-205.

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, s.139-161.

YENAL, E., **Bir Kent: İstanbul 101 Yapı**, İstanbul 2001.

YENEN, M., "Karaköy"mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.IV., İstanbul 1994, s.455-456.

YENEN, M.-KAYSERİLİOĞLU, S., "Tünel" mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.VII, İstanbul 1994, s. 308-309.

YERASİMOS, S., **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye I (Bizans'tan Tanzimat'a)**, (Çev. B.Kuzucu), İstanbul 1986.

YETKİN, Ç., **Türkiye'nin Devlet Yaşamında Yahudiler**, İstanbul 1992.

YILDIRAN, N., "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmanî-i Şahâne", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, İstanbul 1993, s. 41-53.

ÇİZİM, FOTOĞRAF VE HARİTA LİSTESİ

ÇİZİMLER

KATALOG ÇİZİMLERİ

Çiz.: 1- Rebii Baraz Arşivi'nden Demirbank Binası (Banque de Change)'nın Gravürü (E. Eldem'den).

Çiz.: 2- Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası Birinci Normal Kat Planı (U. Çevik'ten İşlenerek).

Çiz.: 3- Alexandre Vallury'nin Kaleminden Osmanlı Bankası'nın Zemin Kat Tasarım Planı (Osmanlı Bankası Arşivi'nden).

Çiz.: 4- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası'nın Kuzey Cephesi

Çiz.: 5- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Birinci Normal Kat Planı (A.T. Ergin'den İşlenerek).

Çiz.: 6- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesi (A.T. Ergin'den İşlenerek).

Çiz.: 7- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesi'nden Ayrıntı (A.T. Ergin'den İşlenerek).

Çiz.: 8- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesi (A.T. Ergin'den İşlenerek).

Çiz.: 9- Nordstern Han Birinci Normal Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).

Çiz.: 10- Nordstern Han Kuzey Cephesi.

Çiz.: 11- Assicurazioni Generali Han Bodrum Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).

Çiz.: 12- Assicurazioni Generali Han Zemin Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).

Çiz.: 13- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cephesi.

Çiz.: 14- Ömer Abed Han Birinci Normal Kat Planı (M.S. Akpolat'tan İşlenerek).

Çiz.: 15- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi) Planı.

Çiz.: 16- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi) Güney Cephesi.

Çiz.: 17- Tütün Han (Ünyon Han) Planı.

Çiz.: 18- Tütün Han (Ünyon Han) Doğu Cephesi.

Çiz.: 19- Tütün Han (Ünyon Han) Güney Cephesi.

Çiz.: 20- Ankara Han Zemin Kat Planı.

Çiz.: 21- Ankara Han Güney Cephesi.

Çiz.: 22- Çinili Rıhtım Han Birinci Normal Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).

Çiz.: 23- Çinili Rıhtım Han Doğu Cephesi.

Çiz.: 24- Merkez Rıhtım Han İkinci Normal Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).

Çiz.: 25- Merkez Rıhtım Han Güneybatı Cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu

Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 26- Merkez Rıhtım Han Güneybatı Cepheden Ayrıntı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 27- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Zemin Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 28- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Güney Cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 29- Metro Han Zemin Kat Planı.
Çiz.: 30- Frej Apartmanı Zemin Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 31- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cephesi Giriş Aksı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 32- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cephesinden Ayrıntı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 33- Avusturya Saint George Hastanesi Birinci Normal Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 34- Avusturya Saint George Hastanesi Batı Cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 35- İngiliz Gemiciler Hastanesi Birinci Normal Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 36- İngiliz Gemiciler Hastanesi Güney Cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden).
Çiz.: 37- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Zemin Kat Planı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 38- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Planı Batı Kanadından Ayrıntı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 39- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Planı Doğu Kanadından Ayrıntı (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 40- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Kuzeydoğu Cephesi (İstanbul 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden İşlenerek).
Çiz.: 41- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Kuzeydoğu Cephesi Giriş Bölümü.
Çiz.: 42- Galata Rüsümat (Gümrük) Binası (Eski Paket Postanesi) Kuzeydoğu Cephesi Giriş Bölümünden Ayrıntı.
Çiz.: 43- Karaköy Palas Batı Cephesi.
Çiz.: 44- Karaköy Palas Batı Cepheden Ayrıntı.

KARŞILAŞTIRMA ÇİZİMLERİ

Çiz.: 45- Palazzo Medici – Riccardi Planı (Könemann'dan).

Çiz.: 46- Raimondo D'Aronco'nun Yeni Tophane Çeşmesi Projesi (D. Barillari-E. Godoli'den).

Çiz.: 47- Raimondo D'Aronco'nun Hazırladığı Altı Küçük Çeşme Projesi (D. Barillari-E. Godoli'den).

Çiz.: 48- Raimondo D'Aronco'nun Mantova'daki Mezarlık Yarışması İçin B Şapeli Projesi (D. Barillari-E.Godoli'den).

Çiz.: 49- Raimondo D'Aronco'nun Hazırladığı Galata Karakolu Projesi (D. Barillari-E.Godoli'den).

Çiz.: 50- Raimondo D'Aronco'nun Hazırladığı Botter Apartmanı Cephe Projesi (D. Barillari-E. Godoli'den).

FOTOĞRAFLAR

KATALOG FOTOĞRAFLARI

Foto.: 1- Galata Kulesi.

Foto.: 2- Karaköy'den Genel Görünüm.

Foto.: 3- Demirbank Binası Güney Cephesinden.

Foto.: 4- Demirbank Binası Güneydoğudan Görünüm.

Foto.: 5- Demirbank Binası'nın Kitabesi.

Foto.: 6- Demirbank Binası Güney Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 7- Demirbank Binası Çatı Saçağından.

Foto.: 8- Demirbank Binası Kuzey Cephesinden.

Foto.: 9- Sümerbank Binası Kuzey Cephesinden.

Foto.: 10- Sümerbank Binası Kuzeybatıdan Görünüm.

Foto.: 11- Sümerbank Binası Dördüncü Kat Pencerelerinden.

Foto.: 12- Sümerbank Binası Kuzey Cephesinden.

Foto.: 13- Sümerbank Binası Kuzeybatıdan Görünüm.

Foto.: 14- Sümerbank Binası Zemin Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 15- Sümerbank Binası Zemin Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 16- Galata St. Pierre Hanı'ndan.

Foto.: 17- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cepheden Genel Görünüm.

Foto.: 18- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Girişi.

Foto.: 19- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cephesinden.

Foto.: 20- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 21- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Güney Cephesinden.

Foto.: 22- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Güney Cephesinden.

Foto.: 23- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Güney Cephesinden.

Foto.: 24- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzeybatıdan Görünüm.

Foto.: 25- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası İçeriden Görünüm.
Foto.: 26- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Girişte Yer Alan Merdiven Basamakları.
Foto.: 27- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Katlar Arasındaki Bağlantıyı Sağlayan Mermer Merdiven.
Foto.: 28- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Giriş Holünü Örten Kasetli Tavan.
Foto.: 29- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Aydınlık Boşluğu Çevresindeki Sütunlu Galeriler.
Foto.: 30- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cepheden.
Foto.: 31- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cephenin Üçgen Alınlıklarından.
Foto.: 32- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Alınlık Tablası Süslemelerinden.
Foto.: 33- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Kuzey Cephesindeki Kanatlı Aslan Figürlerinden.
Foto.: 34- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Zemin Katında Solda Yer Alan Giriş Açıklığı Üzerinde Hadis Kitabesi.
Foto.: 35- Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası Zemin Katında Sağda Yer Alan ve Sonradan Kapatıldığı Anlaşılan Açıklığın Üzerindeki Latince Kitabe.
Foto.: 36- Sebah ve Joaillier'e ait Önde Weiner Bank Verein Binası, Arkada Küçük Mescidi Konu Alan Fotoğraf (E. Eldem'den).
Foto.: 37- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'ndan Genel Görünüm.
Foto.: 38- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesi.
Foto.: 39- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası'nın Giriş ve Deniz Cephelerinden Genel Görünüm.
Foto.: 40- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesinde Kadın ve Çocuk Heykelleri Grubu ve Üst Köşede Kartallı Arma.
Foto.: 41- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesinde Yetişkin Erkek ve Çocuk Heykelleri Grubu ve Üst Köşede Kartallı Arma.
Foto.: 42- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Deniz Cephesi Pencere Formları.
Foto.: 43- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesi.
Foto.: 44- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 45- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 46- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesinde Solda Bulunan Kartallı Arma.
Foto.: 47- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Giriş Cephesinde Sağda Bulunan Kartallı Arma.
Foto.: 48- Ziraat Bankası Karaköy Şubesi Hizmet Binası Kuzeybatı (Arka) Cephesi.
Foto.: 49- Narlıyan Han İçeriden Görünüm.
Foto.: 50- Narlıyan Han İçeriden Görünüm.
Foto.: 51- Narlıyan Han Güney Cepheden.
Foto.: 52- Narlıyan Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 53- Narlıyan Han Giriş Kapısı.
Foto.: 54- Narlıyan Han Giriş Üzerinde Yer Alan Üçlü Ara Kat Pencereleri.

Foto.: 55- Narlıyan Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 56- Narlıyan Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 57- Narlıyan Han Güney Cephede Yer Alan Kartuş Motiflerinden.

Foto.: 58- Narlıyan Han Güney Cephede Yer Alan Kartuş Motiflerinden.

Foto.: 59- Narlıyan Han Giriş Alınlığından.

Foto.: 60- Nordstern Han'dan Genel Görünüm.

Foto.: 61- Nordstern Han Güneydoğu'dan Görünüm.

Foto.: 62- Nordstern Han Kuzey Cepheden Görünüm.

Foto.: 63- Nordstern Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 64- Vefai Han Zemin Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 65- Vefai Han Birinci Normal Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 66- Vefai Han Güney Cepheden Genel Görünüm.

Foto.: 67- Vefai Han Güney Cepheden.

Foto.: 68- Vefai Han'da Saçağı Taşıyan Konsollar.

Foto.: 69- Vefai Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 70- Vefai Han Güney Cephede Yer Alan Dikdörtgen Formlu Pencereler.

Foto.: 71- Vefai Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 72- Vefai Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 73- Vefai Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 74- Vefai Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 75- Hezaren Han Güneybatı Cepheden Görünüm.

Foto.: 76- Hezaren Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 77- Hezaren Han Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 78- Hezaren Han Güney Cephenin Orta Aksındaki Cumbayı Taşıyan Konsollar.

Foto.: 79- Hezaren Han Güneybatı Cephede Yer Alan Orta Pencere.

Foto.: 80- Hezaren Han Güneybatı Cephede Yer Alan Yan Kanat Penceresi.

Foto.: 81- Hezaren Han Pencere Alınlıklarından Görünüm.

Foto.: 82- Hezaren Han Güneybatı Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 83- Hezaren Han Güneybatı Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 84- Hezaren Han Güneybatı Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 85- Hezaren Han Güneybatı Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 86- Assicurazioni Generali Han'ın Yerinde Bulunan Vitalis Han (E. Eldem'den).

Foto.: 87- Assicurazioni Generali Şirketi'nin 1914 Tarihinde Basılmış Tanıtım Kitapçığında Yer Alan Resim (E. Eldem'den).

Foto.: 88- Assicurazioni Generali Han Doğu Cephesi.
Foto.: 89- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 90- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 91- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 92- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 93- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cephe Süslemelerinden.
Foto.: 94- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden.
Foto.: 95- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 96- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 97- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 98- Assicurazioni Generali Han Zemin Katta Giriş Holü.
Foto.: 99- Assicurazioni Generali Han Birinci Normal Kat İçeriden Görünüm.
Foto.: 100- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cephedeki Süslemelerden.
Foto.: 101- Assicurazioni Generali Han Kuzey Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 102- Assicurazioni Generali Han'da Şirketin Arması Olan Kanatlı Aslan Figürü.
Foto.: 103- Ömer Abed Han Güney Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 104- Ömer Abed Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 105- Ömer Abed Han Güneybatıdan Görünüm.
Foto.: 106- Ömer Abed Han Batı Cephe Giriş Aksından Görünüm.
Foto.: 107- Ömer Abed Han Batı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 108- Ömer Abed Han Batı Cephede Üçüz Pencere.
Foto.: 109- Ömer Abed Han Batı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 110- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi) Güney Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 111- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi) Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 112- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi) Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 113- Bahtiyar Han (Yeni Bahtiyar İş Merkezi)'da Cumbaları Taşıyan Volüt Formlu Konsollar.
Foto.: 114- Tütün Han (Ünyon Han) İçeriden Görünüm.
Foto.: 115- Tütün Han (Ünyon Han) Güneydoğudan Görünüm.
Foto.: 116- Tütün Han (Ünyon Han) Güney Cepheden Görünüm.
Foto.: 117- Tütün Han (Ünyon Han) Batı KöşedeYer Alan Basık Sivri Kemerli Giriş.
Foto.: 118- Tütün Han (Ünyon Han) Doğu Köşede Yer Alan Basık Sivri kemerli Giriş.
Foto.: 119- Tütün Han (Ünyon Han)'da Basık Sivri Kemerler Arasında Yer Alan Kabaralardan.
Foto.: 120- Tütün Han (Ünyon Han)'da Kapı Alınlığı.
Foto.: 121- Tütün Han (Ünyon Han) Güney Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 122- Tütün Han (Ünyon Han) Balkon Korkuluklarından.
Foto.: 123- Tütün Han (Ünyon Han) Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 124- Tütün Han (Ünyon Han)'da Güneydoğu Köşede Yer Alan Kule.
Foto.: 125- Tütün Han (Ünyon Han)'da Güneydoğu Köşede Yer Alan Kulenin Altıncı Katından Görünüm.
Foto.: 126- Ankara Han'da Son Onarımlarla Özgünlüğünü Yitiren İç Mekandan Görünüm.
Foto.: 127- Ankara Han Güney Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 128- Ankara Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 129- Ankara Han Güney Cepheden Görünüm.
Foto.: 130- Ankara Han Güney Cephede Zemin Kattaki Giriş Açıklıkları.
Foto.: 131- Ankara Han Zemin Kattaki Giriş Açıklıkları Arasında Yer Alan Kabara Motifi.
Foto.: 132- Ankara Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 133- Ankara Han Güney Cephede Balkon Çıkıntıları.
Foto.: 134- Ankara Han Güney Cephe Balkon Çıkıntılarında Bitkisel Dekorasyon.
Foto.: 135- Ankara Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 136- Ankara Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 137- Çinili Rıhtım Han Doğu ve Güney Cephelerinden Genel Görünüm.
Foto.: 138- Çinili Rıhtım Han Batı ve Kuzey Cephelerinden Genel Görünüm.
Foto.: 139- Çinili Rıhtım Han Kuzeybatı Cephesinde Konsollar.
Foto.: 140- Çinili Rıhtım Han Güney Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 141- Çinili Rıhtım Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 142- Çinili Rıhtım Han Güney Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 143- Çinili Rıhtım Han Doğu Cepheden Görünüm.
Foto.: 144- Merkez Rıhtım Han Güney ve Batı Cephelerinden Genel Görünüm.
Foto.: 145- Merkez Rıhtım Han Batı Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 146- Merkez Rıhtım Han Batı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 147- Merkez Rıhtım Han Batı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 148- Merkez Rıhtım Han Batı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 149- Merkez Rıhtım Han Kuzeybatı Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 150- Merkez Rıhtım Han Kuzeybatı Cepheden Genel Görünüm.
Foto.: 151- Merkez Rıhtım Han Kuzeybatı Cephede Saçağı Taşıyan Konsollar.
Foto.: 152- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Deniz Cephesi Zemin Kat Giriş Alınlığında Yer Alan Abdülmecid'in Tuğrası.
Foto.: 153- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nden Genel Görünüm.
Foto.: 154- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi'nde Aşağıdan Yukarıya Doğru Kademeli Olarak Daralan Cephe Düzenlemesi.

Foto.: 155- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Zemin Kat Cephesinden Görünüm.
Foto.: 156- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Zemin Kat Cephesinden Görünüm.
Foto.: 157- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Zemin Kat Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 158- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi İkinci Kat Cephelerinden Görünüm.
Foto.: 159- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi İkinci Kat Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 160- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Üçüncü Kat Cephelerinden Görünüm.
Foto.: 161- Denizcilik işletmeleri Saat Kulesi Üçüncü Kat Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 162- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Dördüncü Kat Cephesinden Görünüm.
Foto.: 163- Denizcilik İşletmeleri Saat Kulesi Güney Cephesinden Görünüm.
Foto.: 164- Kamondo Merdiveni.
Foto.: 165- Kamondo Merdiveni'nden.
Foto.: 166- Kamondo Merdiveni'nden.
Foto.: 167- Tünel'in 1874 Yılında Tamamlanan İlk İstasyon Binası (E. Eldem'den).
Foto.: 168- Tünel'in Karaköy Girişi.
Foto.: 169- Metro Han Zemin Kat İç Görünüşü.
Foto.: 170- Metro Han Güneybatıdan Genel Görünüm.
Foto.: 171- Metro Han Güney Cepheden Görünüm.
Foto.: 172- Metro Han Batı Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 173- Metro Han Batı Cephesinden Ayrıntı.
Foto.: 174- Frej Apartmanı'ndan Genel Görünüm.
Foto.: 175- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Görünüm.
Foto.: 176- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 177- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 178- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cephesinin Art Nouveau Bezemelerinden.
Foto.: 179- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cephesinin Art Nouveau Bezemelerinden.
Foto.: 180- Frej Apartmanı Doğu Cepheden Görünüm.
Foto.: 181- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Görünüm.
Foto.: 182- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 183- Frej Apartmanı Kuzeydoğu Cepheden Ayrıntı.
Foto.: 184- Avusturya Saint George Hastanesi'nden Genel Görünüm.
Foto.: 185- Avusturya Saint George Hastanesi Batı Cepheden Görünüm.
Foto.: 186- Avusturya Saint George Hastanesi Batı Cephesinde Yer Alan Ana Giriş.
Foto.: 187- Avusturya Saint George Hastanesi Girişten Ayrıntı.
Foto.: 188- Avusturya Saint George Hastanesi Giriş Alınlığından Görünüm.

Foto.: 189- Avusturya Saint George Hastanesi Giriş Alınlığından Ayrıntı.

Foto.: 190- Avusturya Saint George Hastanesi Giriş Alınlığı Üzerinde Yer Alan Üçüz Pencere.

Foto.: 191- İngiliz Gemiciler Hastanesi Güney Cepheden Görünüm.

Foto.: 192- Harry Percy Adams'ın İngiliz Gemiciler Hastanesi'ni Konu Alan Yağlı Boya Resmi (E. Eldem'den).

Foto.: 193- İngiliz Gemiciler Hastanesi Güney Cephesinde Orta Aksı Belirleyen Giriş, Üçlü Pencere ve Kule.

Foto.: 194- İngiliz Gemiciler Hastanesi Giriş Cephesinden Görünüm.

Foto.: 195- Laleli Çeşme Batı ve Kuzey Cephelerinden Genel Görünüm.

Foto.: 196- Laleli Çeşme Batı Cephesinden Görünüm.

Foto.: 197- Laleli Çeşme Kuzey ve Batı Cephelerinden Ayrıntı.

Foto.: 198- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesinden Genel Görünüm.

Foto.: 199- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 200- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) Cephesinden Görünüm.

Foto.: 201- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesindeki Frontonlu Giriş Cephelerinden.

Foto.: 202- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesindeki Frontonlu Giriş Cephelerinden.

Foto.: 203- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesindeki Frontonlu Giriş Cephelerinden.

Foto.: 204- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesindeki Frontonlu Giriş Cephelerinden.

Foto.: 205- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) Cephesindeki Frontonlu Ana Giriş.

Foto.: 206- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 207- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesi Kapı Frontonlarından.

Foto.: 208- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesi Kapı Frontonlarından.

Foto.: 209- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Güneybatı (Deniz) Cephesi Kapı Frontonlarından.

Foto.: 210- Galata Rüsumat (Gümrük) Binası Kuzeydoğu (Kemankeş Caddesi) Cephesindeki Ana Giriş Frontonundan.

Foto.: 211- Karaköy Palas'ın Batıdan Genel Görünümü.

Foto.: 212- Karaköy Palas'ın Batı Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 213- Karaköy Palas Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 214- Karaköy Palas Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 215- Karaköy Palas Cephesinden Ayrıntı.

Foto.: 216- Karaköy Palas'ın Halk Bankası'nca Kullanılan Kuzeybatı Bölümü Zemin Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 217- Karaköy Palas'ın Halk Bankası'nca Kullanılan Kuzeybatı Bölümü Zemin Kat Paye Başlıklarından.

Foto.: 218- Karaköy Palas'ın Halk Bankası'nca Kullanılan Bölümü Birinci Normal Katında Aydınlık Boşluğunu Kuşatan Galeri.

Foto.: 219- Karaköy Palas'ın Yapı Kredi Bankası'nca Kullanılan Güneydoğu Bölümü Zemin Kat İçeriden Görünüm.

Foto.: 220- Karaköy Palas'ın Yapı Kredi Bankası'nca Kullanılan Güneydoğu Bölümü Birinci Normal Katında Yer Alan Galeri.

Foto.: 221- Karaköy Palas'ın Yapı Kredi Bankası'nca Kullanılan Güneydoğu Bölümü İçeriden Görünüm.

Foto.: 222- Karaköy Palas'ın Yapı Kredi Bankası'nca Kullanılan Güneydoğu Bölümü Birinci Normal Kat Galerisinin Alçı Kartonpiyer Tavanı.

KARŞILAŞTIRMA FOTOĞRAFLARI

Foto.: 223- Floransa - Rucellai Sarayı'ndan (Könemann'dan).

Foto.: 224- Pienza – Piccolomini Saray'ndan (Könemann'dan).

Foto.: 225- Floransa – Medici-Riccardi Sarayı'ndan (Könemann'dan).

Foto.: 226- Floransa – Medici-Riccardi Sarayı Cepheden Ayrıntı (D. M. Field'den).

Foto.: 227- Roma – Venezia Sarayı'ndan (Könemann'dan).

Foto.: 228- Floransa – Pazzi Kilisesi Giriş Cephesinden (Könemann'dan).

Foto.: 229- Floransa – Pazzi Kilisesi Giriş Cephesinden Ayrıntı (Könemann'dan).

Foto.: 230- Mantua – St. Andrea Kilisesi Giriş Cephesinden (Könemann'dan).

Foto.: 231- Urbino – Ducale Sarayı Avlusundan (Könemann'dan).

Foto.: 232- Roma – Colosseum'dan Genel Görünüm (Gombrich'den).

Foto.: 233- Orange – Tiberius'un Zafer Takı (Gombrich'den).

Foto.: 234- Roma – Pantheon Tapınağı İçeriden (Gombrich'den).

Foto.: 235- Paris – Madeline Kilisesi Cephesi (M. T. Ergin'den).

Foto.: 236- Viyana – Parlamento Binası Ön Cephesi (M. T. Ergin'den).

Foto.: 237- İstanbul – Taşkışla (Mecidiye Kışlası) Binası'ndan (M. T. Ergin'den).

Foto.: 238- İstanbul – İngiliz Elçiliği Binası (N. Akın'dan).

Foto.: 239- Şişhane- Altıncı Daire-i Belediye Binası (M. T. Ergin'den).

Foto.: 240- İstanbul – Arkeoloji Müzesi Giriş Cephesi (A. Nasır'dan).

Foto.: 241- Kayseri Lisesi Genel Görünümü.

Foto.: 242- Kayseri Lisesi Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 243- Sivas Kongre Binası Giriş Cephesinden.

Foto.: 244- Sivas Kongre Binası Batı Cephesinden.

Foto.: 245- Sivas Kongre Binası Cepheden Ayrıntı.

Foto.: 246- Prag – Cernin Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 247- Prag – Erzbischöflicher Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 248- Venedik – Pazzo Grassi (Könemann'dan).

Foto.: 249- Wien – Daun-Kinsky Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 250- Wien – Belvedere Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 251- Greenwich – The Queen's House (Könemann'dan).

Foto.: 252- Venedik – Ca Pesaro (Könemann'dan).

Foto.: 253- Beyoğlu – Decugis Evi (U. Çevik'ten).

Foto.: 254- Roma – Farnese Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 255- İstanbul – Alman Elçilik Sarayı Yol Cephesinden (M. Yavuz'dan).

Foto.: 256- İstanbul –Haydarpaşa Garı.

Foto.: 257- İstanbul – Amerikan Elçiliği Binası (N. Akın'dan).

Foto.: 258- İstanbul – Fransız Elçiliği Binası (N. Akın'dan).

Foto.: 259- İstanbul – Kule Dibinde Büyük Sadık Paşa Apartmanı.

Foto.: 260- Karaköy – Rum İlkokulu.

Foto.: 261- Kemankeş Caddesi'nde Anadolu Sigorta Binası.

Foto.: 262- Karaköy – Yeni Han.

Foto.: 263- Kars- Defterdarlık Binası (N. T. Gündoğdu'dan).

Foto.: 264- Kars – Fevzi Paşa İlköğretim Okulu (N. T. Gündoğdu'dan).

Foto.: 265- Floransa – Öksüzler Hastanesi (Könemann'dan).

Foto.: 266- Todi – Santa Maria della Consolazione Kilisesi (Könemann'dan).

Foto.: 267- Roma – St. Peter Kilisesi (D. M. Field'den).

Foto.: 268- Roma – St. Peter Kilisesi Kubbesinden (D. M. Field'den).

Foto.: 269- Tepebaşı – Zapyon Rum Kız Lisesi (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 270- Beyoğlu – Kamondo Apartmanı (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 271- Beyoğlu – Zografyon Erkek Lisesi (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 272- Beyoğlu – Olivo Han (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 273- Tepebaşı – Londra Oteli (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 274- Galata – Nazlı Han.

Foto.: 275- Kemankeş Caddesi'nde Liman Ticaret Hanı.

Foto.: 276- Niksar – Eski Hükümet Konağı.

Foto.: 277- Gümüşsuyu – Asker Hastanesi (A. Nasır'dan).

Foto.: 278- Kars'tan Bir XIX.Yüzyıl Yapısı (N. T. Gündoğdu'dan).

Foto.: 279- Sarıkamış Gar Binalarından.

Foto.: 280- Ardahan Merkez'de Yer Alan Bir XIX.Yüzyıl Konağı.

Foto.: 281- Nahçivan'dan XIX.Yüzyıl Yapısı (H. Gündoğdu'dan).

Foto.: 282- Beyoğlu – Cercle d'Orient (Emek Pasajı) Binası (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 283- Galata – Has Han.

Foto.: 284- Karaköy – Melek Han.

Foto.: 285- Karaköy – Necati Bey Caddesi 93/A'daki Yapı.

Foto.: 286- Roma – Il Gesu Kilisesi (Könemann'dan).

Foto.: 287- Londra – Whitehall Banqueting House (Könemann'dan).

Foto.: 288- Torino – La Superga Kilisesi (Könemann'dan).

Foto.: 289- Roma – Quirinale Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 290- Venedik – Santa Maria della Salute Kilisesi (D. M. Field'den).

Foto.: 291- Almanya – Würzburg Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 292- Wien – Belvedere Sarayı (Könemann'dan).

Foto.: 293- Petersburg – Tsarskoe Selo Sarayı (D. M. Field'den).

Foto.: 294- Petersburg – Winter Palace (D. M. Field'den).

Foto.: 295- Paris – Opera Binası (A. Nasır'dan).

Foto.: 296- Beyoğlu – Pinto Fresco Pasajı (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 297- Tepebaşı – Bristol Oteli (M. Eminoğlu'ndan).

Foto.: 298- İstanbul – Beylerbeyi Sarayı (S. Tansuğ'dan).

Foto.: 299- İstanbul – Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısından.

Foto.: 300- İstanbul – Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısından Genel Görünüm.

Foto.: 301- İstanbul – Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı Köşe Kulelerinden.

Foto.: 302- İstanbul – Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı Batısında Yer Alan Saat Kulesi.

Foto.: 303- Beşiktaş – Şeyh Zafir Türbesi.

Foto.: 304- Karaköy – Gümrük Sokağı'ndaki Generali Sigorta Binasında Yılanlı Armalar.

Foto.: 305- Karaköy – Bankalar Caddesi'ndeki Minerva Han'da Yılanlı Arma.

Foto.: 306- Roma – San Carlo alle Quattro Fontane (Könemann'dan).

Foto.: 307- Roma – San Luca e Martina Kilisesi (Könemann'dan).

Foto.: 308- Minerva Han'da Genç Erkek Heykelleri.

Foto.: 309- Beyoğlu – Meşrutiyet Caddesi No 23'deki Apartman Cephesi.

Foto.: 310- Beyoğlu – Mis Sokak No 21'de Yer Alan Konut'tan (D. Barillari-E.Godoli'den).

Foto.: 311- Gümüşsuyu - Gümüşsuyu Palas (D. Barillari-E. Godoli'den).

Foto.: 312- Beyoğlu – Mısır Apartmanı (D. Barillari-E. Godoli'den).

Foto.: 313- Alarko'nun Binası.

Foto.: 314- Kars – Vali Konağı (N. T. Gündoğdu'dan).

Foto.: 315- Kars – Eski Hastane (Sağlık Müdürlüğü) Binası (N. T. Gündoğdu'dan).

HARİTALAR

Harita 1- Karaköy Cadde ve Sokaklar Haritası - Ölçek: 1/6250 (Mapmedia'dan).

Harita 2- Batı Tarzında Sivil Mimari Örnekleri İle Karaköy Haritası.

Harita 3- Marie de Launay'ın 1864'te Çizdiği, Karaköyü de İçine Alan Galata'nın Surlarla Çevrili Cadde ve Sokak Haritası (N. Akın'dan İşlenerek).

ÖZGEÇMİŞ

Ali Murat AKTEMUR, **1973** yılında **Çıldır**'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Çıldır'da tamamladıktan sonra 1991 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi **Arkeoloji ve Sanat Tarihi** Bölümü'nde yüksek öğrenimine başladı. 14.06.1995 tarihinde **Bölüm Birincisi** olarak mezun oldu. Ekim 1995'te Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Sanat Tarihi-Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı**'nda Yüksek Lisans öğrenimine başladı. Aralık 1995'te Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne **Uzman (Sanat Tarihçi)** olarak girdi. **"Anadolu Selçuklu Devri Kayseri Yapılarında Taş Süslemeciliği"** konulu yüksek lisans teziyle Bilim Uzmanı unvanını aldı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Sanat Tarihi-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Anabilim Dalı**'nda doktora yapmakta olup, evli ve iki çocuk babasıdır.