

T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

OSMANLI MİMARİSİNDE EKLEKTİZM VE NİGOĞOS
BALYAN

SEDA BAYDAŞ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

GEBZE
2020

T.C.
GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

OSMANLI MİMARİSİNDE EKLEKTİZM
VE NİGOĞOS BALYAN

SEDA BAYDAŞ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

DANIŞMANI
DOÇ. DR. SEDA KULA SAY

GEBZE
2020

T.R.
GEBZE TECHNICAL UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

ECLECTICISM IN OTTOMAN
ARCHITECTURE AND NIGOGHOS BALIAN

SEDA BAYDAŞ
A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF
MASTER OF SCIENCE
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE

THESIS SUPERVISOR
ASSOC. PROF. DR. SEDA KULA SAY

GEBZE
2020

GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ	YÜKSEK LİSANS JÜRİ ONAY FORMU
----------------------------------	--------------------------------------

GTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 09/10/2020 tarih ve 2020/48 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 04/11/2020 tarihinde tez savunma sınavı yapılan Seda BAYDAŞ'ın tez çalışması Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ

ÜYE

(TEZ DANIŞMANI) : DOÇ. DR. Seda KULA SAY

ÜYE

: DR. ÖĞR. ÜYESİ Mine TOPÇUBAŞI

ÜYE

: DR. ÖĞR. ÜYESİ Gözde ÇELİK

ONAY

Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun
...../...../..... tarih ve/..... sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

ÖZET

“Batılılaşma” olgusu yalnızca 19.yüzyıl Osmanlı mimarisiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönem genelinde Osmanlı mimarlık örgütlenmesinin de kaderi olmuştur. Bu durum, Hassa Mimarlar Ocağı’nın dağılmasıyla başlayıp dönemin ortalarında gayrimüslim kalfaların hâkimiyetiyle devam eden ve dönem sonunda ülkeye gelen yabancı mimar etkinliği şeklindeki bir dizi evreyle gerçekleşmiştir. Dönemin ortasında oldukça yoğun bir etkinliğe sahip olan gayrimüslim kalfaların etkinliği, Osmanlı mimari kimliği açısından bir geçiş evresi şeklinde yorumlanabilir. Çünkü bu kalfalar ne geleneksel birer Osmanlı mimarı, ne de birer yabancı mimar ve ya modern Türk mimarıdır. Bu gayrimüslim kalfalar içerisinde mimari etkinliği oldukça yoğun olan “Balyan ailesi” dir. Balyan ailesi üyelerinin hem kendi cemaatleri içerisinde saygıdeğer bir konuma sahip olmaları, hem de yurtdışı ve özellikle Paris’le kurmuş oldukları bağlantı mimari görgülerini şekillendirmiştir.

Mimarlık tarihi yazınımızda az sayıda çalışma olan, Osmanlı mimarisinde erken Tanzimat döneminde ortaya çıkan eklektizm akımı, Balyan ailesi üyelerinden, Ermeni kaynaklarına göre ailenin yurtdışı eğitimi alan ilk üyesi olan Nigoğos Balyan’ın eserleri üzerinden irdelenmiştir. Balyan ailesinin mimari etkinliğinde azımsanmayacak bir rolü olan Nigoğos Balyan, Osmanlı mimarisinde eklektizmin ilk örneklerini vermesi açısından önem arz etmektedir. Ailesini benimsemiş olduğu klasik stilden eklektik anlayışa geçişi temsil eder.

Konu hakkında yapılan bilimsel çalışmalar yol gösterici olmakla birlikte, konunun daha etraflıca araştırılması mimarlık tarihi yazımına katkı sağlayacaktır.

Bu tezde, Nigoğos Balyan çalışmalarından oluşturulacak birkaç yapılık seçki üzerinden Nigoğos Balyan’ın eklektik tavrı, birincil arşiv belgeleri ve ikincil Ermeni ve mimarlık tarihi yazınımızdaki kaynaklarla desteklenerek, görsellerle zenginleştirilerek irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Balyan ailesi, Nigoğos Balyan, Eklektizm.

SUMMARY

The concept of “westernisation” did not only influence the 19th century Ottoman architecture, it also became the fate of the Ottoman architecture organisation over the same period. This concept emerged starting with the break up of Hassa Architects Foundation, continued by the domination of non-muslim master builders and the effects of foreign architects who came to the country at the end of the same period. The efficiency of non-muslim master builders who had great influence in the middle of the period can be interpreted as a transition phase for the identity of the Ottoman architecture because these master builders were neither traditional Ottoman architects nor were they foreign or modern Turkish architects. Among these non-muslim master builders was the Balian family who had solid efficiency at the time. The respectable place of the family members in their community shaped their architectural approach together with the overseas connection, especially the one established in Paris.

The movement of eclecticism which emerged in the early Tanzimat era of the Ottoman architecture has been examined with few studies in our literature of architectural history. One of the Balyan family members, Nigoghos Balian was the first family member who studied abroad and the movement of eclecticism was examined over Nigoğos Balyan’s works. His role in the efficiency of the Balyan family cannot be underrated. He takes an important place in the Ottoman architecture for giving the first examples of eclecticism. Besides, he represents the transition from the classical style that his family adopted to the eclectic approach.

The scientific studies carried out so far on this subject lead the way although a more thoroughly research is to make contribution to the architectural literature.

In this thesis, the eclectic style of Nigoghos Balian was examined over his anthology composing of a few of his works, primary archive documents and secondary Armenian sources. It was also supported with the sources from our literature of architectural history and enriched with visuals.

Key Words: Westernization, Balian Family, Nigoghos Balian, Eclecticism.

TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlanma süreci boyunca kendi kendime bile tahammülümün tükendiği zamanlarda bana destek olan, bilgi ve deneyimleriyle, yönlendirmeleriyle, sonsuz sabrıyla içimdeki heyecanı her daim canlı tutmamı sağlayan, danışmanım Doç. Dr. Seda Kula Say'a teşekkürüm herkesten fazladır.

Yoğun ve stresli iş hayatımın ortasında başlamış olduğum bu yolculukta bana sabır ve anlayışla yaklaşan çalışma arkadaşlarıma, yöneticilerime,

Araştırma sırasında belge ve dijital kaynak taleplerimizi büyük özveriyle karşılayan Başbakanlık Osmanlı Arşivi çalışanlarına, zaman ve süre fark etmeksizin sabırla göstermiş oldukları yardımlardan dolayı Atatürk Kitaplığı çalışanlarına, alan çalışmalarım sırasında, ziyaret ettiğim yapılardaki fotoğraf çekimlerime kolaylık sağlayan, bilgi ve dökümanlarını benimle paylaşan Milli Saraylar çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamı eğitim ve öğretim hayatım boyunca beni sürekli destekleyen, dedem Yaşar Baydaş'a atfediyorum.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	v
SUMMARY	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ	xii
ŞEKİLLER DİZİNİ	xiii
TABLolar DİZİNİ	xviii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı, Katkısı ve İçeriği	1
2. OSMANLI MİMARİSİNDE EKLEKTİZM	3
2.1. Eklektizm Kavramı	3
2.2. 19. Yüzyıl Mimarisinde Eklektizm	7
2.3. Osmanlı’ da 19. Yüzyıl Sosyo-Kültürel Ortamı ve Mimari Özellikleri	11
2.3.1. Osmanlı’da İnşaat Organizasyonu Gelişimi	14
2.3.1.1. Hassa Mimarlar Ocağı	14
2.3.1.2. Ebniye Müdürlüğü	16
2.3.1.3. Ebniye Muavinliği	17
2.3.1.4. Ebniye Meclisi İdaresi	17
2.3.1.5. Münakasa Sistemi	18
2.3.1.6. 19. Yüzyılda Osmanlı Mimarının Kimliği	18
3. 18. Ve 19. YÜZYIL OSMANLI MİMARLIĞINDA ERMENİ MİMARLARIN ve Balyanların Rolü	20
3.1. 18. ve 19. Yüzyılda Ermeni Toplumunda Eğitim ve Mimarlık Pratiği	20
3.1.1. Ermeni Okulları	21
3.1.2. Ermeni Toplumunda Amiralık Statüsü	22
3.1.3. Balyan Ailesi ve Mimari Faaliyetleri	24
3.1.3.1. Garabed Balyan	31

4. NİGOĞOS BALYAN	46
4.1. Biyografik İncelemesi	46
4.2. Eğitim Hayatı	47
4.3. Sosyal Hayatı ve Ermeni Toplumundaki Faaliyetleri	50
5. NİGOĞOS BALYAN YAPILARININ İNCELENMESİ	52
5.1. Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii	52
5.1.1 Genel Bilgiler	53
5.1.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu	56
5.1.3. Plan Özellikleri	61
5.1.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri	65
5.1.4.1. İç Mekân	65
5.1.4.2. Dış Cephe	71
5.2. Dolmabahçe Valide Sultan Camii (1853-1855)	77
5.2.1. Genel Bilgiler	78
5.2.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu	80
5.2.3. Plan Özellikleri	83
5.2.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri	85
5.2.4.1. İç Mekân	85
5.2.4.2. Dış Cephe	94
5.3. Küçükusu (Göksu) Kasrı (1849) (1852-1855)	100
5.3.1. Genel Bilgiler	100
5.3.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu	107
5.3.3. Plan Özellikleri	112
5.3.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri	116
5.3.4.1. İç Mekân	116
5.3.4.2. Dış Cephe	119
5.4. Ihlamur Kasırları (1856)	127
5.4.1. Ihlamur Kasırları Genel Bilgiler	128
5.4.2. Ihlamur Kasırları Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu	130
5.4.3. Ihlamur Kasrı Yapıları	138
5.4.3.1. Merasim Köşkü	138
5.4.3.1.1. Plan Özellikleri	138
5.4.3.1.2. İç Mekân Organizasyonu, Tefrişat	140

5.4.3.1.3. Dış Cephe Bezeme ve Dekor Özellikleri	147
5.4.3.2. Maiyet Köşkü	152
5.4.3.2.1. Plan Özellikleri	153
5.4.3.2.2. İç Mekân Organizasyonu, Tefrişat	155
5.4.3.2.3. Dış Cephe Bezeme ve Dekor Özellikleri	168
5.5. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu ve Hazine Kapısı	178
5.5.1. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu	179
5.5.2. Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı	184
5.6. Yapı İnceleme Sonuçları	188
6. SONUÇLAR ve YORUMLAR	191
KAYNAKLAR	193
ÖZGEÇMİŞ	199
EKLER	200

SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ

Simgeler ve Açıklamalar

Kısaltmalar

BOA	:	Başbakanlık Osmanlı Arşivi
GTÜ	:	Gebze Teknik Üniversitesi
İTÜ	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
TBMM	:	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	:	Türk Dil Kurumu

ŞEKİLLER DİZİNİ

<u>Sekil No:</u>	<u>Sayfa</u>
3.1: Garabed Amira Balyan ve Nigoğos Bey Balyan'ın bugün mevcut olmayan Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'ndaki kabir taşları.	31
3.2: Garabed Amira Balyan.	33
3.3: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, Google maps.	34
3.4: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, genel görünüş.	35
3.5: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, vaziyet planı	35
3.6: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, zemin kat planı.	37
3.7: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, üst kat planı.	37
3.8: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, AA Kesiti.	38
3.9: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, iç mekân kubbe.	39
3.10: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, vaaz kürsüsü.	40
3.11: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, minber.	41
3.12: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, mihrap.	42
3.13: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, dış cephe.	43
3.14: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, giriş cephesi.	44
3.15: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, minare.	45
4.1: Nigoğos Balyan portresi.	46
4.2: Nigoğos Balyan'ın Prof. Labrouste'a yollamış olduğu kartpostal.	48
5.1: Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii Bölgesi, Google maps.	53
5.2: Ortaköy Camii, giriş kapısı.	54
5.3: Pervititch haritalarında Ortaköy Bölgesi.	56
5.4: Nevşehirli İbrahim Paşa Çeşmesi.	60
5.5: Safiye Hüseyin Elbi tarafından Moltke Strasse'ye gönderilmiş kartpostal.	60
5.6: Ortaköy Camii, plan.	61
5.7: Küçük Mecidiye Camii, plan.	62
5.8: Ortaköy Camii, üst kat plan.	63
5.9: Ortaköy Camii, kubbe.	65
5.10: Ortaköy Camii, harim pencere düzeni.	66
5.11: Ortaköy Camii, harim iç mekân.	67

5.12:	Ortaköy Camii, mihrap.	68
5.13:	Ortaköy Camii, minber yan görünüş.	69
5.14:	Ortaköy Camii, minber ön görünüş.	70
5.15:	Ortaköy Camii, vaaz kürsüsü.	71
5.16:	Ortaköy Camii, genel görünüm.	71
5.17:	Ortaköy Camii, Hünkâr Kasrı ön cepheden görünüm.	72
5.18:	Ortaköy Camii, Hünkâr Kasrı.	73
5.19:	Ortaköy Camii, gece görünüm.	74
5.20:	Ortaköy Camii, ağırlık kulesi.	75
5.21:	Ortaköy Camii, antik sütun düzeni.	76
5.22:	Ortaköy Camii, minare.	77
5.23:	Dolmabahçe Camii Bölgesi, Google maps.	78
5.24:	Dolmabahçe Camii, giriş kapı kitabesi.	79
5.25:	Dolmabahçe Camii çevresinde bulunan sonradan yıkılan avlu duvarı.	80
5.26:	Pervititch Haritalarında Dolmabahçe Bölgesi.	80
5.27:	Dolmabahçe Sarayı ve Camii vaziyet planı.	82
5.28:	Güncel kuşbakışı görünümün harita üzerinde çakıştırılmış hali.	83
5.29:	Dolmabahçe Camii, giriş kat planı.	84
5.30:	Dolmabahçe Camii, üst kat planı.	85
5.31:	Dolmabahçe Camii, harim pencere düzeni.	86
5.32:	Dolmabahçe Camii, iç mekân kalemişi motifleri.	87
5.33:	Dolmabahçe Camii kubbesi.	88
5.34:	Dolmabahçe Camii stucco (stuk) sıva örneği.	89
5.35:	Dolmabahçe Camii bezeme detay.	90
5.36:	Dolmabahçe Camii mihrap.	91
5.37:	Dolmabahçe Camii minber.	92
5.38:	Dolmabahçe Camii minber ön görünüş.	93
5.39:	Dolmabahçe Camii minber vaaz kürsüsü.	94
5.40:	Kabataş Yönünden Dolmabahçe Camii.	95
5.41:	Dolmabahçe Sarayı yönünden Dolmabahçe Camii.	96
5.42:	Dolmabahçe Camii ağırlık kulesi.	97
5.43:	Dolmabahçe Camii minare.	98

5.44:	Dolmabahçe Camii üstten görünüm.	99
5.45:	Küçüksu Kasrı Bölgesi, Google maps.	100
5.46:	Eski Küçüksu Kasrı, cephe restitüsyonu.	102
5.47:	Eski Küçüksu Kasrı, plan restitüsyonu.	103
5.48:	Eski Küçüksu Kasrı, Antoine-Ignace Melling.	104
5.49:	Eski Küçüksu Kasrı, Michel François Prêault.	104
5.50:	Küçüksu Çeşmesi, Thomas Allom.	105
5.51:	Küçüksu Kasrı, genel görünüş.	108
5.52:	Küçüksu Kasrı, genel çevre.	108
5.53:	Göksu Deresi, kartpostal.	109
5.54:	Göksu Deresi, kartpostal.	110
5.55:	Eski Küçüksu Kasrı ve çevresinin 1845 yıllarındaki durumu.	112
5.56:	Küçüksu Kasrı, bodrum kat planı.	113
5.57:	Küçüksu Kasrı, zemin kat planı.	114
5.58:	Küçüksu Kasrı, üst kat planı.	115
5.59:	Küçüksu Kasrı, boyuna kesit.	115
5.60:	Küçüksu Kasrı, enine kesit.	115
5.61:	Küçüksu Kasrı, çift kollu merdiven.	116
5.62:	Küçüksu Kasrı, kapı süslemeleri.	117
5.63:	Küçüksu Kasrı, iç mekân tavan bezemeleri.	118
5.64:	Küçüksu Kasrı, ön cephe.	119
5.65:	Küçüksu Kasrı, giriş merdiveni.	120
5.66:	Küçüksu Kasrı, doğu cephesi.	121
5.67:	Küçüksu Kasrı, dış cephe yan görünüş.	122
5.68:	Küçüksu Kasrı, kuzey yan cephe.	123
5.69:	Küçüksu Kasrı, deniz cephesi.	124
5.70:	Küçüksu Kasrı, deniz cephesi.	124
5.71:	Küçüksu Kasrı, deniz cephesi havuz detayı.	125
5.72:	Küçüksu Kasrı, deniz cephesi detay.	126
5.73:	Ihlamur Kasırları Bölgesi, Google maps.	127
5.74:	Yıldız albümlerinden birinde Kargapulo imzalı bir fotoğrafta Mabeyn Köşkü.	128
5.75:	Ihlamur Kasırları, Beşiktaş.	130

5.76:	Ihlamur Kasırları, kuşbakışı görünüm.	131
5.77:	Ihlamur Kasırları, genel bakış.	132
5.78:	Ihlamur Kasırları, bahçe görünümleri.	132
5.79:	Ihlamur Kasırları, bahçe bitkileri.	133
5.80:	Ihlamur Kasırları, bahçe Ağaç-Aydınlatma elemanı.	134
5.81:	Ihlamur Kasırları bahçesinde madalyon.	134
5.82:	Ihlamur Kasırları bahçesinde aslan heykeli.	135
5.83:	Ihlamur Kasırları duvar çevresinde informel yollar.	135
5.84:	Ihlamur Kasırları bahçe bitkileri.	136
5.85:	Ihlamur Kasırları informel havuz çevresi bitkiler.	136
5.86:	Ihlamur Kasırları bahçesinde çeşme.	137
5.87:	Merasim Köşkü.	138
5.88:	Merasim Köşkü, bodrum kat planı.	139
5.89:	Merasim Köşkü, zemin kat planı.	140
5.90:	Merasim Köşkü, kesit.	140
5.91:	Merasim Köşkü, salon.	141
5.92:	Merasim Köşkü, salon.	141
5.93:	Merasim Köşkü, tavan süslemeleri.	142
5.94:	Merasim Köşkü, kalem odası.	142
5.95:	Kalem Odası, tavan süslemeleri.	143
5.96:	Kalem Odası, tavan süslemeleri.	143
5.97:	Merasim Köşkü, güney oda.	144
5.98:	Merasim Köşkü, güney oda şömine.	144
5.99:	Merasim Köşkü, güney oda şömine-ayna görünümü.	145
5.100:	Merasim Köşkü, güney oda tavan detay.	145
5.101:	Merasim Köşkü, abdesthane.	146
5.102:	Merasim Köşkü, abdesthane.	146
5.103:	Merasim Köşkü, abdesthane kurna.	147
5.104:	Merasim Köşkü, doğu cephesi.	147
5.105:	Merasim Köşkü, doğu cephesi merdiveni.	148
5.106:	Merasim Köşkü, doğu cephesi merdiveni.	148
5.107:	Merasim Köşkü, güney cephesi.	149
5.108:	Merasim Köşkü, kuzey cephesi.	150

5.109:	Merasim Köşkü, batı cephesi bodrum katı.	150
5.110:	Merasim Köşkü, batı cephesi pencere süslemelerinden detay.	151
5.111:	Merasim Köşkü, güney cephesi.	151
5.112:	Merasim Köşkü, güney cephesi bodrum katı.	152
5.113:	Maiyet Köşkü, genel görünüm.	153
5.114:	Maiyet Köşkü, bodrum kat planı.	154
5.115:	Maiyet Köşkü, zemin kat planı.	155
5.116:	Maiyet Köşkü, bodrum kat.	156
5.117:	Maiyet Köşkü, merdiven korkuluk görünümü.	156
5.118:	Maiyet Köşkü, salon.	157
5.119:	Maiyet Köşkü, kapı Görünümü.	158
5.120:	Maiyet Köşkü 1 no'lu oda.	159
5.121:	Maiyet Köşkü 1 no'lu oda duvar detayı.	159
5.122:	Maiyet Köşkü 1 no'lu oda yer kaplama detayı.	160
5.123:	Maiyet Köşkü kapı kol detayı.	160
5.124:	Maiyet Köşkü 2 No'lu oda genel görünüm.	161
5.125:	Maiyet Köşkü 2 No'lu oda duvar detayı.	162
5.126:	Maiyet Köşkü 2 No'lu oda şömine-ayna.	162
5.127:	Maiyet Köşkü 2 No'lu oda pencere-tavan detayı.	163
5.128:	Maiyet Köşkü 3 No'lu oda.	164
5.129:	Maiyet Köşkü 3 No'lu oda tavan detayı.	164
5.130:	Maiyet Köşkü 3 No'lu oda duvar detayı.	165
5.131:	Maiyet Köşkü 3 No'lu oda kapı-tavan detay.	165
5.132:	Maiyet Köşkü 3 No'lu oda ayna detay.	166
5.133:	Maiyet Köşkü 4 No'lu oda.	167
5.134:	Maiyet Köşkü 4 No'lu oda duvar detay.	167
5.135:	Maiyet Köşkü 4 No'lu oda tavan detay.	168
5.136:	Maiyet Köşkü, güney cephesi.	169
5.137:	Maiyet Köşkü, güney cephe merdiven.	170
5.138:	Maiyet Köşkü, güney cephe pencereleri.	171
5.139:	Maiyet Köşkü, güney cephe girişi.	172
5.140:	Maiyet Köşkü, güney cephe dikdörtgen pano süslemeleri.	172
5.141:	Maiyet Köşkü, tepe süslemelerinden detay.	173

5.142:	Maiyet Köşkü, doğu cephesi.	174
5.143:	Maiyet Köşkü, doğu cephesi süsleme detay.	175
5.144:	Maiyet Köşkü, kuzey cephesi.	175
5.145:	Maiyet Köşkü, kuzey cephesi.	176
5.146:	Maiyet Köşkü, kuzey cephesi pencere görünümü.	177
5.147:	Maiyet Köşkü, kuzey cephesi köşe görünümü.	177
5.148:	Maiyet Köşkü, batı cephesi.	177
5.149:	Dolmabahçe Sarayı planı.	179
5.150:	Muayede Salonu'nda Mareşal Pelissier için verilen yemek.	179
5.151:	Muayede Salonu iç mekân-cephe düzeni.	180
5.152:	Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu kesiti, Doğan Erginbaş çizimi.	181
5.153:	Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu kesiti.	182
5.154:	Atatürk'ün İstanbul halkıyla vedalaşması.	183
5.155:	Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu kristal avize.	184
5.156:	Dolmabahçe Hazine Kapısı.	185
5.157:	Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı, arka cephe.	186
5.158:	Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı, ön cephe.	186

TABLolar DİZİNİ

Tablo No:

Sayfa

4.1: Balyan ailesi soyağacı.

30

1. GİRİŞ

Osmanlı'nın yüzünü Avrupa'ya döndüğü 19.yüzyılda mimarlıkta akla gelen ilk isimlerden olan Balyan ailesi, dört kuşakta baba, oğul ve kardeşler olarak Osmanlı sarayı hizmetine mensup olmuşlardır. Ailenin en parlak dönemini yaşadığı sıralarda öne çıkan isim olan Garabed Balyan, eniştesi Ohannes Serveryan'ın da desteğiyle ilk üç kuşaktaki geleneksel yöntemlerin aksine, çağın gereksinimlerine ayak uyduracak şekilde oğullarını örgün eğitime yönlendirerek ailenin profesyonel etkinliğinde ve devamlılığında önemli bir adım atmıştır. Ermeni kaynaklarına göre, aile üyeleri arasında ilk defa eğitim için yabancı bir ülkeye giden Nigoğos Balyan (1826-1858), Paris'te, Ecole des Beaux Arts'da eklektik anlayışın gelişmesinde başı çeken Labrouste kardeşlerin atölyesinde çalışmıştır. Bu bağlamda ele alındığında Nigoğos Balyan, ailenin akademik eğitimden geçen ilk bireyidir. Kısa süren meslek yaşamı (1842-1858) boyunca ortaya çıkardığı eserlere bakıldığında, aile içerisindeki geleneğin dönüşümü de yine Nigoğos Balyan ile izlenmektedir. Erken Tanzimat dönemi yabancı mimar etkinliğinin baskın olduğu bir dönemde, Osmanlı tebaasına mensup bir birey olarak, ailesinin benimsediği neo-klasik stilden eklektik anlayışa geçmiştir.

1.1. Tezin Amacı, Katkısı ve İçeriği

Bu tez çalışmasının amacı, aslında geleneksel bir mimar-müteahhit aile ortamında yetişen Nigoğos Balyan'ın, gerek Sainte Barbe ve Ecole des Beaux Arts eğitimi ve özellikle Fransa deneyiminin, gerekse entelektüel, çok yönlü kişiliği sonucu olarak, yerleşik mimari üslup ve yapı programına getirdiği yeni yaklaşım ve uygulamalarının, Osmanlı mimarisinde eklektizmin başlamasına etkisinin, ortaya çıkardığı eserlerinden oluşan bir seçki üzerinden irdelenmesidir. Bu seçki yapılırken de öncelikli olarak dönemin mimarlık ortamında etkinliği hayli fazla olan Balyan ailesinin yapılarından işlevlerine göre gruplama yapılarak yola çıkılmıştır. Bunlar cami, kasır ve saray yapılarıdır. Cami yapılarında, yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucu Nigoğos Balyan'ın daha çok söz sahibi olduğu çıkarımına varılan Ortaköy Camii ve babası Garabed Balyan ile birlikte çalıştığı düşünülen Dolmabahçe Camii; kasır yapılarında, Nigoğos'un mimari kimliğini yansıttığı düşünülen İhlamur ve

Küçüksu Kasrı; saray yapılarında ise Dolmabahçe Sarayı'na ait Saltanat ve Hazine Kapıları ile Muayede Salonu seçilerek değişen yaklaşım ve üslup irdelenmeye çalışılmıştır.

Tanzimat ortamı mimarlığı, eklektizm ve Nigoğos Balyan ile ilgili akademik yazınımızda üretilmiş ve çalışma içerisinde faydalanılmış bilimsel çalışmalar şunlardır:

Acar Gevher, 2000, "Tanzimat Dönemi Fikir ve Düşünce Hayatının Mimari Alana Yansıması", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi.

Çelik Gözde, 2000, "İstanbul'da 19.yüzyıl Abdülmecid Camileri", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Dadyan Saro, 2011, "Osmanlı'da Ermeni Aristokrasisi", İstanbul, Everest Yayınları.

Kula Say Seda, 2014, "Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallauray'nin Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi", Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Minasyan Agop, 1973, "Osmanlı Sarayı'nın Mimarlığını Yapan Balyan Sülalesi", Lisans Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Taşer Nesrin, 2008, "İstanbul'da İhlamur ve Küçüksu Kasırları", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.

Wharton, Alyson, 2015, "The Architects of Ottoman Constantinople: The Balian Family and The History of Ottoman Architecture.", Newyork: I B Touris.

Pamukciyan Kevork, 2003, "Biyografileriyle Ermeniler", İstanbul, Aras Yayıncılık.

Tuğlacı Pars, 1981, "Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi", İstanbul, İnkılap ve Aka Yayınları.

Bu bilimsel çalışmalar içerisinde özellikle Kevork Pamukciyan'ın Biyografileriyle Ermeniler adlı eserinde Nigoğos Balyan'ın biyografisiyle ilgili geniş bilgiler yer almaktadır. Ancak diğer çalışmalarda da gözlenen sadece biyografik bilgilerle sınırlı kalındığı ya da eserleriyle ilgili bilgi verildiği olmuştur. Bu çalışmada amaçlanan, Nigoğos Balyan'ın biyografik öyküsünün, kişilik özelliklerinin, aile bağlarının mimari kimliğine yansımasını ve bunun Osmanlı mimarisinde eklektizmin başlamasına etkisinin, seçkisi yapılan eserleri üzerinden irdelenmesidir.

2.OSMANLI MİMARİSİNDE EKLEKTİZM

Osmanlı'da çeşitli mimari tarzların uygulanmasından sonra 18.yy sonu 19.yy başı klasik Osmanlı tarzını takiben çeşitli ve genelde Batı kaynaklı mimari tarzların uygulanması akabinde, Tanzimat döneminin mimari sözlüğünde, Barok ve Ampir-Neo-Klasik karışımı bir sözlük ve kısmen de yerel mimari çağrışımları içeren bir birliktelik gözlemlenmektedir.

2.1. Eklektizm Kavramı

Eklektik sözcüğü çoğu zaman mimari, edebiyat, felsefe ve güzel sanatlar kategorilerinde kullanılan bir tanımdır. Tanımın kullanımı aşamasında, kullanıldığı alana ve bilim dalına göre farklı görüş ve öneriler üzerinde durulmaktadır. Buna göre eklektik olan farklı kaynaklardan alınmış ve eklenerek, birleşimci bir anlayışla ortaya konulan nesnelere ifade eden bir kavramdır. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğüne göre eklektizm (seçmecilik);

“Kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alma ve kendi öğretisinde birleştirme yöntemi ve bu yöntemle çalışan filozofların öğretisi, eklektizm.”

şeklinde tanımlanır [Parlatır vd., 1998]. Türkçe kimi kaynaklarda seçmecilik olarak da yer alan eklektizm, mimarlık sözlüğünde;

“Çeşitli üsluplardaki yapıların beğenilen biçimlerini ve süslemelerini seçip, asıl amaçtan uzak olarak yeniden uygulayarak en iyi ve özlü yapının yaratılacağına inanan sanatçıların yöntemi, dermecilik (eklektizm).”

şeklinde tanımlanır [Hasol, 2019]. Seçmecilik olarak bahsedilen Türkçe kaynaklarda özet olarak baktığımızda, birtakım tarzları seçip biraraya getirmek, kopyala/yapıştır olarak bahsedilmektedir. Ancak çalışma boyunca eklektizm, ilerleyen paragraflarda da görüleceği üzere, seçmecilikte bahsedildiği şekliyle üslup olarak değil bir davranış biçimi olarak ele alınacaktır. Genellikle sanat alanında kullanılan eklektizm tanımının her türden sanat disiplinlerinin birbirine karıştırılarak onlardan yerinde bir sonuç çıkarmak veya tarafsızlıkla beğenmek ve toplamak veya her tarzın tesirleri altında

bulunarak sanat yapmaktır. Yani tek bir tarz ve mesleğe intibak etmemek mesleği olarak değerlendirilmektedir [Arseven, 1943].

Felsefe kapsamında ele alındığında farklı türlerde eklemleme/eklektizm tanımlarını yapmak mümkündür:

İki farklı öge ya da unsurun belirli özgül koşullar altında birbirine bağlanması, birbiriyle temas kurmasına imkân veren ilişki türü ya da tarzıdır [Cevizci, 2000].

Yine felsefede karşılık gelen anlamıyla seçmecilik:

Kişinin ya da düşünürün dünya görüşünü, sistemini oluştururken, farklı hatta karşıt fikirleri inançları ve öğretileri systemsizce bir araya getirmesi tavrıdır. Çeşitli düşünce okullarından değer verilen birtakım öge ya da öğretileri, birlikli bir sistem oluşturmak amacıyla bir araya getirme; geniş bir ilgi alanına ya da temel bir amaca sahip olup, amaca hizmet eden en iyi öğeleri farklı sistem ya da kaynaklardan seçip alma eğilimi olarak tanımlanmaktadır [Cevizci, 2000].

Eklektizmin sanatsal alanda kullanılan tanımları birbirine benzese de kullanıldığı çağa, döneme veya üsluba göre farklı anlamlar taşıdığı görülür: Bununla birlikte daha önceki paragrafta da belirtildiği gibi eklektizm bir üslup değil, bir davranış biçimi olarak değerlendirilmelidir. Ancak farklı eklektik üsluplardan söz edilebilir. Bu üsluplar hepsinde davranış biçimi ortak olduğu halde, biçim malzemesinin de değiştirdiği çağ ya da üslup ve bunların yeniden dizgeleştirilişi farklıdır. Geçmişinden günümüze kadar gelen sanatsal ürünlerin öykünmeci/sentezci bir anlayışla hareket ettiğini; sanat eseri diyebileceğimiz nesnelere farklı duyarlılıkla bir araya getirilerek yeni tarzlar ortaya çıkarttığı bilinmektedir. Sanatsal ifadenin bir sonucu olarak karşımıza çıkan eklektik nesne, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eden bir kavramdır eklektizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ndeki eklektizm bölümünden yola çıkarak, eklektizmin sanatın veya insanın düşünce sisteminin varoluşundan bu yana geldiğini söylemek yanlış olmaz [Gülsen, 1997]. Eklektik düşünce sisteminde toplumların İlkçağlardan günümüze değin farklı etnik, din veya kültürel olaylardan etkilenmeleri kaçınılmaz bir gerçektir. Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarını yeni bir düşünce bütününe kaynaştırma, bütüne kavuşturma yöntemidir. Antik Çağ'da Aristoculuk'tan türeyen bir

akım bunu benimsemiş, Çiçero da yine bu yoldan Platonculuk’u Stoacı düşüncelerle birleştirerek onu Roma ruhuna uyarlamaya çalışmıştır¹.

Fransız düşünür Victor Cousin’se 19. yüzyıla damgasını vurabilecek nitelikte seçmeci bir felsefe okulunun kurucusu olarak, daha çok tarihçi bir anlayışın ışığında başka öğretilerden aktardığı ve kendince iyi sayılan düşünce parçalarını birbirine ekleme yöntemiyle yeni bir öğretiyi kurmayı denemiştir. Dünyada hiçbir şeyin sıfırdan başlamadığı bir gerçek olduğuna göre, her edim, her davranış ve her yapının ister istemez bir öncekinden esinleneceği açıktır. Böylece, eklektik sürekliliğin neredeyse kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Ne var ki, “eklektik” süreklilik doğal niteliğini kaybedip bilinçli bir aktarma haline dönüştüğü anda, söz konusu tutum “eklektik”, yani seçmeci bir karakter kazanır. Bu nedenle özellikle 19. yüzyılda kendini açığa vuran düşünce ve sanat yapıtı üretme yöntemini eklektizm olarak anlatmak yararlı ve yerindedir. Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratamayacak duruma gelerek, ya çağdaş ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektizmin özünü oluşturur [Gülsen, 1997].

Fransa’nın tanınmış sanat eleştirmenlerinden Michel Ragon, modern mimarlıkla ilgili bir kitabında, ilginç bir kıyaslama yapmıştır. Ragon, 17. yüzyıla ait resimlere değinerek, bunlarda Kral XIV. Louis’nin, kendi adıyla anılan üslupta yapılmış bir duvar halısının önünde, yine aynı dönemin damgasını taşıyan bir koltukta otururken gösterildiğini belirtir. Her zaman XIV. Louis üslubunda bir dekor içinde poz veren Kral XIV. Louis’nin portrelerinde de durum aynıdır. Ancak, bugünkü Fransa Cumhurbaşkanı’na yaşadıkları çağın gerçek duygu ve eğilimlerini yansıtan bir çevrede görebilmenin hemen hemen olanaksız olduğunu söyleyen Ragon şöyle bir sonuç çıkartmıştır: “Üçüncü ve Dördüncü Cumhuriyetler başkanlarını Madan Pompadour’un evinde barındırmışlardır. Bakanlar 1721’de inşa edilen bir konakta oturmuşlar, senatörlerse Marie de Medicis’nin eski sarayında toplanmışlardır. İster Ramboillet’de, ister Versailles’da olsun, Cumhuriyet hemen her yerde krallık döneminden kalma mobilyaya kurulmuştur” [Gülsen, 1997]. 19. yüzyılda Batı’da büyük bir güçle ortaya çıkan bu sözler, o günden bu yana sınırlarını genişletip tüm ülkelere yayılan ve eklektizme ortam hazırlayan kültürel kargaşayı, kısa ama özlü

¹ Bu bölüm, Sanat Ansiklopedisi’ndeki eklektisizm bölümünden yararlanılarak yazılmıştır. Detaylı bilgi için bkz: Arseven, C. E. (1943). “Eklektizm”, Sanat Ansiklopedisi. Cilt:1, s. 515, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

biçimde dile getirir. Kargaşanın bileşenlerinden en önemlisi, özellikle kırdan kente göç olayının ortaya çıkarttığı toplumsal değişikliktir. Yapısal bir başkalaşıma uğrayan kentsel toplum, kültürel değerleri tanıma, ölçme ve yaratma bakımından da tehlikeli bir bunalıma girmiştir. Nitekim içinden çıktığı kırsal uygarlık ve kültürün niteliklerini benimsemeyen kendini kentte bulan kalabalık, sıradan işçiden giderek fabrikatöre, bankere kadar kademelenen bir toplumsal değişim sürecinin dinamiğinde, yeni katıldığı ortamın kültürel niteliklerine alışabilmekten de uzaktır. Böylece, 19. Yy Batı burjuvazisi sanat ve mimariyi destekleyen, yaratan sınıf olarak eklektizme son derece yatkın bir karaktere sahip olmuş, simgelerini ya doğrudan doğruya kendi dışındaki belirli bir kültürün, ya değişik kültürlerin değerlerinden aktarmış ya da büsbütün köksüz birtakım yakıştırmalara başvurmuştur [Gülsen, 1997].

Épron ise felsefede eklektizmin kurucusu olan Victor Cousin'dan alınma bir ifade olan 'Le Beau, le Vrai, l'Utile' sloganının, Constant-Dufeux tarafından Société Central des Architects'in mottosu haline getirildiğini ve César Daly'nin mimaride eklektizmi bu formülle tariflediğini aktarır [Épron, 1997]. Épron'a göre:

“Pragmatik, somut ve modern olan eklektizmle historicizm karıştırmamak gerekir. Historicizm, tarih boyu stilistik bir sınıflamanın objesi olmuş bir eserler bütünüünün öğelerinin başka bir sentez halinde rekonstitüe edilmesi ve bu rekonstitüsyonun modern bir yapıta uygulanarak ona bu stilin duygu, değer ve anlamını kazandırması ile ilgilidir. Historicizm, politik ve kültürel projelere bağlı sosyal temsiliyetleri destekleyebilmek için tarihi temsiliyetler inşa eder. Eklektizm ise farklıdır; amacı pastiche yoluyla modern bir eseri tarihsel bir konstrüksiyona bağlamak değil, onu bugünün, bu anın konjonktüründe konumlamaktır. Historicizm ve eklektizm, mimarlık tarihinde inşa edilecek mimari eserlerin formlarını empoze edecek güçte mimari bir doktrinin bulunmadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır” [Épron, 1997].

Épron, eklektizmi mimarın artık bir kurumu olmadığı, teorisi kalmadığı ve politik iktidarın himayesinden mahrum olduğu bir dönemde, artık tartışma özgürlüğü sahibi olmuş bir toplum için proje üretmekten sorumlu olduğu bir zamanda kendi kendine ayakta kalma çabasının sonucu olarak değerlendirir. Özetle eklektizm, mimarın bu tartışmalara katılıp, varlığını kabul ettirebilmek için seçtiği yoldur ve bu tartışmalar teknik, tarih ve politika üstüne olmuştur²

² Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için bkz: Kula Say S., (2014), “Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallaurý'nin Meslek Pratiđi ve Eđitimciliđi Açısından Kariyerinin İrdelenmesi”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Eklektizmin farklı bilim dallarındaki kullanımına ilişkin olarak, incelenen literatür taramaları ışığında, Fransızca'da "éclectisme", İngilizcede "eclecticism" olarak lügatta yer bulan kavram çalışma boyunca eklektizm olarak ele alınacaktır. Yine çalışma boyunca, felsefe alanında kullanılan eklektizm tanımından yola çıkılarak, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ndeki görüşe yakın olarak, eklektizmin özünün, bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratamayacak duruma gelerek, ya çağdaş ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması ile oluştuğu görüşü üzerinde durulacaktır.

2.2. 19. Yüzyıl Mimarisinde Eklektizm

Bir hareket olarak eklektizm ilk olarak Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransa'nın Beaux-Arts Okulu Mimarisi ve İngiltere'nin Viktorya Dönemi mimarisinden, mimarların müşterilerinin isteklerini takip etmekten çok, etkileyici ve yaratıcı özgürlüklerini keşfetmeleri için teşvik edilmesiyle birlikte uyanmıştır [Epron, 1997].

Fransa'da 1800'lü yılların başından itibaren mimarlık alanındaki üretimlerde etkisini gösteren Beaux arts sanat okulu, zaman içinde değişim ve dönüşümler geçiren, ancak temelinde klasizmden ilham alan bir altyapıya sahiptir. Kuruluş yıllarında, antik mimari ve mimarlığı iktidar gücüyle birlikte dikte eden bir yapısı; Fransız Devrimi sürecinde ise mevcut mimari tasarım kalıplarına, yeni kriterler ve öncelikler eklemeyerek zenginleştiren ve ilkesel bir sürekliliği olan bir tarza sahiptir.

Say'ın aktardığına göre, Beaux Arts okulundaki mimari tasarımda beş ana kavramın belirleyici olduğu söylenebilir. "Parti", "Caractère", "Marche", "Économie" ve "Composition". Bunlar farklı dönemlerde, değişen şartlara bağlı olarak farklı önemlere sahip olmakla birlikte, hep var olması istenen kavramlardır [Say, 2014].

Parti: Tasarımcının, tasarımın başında parçaların kavramsal yerleştirmelerine dair verdiği kararlar ve yaptığı tercihlerdir. Parti ve ya tercih okulun yüzyıl sonuna doğru gelişen eklektik pozisyonunu ifade etmesi açısından önemlidir [Say, 2014].

Caractère: Binanın hem genel anlamda işlevsel olması, hem de ne tür bir bina olduğunun ilk bakışta anlaşılması esastır. 19.yy ikinci yarısında karakter konusu gittikçe kesinleşmiştir. Belli mekânların kesin, işlevsel ve ilk bakışta anlaşılır

formlarda olması istenmiştir. İç ve dış mekânın ifadesinde “tableau” (resimsi) bir etki aranıyordu.

Özellikle anıtsal mimaride sanatın ağırlık kazanması gerektiği ve görsel imgede yapıyı oluşturan malzemenin unutulmaması, mimarın tıpkı bir ressam gibi gözlemci kişilerin duygularına hitap etmesi ve tasarımın farklı ışık ve doğal etkiler altında, binanın işlevine ilişkin doğru izlenimi yansıtması isteniyordu [Say, 2014].

Marche: belirli bir düzeni devam ettirme tutumu. Mimariye uygulandığında ise bina incelendiğinde, içinde dolaşıldığında ve ya mekânların birbiri içine akışı bakımından irdelendiğinde yaşanan tecrübeyi, alınan izlenimi ifade eder.

Économie: İtalyan Rönesansı ile ilgili bir kavramdır. Mimarinin amacının, en basit olanaklar ve gereçler ile en büyük etkiler yaratmak olduğunu savunur. “Symetrie” “Regularite” “Simplicite” gibi kavramları da içinde barındırır [Kruft, 1994].

Composition: Mimari tasarımın temelini oluşturur, mimari düşüncenin sunumuyla ilgilidir. Binanın, üç boyutlu ve kendi içinde bütünlüğe sahip bir obje olarak tasarımı ve bunun plan, kesit ve görünüşlerle algılanabilirliğini ifade eder ³[Say, 2014].

Eklektizmin bir eğitim kurumu olarak Beaux Arts okulu içindeki yansıması da okulun mimarinin sürekli ve mutlak prensiplerinin tartışıldığı bir yer olmaktan çıkıp, bunun yerine doktrinin sürekli tartışıldığı bir sistem geliştirmesi şeklindedir. Bu sistemin üç ana ögesi de (i) Seçtikleri usta etrafında toplanan öğrencilerin kurduğu belli atölyeler, (ii) Concours d’émulation yoluyla öğrencileri yarıştırmak bu atölyeler arası sürekli bir yüzleşme ortamının yaratılması, ve (iii) Projeler yoluyla, ki jüride yani bu patron veya ustaların genel meclisinde projeler değerlendirilmektedir, patron veya ustalar arası yüzleşme ortamının yaratılıp beslenmesidir [Épron, 1997], [Say, 2014].

1830’lu yıllarda okul içerisinde eğitim faaliyeti veren Henri Labrousse (1801-1875) ile başlayan sorgulama döneminde tarihsel referanslar, çok daha geniş bir coğrafya ve süreyi kapsayacak şekilde ele alınmaya ve doğrudan taklit edilmesi gereken değil yeni bütünler oluşturmak üzere sentezlenmesi gereken öğeler olarak ele

³ Beaux Arts tasarım ilkelerinin ilk bileşeni bu dört kavramla birlikte oluşturulan çerçevedir, ikincisi ise bu kavramlara uygulanan kriterler. Bu kriterleri de Say’ın aktardığı kadarıyla aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz: Saf, geometrik formlar, işlek ve kolay okunabilir plan şeması, ölçek sorunu ve oranlar seçimi, simetrik planlama, eksenlere oturtulan şemalar, iki eksenli simetrik planlama, modülerlik ve dik açılı gride yerleşme, işlevsel sirkülasyon, estetik Artikülasyon, çakışan eksen sisteminde “pavillion” tipi düzenleme, mekanlar arası akışla cephe ve planda “movement”, anıtsallık, tarihsel Referans Kullanımı [Say, 2014].

alınmıştır. 19.yy mimarisindeki eklektizmde de vurgusu yapılan en önemli başlıca nokta budur. Labrouste ve takipçileri klasik idealizmi reddettiler. 1830'lardan sonra akademinin antik düzene bağlılığına karşı muhalefet ve gerek oran ile tarihsel referanslar konularına yeni yaklaşımlar, gerekse strüktür ve malzeme kullanımına ilişkin önemli fikirler ortaya çıkmıştır. 1820'lerin sonralarından itibaren antik mimaride binaların boyanmış olup olmadığıyla ilgili ortaya çıkan polikromi tartışmasının tarafları, Romantik Klasisist ve Rasyonalist Neogrek olarak adlandırılan iki gruba evrilecekti ki, bu grubun temsilcisi Labrouste'un ve ondan daha sonra gelen ve daha da rasyonalist olan Viollet-leDuc'un fikirleri, o güne dek geçerli olan Beaux Arts mimari tasarım ilkelerine önemli eleştiri ve katkılar yapmıştır [Kruft, 1994]. Labrouste mimarlığının erken Tanzimat döneminden itibaren özellikle Fransa'ya yollanmış öğrenciler yoluyla Osmanlı mimarlık dünyasında da tanındığı bilinmektedir. Mimarileri rasyonel ifadeci bir karaktere sahipti. Çalışmanın 4. Bölümünde hakkında daha geniş bilgi verilecek olan Nigoğos Balyan'ın, Henri Labrouste ile profesör-öğrenci ilişkisi içinde olduğunu, üzerinde yeni inşa edilmekte olan Dolmabahçe Sarayı'nın, James Robertson tarafından çekilmiş bir fotoğrafı ve Henri Labrouste'a hitaben yazılmış "hommage respectueux de son eleve" ibaresiyle, Nigoğos Balyan imzalı bir kartpostal ortaya koymaktadır (Bkz: şekil 4.2.).

Akademideki Labrouste etkisi bir açıdan 1830'lu yılların Fransa'sında diğer sanatları ve düşünceleri de etkileyen Romantik akımın mimarideki yansıması olarak yorumlanabilir. Grand Prix sahibi Labrouste ve akademideki bir başka hoca olan Felix Duban'ın sırasıyla Paestum tapınakları rekonstrüksiyon projesi ve bir Protestan kilisesi projesi, klasikçi akademisyenler tarafından kabul edilemez bulundu ve Labrouste ile akademi arasında bir savaşın başlamasına neden oldu. Labrouste, Felix Duban ve yanlarında yer alan akademisyenler Roma'da buldukları sıradayeni ve rasyonalist bir bina kavramı geliştirmişlerdi ve dönüşlerinde, tepkilere rağmen, Paris'te ve Ecole des Beaux Arts'ta da bunun savunuculuğunu yaptılar [Say, 2016]. 18.yy neoklasisizmi savunucuları karşısında Labrouste ve yanındakiler klasik idealizmi reddettiler. Mimarileri rasyonel ifadeci bir karaktere sahipti. Mimari eleştirilerde önce "romantik" veya "rasyonalist", 1860'larda da "neogrek" olarak adlandırıldılar. Neogrek olarak adlandırılmalarının nedeni, ilk akla geldiği gibi Yunan mimarisine ilişkin formları yeni düzenlemeler içinde kullanma eğilimiyle değil, muhalif, rasyonel ve strüktürü vurgulayan söylemlerine ilişkin ilk karşı çıkışlarını, eski Yunan mimarisine ait çalışmalarda radikal bir şekilde ortaya koymuş olmalarıyla ilgilidir. Labrouste'un

1849'da tamamlayabildiği Sainte-Genevieve kütüphane binası, bu akımın en önemli örneği olmuştur [Say, 2016].

Bu sürecin devamında Fransa'da üretilen önemli örneklerden biri Charles Garnier (1825-1895)'nin Opera Binası'dır. Fransa'nın başkenti Paris'te 1875 yılında tamamlanan Opera Binası eklektik mimarinin önemli temsillerindendir. Garnier, binasında mimariyi sahne gibi kullanmış, bezemeyi kullanırken tarihi formlara ait bir sözlük oluşturmuştur. Yapıda kullanmış olduğu anıtsal ölçekteki merdivenle ziyaretçiye dolaşım rotası oluşturur.

Amerika'da eklektizm, çok daha etkiliydi. Richard Morris Hunt ve Charles Follen Mckim gibi mimarlar, Beaux Arts yaklaşımını, Amerikalı mimarlar arasında tipik olan, müşterilerinin kendi stilistik tercihlerine göre daha esnek olan tasarımlarında benimsemişlerdir. Bu mimarların çoğu daha önce Avrupa'da görülen tarihi özellikleri bir araya getirmeyi seçtiğinden, eklektik tarzın, zengin bir kültür ve tarih olgusuna katkıda bulunulduğuna inanılıyordu [Epron, 1997].

19.yüzyıl boyunca mimariye demir, çelik ve cam kullanımı gibi yeni malzeme katılımları olmuştur. Bununla birlikte bu malzemelerin nasıl kullanıldığını dikte etmek için, bazı mimarlar, bir mimarlık rehberi oluşturmak adına derin geçmişe bakmaya başlamışlardır. 19.yüzyıl bu bağlamda bakıldığında, geçmişin tarzlarının, modern iktidarın sembolleri olarak yeniden ortaya çıktığı bir dizi canlanma hareketi olarak nitelendirilir. Avrupalı ve Amerikalılar, Neoklasizm olarak adlandırdığımız antik Roma ve Yunan stillerine odaklanmışlardır. İngilizler, ayrıca, Neo-gotik denilen güçlü Ortaçağ mimari mirasına bir selam niteliğindeki Gotik stilleri yeniden canlandırmışlardır [Epron, 1997].

Yeniden canlandırma stilleri olarak nitelendirebileceğimiz bu stiller Batı dünyasında oldukça yaygındı ve mimarlar, kopyacılık olarak görülen ciddi bir akademik sorunla karşı karşıya kalmışlardı. Ancak genel görüş yeniden canlanmanın, intihal olmadığıydı. Çünkü eski stiller birebir uygulanmamakta, yalnızca belirli unsurları kullanılmaktaydı. Mimarlar antik stilleri tam olarak kopyalamıyorlardı, en iyi özellikleri seçiyorlardı ve yeni amaçlarla bunları yeni yapılara dâhil ediyorlardı [Hasol, 2019]. Örnekleme yapacak olursak; bir Roma tapınağı sağlam taşlardan yapılmış ve Tanrılara ibadete etmek için kullanılmıştır. Neoklasik ABD Kapitol Binası (1793-1800) doğrudan Yunan ve Roma tapınakları üzerinde modellenmiştir, ancak yalnızca cephe taştan yapılmıştır. İç mekân, sıhhi tesisat, elektrik tesisatı, halılar ve diğer modern hayatın getirdiği sistemlerle donatılmıştır. Mimarlar, klasik mimarinin

en iyi kısımlarını seçmiş, ancak onlara yeni bir amaç vermiştir. Eklektizmde vurgusu yapılmak istenen en önemli noktalardan biri de bu olmuştur.

Sonuç olarak zamanla eklektizm mimariyle tanışmıştır. Mimarlar diğerlerine göre daha iyi olan bazı unsurların seçilmesi ve sıkı gelenek kurallarından kopma kavramıyla daha rahat hale geldikçe eklektizm daha da yaygınlaşmıştır. Esasen, tarihsel canlandırmacılığa doğrudan bağlı olmayan bütün bir eklektik mimari hareketi vardı. Bi nevi denemenin estetiği olarak da yorumlanabilirdi.

Bir başka görüş olarak da mimaride eklektizmi benimseyen tasarımcılar, ortaya çıkardıkları eserler göz önüne alındığında, bir kombinasyondan ziyade belirli bir tarza odaklanmayı seçerler ve bu tarihsel olarak bir dizi stilin canlanmasına yol açmıştır.

Çalışma boyunca Nigoğos Balyan'ın eserlerinde gözlemlenen eklektizm, kavramın doğum yeri diyebileceğimiz Beaux Arts ve hocası Labrouste ile başlayan sorgulama döneminde tarihsel referanslar, çok daha geniş bir coğrafya ve süreyi kapsayacak şekilde ele alınmaya ve doğrudan taklit edilmesi gereken değil yeni bütünler oluşturmak üzere sentezlenmesi gereken öğeler olarak ele alınmıştır. Nigoğos Labrouste atölyesinde edindiği görgüyü kendi ülkesine getirip uyarlamış olmalı ki böylece Osmanlı mimarisinin ilk erken eklektik örneklerine imza atmıştır.

2.3. Osmanlı'da 19.Yüzyıl Sosyo-Kültürel Ortamı ve Mimari Özellikleri

Tanzimat Dönemi'nde gündelik yaşam artık mahalle ölçeğinin dışına çıkmıştır. Mahalle kendini besleyecek dinamiklerden yoksun haldedir. Sosyo-kültürel sınırları parçalanmış ve gündelik yaşamın geleneksel özü çok merkezli bir kent yaşamı içerisinde erimeye başlamıştır. Klasik Osmanlı Mahallesi 19.yüzyıldaki gelişmelerle birlikte dar ölçekli yaşam alanının dışına taşmış, özellikle İstanbul'da gayrimüslimlerin yerleşmiş oldukları Galata-Pera bölgesine doğru yayılma, değişik kültürlerin de karşı karşıya gelmesini sağlamıştır. Sonuçta yeni yerleşmeler ve iskân alanlarının genişletilmesi klasik mahallenin parçalanma sürecini hızlandırmış, böylece birbirini etkileyen farklı kültürlerin yan yana olduğu yeni yaşama biçimleri doğmuştur [Acar, 2000].

19.yüzyılda caminin egemen sembol olmaktan çıkması, dinsel yaşantının özüne maddi yaşantının ihtiyaçları doğrultusunda bir kültürel sızmayı ortaya çıkarmıştır. Klasik dönemin geleneksel kahveleri dinsel yaşantı içinde biçimlenirken, 19.yüzyılda

somut bir değişim geçirerek eğlence kültürüne hizmet edecektir. Bu döneme kadar tktimin geleneksel normlara uygunluğu ile birlikte süregelen durağan yapı cami ile arşı arasındaki uyumu sürdürürken, 19.yüzyılda yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasıyla günlük hayatın çeşitlenmesi sırasında çarşının genişleyerek tktim kalıplarını zorlaması, söz konusu iki sembol arasındaki çatışmayı körüklemiştir. Geleneksel arşı sembolünün 19.yüzyılda yıkılmasıyla iktisadi yaşantı bir toplumsal statü ölçütü olmaya başlar, bu yüzyılda üretime dayalı kültür yerini ithalata dayalı bir sisteme bırakır. arşı kavramının kendi içerisindeki bu deformasyon, ithalat tabanlı estetik öğelerin 19.yüzyıl itibariyle İstanbul pazarına girmesine sebep olmuştur. Osmanlı st tabakası için bu tür öğelere sahip olmak, modernleşme süreci boyunca statülerini yükseltmek isteyen diğer toplum tabakalarıyla aradaki farkı belirlemesi açısından önemlidir. Günlük yaşamın moda kalıpları da yine iktisadi yaşantının yeni normları doğrultusunda bir statü belirleyicisi olarak işlev yüklenmiştir [Acar, 2000].

Klasik dönemin geleneksel mahallesinde zengin ve fakir bir arada yaşarken, 19.yüzyılda zenginlik yeni mekânlar kurmaktadır. Alt tabaka aile yaşantısı geleneği içinde yürürken, st tabaka yaşantısında modernleşme doğrultusundaki değişiklikler ailenin geleneksel özünü kuşatır ve zenci dadı, Fransız mürebbiye gibi yeni elemanlarla ailenin yaşantısı genişler. st tabaka aile yaşantısı artık konut sembolüne bağımlı değildir, ana konutun dışında bir yazlık sahibi olmak düşüncesi içte bu dönemde ortaya çıkar [Acar, 2000].

Osmanlı st tabakası evrensel bir gerçeğe uyarak, ie dönük kültürünü dışa dönük bir yapıda yeniden kurmaktadır. Bu yüzyılda İstanbul'da gelişen eğlence kültürü, klasik dönemdeki tersine kolektif etkinlikler yerine kişisel yönü ağır basan bir yaşam biçimini beraberinde getirmiştir. 1839'da Tanzimat Fermanı, azınlıklara belli hukuk ve mülkiyet güvenceleri sağlayınca, bu siyasi olay ekonomik bir aktiviteyi de sürüklemiş ve tarihte ilk kez devletten teminat sağlayan azınlık nüfus, kazandığını daha rahat harcamaya ve birikimlerini de daha kaliteli konutlara yatırmaya başlamıştır [Acar, 2000].

Bugünkü imar hukukunun temellerini oluşturan ve kentlerin biçimini belirleyen birçok kural, yasa ve yönetmelik, Tanzimat düzenlemeleri içinde gerçekleştirilmiştir. Önceleri gerektikçe ve ya yangınlardan sonra çıkartılan ferman ve hükümlerle yapı alanına sınırlamalar konurken, bugünkü imar yönetmeliklerinin ilk örneklerini oluşturan 1.Ebniye Nizamnamesi (1848) ve ertesini yıl ıkarılan 2.Ebniye Nizamnamesi ile ilk kez yapım işleri bütünlük içinde kurallara bağlanmış, kısıtlama ve haklar

belirlenerek, düzenlemelere yasallık ve süreklilik getirilmiştir. Ancak nizamnameler çeşitli Avrupa ülkelerinin imar yönetmeliklerinden uyarlandığı için sonuç uzlaşmacı ve ılımlı olmuş, uygulamada kesin ve yaygın bir boyut denetimi sağlanamamıştır [Batur, 1985]. Avrupa’da eklektizme ortam hazırlayan kültürel kargaşanın bileşenlerinden en önemlisi, özellikle kırdan kente göç olayının ortaya çıkarttığı toplumsal değişikliktir. Yapısal bir başkalaşıma uğrayan kentsel toplum kültürel değerleri tanıma, ölçme ve yaratma bakımından da tehlikeli bir bunalıma girmiştir. Nitekim içinden çıktığı kırsal uygarlık ve kültürün niteliklerini benimsemeyen kendini kentte bulan kalabalık, basit işçiden giderek fabrikatöre, bankere kadar kademelenen bir toplumsal değişim sürecinin dinamiğinde, yeni katıldığı ortamın kültürel niteliklerine alışabilmekten de uzaktır. Böylece 19.yüzyıl batı burjuvazisi sanat ve mimariyi destekleyen, yaratan sınıf olarak eklektizme son derece yatkın bir karaktere sahip olmuştur. Osmanlı Devleti için de içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortamın şartlarına baktığımızda, Tanzimat Fermanı ile birlikte toplumsal yaşamda meydana gelen değişiklikler eklektizmin içeri sızmasına zemin hazırlamıştır.

Tanzimat’ın önemli bir dönüm noktası olma niteliği bütün imparatorluğu kapsayacak bir politika ve örgütlenme yapılması gereğinin anlaşılmasına dayanır. Önceleri devletin, askeri gereksinimler dışında ekonomi hayatına karışması çeşitli eylemlerin statülerini kanunnamelerle düzenlemekte kalıyordu. Bu nedenle, devletin bütün imparatorluğa ait olan bir tarım, sanayi, ticaret politikası yoktu. Bayındırlık için de hal böyleydi. Ancak “vakıflar” devlete ait görevlerin bir kısmını yüklenmiş ve yürütmekteydi [Denel, 1982].

Abdülmecit Dönemi, batılılaşma hareketlerinin en yoğun olduğu dönemlerdendir. Bir atılım dönemidir. Mustafa Reşit Paşa ve arkadaşları fikren topluma, yeni bir hukuk devleti ve yeni bir dünya görüşünü tam benimsetememiş olabilirler. Fakat başka bir biçimde, bir yaşam düzeninin var olduğunu duyurdular. Yapı alanında parasal zorluklar içinde süregelen saray, kasır, cami yapımı, batının biçim ve şekillerinin kalıp olarak benimsendiğini gösterir. Giderek, toplumun üst gelir tabakasından, orta gelirliilerine doğru, konutlarda batılı süslemenin daha yaygın biçimde benimsenmesi, iç döşemelere batılı motiflerin eklenmesi görüntülerde batılılaşmaya geçişin kanıtları olmuştur [Denel, 1982].

Tanzimat Dönemi’nden itibaren sosyo-kültürel, askeri, idari ve ekonomik alanlarda görülen değişiklikler, kısa bir zaman aralığında ivme kazanarak kentsel planlama ve mimariye de yansımış, esas başlangıcı Lale Devri’ne dayanan Batılılaşma

etkisi, Osmanlı mimari kimliğine, geleneksel işlevler üstlenen bazı yapı türlerinin yerini, toplumun yeni ihtiyaç programına cevap verecek nitelikte yapı türlerinin alması şeklinde yansımıştır. Bir başka açıdan geleneksel üsluplar yerini, Batı'dan alınan ve ya Batı'nın mimari tasarım kuram ve ilkeleri doğrultusunda yeniden yorumlanan Batılı öğelerle kimi zaman yan yana duran yeni ve özgün bir üsluba bırakmıştır. Bu bağlamda Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan yapılara baktığımızda, birçok yapının tasarımını üstlenen Nigoğos Balyan'ın mimari kimliğinde gözlenen durum da bu değişimlere paraleldir.

2.3.1. Osmanlı'da İnşaat Organizasyonu Gelişimi

Türk Mimarları, meslek repertuarlarındaki kavramlaştırmalara 1930'lu yıllarda henüz başlamışlardı. Behçet ve Bedrettin, bir önceki yüzyılın sonlarında yaşayan eğitimli iki mimar, mimarlık tanımını:

“Mimar evvela doktor olmalı, mühendis olmalı, âlim olmalı, fen adamı ve herşey;

Bütün bir hayat olmalı;

Ondan sonra sanatkâr olmalıdır.

O cemiyette mevcut tek başına bir mahlûk bir medeniyet timsalidir. Onun eseri medeniyetin aynasıdır. Onu tavsif etmek bunun için güçtür. Biz böyle kimselere mimar diyoruz.”

şeklinde yapar.

19.yüzyıla kadar mimarlık, Osmanlı İmparatorluğu'nun bürokratik ve askeri yapılanması içinde tanımlanmaktaydı. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitime dayalı meslekler, ağırlıklı olarak devletin yönetim ve gözetimi altındaydı [Baydar, 2012].

2.3.1.1. Hassa Mimarlar Ocağı:

15.yüzyıldan 1831'e kadar, yapı faaliyetleri Hassa Mimarlar Ocağı tarafından denetleniyordu. Hassa mimarlar ocağına ya orduda yetiştirilerek ya da sarayda Enderun'dan geçerek giriliyordu. Geleneksel olarak sekiz ile yirmi yaşlarındaki gayrimüslim devşirmeler, eğitimlerinin bir parçası olarak bina ve gemi yapım işlerinde çalışıyorlardı. Dolayısıyla, yeniçeri olarak orduya katıldıklarında, köprü ve tahkimat

gibi askeri yapıların inşası için gerekli becerileri kazanmış bulunuyorlardı. Enderun-u Hümayun 'da ise devşirmeler genellikle idari görevler ve saray hizmetleri için yetiştirilir, ilahiyat ve astronomiden, saatçilik ve duvarcılığa kadar değişik konularda eğitim görürlerdi [Terzioğlu, 1984]. Dolayısıyla ocağa mensup mimarlar ordu ve sarayda eğitim görmüş, değişik kademelerdeki devşirmelerden geliyordu. Sadece padişahlara ait yapıların mimarlık sayıldığı bir çağda meslek, merkezi gücün simgesel ifadelerini üretme yoluyla geniş çaplı bir meşruiyet kazanmıştı [Baydar, 2012]. Hiçbir zaman Batılı ölçütlerinde bir estetik lügat yazınına gereksinim duymayan hassa mimarları, geometri dışından kuramsal bilgiden faydalanmıyorlardı. Rönesans ve aydınlanma hareketleriyle gelişmeye başlayan Batı karşısında, Osmanlı'da hassa mimarları tarafından, mimari kuram ve uygulamanın yazıya aktarımı için herhangi bir gelişmeden söz edilemez.

Hassa Mimarlar Ocağı, bütün yapı aktivitelerinin bir teknik komite tarafından denetlendiği İstanbul kent yönetiminin (Şehremaneti) bir bölümü olarak kurulmuştu [Turan, 1963]. Teknik komite “şehremini” ve “hasa mimarbaşı” tarafından yönetiliyordu. Komitenin yedi üyesi vardı:

- Suyolu nazırı,
- Acemi oğlanlar ağası,
- Kireççibaşı,
- Anbar müdürü,
- Anbar birinci katibi,
- Mimar-ı sani,
- Tamirat müdürü.

Şehremini, yapı malzemelerinin temini, ücretlerin dağıtılması ve her türlü satınalma işleriyle görevliydi. Mimarbaşı ise keşiflerin hazırlanması, planlama ve inşaat işlerinden sorumluydu. Hassa mimarlar ocağı mimarbaşı tarafından yönetiliyordu ve bir “kethüda”, bir “kalem katibi”, mimarlar ve minare yardımcısı, mermerci, duvarcı, marangoz gibi uzmanlaşmış zanaatkârlardan oluşuyordu. Hassa mimarları, beceri ve deneyimlerine göre “halife”(yardımcı) ve “üstad”(usta) olarak ikiye ayrılıyordu [Turan, 1963].

18.yüzyıl sonlarına kadar, devletin yönetim sisteminden dolayı Osmanlı mimarları, Batı'daki gelişmelerden yalıtılmış olarak geleneksel çizgilerini izlediler.

Hassa Mimarlar Ocağının Görevleri:

- Bütün saray ve vakıf binalarının planlanması, keşiflerinin hazırlanması, inşaatı ve onarımı,
- Ocak teşkilatı dışındaki mimar, yapı kalfa ve ustalarına ruhsat vermek,
- Savaş zamanlarında orduya usta ve işçi temin etmek.
- İnşaatlarda çalışanların eşgüdümünü sağlamak, ücretlerini belirlemek, standartları korumak üzere yapı malzemelerinin kalite ve fiyatlarını tespit etmek.
- Kentsel çevrenin denetimi ve bakımını yapmak.

II. Mahmud (1808-1839) döneminde, 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte gündeme gelen devleti yapılandırma çalışmaları arasında mimarlık teşkilatının sorunları da ele alınır. Saray teşkilatına bağlı olarak çalışan Hassa Mimarlar Ocağı'nın klasik yapısıyla ihtiyaçlara cevap veremeyeceği düşünülerek 1831 yılında ortadan kaldırılır. Ocağın görev ve sorumlulukları birkaç kurum üzerine dağıtılır.

İmparatorluk genelinde imar ve inşa faaliyetlerini yürütüp organize edecek birim olarak 1831'de "Ebniye-i Hassa Müdürlüğü" kurulur. Başlangıçta bağımsız bir kuruluş olan müdürlük 1849'da Nafia Nezareti'ne bağlanarak "Ebniye Muavinliği" ismini alır. Ebniye Muavinliği de 1852 yılında kaldırılıp yerine Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak çalışan "Ebniye Meclisi İdaresi" kurulur. Bu idare 1866'dan itibaren Şehreminliği'ne bağlı Hendesehane bünyesinde çalışır [Can, 2010].

Saray ve kasırların tamiratıyla görevli Topkapı Sarayı'nda bulunan ve Hassa Mimarlar Ocağı'nın bir alt birimi olarak çalışan Tamirat Ambarı, 1831'de yapılan bir düzenlemeyle "Ebniye-i Miriyye Tamirat Müdürlüğü" ismini alır. Bu kurum 1863 yılından sonra "Ebniye-i Seniyye İdaresi" olarak anılır.

2.3.1.2. Ebniye Müdürlüğü

4 Kasım 1831 tarihinde Babıali'de toplanan bir mecliste "Ebniye-i Hassa Müdürlüğü" adıyla yeni bir kurumun oluşturulmasına karar verilir. Abdülhalim Efendi Ebniye Müdürü olarak atanır [Şenyurt, 2007].

Yapılacak resmi binaların planlarının hazırlanması, keşfinin yapılması ve inşaat aşamasında denetim görevi ebniye müdürlüğüne aitti. Özel binaların planlarını kontrol edip uygunluğunu tasdik etmek de yine müdürlüğün görevleri arasındaydı [Şenyurt, 2007].

2.3.1.3. Ebniye Muavinliği

Nafia Nezareti'nin 1848'de kuruluşundan sonra görevleri arasına binaların keşif inşa ve tamiratları da sokulmuştu. Bu nedenle Ebniye Müdürlüğü, Ebniye Muavinliği'ne dönüştürülerek 8 Mart 1849'da yeni nezarete bağlanır.

Ebniye Müdürlüğü'nün Ebniye Muavinliği'ne dönüştürülmesindeki amaç; müdürlüğün inşa çalışmaları ile Nafia Nezareti'nin görevleri arasında bulunan imar faaliyetlerinin koordineli olarak yürütülmesi idi. Ayrıca uzun süredir yetenekli mimar sıkıntısı çekildiğinden sık sık yabancı mimarlara başvurulmaktaydı. Bu nedenle Nafia Nezareti'nin görevleri arasına mimar yetiştirilmesi de eklenmişti. Ancak tespit edilen yolsuzluklardan ve de Abdülhalim Efendi'nin ihtiyarlığından dolayı kontrolü elden bırakması sebebiyle kaldırıldı [Can, 2010].

2.3.1.4. Ebniye Meclisi İdaresi

Muavinliğin kaldırılmasından sonra Ebniye Meclisi, Ticaret Nezareti'ne bağlı Nafia Meclisi'nde toplanır. Mimarlar, Ticaret Nazırı'nın huzurunda haftada birkaç gün toplanarak inşa ve tamir işleri ile birlikte ihalelere karar vereceklerdir. İstanbul çevresinde yer alan boş arsaların haritaları çıkarılarak plansız yerleşime izin verilmeyecektir. Bina ruhsatlarının da Ticaret Nezaretince mühürlenmesi kararlaştırılır [Can, 2010].

Ebniye Meclisi, mimarların ve meclis üyelerinin maddi sorunları ciddi olarak çözülmediği için, bir süre sonra yeniden şikâyet ve tartışmaların odağı olur.

Ebniye Meclisi'nde meydana gelen usulsüzlükler sonucunda mimarlık teşkilatının yeni bir düzenlemeye ihtiyaç duyduğu düşünülür ve 8 Eylül 1861'de hazırlanan bir nizamname ile ebniye meclisi çatısı altında çalışmak üzere, Ebniye Müdürlüğü yeniden kurulur. Yapılan düzenlemeler ile geçmiş dönemlere oranla daha sağlıklı bir yapıya kavuşturulan ebniye meclisi idaresi, salnamelerden tespit

edebildiğimiz kadarı ile 1866 yılından itibaren Şehreminliği içerisindeki Hendesehane'ye bağlanmış ve imparatorluğun sonuna değin varlığını sürdürmüştür.

2.3.1.5. Münakasa Sistemi

Osmanlı Mimarlık Teşkilatı'nın 19.yüzyılda yaşadığı değişim süreci incelendiğinde üzerinde durulması gereken asıl konunun bina inşa ve onarımlarında uygulamaya konulan “münakasa sistemi” olduğu görülür. Ebniye Meclisi'nin kuruluşundan sonra uygulanmaya başlanan “Münakasa Sistemi” (açık eksiltme) ile yapıların inşasında uygulanan prosedür tamamen değiştirilerek ihale sistemine geçilmiştir. Bu sistemde, inşası düşünülen bir yapı, plan ve projeleri ebniye müdürlüğüne hazırlandıktan sonra tahmini bir bedel ile ihaleye çıkarılmaktaydı. Belirlenen bedel üzerinden en düşük fiyatı teklif eden mezuniyet pusulasına (yeterlilik belgesi) sahip üstleniciye (müteahhide) bir kontrat ile yapılacak iş teslim edilmekteydi. Bu üstleniciler için arşiv kaynaklarında kullanılan terim “Kalfa” dır [Can, 2010].

2.3.1.6. 19. Yüzyılda Osmanlı Mimarının Kimliği

“Batılılaşma” etiketi sadece 19.yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'na yakıştırılmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin Osmanlı mimarının mesleğinin de kaderi olarak yorumlanmıştır [Wharton, 2011]. Mustafa Cezar ise bu durumu bir dizi evreyle tanımlar. Birincisi, öncelikle padişahların, ona bağlı olarak da hükümetin yanlış bir imar politikası ile önemli inşaatları gayrimüslim ve yabancı mimarlara vermesi; ikincisi, imar sistemindeki değişikliklerle, inşaatların bina eminliği yoluyla değil de müteahhitler kanalıyla yaptırılması usulünün 19.yüzyılda gayrimüslim mimarlar lehine sonuç vermesidir. Üçüncü neden ise Hassa Mimarları Ocağı'nın değişikliğe uğratılmasının Türk mimarların yetişme ve çalışma dengesini bozması, hassa mimarları örgütüne benzer bir düzenin 19.yüzyıl şartlarına uyacak şekilde yeniden kurulamamış olmasıdır [Cezar, 1995].

Benzer bir dönüşüm Gülsüm Baydar tarafından da gözlemlenir ve Baydar bu dönemde, mimarlığın hassa mimarlar ocağındaki tanımından çıkarak piyasaya sunulabilen, mesleki okullar ve örgütlerle meşruluğuna kazanan bir uzmanlığa

dönüştüğünü söylüyor ve nihayetinde bu durumu modern Türk mimarının ortaya çıkışıyla sonuçlanan bir profesyonelleşme olarak nitelendiriyordu [Baydar, 2012].

Osmanlı inşaat organizasyonu gelişiminde gözlemlenen Hassa Mimarlar Ocağı'nın dağılmasıyla birlikte mimarın artık bir kurumunun kalmaması Avrupa'da eklektizmin ortaya çıktığı şartları hazırlayan ortama paralel bir gelişmedir. Hassa Mimarlar Ocağı gibi devlet destekli, denetimli bir kurum ortadan kalktıktan sonra mimarlar kendi kendilerine hayatta kalabilme, varlık gösterebilme adına münakasa sistemiyle faaliyetlerini sürdürmeye başlamışlardır ve dolayısıyla serbest rekabet ortaya çıkmıştır.

3. 18. VE 19. YÜZYIL OSMANLI MİMARLIK ÖRGÜTLENMESİNDE ERMENİ MİMARLARIN VE BALYANLARIN ROLÜ

Arşiv kayıtlarından ve ikincil kaynaklardan bildiğimiz üzere Osmanlı Devleti'nin saray ve kamu binalarının yapımında eskiden beri Ermeni mimarlar da görev almışlardır. Bu tür inşaatları yöneten Hassa Mimarlar Ocağı kadrosundaki gayrimüslimler arasında her dönemde Ermeni mimarlar da bulunurdu. Bu ocağa küçük yaşta alınan gençler usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiriliyordu. Yani Hassa Mimarlar Ocağı bir yandan da bir çeşit mimarlık okulu gibi çalışıyordu [Baydar, 2012].

Hassa Mimarlar Ocağı'nın kaldırılmasından sonra Osmanlı Devleti'nin inşaat organizasyonunda meydana gelen değişimler sonucu daha rekabetçi bir sisteme geçilme süreci, altı yüz yıllık Osmanlı tarihinin iki yüz yılında mimarlık hizmetlerinde bulunan Balyan Ailesi'nin çok kapsamlı olduğu anlaşılan hizmetleri, bu organizasyondaki rolleri günümüz mimarlık tarihi yazımında öteden beri tartışmalara neden olmaktadır. Bu nedenle Nigoğos Balyan'ın mimari tavır ve tutumunu, Osmanlı mimari kimliğine katkısını irdelerken kendisini üreten, yetiştiren, ortaya çıkmasına vesile olan bağlamı oluşturan ve genelde Ermeni mimarlarının, özelde mimarlık alanında görev alan Balyan ailesi üyelerinin yetiştirilmesi ve meslekleşmesi ile ilgili bilgilerin önyargısız ve tarafsız bir tavırla ortaya konulması önem taşımaktadır.

3.1. Ermenilerde Eğitim ve Mimarlık Pratiği

İstanbul tarihi boyunca pek çok farklı dinden ve kültürden insanın bir arada yaşadığı kozmopolit bir şehir olmuştur. "Millet-i Sadıka" olarak adlandırılan Ermeniler de bu mozağin bir parçası olmuştur. Anadolu ve İstanbul'da yüzyıllar boyunca yaşayarak dini ve sivil mimariye, ortaya koymuş oldukları eserlerle katkıda bulunmuşlardır.

3.1.1. Ermeni Okulları

İstanbul'un fethinden, Tanzimat dönemine (1839) kadar eğitim hizmetleri Müslümanlarda olduğu gibi, diğer din mensuplarında da, kendi dinlerine mensup varlıklı ve cemaatine hizmet etme duygusuna sahip kişilere bırakılmıştır. Sonuçta her caminin yanında bir mektep, medrese doğarken, kiliselerin yanında da o cemaate ait okulların açılması kaçınılmaz olmuştur.

Ermeni cemaatinin eğitim alınanda teşkilatlanması, 18. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. 18. Yüzyıl öncesinde, Osmanlı Devleti sınırları içerisinde Ermeni okulları varsa da bu okullar sayıca yetersizdi. Ermeni okullarının sayısının hızla artmasında zengin Ermeni tüccarların yardım ve desteği ile Batılı Devletlerin ve Amerika'nın yardım ve desteklerinin çok büyük rolü olmuştur [Kılıç, 1995].

Ermeni toplumunda ilk resmi okul 1790 yılında Amira Miricanyan'ın hükümetten aldığı resmi izinle Kumkapı Fıçı Sokak'ta açılmıştır. Daha sonraki yıllarda ise İstanbul'un pek çok semtinde, ücretsiz eğitim veren Ermeni okulları faaliyete geçmiştir. 1824'te Patrik Karabet, Anadolu'daki Ermeni Cemaatine gönderdiği bir yazıda, Ermenilerin okul açmasını istemiştir [Seropyan, 1998].

Okul Müfredatı: Ermenice-Alfabe, okuma, dini okuma, din, hristiyanlığın esasları, dualar, ilahi, yazı, alfabe (Türkçe, Ernice öğretilirdi), matematik (Türkçe olarak öğretilirdi) şeklindeydi [Sevinç, 2004].

Yoksul öğrencilere yönelik ilk yatılı Ermeni Okulu 1838'de Bezciyan Amira tarafından açılmıştır. Bu okul için hazırlanan yönetmelikte; Ermeniceden başka dil konuşulmaması, öğrencilere dayak atılmaması, okuyan öğrencilerin okul idaresinin izni olmadan sanata veya mesleğe verilmemesi gibi kurallar konulmuştur. 1853'de on dört kişiden oluşan "Maarif Komisyonu" kurulmuş, 1860 tarihli "Nizamname-i Millet-i Ermeniyan" adlı bir anayasa ile (Doksan beş maddelik) Ermeni eğitim sistemi amiraların denetiminden çıkmış, eğitim anlayışı dinî motiften kurtarılarak milli ve siyasi bir yapıya kavuşmuştur [Tekeli, 1985]. Nigoğos Balyan da babasına rağmen bu anayasanın hazırlanmasına destek vermiştir. Ancak ömrü yayınlanmasını görmeye yetmemiştir.

1859'da Ermeniler tarafından yapılan bir istatistiğe göre İstanbul'da kırk iki adet Ermeni Okulu ve bu okullarda ise beş binin üzerinde öğrenci vardır. 1871'deki bir araştırmaya göre de, İstanbul'da kırk sekiz Ermeni mektebinde yaklaşık altı bin

civarında öğrenci okumaktadır. 1874 yılında yapılan bir araştırmada ise Anadolu’da dört yüz altmış dokuz okul bulunmaktadır ve seksen binin üzerinde öğrenci vardır [Ertuğrul, 1988].

Ermenilerin okullaşma süreci II. Meşrutiyet Dönemi’nde daha da hız kazanmış, özellikle 1908-1914 yılları arasında Anadolu’nun pek çok yerinde Ermeniler, mevcut kiliselerinin bahçelerine okul açabilmek için ruhsat talebinde bulunmuşlardır. Ermenilerin, Osmanlı Devleti’nin her açıdan zor şartlarda olduğu bu dönemlerde yeni okullar açma girişiminde bulunması oldukça dikkat çekicidir ⁴ [Sevinç, 2004].

3.1.2 Ermeni Toplumunda Amiralık Statüsü

İstanbul’un fethinden sonra şehirde başlayan imar faaliyetleri, imparatorluğun büyümesi ve zenginleşmesi ve şehrin mahmurlaşmasıyla doğru orantılı olarak bir asra yakın bir süre devam etti. Bu yüzden şehre getirilenlerin özellikle mimar, kalfa ve işçi olmasına özen gösteriliyordu. Nitekim fetihten neredeyse 150 yıl kadar sonra Üçüncü Murad’ın Tebriz, Nahcivan ve Gürcistan’dan getirttiği Ermeni nüfusun da büyük oranda mimar, kalfa ve işçilerden müteşekkil olduğu görülmektedir [Kılıç, 2009]. Fatih Dönemi’nden beri İstanbul’a getirilen ve büyük çoğunluğu inşaatlarda çalışan Ermeniler şehrin dört bir yanında inşa edilen cami, çarşı hamam gibi devlet eliyle inşa ettirilen yapıların inşaatında çalıştı ve yirminci yüzyıla değin Ermeniler gerek Mimarlar Ocağı’nda gerekse müstakil olarak imar faaliyetlerinde büyük rol oynadılar. Ondokuzuncu yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketlerinin mimariye yansıtılmasında da Balyan, Serveryan ve Aznavuryan gibi kuşaklar boyu babadan oğula mimarlıkla uğraşan Ermeni ailelerin büyük payları olmuştur ki, inşa ettikleri eserlerin çoğu günümüzde dahi İstanbul’un dört bir yanını süslemektedir.

⁴ Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Türkiye’de Ermeni okulu olarak yalnızca İstanbul’daki Ermeni okulları kalmıştır. 1920-1921 senesinde ise İstanbul’daki Ermeni öğrenci sayısı iki katına çıkmıştır. 1921’de yayınlanan bir istatistikte, İstanbul’da on iki bin üç yüz elli dokuz kız ve erkek Ermeni öğrenci bulunmaktaydı. Bu öğrencilerin yedi bin otuz bir kişisi cemaat okullarında ve yetimhanelerde, iki bin iki yüz otuz dördü göçmen komisyonu kurumlarında, bin beş yüz doksan dördü özel okullarda, bin beş yüzü devlet okullarında ve yabancı okullarda eğitim görmekteydi [Ergin, 1999].

Cumhuriyet Dönemi’nde İstanbul’daki Ermeni okulları diğer okullar gibi beş sınıftan oluşan ilkokullar, üç sınıftan oluşan ortaokullar ve üç sınıftan oluşan liseler şeklinde eğitimlerine devam ettiler. Bunların dışında okul öncesi çocuklar içinde ana sınıfları vardır. Cumhuriyet Dönemi’ndeki eğitim programları diğer okullarla aynı düzeydedir. Ermeni okullarının tüm giderleri (Milli Eğitim Bakanlığı’nın görevlendirdiği Türkçe ve Sosyal Bilgiler Dersleri öğretmenlerinin aylıkları dışında) halkın yardımlarıyla karşılanmaktadır.

İstanbul'da yerleşik Ermenilerin on dokuzuncu yüzyıldan önce genellikle tüccar, zanaatkâr ve sanatkâr oldukları bilinmektedir. 1856 Islahat Fermanı'yla birlikte gayrimüslimlere de unvan verilmesi ve kamuda ve orduda görevlendirilmeleri kabul edilince diğer faaliyetlerin de devamıyla birlikte genç kuşak genelde Osmanlı bürokrasisinin ve diplomasisinin çeşitli kademelerinde görev aldı ve Müslümanlarda olduğu gibi Ermenilerde de İstanbul'daki nüfusun büyük oranını Ermeniler oluşturmaya başladı.

Amira unvanı Ermeni toplumunda, devlet tarafından verilmeyip, halkın büyük kapital sahibi, Osmanlı sarayına yakın ve cemaat idaresinde rol alan önde gelenlere verdiği bir unvandır. Düzyanlar gibi Sivaslı yahut Balyanlar gibi Kayserili Amiralar da olmakla birlikte tarih boyunca Amiraların büyük çoğunluğu, Kanuni Dönemi'nde İstanbul'a getirilen sarrafların yoğunlukta olduğu Eğinliler olmuştur. Hagop Barsoumian'ın "Amira Sınıfının Osmanlı Devleti ve Ermeni Cemaati İçerisindeki Rollerini" isimli makalesinde ve "İstanbul'da Ermeni Amira Sınıfı" isimli doktora tezinde belirttiğine göre, tarih boyunca altmış beş aileden tam yüz altmışbeş-yüz altmışaltı tane Amira çıkmıştır [Barsoumian, 2013]. Saro Dadyan'ın "Ermeni Aristokrasisi" adlı kitabında aktardığına göre amiralik için esas olan devlet ileri gelenleriyle olan yakınlık, devlet içerisindeki saygınlık ve cemaat içerisindeki nüfuslardır [Dadyan, 2011].

Amiralik ünvanının babadan oğula aktarılmasında sarraf Ermenilerden çok, buldukları mevkide ahvadına aktarabilen Darphane Emiri Düzyan, Barutçubaşı Dadyan ve Mimar Balyan ailesi gibi teknik anlamda liyakat sahibi aileler başarı sağlamıştır.

Amiralar devlet tarafından ne bir mevkiye atanıyor ne de bir unvan sahibi oluyordu. Ama imparatorlukta en büyük kapital sahipleri ve cemaatleri içerisindeki hayırseverlerdi; bundan dolayı belki de halk onlardan bahsederken "Prens" olarak bahsediyordu ve halkla aralarında çok keskin bir sınıf vardı. Her alanda halktan ayrılıyorlardı, hatta kilisede bile onların oturdukları bölümler ayrıydı.

Sahip oldukları zanaatları yahut teknik bilgileri sayesinde devlet tarafından istihdam edilen Amiralar, bu hizmetlerinin karşılığında birtakım hak ve imtiyazlara sahip oluyordu. Amiralar gayrimüslimlere, hatta imparatorluğun tüm halklarına getirilen bazı vergilerden muaf tutuldukları gibi, silah taşıma ve hatta emrinde silahlı adam bulundurma hakkına da sahipti. Kıyafet konusunda gayrimüslimlere getirilen kısıtlama onlar için söz konusu değildi. Onlar, istedikleri kumaşı kullanabilir, kürk

giyebilir, Müslümanlara has olduğu söylenmesine rağmen sakal da bırakabilirdi. Ata binmelerine ve istedikleri kayığı kullanmalarına da bir kısıtlama getirilmediği gibi, bazı önemli davaları olması durumunda kadı huzurunda değil, Divan-ı Hümayun'da sorgulanırlardı. Görkemli konaklarında yüzlerce kişiye verdikleri şatafatlı davetlere bakılacak olursa, diğer gayrimüslimlerde olduğu gibi evlerinin mimarisine ve renklerine karışılmıyordu.

3.1.3. Balyan Ailesi ve Erken Tanzimat Dönemi Faaliyetleri

Osmanlı Mimarlığı'nın son dönemlerinin en önemli isimlerinden olan Balyanlar; Sultan III. Selim (d.1761- c.1789-ö.1808), Sultan II. Mahmud (d.1785-c.1808-ö.1839), Sultan I. Abdülmecid (d.1823–c.1839-ö.1861) ve Sultan I. Abdülaziz (d.1830-c.1861-ö.1876) olmak üzere ardarda dört kuşakta, Senekerim Balyan (d.1768-ö.1833), kardeşi Krikor Amira Balyan (d.1764-ö.1831), Krikor'un oğlu Garabet Amira Balyan (d.1800- ö.1866) ve oğulları Nigoğos (d.1826–ö.1858), Sarkis (d.1835-ö.1899), Hagop (d.1837-ö.1875), Simon (d.1846-ö.1894) kardeşler olarak, yaklaşık bir yüzyıl boyunca meslek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Ermeni kökenli bu ailenin hemen hemen tüm bireyleri, sultanlar için çeşitli saray, köşk ve kasırların yapımlarını üstlenmişler, çok sayıda ve büyük yapılara imzalarını atmışlardır [Batur, 1985].

Balyanların bu denli etkin olup ve süreklilik içinde çalışmalarını dönemin tarihi koşullarıyla ilgilidir. Batı'ya açılmanın devlet politikası olduğu bir dönemde, dil, din ve kültürel elverişlilik özellikleriyle bunu kolaylaştıracak kesimlerin veya unsurların önem kazanması doğaldır. Aile mesleği geleneğini sürdürmenin, babadan oğula veya kardeşten kardeşe aktarılan deneyim birikimi, aynı adı taşımanın ve bir öncekinin etki ve başarı mirasını kullanmanın avantajı, Balyanların başarı grafiğini yükseltmede olduğu kadar, bu adın hatırlanıp öğrenilmesinde de etkili olmuştur.

Wharton'a göre Balyan mimarlık bürosu, Osmanlı İstanbul'una dönemin gereklerini, değişimini ve beğenisini aksettiren anıtsal bir çehre kazandırmıştı [Wharton, 2015]. Bu mimarlık bir anlamda Osmanlı toplumunun bütününü kucaklayan kültürel değişimi de gözler önüne serdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinin sur içinden çıkarak Pera sırtlarına ve Boğaziçi kıyılarına yayıldığı dönemlerde birçok yapı inşa edildi. Yeni yapı tipleri, yeni boyutlar, yeni bir mimari anlatım boy göstermeye

başladı. Bu bağlamda bir Osmanlı Ermeni ailesi olan Balyanların Osmanlı mimari mirasına katkıları önemle hatırlanmaya değer.

Balyan ailesinin menşei bugün hala araştırmacılar arasında tartışmalara sahne olmaktadır. Agop Minasyan 1973 yılında İstanbul Üniversitesi'nde yayınladığı lisans tezinde araştırmacıların büyük çoğunluğu onların Adana havalisindeki "Belen" köyünden olduklarını bildirdikleri halde, diğer bazıları onların "Papert" (Bugünkü haliyle Bayburt) köyünden olduklarını zikrettiğini söyler [Minasyan, 1973]. Ancak bunlara karşılık herhangi bir belge bulunmamaktadır. Balyan sülalesinin orijini hakkında bugün elimizde 1831'den gelen yazılı bir belge mevcuttur. Sözü geçen belge yazar ve düşünür Toros Aradyan'a (1895-1955) ait olup, "Ziye" adlı bir kitapta çıkarılmıştır. Bu kitapta Krikor Bey Balyan ile ilgili şöyle bir yazı vardır: "Krikor Kalfa, Minas Kalfa'dan sonra Sultan Mahmud'a 30 yıl kalfalık etmiştir, Papert'li Bali kalfanın oğludur." Yine aynı kitabın 26.sayfasında "ustaya ithafen" yazılı bir kısa şiirde şöyle deniliyor: "Bu mezar ağlayışa layıktır, çünkü Papert'li Bali kalfanın oğlu olan İstanbullu büyük mimar ve cemaat ileri gelenlerinden Krikor Amira'ya aittir." burada da Papert'in yani bugünkü adıyla Bayburt'un üzerinde duruluyor. Bazı Ermeni araştırmacılar da Bali Kalfa'nın, ailenin en yaşlı üyesi olduğunu yazar. Hatta 15. yüzyılda sahibi oldukları köyün, ailenin soyadına atfen "Balyan" olarak anıldığı söylenir. Günümüzdeki adıyla Belen, Adana'nın Saimbeyli ilçesine bağlıdır. Söz konusu Bali Balyan, köyün muhtarıken 1682-1683'te İstanbul'a göçmüş ve IV. Mehmed'in hizmetinde merametçilik (yapı onarımcılığı) yapan bir Ermeni'nin yanına yardımcı olarak girmiştir. Kısa zamanda kendini sevdirek bu hassa mimarının kızıyla evlenmiş ve kayınpederinin ölümü üzerine onun görevini üstlenmiştir. Bali 1725'te ölünce yerine geçen oğlu Minas, III. Ahmed ve I. Mahmud'un hizmetinde beş yıl çalışmıştır. Ondan sonra yerini alan oğlu Magar, ustalığıyla göz doldurmuş ama kendisini çekemeyenlerin iftiraları sonucu ailesiyle Bayburt'un Lsonk köyüne sürülmüştür. Ama suçsuzluğu anlaşılınca sultan tarafından görevine geri çağırılmıştır. İlerleyen yaşında köyüne dönen ve orada ölen Magar'ın sürgündeyken dünyaya gelen oğlu Krikor'un ise doğum tarihi bilinmiyor. Ama ölüm tarihi 1823 olarak geçiyor. Ünlü tarihçi, 1996'da kaybettiğimiz Pamukciyan ise Balyan ailesinin ataları konusunda başka bir bilgi veriyor. Kayseri'nin Derevenk köyünde doğan bir başka Bali Kalfa'dan bahsediyor; 1803'te İstanbul'da ölen bu merametçinin Krikor ve Senekerim Balyan'ın babası olduğunu söylüyor. Pamukciyan bu görüşünü, Üsküdar

Bağlarbaşı Ermeni Mezarlığı'nda gömülü “merametçi” lakaplı kalfaların mezar taşlarındaki kitabelere dayandırıyor [Pamukciyan, 2003].

Minasyan'ın aktardığına göre, atalarına atfen “Balyan” veya “Balyan” soyadını ilk kez kullanan Krikor'un 1764'te doğup 15 Kasım 1831'de Üsküdar'da öldüğü çeşitli araştırmacılar tarafından belirtilmektedir. Gençliğine dair hiçbir bilgi bulunmayan Krikor'un, I. Hamid tarafından 1777'de saray mimarı yapıldığına dair bilgi veren kaynaklar var ama bu durumda Krikor'un on üç yaşında olması gerekirdi, dolayısıyla bu bilgi netlik kazanmamaktadır. Krikor Balyan, III. Selim'in müşaviri ve hassa mimarıydı. Sultan II. Mahmud döneminde ise ustalığı iyice kendini göstermiştir. Sultan çok güvendiği bu mimara at binmek, sakal bırakmak, istediği biçimde giyinmek gibi birtakım imtiyazlar vermiştir. Krikor Kalfa, sonradan onun özel sarrafı, danışmanı, darphane emini olan Kazaz Artin'i Sulta Mahmud'la tanıştırmıştır. Krikor, 1820'lerde Ermeni Katolik ve Apostolikler arasındaki mezhep ihtilafları sırasında iftiralara maruz kalmış ve Kayseri'ye sürülmüş. Ancak bu sürgünle alakalı Kazaz Artin'in biyografisini yazan bir başka tarihçiye göre Krikor Kalfa, saray hamamını zamanında bitiremediğinden II. Mahmud'un öfkesine maruz kalmış ve bir sabah ansızın evinde alınarak Kayseri'ye sürülmüştür. Bunun üzerine Krikor'un kızı, Kazaz Artin'e koşarak duruma bir çare bulmasını istemiştir. Babasını kurtaracağına söz veren Kazaz Artin, Krikor'a Kayseri'den çok leziz bir pastırma yollamasını söylemiştir. Sultan, pastırmadan pek hoşnut kalmış ve kalfanın geri dönmesini buyurarak şöyle bir latife yaptı:

“Fare avlamak için bir parça pastırma kullanıldığını bilirdim, fakat pastırmayla adam kurtarılabilceği aklımdan geçmezdi...”

Krikor, Üsküdar'da, Bülbüldere'nin üstündeki bir tepede ikamet etmekteydi. Tarihçi Mırmıryan, Krikor Balyan'ın evi yakınında bülbül yetiştirdiğini, yaşlılığında sık sık bülbüllerini dinlemeye gittiğini yazar. Krikor Balyan'ın ailesi ile birlikte oturduğu bu semt günümüzde hâlâ Üsküdar sınırları içerisinde “Bülbüldere” olarak bilinmektedir. Pazar günleri Bağlarbaşı'ndaki bağında işçilerine ve ustalarına yemek veren, sofrayı onlarla paylaşıp hasbıhal eden Krikor Kalfa kendi cemaati için büyük emek sarf etmiş, Balyan adını yüceltmıştır.

Sultan Mahmud onun vefatıyla boşalan hassa mimarlığına oğlu Garabed Balyan'ı ve onun damadı Ohannes Seryan'ı getirmiştir. Krikor Balyan, Üsküdar

Bağlarbaşı Surp Haç Ermeni Mezarlığı'na defnedilmiştir. Mezar taşının üstünde iki ayrı kayıt bulunmaktadır. Üst kısımda bulunan Ermenice alttaki ise Arapça yazılı Türkçedir. Bu yazıları araştırmış olan Pamukciyan şöyle aktarmıştır:

“Bu kayıtlar tarafımdan 1945’te zor bir şekilde okunmuştur. Bu kayıtlar altı kitadan müteşekkil ve yüksek bir dille yazılmış olup merhumun hayatı hakkında hiç denecek şekilde az bilgi veriyorlar, yalnız sayısız kişilerin hayatlarını ona borçlu olduklarını ve fakirlere, yoksullara çok iyiliklerde bulunduğu söyleniyor.” [Minasyan, 1973].

Elmon Hançer tarafından aktarıldığına göre ise lahdinin baş tarafında, Sultan Mahmud tarafından yazdırılan Osmanlıca kitabe şöyledir:

“Ebniye-i hassa-i şahane kalfası Krikor Kalfa.”

Eski Çırağan ve Dolmabahçe sarayları, Yeniçeriler tarafından yakılan eski beylerbeyi Sarayı, Sultan Mahmud’un bentleri, Tophane Nusretiye Camii, Selimiye Kışlası onun eserlerinden bazılarıdır [Hançer, 2007].

Krikor Amira Balyan’ın biraderi Senekerim Balyan ise kutsal yerleri ziyareti sırasında vefat etmiş ve Kudüs Ermeni Mezarlığı’na defnedilmiştir. Kudüs Tarihi adlı Ermenice bir eserde bulunan mezar taşının kitabesine göre 2 Eylül 1863’te vefat etmiştir. Mimarın bilinen tek eseri 1828 tarihli Beyazıt Yangın Kulesi’dir.

Krikor Balyan’ın oğlu Garabed Amira Balyan’ın gençliğine dair kayıt bulunmamaktadır. Babası gibi hayır işlerinde rol aldığı, eğitim hizmetlerine destek sağladığı bilinmektedir. Garabed, II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz’e hizmette bulunmuştur. Yapılarını eniştesi Ohannes Serveryan ve oğlu Nigoğos’la birlikte inşa etmiştir. Ermeni mimarisini incelemek üzere Ani harabelerini gezen Garabed, yapıtlarında Ermeni mimarisinin özgün çizgilerinden yararlanmıştır. Yapı repertuarı en zengin ve sayıca en kabarık Balyan olan Garabed’in eserleri arasında Dolmabahçe Sarayı, Harbiye Mektebi, Hereke Fabrikası sayılabilir. Bu etkin mimar 1866’da İstanbul’da öldü ve Beşiktaş Ermeni Mezarlığı’na gömüldü. Nazeni Babayan’la evliliğinden on evladı dünyaya gelmişti ve oğulları da kendisi gibi ata mesleğini seçmiştir [Dadyan, 2011]. Kendi cemaati içerisinde önemli faaliyetlerde

bulunmuştur, 1838 yılında Üsküdar'da açılan Cemaran⁵ adlı o dönemin en yüksek Ermeni mektebinin inşasına 1836'da eniştesiyle birlikte başlamıştır. Yine aynı sene Beşiktaş'ta bulunan Meryem Ana Kilisesi'ni inşa ettirmiştir. Semtin okuluna ve fakirlere de büyük yardımlarda bulunmuştur. Aynı dönemde Osmanlı imparatorluğu içerisindeki yapı faaliyetleri de yoğun bir şekilde devam ederken, İtalyan bir mimar olan Nicola Carelli ile anlaşarak Cemaran'da matematik, mimarlık ve perspektif alanlarında ders vermesini sağlamıştır. Nicola Carelli Napoli'deki özel okullardan ilham alan yaklaşımıyla, antik çağ, en ünlü anıtlar, grafik teknikleri ve perspektiflerle birlikte klasik düzende temel ve rafine bir dil oluşturmuştur. Bu dilde neo-klasik öğeler hâkimdir [Mangone, 2017].

Garabed Balyan, Yedikule Ermeni Hastanesi'nin nezdinde açılan mektepte ziraat derslerinin tesisi için bin altın maddi yardımda bulunmuş ve önemli bir ziraatçi ve devlet adamı olan Amasyan Hagop Efendi'yi hocalığa getirmiştir. Yine 1858'de Dadyan Boğosyan ile birlikte söz konusu hastanede bir ruhban mektebi açmıştır. 1859 tarihli bir vasiyetname ile Yalova yakınlarında bulunan ve iyi gelir getiren gayrimenkullerini bu mekteplerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere Ermeni cemaatine vakfetmiştir [Pamukciyan, 2003]. Bütün bu faaliyetleri Garabed Balyan'ın eğitim pratiğine verdiği önemi gözler önüne sermektedir.

Yaşadıkları dönemin isteklerini karşılamadaki sezgi ve duyumları da, Balyanların mimarlık alanında bir çeşit egemenlik kurmalarına yol açan özelliklerden biridir. İlk üç kuşağın mimarları mesleği, uygulamada en alt basamaktan başlayarak öğrenmişlerdir. Geleneksel eğitimden gelen ve çağın gereksinimlerinin farkına önceden varan Garabet Balyan, oğullarını akademik eğitime yönlendirmiştir. Ermeni kaynaklarına göre, oğulları arasında da akademik ve pratik yoluyla eğitim alan ilk kişi, çalışmanın 4.bölümünde hakkında geniş bilgiye yer verilecek olan Nigoğos Balyan'dır.

Garabed'in diğer oğullarından Sarkis Balyan, ağabeyi Nigoğos'un hastalığı nedeniyle yarım bıraktığı mimarlık eğitimi için 1847'de tekrar Paris'e gitmiştir. Önce Sainte Barbe Koleji ve Ecole Centrale'e, ardından Ecole des Beaux Arts'a devam etmiş; 1855'te de bu akademiden mezun olarak İstanbul'a dönmüştür. Ancak bazı tarihçiler mimarın bu okulda kaydının bulunmadığını ileri sürmektedir, o dönemde

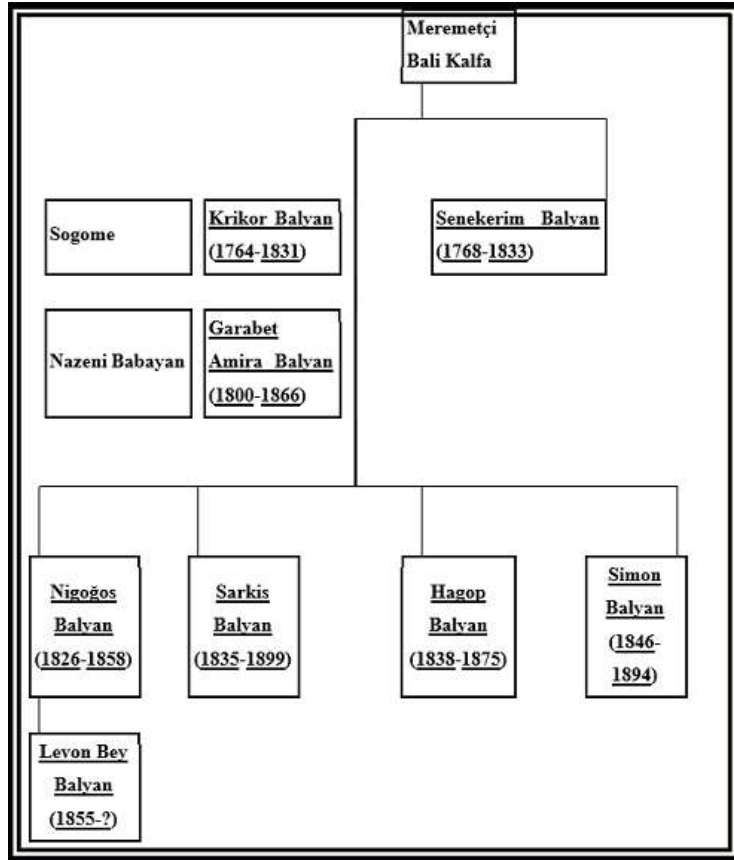
⁵ Üsküdar Yenimahalle'de bulunan ve günümüzde halen daha faaliyetleri sürdüren Cemaran Okulu Ermeni cemaatinin okuma isteğinin simgesidir. Okul Üsküdar'daki Kudüs Ermeni Patrikhanesi'nin bulunduğu yerde yer almaktadır.

hiçbir Osmanlı öğrencisine diploma verilmediği göz önüne alınırsa bu konunun hala araştırmaya açık taraflarının olduğu görülecektir. Sarkis Balyan, babası Garabed'in ölümü üzerine kardeşi Hagop'la hassa mimarlığına getirilmiş ve onun tasarladığı yapıların inşasını yürütmüştür. Bu nedenle yapıların mimarı olarak Sarkis'in adı geçmektedir. Sultan Hamid'in cülusundan ve Hagop Bey'in 1875'teki ölümünden sonra mimari faaliyeti kesintiye uğrayan Sarkis, bazı iftiralar nedeniyle Avrupa'ya gitmek zorunda kalmıştır. On beş yıl sonra Hagop Paşa Kazazyan'ın şefaatiyle İstanbul'a dönmüş, Adacığında inzivaya çekilen ve kendini ilme veren Sarkis Bey'in, buradaki köşkünde bir laboratuvarı olduğu bilinmektedir. Yaşlı İstanbulluların 1913-1914 yıllarında hâlâ “vaktiyle cennet köşesi gibi bir yerdî” diye söz ettiği adacık, sonraki yıllarda Şirket-i Hayriye'nin kömür deposu olmuştur. Cemaat işlerine çok katılmayan Sarkis, genç yaşta ölen eşinin anısına Beşiktaş Makruhyan Okulu'nu yaptırmıştır. Çocuğu bulunmayan, amatör bir müzisyen ve ressam olan Sarkis Bey Ermeni asıllı ünlü Rus deniz ressamı Ayvazovski ile yakın bir dostluk kurmuştur. Sultan Abdülaziz'in daveti üzerine İstanbul'a gelen ressam, Sarkis Bey Adası'ndaki köşkte misafir edilmiş, bu adacıktan doya doya izlediği Boğaziçi'ni tablolarına aktarmıştır. Sarkis Balyan 1899'da Kuruçeşme açıklarında, kendi adını taşıyan adacığındaki köşkünde ölmüş ve Bağlarbaşı Ermeni Mezarlığı'nda büyükbabasının yanına gömülmüştür. Garabed Balyan'ın en küçük oğlu Hagop Balyan ise 1855'te gittiği Paris Sainte Barbe Koleji'nden mezun olduktan sonra Venedik'e geçmiş, ancak Nigoğos'un ölüm haberiyle İstanbul'a tekrar geri dönüştür. Hagop, mimariden çok güzel sanatların ve tiyatronun hamisi olarak ünlenmiş ve tüm servetini bu uğurda harcamıştır. İlk Türk operetinin bestecisi Dikran Çuhacıyan, Hagop Balyan'ın desteğini alanlardan biridir. Beylerbeyi Sarayı'nı inşa eden Sarkis ve Hagop Balyan'ın sultanlar semti Ortaköy'de bir yalısı bulunmaktadır. Çeşitli kaynaklara göre, sarayın inşasına karşılık bir armağan olarak bu yalayı yapmalarına izin verilmiştir. İnanıdırıcı olan nokta yalının gerçekten tam da Beylerbeyi Sarayı'na bakmasıdır. Cemaat hizmetlerinde de bulunan Hagop Balyan, çok sevdiği eşini kaybedince kederini unutmak üzere Avrupa'ya gitmiş, ancak duyduğu acı genç yaşta onu ölüme götürmüştür. Garabed Balyan'ın bir diğer oğlu olan Simon Balyan, Hassa mimarlığının yanı sıra usta bir desinatör olarak çalışmış, bazı görkemli yapıların renkli minyatür resimlerini hazırlamıştır. Hiç çocuğu olmayan sanatçı 1894'te ölmüştür. Nigoğos'un oğlu Levon Balyan ise mimarlık eğitimini Paris Ecole des Beaux Arts'ta

almıştır. Levon, Osmanlı sarayına hizmet eden son Balyan'dı. Ne yazık ki yaşamı hakkında ayrıntılı bilgiye ulaşamamıştır (Wharton, 2015).

Balyanların sanat faaliyetleri hakkında Berç Erpiyon şöyle yazmaktadır; “Balyanlar 19.yüzyılda yani kendi devirlerindeki mimari prensiplerini özümleyerek olsun saray ve camilerinin üzerlerini oldukça çok sayıda kabartma süslerle süslemişlerdir. Onlar kendi zamanlarının sanat anlayışı ve ruhunu başka şekilde ifade edemezlerdi zaten, bilhassa Avrupa'daki çevreler içerisinde. Çünkü öğrenimlerini oralarda görmüşlerdi. Zamanımızın sade mimari anlayışına bağlı olarak Balyanlara ait eserlerin büyük bir kısmı gözlerimizi rahatsız etmemektedir. Balyanların eserleri zamanımızdaki sanat ruhunun birer temsilcisi gibi durmaktadırlar. Balyanların özelliklerinden biri de çok fazla masrafa girmekten kaçınmalarıdır. Bunun içindir ki birçok Avrupalı mütehasıslar kendi yaptırdıkları sarayların masrafları yanında çok az görünen Balyanların eserleri için hayret ve şaşkınlıklarını belirtmişlerdir.” (Tablo 3.1), [Minasyan, 1973], [Web 1, 2018].

Tablo 3.1: Balyan Ailesi Soyağacı.



3.1.3.1. Garabed Balyan

Nigoğos Balyan'ın ortaya koyduğu eserlerin seçkisi yapılırken ve ilgili eserlerden söz edilirken çoğunlukla babasıyla karşılaştırma yapılmıştır. Bunun sebepleri;

- Nigoğos'un eser verdiği dönemde babası Garabed Balyan'ın faal ve saltanata yakın bir mimar olması,
- 19.yüzyılın ilk yarısına ortaya koyduğu eserlerle damga vurmuş olması,
- Nigoğos'un öncesinde ve sonrasında da etkin olduğu için mimarideki geçişi gösterebilme potansiyeline sahip bir mimar olması,
- Beraber çalıştıkları yapıların da olması neoklasikten eklektik tavra geçişi anlamamızı destekleyecek nitelikte olması,

şeklinde açıklanabilir.

Balyan ailesinin en seçkin profile sahip üyesi, döneminde oldukça etkin ve çok sayıda eser veren, Krikor Balyan'ın oğlu Garabed Balyan'dır. 1800 yılında İstanbul'da doğmuş ve 15 Kasım 1866'da yine İstanbul'da vefat etmiştir. Oğlu Nigoğos Balyan'la birlikte Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'nda meftundur, ancak imar çalışmaları sırasında yok olan mezarlarına bugün ulaşılamamaktadır (Şekil 3.1), [Tuğlacı, 1993].



Şekil 3.1: Garabed Amira Balyan ve Nigoğos Bey Balyan'ın bugün mevcut olmayan Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'ndaki kabir taşları.

Garabed Balyan'ın çocukluğu ve öğrenimi konusunda hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak Minasyan'ın aktardığına göre, 19.yüzyılın başında İstanbul'da normal öğretim yapan cemaat okulları bulunmadığı gibi, bir çocuğun eğitim ve öğretim için Avrupa'ya gönderilmesi gibi bir adet de yoktu. 1790'dan önce İstanbul'un çeşitli semtlerinde semt okullarının açıldığı görülür. Bunlar Kumkapı (1790), Balat (1796), Üsküdar (1797), Ortaköy ve Kuruçeşme (1798) okullarıdır. Bunlar tamamen ilkel koşullar ve imkânsızlıklar içinde öğretim yapmaktaydılar. Büyük bir ihtimalle Garabed Balyan, evinde özel olarak görevlendirilen öğretmenlerin yönetimi altında ilköğrenimini görmüş ve babasının eli altında da mimari öğrenimini alıp geliştirmiştir [Minasyan, 1973].

Babasının dikkatli vesayeti altında Garabed Balyan, mimarlık sanatında ustalaşmıştır (Şekil 3.2), [Agos Gazetesi Arşivi]. Tasarımlarını yer yer etkileyen Ortaçağ Ermeni başkenti Ani'yi ziyaret etmiştir. 19.yüzyılın birinci çeyreğinde Ermenilerden başka İtalyan mimarlar da İstanbul'da faaliyette bulunuyorlardı. Bunlardan bazıları Krikor Balyan'ın ölümünü bir fırsat bilerek saray mimarı olmak gibi yüksek ve şerefli bir görevi ellerine geçirmeye çalışmışlar, ancak Harutyun Amira Bezciyan'ın müdahalesi ve aracılığıyla Sultan II. Mahmud bu göreve Garabed Balyan'ı getirmiştir [Minasyan, 1973]. Sultan II. Mahmud tarafından kraliyet mimarı olarak atanan Garabed Balyan üç adet saray, iki adet kasır inşa etmiştir; Dolmabahçe Sarayı, Salıpazarı Sahilsarayı (eski Meclis-i Mebusan ve bugünkü Akademi binası) ve eski Çırağan Sarayı, Bayıldım ve İzmit imparatorluk kasırları. Diğer eserleri arasında iki adet askeri kışla, birkaç fabrika, okul, hastane, bent ve kilise gibi birbirinden çok farklı fonksiyonlara sahip yapılar vardır [Pamukciyan, 2003].



Şekil 3.2: Garabed Amira Balyan.

Kubbelerin inşası konusunda da uzman olan Garabed Balyan, başlangıçta Ayasofya'nın kubbesini yenilemek için görevlendirilmişti; ancak bu komisyon değişmiş ve görev İtalyan mimar Gaspare Fossati'ye geçmiştir. Bunun üzerine 1853 yılında Kudüs'teki ünlü Kubbe-t-üs Sahra'yı tamir etmiş ve camiinin iç mekânını onarmak ve dekore etmek üzere görevlendirilmiştir [Hovannisian, Payaslian, 2010].

Garabed'in çalışmalarında, döneminde çalıştığı padişahların Batılı zevklerine uygun tasarım ve kurgular gözlenir. Oğullarından Nigoğos Balyan'la çalışmış olmanın verdiği etkinin de payı büyük olsa gerektir. Oğluyla çalıştığı eserler Batılı üsluplar bakımından daha zengin ve estetik öğeler ön planda, kendi çalıştığı eserlerde ise özellikle plan şemasında geleneksel tasarım gözlemlenmektedir. Zira bunun en açık şekilde gözlemlendiği örnek, yapılan ikincil kaynak taramaları sonucunda, Garabed Balyan'ın yalnız çalıştığı düşünülen Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii'dir.

Küçük Mecidiye ya da bazı kaynaklarda Çırağan olarak adı geçen camii, Beşitaş'ta, Yıldız Mahallesi'nde Çırağan Sarayı'nın arkasında, Yıldız Parkı girişine

doğru uzanan yolun paralelinde yer alır. Camiinin batı yönünde olmak üzere, biri avluya diğeri ise doğrudan camiye açılan iki kapısı vardır (Şekil 3.3), [Web 2, 2018].



Şekil 3.3. Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii.

Camiinin yapım tarihi 1848 yılına tekabül etmektedir [Çelik, 2000]. Banisi Abdülmecid Han olan camiinin avlu kapısı üzerinde Ziver'in dört mısralık şu kitabesi okunur:

*“Sahibi zamanı saltanat, hakanı ahdı madelet
Yaptı sarayı nezdine bir camii valâ zihî
Bünyanını tahsin edüp “Ziver” dedi tarihini,
Abdülmecidi han camii ali bina kıldı behi”* [İstanbul Abideleri].

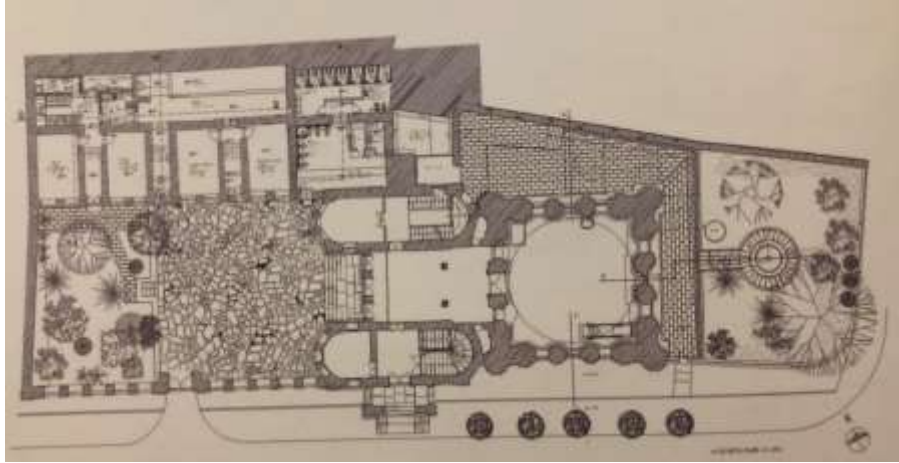
Camiinin mimarıyla ilişkin ikincil kaynaklara göre iki farklı görüş söz konusudur. Eyice'nin aktardığına göre camiinin mimarı Garabed Balyan, Tuğlacı'nın aktardığına göre ise Nigoğos Balyan'dır [Eyice, 1963] [Tuğlacı, 1981]. Yapı incelemeleri doğrultusunda, alan çalışmasında gözlenen mimari tasarım kurgusu göz önüne alınarak mimarının Garabed Balyan olma ihtimali yüksektir.

Yapının Çırağan Caddesi ile ilişkili olan cephesinin önünde bir bahçesi vardır. Bahçe ile ilişkili doğu cephesinde devam eden ve doğu istinat duvarının sınırladığı, minare kaidesi ile son bulan bir açık alanı daha vardır. Kuzey cephesinin önünde ise, imam evinin önündeki alan üst kotta kalacak şekilde, cemaat, meşruta odaları ve şadırvan girişlerinin yer aldığı taş kaplama olan asıl avlu kısmı bulunmaktadır (Şekil 3.4), [Baydaş, 2018].



Şekil 3.4: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, genel görünüş.

Yapı genel kurgu bakımından simetrik özellik göstermektedir. Harim ve Hünkâr Kasrı boyunca kuzey-güney ekseninin simetrisini bozan özellik, hünkâr girişinin portik özellik taşımasıdır (Şekil 3.5), [İlhan, 2017].



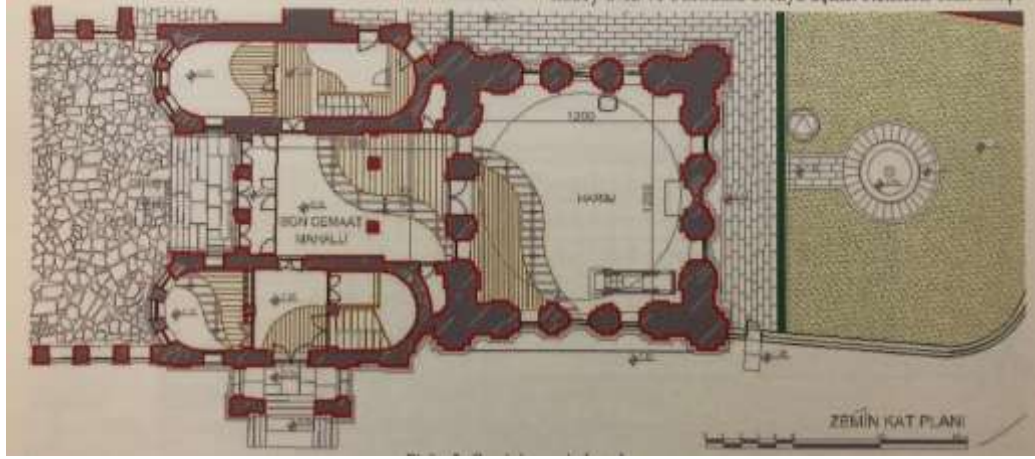
Şekil 3.5: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, vaziyet planı.

Yapının plan özelliklerine bakıldığında, 13x3 metre ebadında, kare planlı ana ibadet mekânının kuzey cephesinin önünde, dikdörtgen planlı son cemaat mahali bulunmaktadır. Son cemaat mahalinin doğu ve batı aksından geçişi olan Hünkâr Kasrı odaları, zemin kat ve birinci kattan oluşmaktadır.

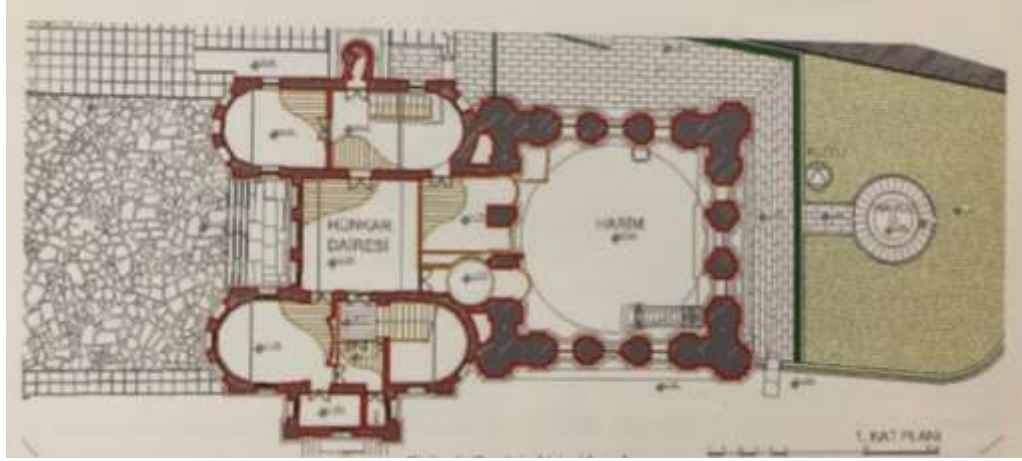
Harimin doğu ve batı cephelerinin zemin ve mahfil kotunda üçer adet pencere dizisi bulunmaktadır. Güney cephesinde bu özellik, mihrap nişinden dolayı aynen devam edememiştir. Kuzey cephesi ise tamamen farklıdır. Harim bölümüne son cemaat mahalinden bir açıklık vasıtasıyla girilmektedir. Mahfil kotunda ise hünkâr mahfili ve diğer iki mahfil bulunmaktadır. Harimin dört köşesinde, geniş beden duvarları yer almaktadır. Pencere nişlerinin arasında cephe hareketliliğinin devamı mahiyetinde ve yarısı duvara gömülü vaziyette, dikdörtgen kesitli gömme sütunlar mevcuttur.

U formulu Hünkâr Kasrı yapısı, portik özellik gösteren hünkâr girişi dışında kuzey- güney aksında simetriktir. İki katlı olan yapının doğu ve batı kanatlarının bağlantısı, zemin katta son cemaat mahalli ile birinci katta ise kabul odası ile sağlanmaktadır. Hünkâr girişinin olduğu batı kanadının zemin katında giriş holü ve bir oda bulunurken, birinci kata iç-bükey hünkâr merdiveni ile çıkış sağlanmaktadır. Üst kat merdiven holü, doğu cephesinden kabul odasına, batı cephesinden ise tuvalet holüne açılmaktadır. Tuvalet holü, dinlenme odası ve tuvalet ile doğrudan bağlantılıdır. Kabul odası ise dinlenme odası ve doğu merdiven holü ile ilişkilidir. Kabul odasından geçiş sağlanan dinlenme odası, alt kat odasıyla aynı özelliği gösterecek şekilde kuzey cephesinden iç bükey beden duvarı hareketine sahiptir. Dinlenme odasından hünkâr girişinin üst katında bulunan ve Yıldız Parkı giriş yoluna direkt cephesi olan, seyir odası kısmına geçilir.

Hünkâr Kasrı, doğu ve batı kolu merdivenleri, çift kollu merdivenlerdir; ancak, nitelik olarak farklılık göstermektedir. Doğu kolu merdiveni doğrusal ve klasik korkulukludur. Batı kolunda hünkâr merdiveni ise iç bükey duvar hareketine sahip ve oymalı ahşap korkuluk ve profilli küpeşteye sahip, aynı zamanda dönel bir merdivendir (Şekil 3.6) (Şekil 3.7), [İlhan, 2017].



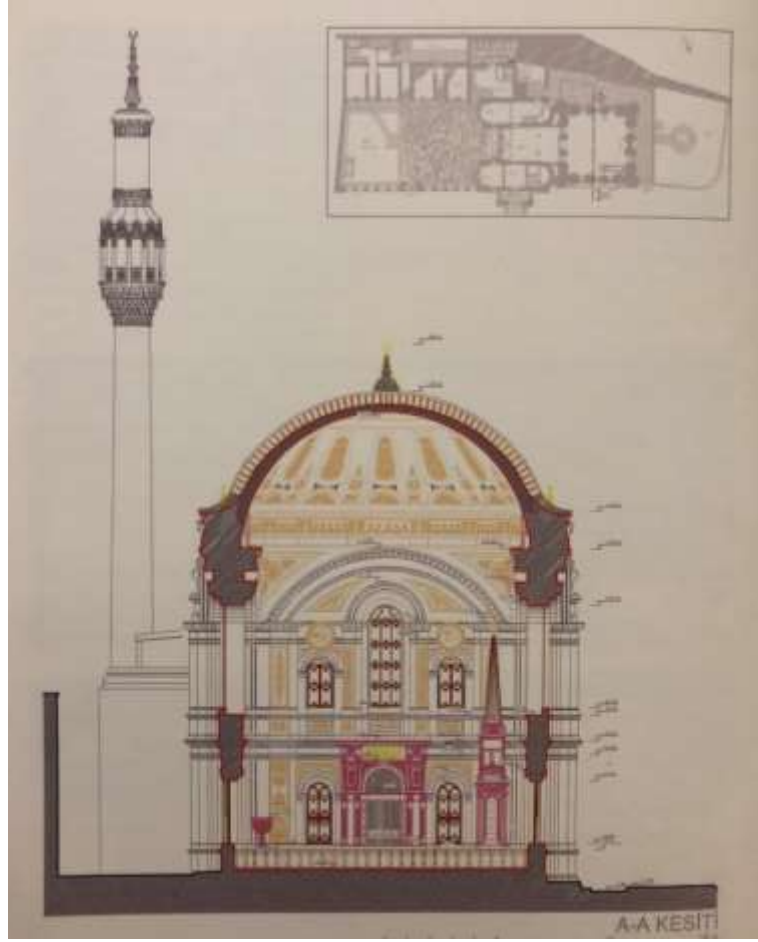
Şekil 3.6: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, zemin kat planı.



Şekil 3.7: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, üst kat planı.

Camii, 19.yüzyıl örnekleri içerisinde dönüm noktası sayılmaktadır. Son cemaat yerinin iptali, hünkâr kasrının ön cepheyi tamamen kaplaması, harime yakın ölçek ve büyüklükte hünkâr kasrı, eğrisel çizgilerin plana yansıtılması, mihrap nişinin çıkma yapmaması, cami mimarisindeki yeni özelliklerdendir [Çelik, 2000].

Doğu kolu, birinci kat mekânlarının tavanı basık tonoz olup, orta aksta bulunan kabul odası aynalı tonoz, batı kolu dinlenme odasının tavanı ise yine basık tonozdur. Seyir odası, tuvalet ve doğu mahfillerinin tavanı, ahşap paşalı tavadır. Batı kolunda bulunan tuvalet holü ve hünkâr merdiveni holünün tavanları düz ve sıvalıdır. Zemin katta ise tüm hacimlerin tavanı, ahşap paşalı tavadır. Hünkâr Kasrı zemin kat ve birinci kat döşemeleri, ahşap konstrüksiyon üzerine ahşap kaplamadır. Harim, son cemaat mahalli ve batı kanadı zemin kat odasında ise alt boşluk yükseklikleri değişen, yükseltilmiş ahşap konstrüksiyon döşeme vardır (Şekil 3.8), [İlhan, 2017].



Şekil 3.8: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, A-A kesiti.

Yapı genelinde hünkâr kasrında ve harim iç cephesinde ve kubbesinde kalemişi bulunmamaktadır. Tüm bezeme programı, bitkisel motifli alçı kabartma motiflerinden oluşmaktadır. Ana kubbeden alt kota inildikçe, göz kotuna yaklaştıkça derinlik ve çap olarak küçülen motifler dikkat çekmektedir. On iki dilimli ana kubbenin her dilimi aynı programda bezenmiştir. İğne dikenli kozalak ve nilüfer modelleri çap ve derinlik olarak büyük olmakla birlikte duvar yüzeyinde çokça değişen yaprak ve dal motifleriyle birliktelik sağlanmıştır. Kubbe kasnağının sağ ve sol yanı çelenk modelleriyle süslenmiştir (Şekil 3.9), [Baydaş, 2018].



Şekil 3.9: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, iç mekân kubbe.

Harim mahfil kotunda, duvardaki dikdörtgen panoların içinde yer alan lineer biçimde yerleşmiş motifler, panonun orta noktasında çelenk dizisi ile bağlanmıştır. Zemin kat kotundaki dikdörtgen panolar ve pencere üstleri de aynı biçimde çiçek ve yaprak modelleriyle farklı perspektif ve boyutlarda bezenmiştir. Son cemaat mahalinde iki adet duvara, yarı gömülü ve dikdörtgen kesitli ahşap sütun ve orta kısımda daire kesitli iki adet somaki desenli sütun bulunmaktadır. Birinci kattaki kabul odası tonozunda sadece bezeme vardır. Aynalı tonoz olan yüzeyin göbeğinde, daire modelli ve merkezinden başlayacak şekilde ışınal çiçek dizgileri ile görülen bitkisel bezeme yer almaktadır. Dinlenme odası ise duvar ve tavan bezemesine sahip tek mahaldir. Vaaz kürsüsü oldukça minimal ölçüde kahverengi mermerle kaplıdır (Şekil 3.10), [Baydaş, 2018]. Minber de vaaz kürsüsüyle aynı malzemedir, kahverengi mermerle kaplıdır. Merdiven hattı boyunca dış kısmı panolara ayrılmış, üst saçaklar beyaz renkte organik kıvrımlı mermerlerle süslenmiştir. Sahanlık kısmının üstü ise

sivri, şerit şeklinde altın varaklı bir külaha sahiptir (şekil 3.11), [Baydaş, 2018]. Mihrap nişi ise i mekândaki abartısız süsleme programına uygun, pastel tonları tamamlayacak üslupta, Marmara mermerinden yapıma, üst kemeri organik kıvrımlı, üst bitkisel ve ampir motiflerle bezelidir. Düz bir saçakla sonlanmıştır (şekil 3.12), [Baydaş, 2018].



şekil 3.10: Kùük Mecidiye (Çırağan) Camii, vaaz kürsüsü.



Şekil 3.11: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, minber.



Şekil 3.12: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, mihrap (Seda Baydaş, Mart 2018).

Dış cephelere bakıldığında ağırlık kuleleri dışında herhangi bir taş bezeme ve zengin bir süsleme programı izlenmemektedir (Şekil 3.13), [Baydaş, 2018].



Şekil 3.13. Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, dış cephe.

Melez sıva olan cephelerde yivli hareketlerle panolar oluşturulmuş, ancak bu panoların içi düz sıva ile sıvanmıştır. Harimin dört köşesinde bulunan ağırlık kulelerinin dörder cephesi de baroğa öykünmektedir. İnci motifli silme dizisi ve iç/dış bükey silmelerden oluşmaktadır. Bakır âlemin oturduğu kaide ve cephelerin dört köşesi ve cephe köşelerinde yer alan koçbaşı ayaklarının üst kısımları akantus yapraklarıyla bezenmiştir.

Cephedeki en belirgin etkiye sahip olan kat silmeleri ise, su basman, zemin ve birinci kat kotu ile büyük askı kemerlerini çevrelemektedir. Zemin kat ve birinci kat kotunda ise pencere kemerlerinin üst kotunda sınırlı kalacak şekilde aynı nitelikte profilli silmeler vardır (Şekil 3.14), [Baydaş, 2018].



Şekil 3.14: Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, giriş cephesi.

Portik özellik gösteren hünkâr girişi ise üç cephesinde de mermer merdivene sahiptir. Su basman kotuna kadar çıkılan sahanlığın ön cephesinde hünkâr odasının konsolunu taşıyan iki adet sütun vardır.

Yapının tek şerefeli bir minaresi vardır. Şerefe içerdiği oryantalist, arabesk özelliklerle dönemdeki örneklerden ayrılır. Kesme taştan oluşan gövdesinden dört sıra pik döküm hazne sıralarıyla oluşturulan mukarnaslı bölümden sonra şerefeye ulaşılır. Mermer sütunlu şerefenin sütun aralıklarında döküm demir korkuluklar sıralanır. Şerefenin üstünde ise farklı olarak kurşun kaplı ahşap kontrüksiyonlu saçağı vardır. İç/dış bükey hareketlerle giden saçağın arka tarafı petek kısmına otururken, saçak kısmı sütunların üzerinde sonlanır (Şekil 3.15), [Baydaş, 2018].



Şekil 3.15. Küçük Mecidiye (Çırağan) Camii, minare.

Küçük mecrediye Camii incelemesi sonucu, Garabed Balyan'ın bu yapıda Nigoğos Balyan ile çalışmadığı düşünülmektedir. Mimaride hakim olan geleneksel yaklaşım, getirilen yer yer yeniliklere rağmen, bezemesiz ve süslemesiz bir dış cephe, taşkın olmayan plan kurgusu, Barok özellikleri Garabed Balyan yapısı olma özelliğini güçlendirir. Bu yapıda başka biriyle çalışıp çalışmadığı ise tartışmaya açıktır.

4. NİGOĞOS BALYAN

Balyanlar Batı üsluplarını geleneksel mimariyle harmanlayan eklektik bir yaklaşım içindeydiler [Devrim, 2001].

Geleneksel eğitimden gelen ve çağın gereksinimlerinin farkına önceden varan Garabet Balyan, oğullarını akademik eğitime yönlendirmiştir. Ermeni kaynaklarına göre, oğulları arasında da akademik ve pratik yoluyla eğitim alan ilk kişi Nigoğos Balyan'dır.

4.1. Biyografik İncelemesi

Garabet Balyan'ın ikinci çocuğu olan Nigoğos Balyan, 19 Kasım 1826'da İstanbul'da doğmuş olup, 27 Şubat 1858'de İstanbul'da vefat etmiştir (Şekil 4.1). Beşiktaş Ermeni mezarlığında meftundur. Ancak mezar kitabeleri bugün mevcut değildir [Tuğlacı, 1993].

Garabet Balyan'ın ikinci çocuğu olan Nigoğos Balyan, 19 Kasım 1826'da İstanbul'da doğmuş olup, 27 Şubat 1858'de İstanbul'da vefat etmiştir (Şekil 4.1), [Salt Galata Arşivi]. Beşiktaş Ermeni mezarlığında meftundur. Ancak mezar kitabeleri bugün mevcut değildir [Tuğlacı, 1993].



Şekil 4.1: Nigoğos Balyan Portresi.

İlköğrenimini evde ailesi içinde almış olup, annesinin ölümü üzerine Paris'e gönderilmiştir. Paris'e gidiş tarihinin 1842 mi, 1843 mü olduğuna dair fikir ayrılığı bulunmaktadır. Yine aynı şekilde bir fikir ayrılığı onu Paris'e götüren kişi ile ilgili bu şahsın Hovhannes Amira Dadyan mı yoksa Haçadur Bardizbanyan mı olduğu noktasındadır [Minasyan, 1973]. Bu konuda İzmir'de yayınlanmış olan Arşaluys Araradyan Gazetesi bizlere ışık tutmaktadır.

“Sarayın akaryakıtçısı Hovhannes Ağa Dadyan Çarşamba günü Sesostris adlı Fransız gemisiyle İzmir'e vardı... Ağa'nın beraberinde iki çocuğu ve saray mimarı muhterem Garabed Ağa'nın oğlu Nigoğos Ağa da bulunuyordu. Nigoğos Ağa mimarlık sanatını öğrenmek üzere Paris'e gitmektedir.” (Arşaluys Araradyan Gazetesi, 1842).

Nigoğos Balyan, Nemya Minasyan ile evlenmiş ve bu evlilikten altı çocuğu olmuştur. Bunların isimleri: Magar, Yeranuh,, Mariam, Diruhi, Levon ve Minas'tır [Minasyan, 1973].

4.2. Eğitim Hayatı

Arşaluys Araradyan Gazetesi haberine göre Nigoğos Balyan'ı Paris'e götüren şahıs Bardizbanyan değil Dadyan'dır. Nigoğos Balyan'ın Fransa'daki öğrenim hayatı hakkında Megu gazetesi, onun temel eğitimden sonra Sainte Barbe okulunda mimarlık öğrenimi gördüğünü yazmaktadır. Nigoğos Balyan orada çalışkanlığı ve dürüstlüğü sayesinde öğretmenlerinin sevgisini toplamıştır. Okul müdürü Labrouste onunla iftihar etmiş, çalışkanlığını takdir etmiştir. Kendisi de Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı'nın fotoğrafının altına,

“Hommage respectueux de son eleve”

ibaresiyle hocasına bir kartpostal yollamıştır (Şekil 4.2), [Academie d'Architecture Koleksiyonu, 1855].



Şekil 4.2: Nigoğos Balyan'ın Prof. Labrouste'a yollamış olduğu kartpostal.

Minasyan, Nigoğos'un Paris'teyken ciddi bir rahatsızlık geçirdiğini ve ölüme yaklaştığını nakleder. Hastalığının tifo ya da verem olduğuna dair net bir bilgi yoktur. Ancak, zamanın fikir adamlarından Rusinyan'a göre, hastalığında çok kan kaybeden Nigoğos'a önce verem teşhisi konur, fakat okul müdürü Labrouste'un getirttiği altı kişilik doktor ekibi ve bilhassa Dr. Boyest onun verem olmadığını ancak vücudundaki fazla kanın devamlı alınması gerektiğine karar verip, on sekiz gün süren tedavi uygulanmasını kararlaştırır. Bu on sekiz günün ardından Nigoğos'ta iyileşme emareleri görülür [Hayrenik Gazetesi, 1983].

Nigoğos Balyan, rahatsızlığından dolayı Pamukciyan'ın aktardığına göre öğrenimini yarıda bırakıp, 1845'te İstanbul'a dönmüştür [Pamukciyan, 2003]. Minasyan'a göre ise tamamlayıp ardından İstanbul'a dönmüştür [Minasyan, 1973].

İstanbul'a döner dönmez Sultan Abdülmecid tarafından kendisine bir iş teklifi gelir. Nigoğos Balyan bu işi teslim eder ve Hayasdan gazetesi bu konuda:

“Cemaatimiz gençlerinden Paris'e gidip eğitim ve öğrenim görenler marifetlerini başkentte göstererek yalnız kendileri için değil milletimiz için dahi iftihar sebebi

olmaktadırlar. Bunlardan biri, saray mimarı olarak çok saygıdeğer Garabed Amira'nın oğlu Nigoğos Balyan'dır." [Minasyan, 1973].

Hayasdan gazetesinin haberine açıklık getiren Minasyan, Sultan Abdülmecid'in Nigoğos Balyan'a Çırağan Sarayı'nda bir kütüphane yapmasını istediğini söyler. Daha çok genç yaşta ve tecrübesiz olan Nigoğos Balyan, bu işi üzerine alarak büyük bir özveriyle tamamlar. Abdülmecid, kütüphaneyi çok beğenip, takdir ettiğini göstermek adına Nigoğos'a göğsüne asması için, büyük bir iftihar nişanı sunar [Minasyan, 1973]. Aynı zamanda bu genç mimarı sevgiyle izleyen padişah, onun reformcu özelliklerini ince ruh yapısıyla daha bilinçli değerlendirerek kendi sanat danışmanlığına atamış ve ve Nişan-ı Mecidi'ye layık görmüştür [Barsoumian, 2013].

Hayasdan gazetesinin haberine göre, yine Sultan Abdülmecid, Rumeli seyahatine çıkmadan önce Nigoğos Balyan'a, Çırağan Sarayı'nın karşısındaki büyük araziye, merkezi planlı bir köşk yapılması hakkında emir verir. Padişah aynı zamanda bunun yolculuk dönüşünde bitmiş olmasını da ister. Nigoğos Balyan da padişahın isteği üzerine bu yapıyı çok kısa süre içinde tamamlar. Bu köşkün bulunduğu yer yokuş aşağı olduğundan, altını doldurmak suretiyle kâgir bir kat da inşa edilerek hizmetlilere tahsis olunur. Bu kısmın üzerindeki yuvarlağın çapı, 18 kulaç olup, 12 sütunu vardır. Bunun üzerindeki şemsiye şeklindeki dam kısmı Çin mimarisini andırmaktaydı. Böyle bir yapı şehirde ilk defa yapılmış olup "Moresko" adı ile anılmaktadır [Hayasdan, 1946]. Yapının görseline ulaşılammıştır.

Ermeni yazılı kaynaklarında Nigoğos'la ilgili çıkan bir diğer haber de İzmir seyahatiyle ilgilidir. Hayrenaser gazetesinin haberine göre, Sultan Abdülmecid 1851'de Nigoğos Balyan'ı görevli olarak İzmit'e gönderir. Onunla beraber gidenler arasında Minas Kalfa da bulunmaktadır. 23 Haziran 1851'de İzmit'e varmışlardır [Hayrenaser, 1851].

Ağır, "Balyanların Eğitimleri Üzerine Notlar" adlı çalışmasında ailenin resmi kayıtlı olarak eğitim alan tek bireyinin Nigoğos Balyan'ın oğlu Levon Balyan olduğunu Sainte Barbe Koleji'yle yapmış olduğu yazışmalar sonucu ortaya çıkarmıştır [Ağır, 2005]. Nigoğos Balyan ile ilgili durum da resmi kaydı bulunmamasına rağmen eserlerindeki mimari görgü ve çizgisi göz önüne alınarak ve de Ermeni basınında çıkan haberlere paralel olarak Labrouste'un atölyesinde çalıştığı kanısına varılmıştır. Kendi el yazısıyla hocasına yollamış olduğu fotoğraf da bunu destekler niteliktedir.

4.3. Sosyal Hayatı ve Ermeni Toplumundaki Faaliyetleri

Nigoğos Balyan, ileri görüşlü bir şahsiyet olup çevresi tarafından çok sevilmiş ve kendisine hürmet edilmiştir. Ustalarına ve işçilerine iyi bir hayat temin etmek için elinden geleni yapmıştır. Diğer taraftan yerli ustalara Avrupa mimarisinin yeniliklerini öğretmek için bir mektep tesis etmiştir. Burada, tüm masraflarını kendi karşıladığı, Avrupa'dan hususi olarak getirilen ustalar ve sanatkârlar duvar tezyinatı, heykeltıraşlık ve taşçılık dersleri vermişlerdir. Nigoğos Bey, zekası, çalışkanlığı ve duruşu ile Sultan Abdülmecid'in övgüsünü kazanmış ve güzel sanatlar bağlamında onun danışmanı görevini görmüştür. Öyle ki Pamukciyan'ın aktardığına göre padişah, Nigoğos Balyan'ın vefatını işitince üzüntüsünden ağlamış ve sarayda üç gün matem tutulmasını emretmiştir [Pamukciyan, 2003].

Nigoğos Balyan, Ermeni cemaatine de önemli hizmetlerde bulunmuş ve Genç Ermenilerin öncüleri arasında yer almıştır. 22 Ekim 1853'te kurulan ve kendisine "Academie Française" ı referans alarak edebiyatın teşviki, dilin geliştirilmesi, yeni okulların açılması ve tüm imparatorlukta eğitimin eşgüdümünü sağlamayı amaçlayan Usumnagan Khorhurt'un yani Eğitim Komisyonu'nun idarecileri arasında yer aldı. Aynı yıl Babialı baştercümanı Hagop Gircikyan, bu komisyondan cemaatin idaresini sağlayacak bir anayasa hazırlamasını istemesi üzerine, bu anayasayı hazırlayacak komisyonda Dr. Serviçen, Nahabed Rusinyan ve Kirkor Odyan'dan başka Nigoğos Balyan da yer aldı ve nihayet hazırlanan metin Garabed Amira Balyan ve Hovhannes Amira Serveryan tarafından sabote edildi [Dadyan, 2011]. 1863'te Sultan Abdülaziz tarafından kabul ve tasdik olunan Ermeni cemaatinin nizamnamesinde (Nizamname-i Millet-i Ermeniyan) emeği büyüktür ve hatta seneler sonra 1870 sıralarında Patrikhane meclisinde ifşa edildiğine göre, bu fikri ilk defa ortaya atan da odur. Bu emelini tahakkuk ettirmek için, Krikor Odyan (1834-1886), Dr. Nahabed Rusinyan (1819-1876) gibi zamanının en ileri gelen Ermeni şahsiyetleri ile işbirliği yapmıştır. Fakat babası Garabed Balyan, bu nizamnameye karşı olduğu için bu faaliyeti perde arkasında kalmıştır. Keza, 23 Ekim 1853'te tesis edilen Patrikhane Tedrisat Heyeti'nin de başlıca azalarından biri olmuştur [Pamukciyan, 2003].

Güzel sanatların hemen her dalı ve ayrıca sosyal bilimler dalında da geniş bilgisi bulunan Nigoğos Balyan, aynı zamanda son derece iyiliksever ve başkalarının haklarına kendininkinden ziyade sahip çıkan bir yaradılışa sahipti. Barsoumian'ın

aktardığına göre çalıştığı şantiyelerinde çalışan amele ve ustaların her birinin hakkını titizlikle korur, hayat standartlarını yükseltmek için mücadele ederdi [Barsoumian, 2013]. Karakter olarak babasına taban tabana zıt olan Nigoğos Balyan, birçok Ermenice kaynakta da kabul edildiği üzere gerek sima, gerekse karakter olarak dedesi Krikor Amira Balyan'ın bir kopyası gibidir.

Gautier seyahatnamesinde, Nigoğos Balyan'dan;

“Dolmabahçe’yi anlatırken Mösyö Balyan, ilkin beni üç çifteli kayığına almak nezaketini gösterdi ve eski sarayın kalıntılarında bir köşke götürdü; orada bize çubuklar, kahve ve gül şerbeti getirildi; daha sonra Balyan büyük bir nezaket ve incelikle sarayın dairelerini gezdirdi. Göstermiş olduğu konukseverliğe burada teşekkür eder ve belki bir gün bu satırları okuyacağını teşekkür ederim.”

şeklinde bahsetmiştir [Gautier, 1991].

Gautier'nin burada bahsettiği “eski sarayın kalıntılarında kalan köşk” ile ilgili Arslan, Beşiktaş sahilinde saray yerleşimiyle ilgili çalışmasında, Balyan'ların burada bulunan Çinili Köşk'ü atölye olarak kullandıklarını söyler [Arslan, 1996]. Söz konusu alanın burası olması muhtemeldir.

5.NİGOĞOS İNCELENMESİ

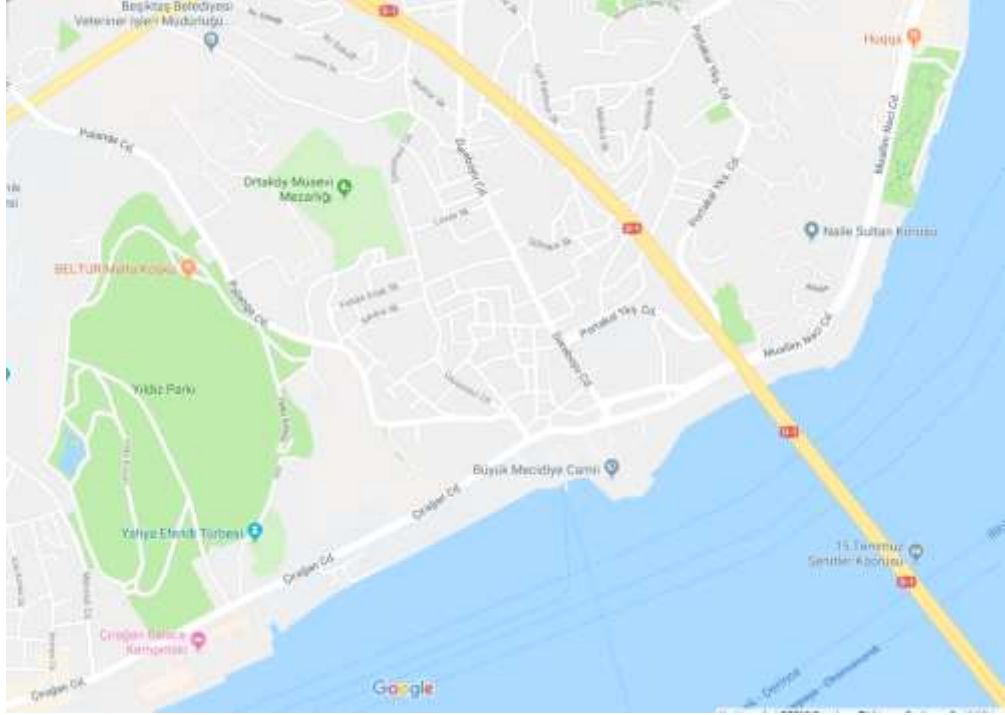
BALYAN

YAPILARININ

Sınırlı sayıda yaşadığı ömrüne rağmen, birçoğu hala günümüzde varlığını koruyan birçok önemli eserde imzası olan Nigoğos Balyan'ın yapmış olduğu yapılar şunlardır: Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii, Ihlamur Kasırları, Küçüksu Kasrı, Tophane Saat Kulesi, Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu ve Hazine, Saltanat Kapıları. Çalışmanın devamında bu yapılar içerisinde Osmanlı mimarisindeki erken eklektik örneklerden olduğu düşünülen bir seçki yapılmıştır. Bu seçki yapılırken de öncelikli olarak dönemin mimarlık ortamında etkinliği hayli fazla olan Balyan ailesinin yapılarından işlevlerine göre gruplama yapılarak yola çıkılmıştır. Bunlar cami, kasır ve saray yapılarıdır. Cami yapılarında, yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucu Nigoğos Balyan'ın daha çok söz sahibi olduğu çıkarımına varılan Ortaköy Camii ve babası Garabed Balyan ile birlikte çalıştığı düşünülen Dolmabahçe Cami; kasır yapılarında, Nigoğos'un mimari kimliğini yansıttığı düşünülen Ihlamur ve Küçüksu Kasrı; saray yapılarında ise Dolmabahçe Sarayı'na ait Saltanat ve Hazine Kapıları ile Muayede Salonu seçilerek değişen yaklaşım ve üslup irdelenmeye çalışılmıştır.

5.1. Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii

Boğaz'ın Avrupa yakası silüetinde vurgusu büyük bir yere sahip olan Ortaköy bölgesi güneyde Yahya Efendi Tekkesi'nin bulunduğu Çırağan Bölgesi'nden başlar ve kuzeyde Kuruçeşme semtine kadar devam eder (Şekil 5.1).



Şekil 5.1: Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii, Ortaköy Bölgesi.

Büyük Mecidiye Camii olarak bilinen Ortaköy Camii, Sultan Abdülmecid tarafından inşa ettirilmiş, Ortaköy iskele meydanının kuzey tarafında, uç kısmında yer almaktadır.

5.1.1. Genel Bilgiler

Beşiktaş ilçesinde, Ortaköy İskele Meydanı'nda sahilde bulunan camiinin yapım tarihi ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Tahsin Öz, 1854 yılını [Öz, 1965], Afife Batur, 1853 yılını [Batur, 1994], Pars Tuğlacı, 1854-1855 [Tuğlacı, 1993] yıllarını göstermektedir. Yapılan birincil ve ikincil kaynaklar neticesinde, yapının 1849-1854 yılları arasında inşa edildiğini söylemek uygun olacaktır.

Yapının giriş kapısının üstünde Ali Haydarın talikiyle Şair Ziverin şu tarih kitabesini okuruz [İstanbul Abideleri]:

*“Sahili Cûdin garikı lüccel âmal hep
Eylemiş Abdülmecid hanın makamı bi adil
Yaptı evvelkinden âlâ, hem nefisü hem metin
Olamaz bu camiin vasfında asla kalü kıl
Nüşhai kübrayı zati camiül hayratdır
Ol şehin ömrün füzûn etsin hüdavendi celil*

*“Ziver” üç tarih iki mısra hudud nazımda
Gösterir bahri emelde arzı beyti altı mil
Himmeti Abdülmecid han vakfı hayril ümûr
Ortaköyde camii âbâd etti bibedel”
H.1271/1854*

Bu giriş kapısının üstünde bulunan kitabeden öğrendiğimize göre camii H.1271-M.1854 yılında Abdülmecit tarafından yaptırılmıştır. Bu kitabe camiin yerinde başka bir cami bulunduğuna dair de bilgiler içeriyor (Şekil 5.2), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.2: Ortaköy Camii, Giriş Kapısı.

Literatür taramalarının tamamında yapının mimarı Nigoğos Balyan olarak tespit edilmiştir. Osmanlı arşivi taramalarında, Ortaköy camii kalfası olarak Artin (Serveryan) Kalfa ve Rum Stefan Kalfa'nın adı geçer (BOA, A.MKT.NZD., 15/50, EK1). Ancak yapılan alan araştırmaları, yapının inşasından ve tasarım ilkelerinde uygulanan birçok yöntemin, Nigoğos Balyan'ın mimari kimliğine gönderme yaptığını göstermiştir. Birçok ikincil kaynakta da yapının mimarı olarak Nigoğos Balyan'ın adı geçer⁶. Arşiv belgelerinde Nigoğos Balyan adına rastlanmaz ancak bu dönemde inşa edilen ve mimarlarının Balyan ailesi olduğunu bildiğimiz birçok yapı için de aynı

⁶ Konu ile ilgili detaylı bir makale için bkz: Alyson Wharton, “Tanzimat Dönemi’nde Cami Mimarlığı”, Batılılaşan İstanbul’un Ermeni Mimarları, Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul, 2016.

durum geçerlidir. Aynı zamanda arşiv belgelerinde Ortaköy Camii ile ilgili ismine sıkça rastladığımız Artin Serveryan, Ermeni cemaati içerisinde Balyanlar'dan daha fazla göz önünde değildi. Kevork Pamukciyan'ın Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-3/Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar adlı kitabında geçen bir bölümde Garabed Balyan'ın kıskançlığından dolayı Serveryan'ı gözden düşürdüğünden bahsedilir [Pamukciyan, 2003]. Yine Ermeni kaynaklarından Saro Dadyan'ın "Osmanlı'da Ermeni Aristokrasisi" adlı eserindeki, "Osmanlı Tarihinde Üç Büyük Amira Ailesi" adlı bölümde Düzyan ailesi, Dadyan ailesi ve Balyan ailesinden bahsedilmekte, Serveryanlara ilişkin bilgi, yalnızca birlikte çalıştıkları kişiler olarak Balyan ailesi bölümünde verilmekteydi [Dadyan, 2011]. Bu ikincil kaynakları göz önüne alarak, statü bakımından Balyan ailesinin Serveryan ailesinden daha ön planda ve sözü geçen bir aile olduğu çıkarımında bulunulabilir.

Sultan Abdülmecid Dönemi'nde yaşanan maddi sıkıntılar göz önüne alınarak Ortaköy Cami için birinin maliyeti 4.600 kese olan ve tek minareye sahip, diğeri 7.500 kese olan ve iki minareye sahip iki farklı proje hazırlanmıştır [Göncü, 2014]. (1 kese=500 Osmanlı kuruşu). Sonuçta ikinci proje onaylanmış ve buna gerekçe olarak: Tasarımdaki algıda bütünlük sağlamak,

- Saltanat makamının şanını en iyi şekilde yansıtmak,
- Boğazda Ortaköy'ün tam karşısında yer alan, I. Abdülhamid tarafından yaptırılan Beylerbeyi Camii'nin (yalı-cami özelliğine sahip camilerden biri olması bakımından da benzerlik gösterirler) de iki minaresi olması⁷ (BOA, İ.MVL,142/3939, EK2),
- İkinci projedeki cephenin, yapı deniz kıyısında inşa edileceği için dayanıklılığı ve uzun ömürlülüğü açısından taş kaplama olması,

gösterilmiştir.

Nihayet yapının projesi netleştikten sonra mali kısım ile ilgilenen Evkaf-ı Hümayun Nezareti yeterli bakiyesinin olmadığını, daha fazla tasarruf edemeyeceğini bildirmiş bunun üzerine ödeme planı, 1000 kese: Evkaf-ı Hümayun tarafından, 1000

⁷ Göncü'nün aktardığına göre burada verilmek istenen mesaj, Abdülmecid'in dedesi I. Abdülhamid'in izinden giden bir padişah olduğunu göstermek olabilir. Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için bkz: "Ortaköy Camii (Eser-i Cedid-i Bi-Bedil)'nin İnşa Sürecine İlişkin Yeni Belgeler ve Tespitler", Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy, Kuveyt Türk, İstanbul, 2014, s.245-246.

kese: Maliye'nin Ebniye Tertibi'nden, 1000 kese: Hazine-i Hassa'nın Maliye Nezareti'nden karşılanmak üzere ilk aşamada 3000 kese olarak belirlenmiştir [Göncü, 2014].

Osmanlı arşivinde yer alan birçok belgede, yapıdaki temel tasarruf ilkeleri, en başta saltanatının şanına uygun olması sonrasında tasarruf ve sağlamlık olarak yer alır (BOA, İ.MVL, 142/3939, EK2). Belgede bahsi geçen konular, Vitruvius ilkelerini hatırlatması açısından ilginçtir.

5.1.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu

İskele Meydanı ile Muallim Naci Caddesi üzerindeki Ortaköy Hamamı'na kadar uzanan düz alan, kısmen zaman içinde derenin alüvyonlarıyla oluşmuş, kısmen de Osmanlı Dönemi'nde denizin doldurulmasıyla elde edilmiştir. Bu sebepten ötürü Büyük Mecidiye Camii ile bunun gerisindeki Nevşehirli İbrahim Paşa Çeşmesi ahşap kazıklar üzerine inşa edilmiştir (Şekil 5.3), [Atatürk Kitaplığı Arşivi].



Şekil 5.3: Pervititch haritalarında Ortaköy Bölgesi.

Ortaköy'deki yapılaşmanın Osmanlı Dönemi'nde geçirdiği değişimlerle ilgili yararlanılabilecek temel kaynaklar, 17.yüzyıl ortalarına ait Evliya Çelebi Seyahatnamesi, bir yüzyıl sonra Hafız Hüseyin Ayvansarayı tarafından kaleme alınan Hadikatü'l Cevami, Eremya Çelebi Kömürciyan'ın 17. Asırda İstanbul adlı eseri ve 19.yüzyıl başına ait olan Bostancıbaşı Defterleri'dir.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde;

“Kadîm-i a’sârda cümle kefereler sâkin imiş, ba’dehü Süleymân Hân’ asrında Defterdâr (---) Paşa leb-i deryâda bir câmi’binâ itmeğiyle sâ’ir a’yân [u] kibârlar (ileri gelen devlet adamları) dahi yalılar idüp ma’mûr olmuştur. Sâhil-i bahirde bir derenin iki cânibinde (tarafında) iki bin üç yüz kat-ender-kat yalılar ve bâğlı ve bâğçeli sarâyılar ve büyütlardır (evlerdir). Leb-i deryadaki yalılardan ibtidâ (başlangıçta) Baltacı Mahmûd Ağa yalısı ve Şekerci Yahûdî yalısı ve İshak Yahûdî yalısı ve (---) zâde yalısı ve Mi’mâr Mustafâsı (sözü edilen kişi muhtemelen, 17. Yüzyılın hassa başmimarlarından Mimar Mustafa Ağa’dır.) ve Safiye Sultân (IV. Murad’ın kızlarından olması muhtemel) yalısı ve Ekmekçüzâde Ahmed Paşa (Rumeli Beylerbeyi Ekmekçizade Ahmed Paşa) yalısı ve Cigaloğlu Mahmûd Beğ yalısı ve Kara Hasanoğlu yalısı ve Çelebi Kethudâ yalısı ve Nakkaş Paşa (Söz edilen büyük ihtimalle önemli bir minyatür ressamı da olan Nakkaş Hasan Paşa’dır.) yalısı bu yalılardan mâ’adâ derûn-ı şehirden cümle kefereler ve Yahûdiler ile mâlâmâldır (dopdoludur) ve cümle iki yüz mikdârı dükkandır. Çoğu meyhânlerdir ve han ve imâret ve medrese ve bezâzistânı (bedesteni) yokdur ammâ bâğ ve bostânları çokdur hâkim-i Galata Mollâsı nâ’ibi ve subaşısı ve yeniçeri yasağçısı vardır ve bostâncıbaşı dahi hükmi der ta’zîri (cezalandırması) serbestdir. Ancak Defterdâr Paşa câmi’i ve Baltacı Muhammed (“Mahmud” olmalı) Ağa mescidi var gayrı yokdur ve bir hammâmı var {Binâ-yı Hüsrev Kethudâ kâr-ı Mi’mâr Sinân} gayet hevâsı hûbdur (güzeldir) dellâkları mahbûbdur (sevimidir). Sebilhâneleri yokdur ammâ leb-i deryâda tekyeli Mustafâ Paşa’nın bir ‘aynü’l hayât (hayat pınarı) çeşmesi tarîhi budur:

Can-fezâ çeşme-i sevâb oldu, sene (---)

Bu ribata ziyâretgâh ve gayrı ‘imâristân yokdur [Gökyay, 1996].

Eremya Çelebi Kömürciyan’ın, “17. Asırda İstanbul” adlı eserinde Ortaköy ve çevresiyle ilgili şu bilgilere rastlanır;

“Sahili takiben Ortaköy’e vardık. Arzu ederseniz çıkıp bir az gezelim. Burada da bir Ermeni Kilisesi vardır ve bir kısım Ermeni oturur. Köy halkının ekseriyetini Yahudiler teşkil eder. Bu iskelede az sayıda Türk mevcuttur. Rumların da bir kiliseleri bulunmaktadır. Bunların Ayyorgi adlı kiliseleri ve suyu tatlı olan ayazmaları bağların içindedir. Bu ayazmanın mucizeler husule getirdiği rivayet edilir, fakat mabed bugünlerde onun üzerine yıkıldı. Burada bulunan güzel bahçelerde Frenklerden alınan enginar yetiştirilir. Sahil boyunca ileriye doğru sıralanan birbirinden güzel konaklara bak. Boş bir yer görünmüyor ise de, raya’nın oturacak yeri yoktur. Bu konakların bir az ötesinde Defterdar burnu ile cami görülür.” [Kömürciyan, 1952].

Hadikatü’l Cevami’de, semtin en eski Müslüman yapısı olan Defterdar İbrahim Paşa (Defterdar Burnu) Camii ve çevresiyle ilgili:

Defterdar Burnu Camii bânisi Defterdâr İbrahim Paşa’dır ki muttasılunda (bitişiginde) vaki’sahilsarayın dahi ibtidâ (başlangıçta) bânisi mumâileyhdır (yukarıda adı geçendir). Ve câmi-i şerifin mahfil-i humâyûnu dahî vardır. Sonra bu mahalle zamân-ı Sultân Ahmed Hân-ı Sâlisde bir halvetsarây binâ olunub ismine Neşâdâbâd tesmiye olunmuşdur (olarak adlandırılmıştır). Ve civarında vâki sâhilhane-i kebiri (büyük yalıyı) Sultan Hamîd Hân devrinde meşâhîr-i ricâl-i Devlet-i Aliyye’den (Osmanlı İmparatorluğu’nun ünlü devlet adamlarından) Selim Efendi ki

sonra üç tuğ ile çerâğ olmuşdur (vezir payesiyle saraydan ayrılmıştır) tecdîd ve tezyin etmişdir (yenilemiş ve süslemiş) ki sırada sarây ile sahilhâne beyinde (arasında) bir sed ve çeşme-i ra'nâ (güzel, hoş) ve namâzgâh binâ olmuşdur. Ba'de devr-i Sultan Selim Hanî'de (III.Selim Dönemi'nde) sahilsarây-ı mezkûru Hadîce Sultân Hazretleri karındâş-ı vâlâ şânından (şanı yüce kardeşinden yani III. Selim'den) almağla ğayet a'lâ ve müzeyyen (süslü) olarak resm-i cedîd üzre tecdîd etmişdir. Ve Selim Paşa Sahilsarâyı dahî sultân-ı müşârileyhin (yukarıda işaret edilen, sözü geçen) uhdesine (mülkiyetine) geçmekle kendüye müte'allik kimseler (kendisine bağlı olanlar, bendegan) sâkin olurlar idi. Sultanın vefatından sonra hattat-ı benâm (ünlü hattat) Râkım Efendi mutasarrıf (sahip) olmuşdur...” [Ayvansarayı, 1864].

Bostancıbaşı Defterleri'nde;

Beşiktaş İskelesi-Ortaköy İskelesi: 1) Hayreddin Paşa türbesi 2) Mehmed Efendi Mescidişerifi 3) Marangoz Mustafanın dükkânı 4) Bir bab kalafatçı dükkânı 5) Bostanî Mustafanın dükkânı 6) Serâpâ kahve dükkânları 7) Çiftlik kethüdası zevcesinin yalısı, müsteciri serberberi şehriyârî ağa 8). Yorganî Hacı Hafızın yalısı 9) Yağlıkçı Hacı İbişin yalısı ve kayıkhânesi 10) Nimet Hanımın yalısı ve kayıkhânesi 11) Sefaizade Efendinin yalısı, müsteciri silâhdarı şehriyârî ağa 12) Kethüdaî sadriâlii sabık Hâlet Efendinin yalısı 13) Pişgâhu Haraccıbaşı efendi 14) Arayıcıbaşı zevcesinin yalısı, müsteciri Haremeyn yazıcısı efendi 15) Darbhânei Âmire emini efendinin yalısı 16) Anapa vâlisi Hüseyin Paşa halilesinin yalısı 17) Vâlidesultan kethüdası merhum Yusuf Ağa zâde Sadık Beyin yalısı 18) Aralık iskele 19) Abdullah Molla zâde yalısı, müsteciri imamı evvel efendi 20) Hacı Mehmed Paşa halilesinin yalısı, müsteciri imamı sanî efendi 21) Kılıçalipaşa İskelesi 22) Şam mâzuli Yahya Beyin yalısı 23) Kadiasker müteveffa Muhtar Efendi kerimesinin yalısı 24) Çırağan Sahilsarayı Hümayunu 25) Mevlevihâne dergâhı 26) Mâbeyini hümayun 27) Genc Mehmed Paşa zâde Elhac İbrahim Beyin yalısı 28) Yahyaefendi deresi ve iskelesi 29) Sabık Galata mollası Şerif Efendi'nin yalısı 30) Kaftanağası halilesinin yalısı, müstecirikapucular kethüdası ağa 31) Ragıp Paşa kerimesi hanımın yalısı, müsteciri Behçet Bey 32) Vâlidesultan Hazretlerinin kethüdası Seyyid Mehmed Efendinin yalısı 33) Şabanhalife Camiîşerifi 34) Hüseyin Paşa hemşiresi hanımın yalısı 35) Emin Efendi Yalısı, müsteciri sabık başçavuş ağa 36) Dühân bezirgânı Ahmed Ağanın hânesi ve kayıkhânesi 37) Melek Mehmed Paşa zâde Kadri Beyin yalısı ve kayıkhânesi 38) Mustafa Ağanın yalısı, müsteciri Kavanozzade Ağa 39) Müderrisinden Taraccızâde Tahir Efendinin yalısı 40) Karahisarîzâde silâhşori hassa Süleyman Beyin yalısı 41) Melek Paşa hazine darı halilesinin yalısı 42) Fatma Hanım yalısı 43) Kuzatdan Ahmed Efendinin yalısı 44) Melek Paşa zâde Kadri Beyin diğer yalısı 45) Durak Paşa zâde Abdi Beyin yalısı 46) Hüseyin Hasekinin yalısı 47) Keresteci Bogos zimminin hâne ve dükkânı 48) Aralık iskele 49) Beylik salhaneî ganem 50) Ve mumhane 51) Ortaköy iskelesi.

“Ortaköy İskelesi-Kuruçeşme İskelesi: 1) Gencalizade Ahmed Ağanın kahvesi 2) Câbii vakıf Ahmed Efendinin kahvesi 3) Halil Efendi halilesinin hânesi 4) Ve kahve dükkânı 5) Mehmetkethüda mai leziz çeşmesi 6) Ortaköy imamı Hasan Efendinin hânesi 7) Ve kahvesi 8) Ortaköy ustası Hüseyinin hanesi 9) Mehmedkethüda Camiîşerifi ve mektebi lâtiî 10) Camiîşerif tahtında üç bab dükkân 11) Ocakımızâdenin hânesi ve üç göz kayıkhânesi 12) Sarraf Artin zimminin hânesi 13) Sarraf Agyazar zimminin arsası 14) Sarraf Arsuan zimminin arsası 15) Hintir sarrafın hânesi 16) Sarraf Agob zimminin hânesi 17) Sarraf Ohanes zimminin hânesi 18) Sarrafoğlu Ohanes zimminin hanesi 19) Sarraf Dakes oğlu zimminin hânesi 20) Sarraf Papasoğlu Canik zimminin hânesi

21) Koyun iskelesi 22) Sarraf Şamanto yahudinin hânesi 23) Sarraf Kamanti yahudinin hânesi 24) Darbhâneci Yorgaki zimminin hânesi ve kayıkhânesi 25) Sarraf Agobcan zimminin hânesi ve kayıkhânesi 26) Zimmii mesfurun diğer hânesi 27) Sarraf Uzun Yaka yahudinin hânesi 28) Dülbendci Karabet vereselerinin hânesi 29) Morevî Ahmed Paşa halilesinin yalısı 30) Ortaköy Bostancıyan Ocağı 31) İsmetlû Hatice Sultan hazretlerinin Neşâtâbâd sarayı âlileri 32) Defterdar İbrahim Efendi Camiişerifi ve mai leziz çeşmesi 33) Sabık silâhdarı şehriyârî Emin Ağanın yalısı 34) Çavuşlaremini Tahsin Efendinin yalısı 35) Müderrisinden Yenişehirli Mustafa Paşa zâde Şefik Beyin yalısı 36) İsmetlu Hibetullah Sultan hazretlerinin sarayı âlileri 37) Ekmekcioğlu Deresi nam mahaldir 38) İsmetlu Esmâ Sultan hazretlerinin Tırnakçı Yalısı 39) Kaptanpaşa divan efendisi Emin Efendinin arsası 40) Enderunu hümayun pazarbaşısı Mustafa Beyin arsası 41) Yahya Paşazâde Ali Beyin yalısı 42) Hekimbaşı Ârif Efendi kerimesinin arsası 43) Kaadiasker müteveffâ Âtâ Efendi zade Molla Efendi arsası 44) İsmetlu Beyhan Sultan hazretlerine intikal eden yalı arsası 45) Haraccıbaşı Çavuşzâde Emin Efendi yalısı 46) Tırnakcızâde İbrahim Paşazâde Mehmed Beyin yalısı 47) Dregâhiâlî kapucubaşlarından Abdullah Paşa zâde Mehmed Beyin yalısı 48) Boyar Anaştâş zimminin hânesi 49) Karaca Boyar zimminin hânesi 50) Aralık iskele 51) Karaca Boyarın iki çeşim kayıkhânesi 52) Dülbendci esnafından Serkis zimminin hânesi 53) Şabcı Andriyas zimminin hânesi 54) Avram yahudinin hânesi ve tahtında kahvesi 55) Kuruçeşme iskelesi” [Koçu, 1958].

Bu kaynaklarda anlatılanları ve günceldeki alan çalışmalarını göz önüne alarak Ortaköy bölgesinin gelişimi ile ilgili şu çıkarımlar yapılabilir: Türklerin Ortaköy’de yerleşmesi, I. Süleyman(Kanuni) döneminde(1520-1566), Ortaköy-Kuruçeşme sınırında Defterdar İbrahim Paşa Camii’nin inşa edilmesiyle başlar [Eyice, 1991]. İbrahim Paşa caminin yanında bir de sahilsarayı inşa ettirmiştir. Hadikatü’l-cevami’deki “mahallesi vardır” kaydı bu caminin çevresinde bir Müslüman Türk yerleşiminin oluştuğuna işaret eder.

Ortaköy Camii ile aynı eksende ancak daha içeride yer aldığı bilinen, 16. ve 17. Yüzyıla ait Mahmud Ağa Mescidi’nin yerine, veziriazamı Nevşehirli İbrahim Paşa’nın kethüdası Mehmed Efendi tarafından sahilde bir cami yaptırılır. Mehmed Kethüda Camii’nin gerisinde, Nevşehirli İbrahim Paşa’nın 1723 tarihli meydan çeşmesi yer alır (Şekil 5.4), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.4. Nevşehirli İbrahim Paşa Çeşmesi.

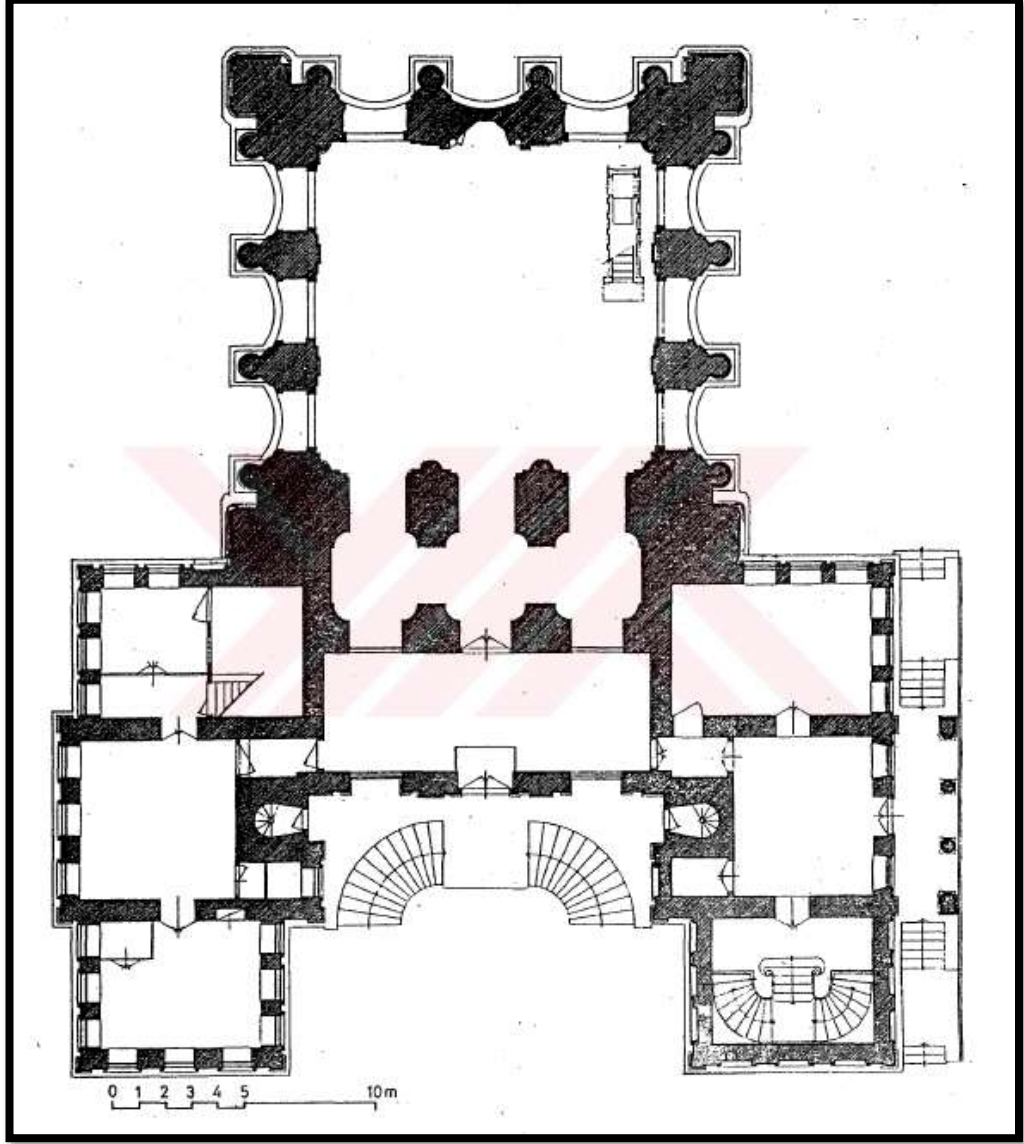
İbrahim Paşa'nın, 18.yüzyılda Mehmet Kethüda Camii'nin yanında bir sahilsarayını inşa ettirmesini takiben Osmanlı hanedanına ve yönetici sınıfına mensup birçok şahsın Ortaköy sahilinde yalılar inşa ettikleri anlaşılıyor [Sakaoğlu, 1994]. Tanzimat Dönemi'ne gelince ise sahil şerit aksı saray ve yalılarla donatılmıştır. Sahilde gösterişin başlamasıyla birlikte Mehmet Kethüda Camii de yerini kendisinden daha görkemli olan bir camiye, Büyük Mecidiye (Ortaköy)'ye bırakmıştır (Şekil 5.5), [Atatürk Kitaplığı Arşivi].



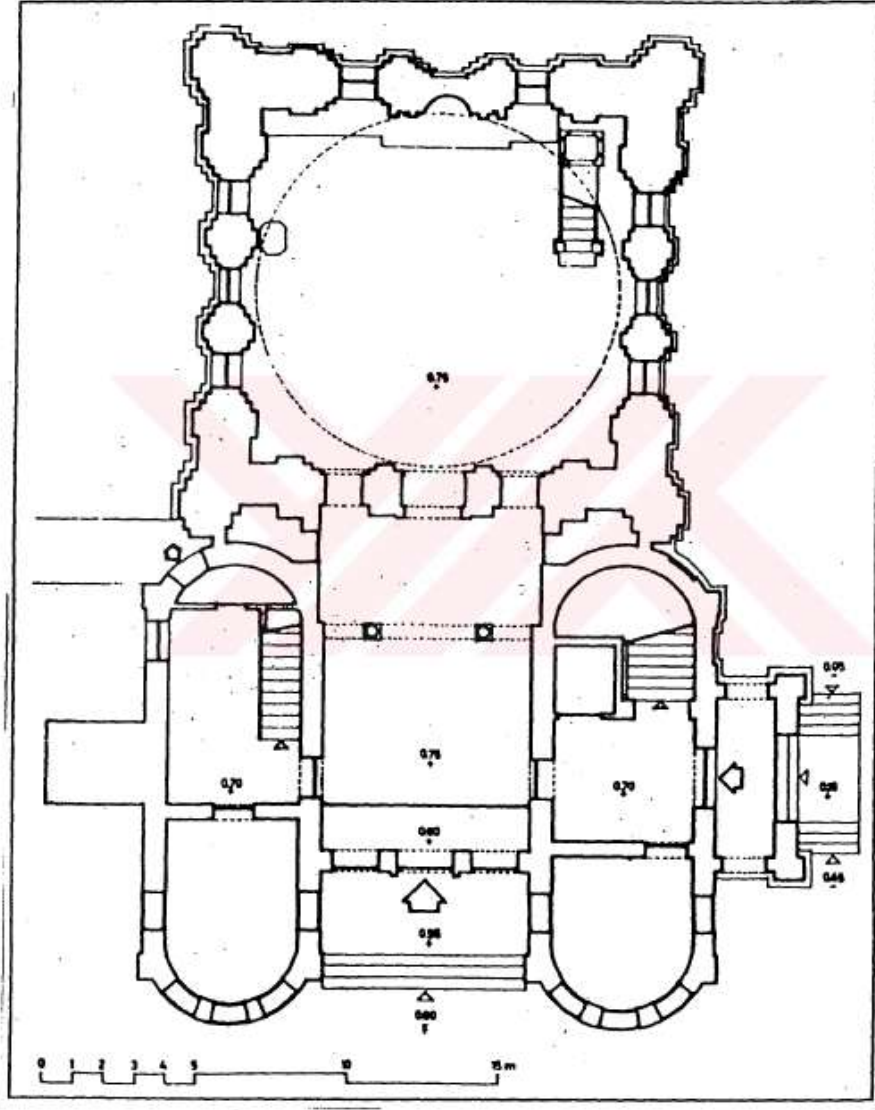
Şekil 5.5: Safiye Hüseyin Elbi tarafından Moltke Strasse'ye gönderilmiş kartpostal.

5.1.3. Plan Özellikleri

Büyük Mecidiye Camii'nin planı, şema açısından 1848'te Garabed Balyan tarafından hazırlanan Küçük Mecidiye Camii'ye benzer (Şekil 5.6) (Şekil 5.7), [Çelik, 2000].

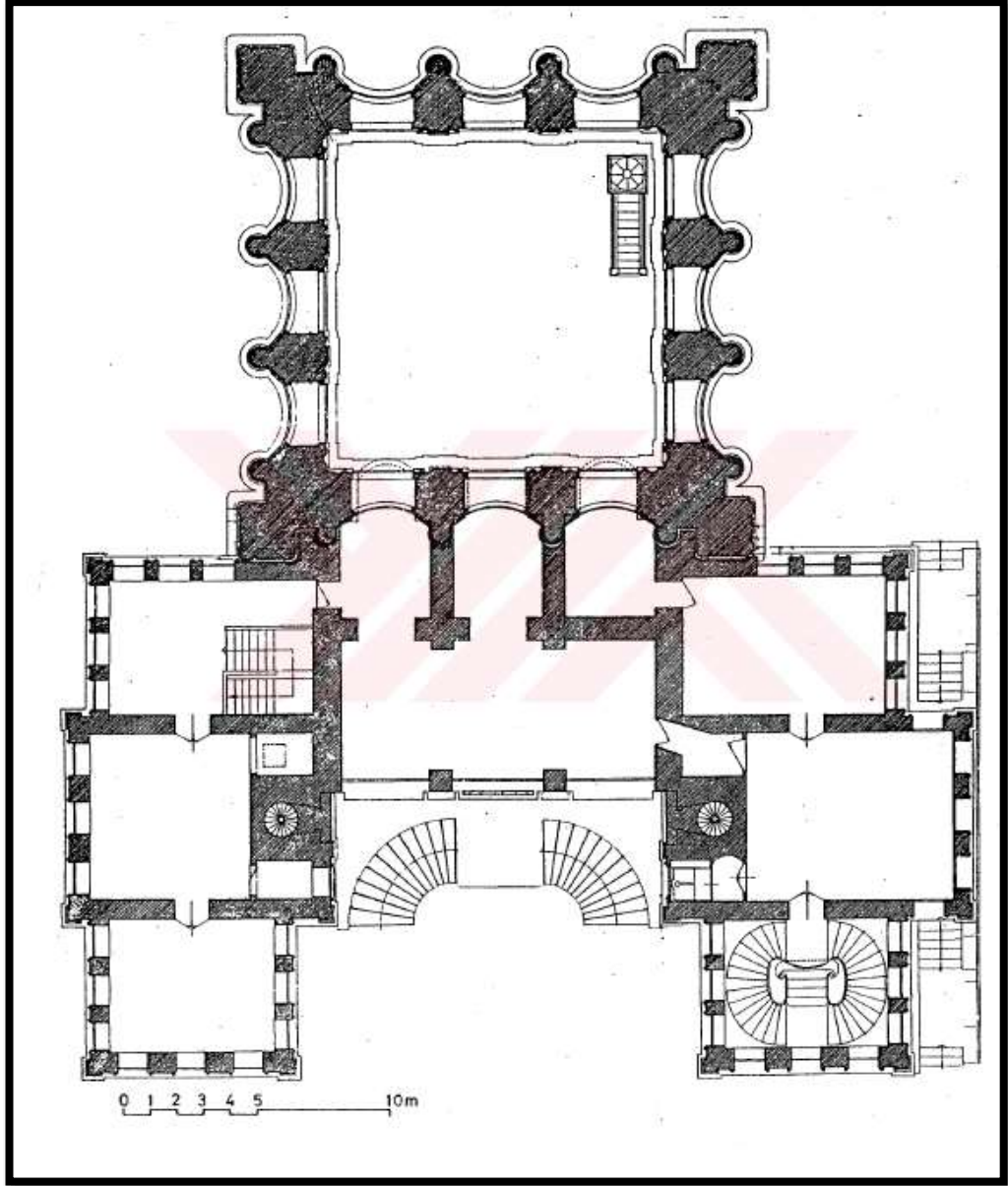


Şekil 5.6: Ortaköy Camii, plan.



Şekil 5.7: Küçük Mecidiye Camii, plan.

Cami, 19. yy sultan camilerinin tümünde olduğu gibi iki bölümden, asıl ibadet mekânı olan harim bölümü ile girişin önünde bulunan hünkâr kasrından oluşmaktadır. Her iki bölümün meydana getirdiği kompozisyon kuzey-güney aksına göre, batıdaki hünkâr girişi dışında, simetriktir. İki ayrı bölümün birlikte yer aldığı doğu ve batı cephelerinde de harim ve hünkâr bölümleri ölçü olarak birbirine eşittir. Bu, Ortaköy Camii'ni diğerlerinden ayıran ve iki bölümün entegrasyonunu ve ya eşitliğini ifade eden bir ölçülendirmedir [Batur, 1994].



Şekil 5.8: Ortaköy Camii, üst kat plan.

Hünkâr Kasrı, camii ile birleşik kurgulanmış, ancak üslup ve dil açısından-belki işlev farklılığına vurgu amacıyla-farkını ortaya koyar. Harime (ana ibadet mekânına) kuzeyden bağlanır.

Camiinin ana girişinin üzerindeki salonla birbirine bağlanan doğu ve batı yönündeki üçer bölümlü, girişi iki yandan kuşatan kanatlar ile U şeklinde bir plan sergilemektedir (Şekil 5.8), [Çelik, 2000].

Sultanın özel girişi Batı cephesindedir. Üç açıklıklı bir portik ile vurgulanmıştır. Buradan iki kollu organik kıvrımlara sahip bir merdivenle hünkâr kullanımı için tasarlanan batı cephesinin ilk katına ulaşılır.

Padişahın ibadeti için özelleşmiş, bir balkon aracılığıyla harime yönelen hünkâr mahfili burada bulunan hünkâr dairesi ile ilişkilidir.

Hünkâr kasrının doğu kanadının mekân organizasyonu kendi içinde, merdiven aracılığıyla işlemektedir. Bu düzenleme ile hünkâr kasrı izole edilerek güvenlik sağlanmış, protokol kurallarına uygun hale getirilmiştir. Batı cephesinde, giriş olan cephede bulunan hünkâr kasrı yoğun bir dekorasyon programına sahiptir.

Merdiven ve iki odanın duvar ve tavanları yüzey resimleri ile değerlendirilmiştir.

Tavanlarda düşey bir kurgu, tonozlar hâkimdir.

Harim bölümü, bir kenarı yaklaşık 12,25 metre ölçülerinde kare planlı bir ana mekân ile kuzey kesiminde ona açılan bir ara mekândan oluşmaktadır. Pandantif geçişli tek kubbeye sahiptir. Ana kütlede, giriş kısmına eklenen kapalı bir birime dönüşmesi, Nusretiye ve Laleli Camii'ye benzer.

Hünkâr Kasrı'nın binayla birleştiği kısım, dışarıdan üç tarafı kapalı sahte bir avlu şeklinde algılanır. Giriş kapısının olduğu kısma çift kollu eğrisel hatlı bir merdivenle ulaşılır. Burada üç bölümlü bir cephe düzeni tasarlanmış, yuvarlak kemerli açıklıklar oluşturulmuştur. Bu yuvarlak kemerli bölümlerin iki yanı yivli söve üzeri konsollarla süslenmiştir. Giriş kapısının olduğu bölümdeki bu süsleme elemanları, buldukları duvar yüzeyinin mermer rengi ve çeşidi bakımından yan tarafındaki cephelerden farklılaşmıştır. Bu cephedeki ton farklılıklarından yola çıkılarak, pencere kenarı söveler için de özgün haline ait olduğu düşünülmekte, kitabeli kapı kısmının sonradan değiştirildiği düşünülmektedir. Girdiğimizde karşımıza çıkan ilk mekân son cemaat yeri olarak tasarlanmıştır. Bu mekân hünkâr kasrı bağlantısını, giriş katında kesmiş böylece kasrı kendisi içerisinde izole etmiş, bağlantıyı üst kata taşımıştır.

Harim bölümünün doğu ve batı duvarları altta ve üstte üçlü pencere dizisi ile değerlendirilmiştir.

Mihrabın bulunduğu cephe ile ana girişin bulunduğu cephe süsleme programı/kurgu açısından benzerlik gösterir.

Kuzey duvarında (son cemaat yerinden harime ulaştığımız kısımda) ise pencereler yerini aynı sayıda açıklığa bırakmıştır. Alttaki açıklıklar harime girişi sağlar, üst kısımdakiler ise hünkâr kasrının harime açılan kapılarıdır.

Üst katta deniz cephesinde bulunan birime yalnızca hünkâr dairesinden ulaşılmaktadır. Burası küçük bir oda olarak kurgulanmış ve hünkârın ibadetine ayrılmıştır.

5.1.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri

5.1.4.1. İç Mekân

Geleneksel öğeler de içermekte olan harimin ana tasarım kriterlerinde Batı mimarlığı (ağırlıklı olarak Fransız ve İtalyan barok tarzı) hâkimdir.

Duvarlar çok parçalı yüzeylere ayrılmış, araları stucco kaplı alçı panolar ile değerlendirilmiştir.

Kubbe kalemîşi olarak dekore edilmiştir (Şekil 5.9), [Mart, 2018].



Şekil 5.9: Ortaköy Camii, kubbe.

Harim pencere açıklıkları bakımından, iki katlı görünümde düzenlenmiştir, ancak tek katlıdır (Şekil 5.10), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.10: Ortaköy Camii, harim pencere düzeni.

Zeminde yüksek kaideler üzerinde yükselen üçlü pilaster demetleri iç mekânın ana ifadesini belirlemektedir. İç mekân duvarlarında algılanan sütunlar da Toskana düzeninde tasarlanmıştır. Sütun başlıklarının yüzeylerine rozet işlenmiştir. Başlıklar iki katlı düzeni sağlayan birer eleman, aynı zamanda orta kısımlarda konsollarla zenginleşen kornişi taşımaktadır. Üst sırada da aynı pilaster demetleri devam etmekte, ortadaki taşıyıcılar bu kez korint düzenden bildiğimiz akantus yapraklarıyla bezeli başlıklarla sonlanmaktadır (Şekil 5.11), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.11: Ortaköy Camii, harim iç mekân.

En üst kısma geldiğimizde zemin ve konsol dizili bir saçaklıkla karşılaşırız. Ortalardaki sütun çiftleri de eğrisel bir alınlığı taşımakta, kompozisyon bunun üzerinde ayrıca taşıyıcı kemerlerin geniş yayı ile çerçevelenmektedir.

İçeriden kubbeye baktığımızda yoğun bir kalemşi bezemeye sahip olduğunu görürüz. İşlenen kompozisyonda baldakeni andıran bir gök mimarisi sahnesi izlenimi verir. Bu baldaken ögesi pendentiflerin de temel ögesini oluşturur. Bu dekorasyonda yaratılmaya çalışılan bütünlük algısı pendentifler ile kubbenin strüktürel olarak da birbirine bağlı olduğunu vurgulamıştır. Pendentiflerde görülen, geriye doğru çekilmiş yeşil perdeli baldaken görüntüsü kubbe yüzeyinde aynen tekrarlanmıştır.

Pendentif baldakenleri ile aynı ışınsal ekseninde bulunan dört adet kubbe baldaken motifi yine yeşil perdeler ile sarılmış, bunların arasında kalan diğer dört tanesi ise

kırmızı perdelerle çerçevlenmiştir. Böylece kubbe-pendantif arasındaki dekorasyon birlikteliği renk seçimiyle de bütünleşmiştir.

Kubbe yüzeyinde bulunan diğer baldaken motifi bir sütun dizisinin ortasında yer almaktadır. Baldaken ve sütun dizisi arasındaki kemerler, aralarında mavi gök ve beyaz bulutlar görülen iki sıralı kuşaklar meydana getirmektedir. Kubbe göbeğindeki güneş rozeti benzeri, ışınsal bir madalyon tasarımı tamamlamaktadır. Bu kubbe merkezine doğru yönelen tasarım akla geleneksel Osmanlı mimarisini getirmektedir.

Mihrap nişi, minber ve vaaz kürsüsü de ana tasarım programına uyum sağlar. Mermer mihrap dış tarafta çokgen desenlerle süslenmiş, iç cephe duvarlarındaki kolon altlarıyla aynı yüksek kaidelere sahiptir. Bu pilasterlerden iç kısma doğru geçerken, yüksek kaideler devam etmekte, mihrap alınlığıyla aralarında birer sütun (ana mermer çeşidinden farklılaşan) bulunmaktadır. Bu sütunların alt kısımları akantus yapraklarıyla sarılmış, başlıkları ise bükümlü akantlarla sonlanmıştır (Şekil 5.12), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.12: Ortaköy Camii, mihrap.

Mihrap palmet desenlerini andıran üçgen bir alınlıkla sonlanmıştır. Alınlığın alt kısmında iki sıralı, dişli frizi andıran bir süsleme vardır. Nişin alt bölümü, iç cephe duvar panolarındaki süslemeyi andıran mermer görünümlü sıvayla beş parçaya ayrılmıştır. Üst kısmı ise mukarnasvari bir düzenlemeye sahiptir.

Mermer minberin kapısı (üst kısım) mihrabın üst kısmına benzer bir alınlıkla taçlandırılmıştır. Merdiven korkulukları ve kapının alt kısmı panolara ayrılmış, içerisinde dış panoların aralıklarla bölümlenmesiyle ortaya çıkan aynı açılarla desenler oluşturulmuştur (Şekil 5.13), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.13: Ortaköy Camii, minber yan görünüşü.

Merdivenin alt kısmı da korkuluk aksındaki panolarla eşit olarak bölünmüş, organik kıvrımlı, düğüm desenlerle süslenmiştir. Bunlar rokokoyu andırır.

Merdivenin giriş kapısı (üst kısım) mihraptaki alınlığın benzeriyle taçlandırılan bir baldakeni andırır. Bu baldaken üç parçalı, kıvrımlı kemerlere sahiptir. Bu da romanesk ve gotik mimariyi andırır (Şekil 5.14), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.14: Ortaköy Camii, minber ön görünüşü.

Minber sahanlığındaki, baldakeni andıran bölümün üst kısmı, mermer palmet desenli bir kaideyle başlayan, altın yıldızlarla süslenmiş oldukça sivri bir külaha sahiptir. Yüksekliği minberle pek orantılı olmayan bu külahın üstünde akantus yapraklarıyla süslenmiş bir alem yer alır.

Vaaz kürsüsü de doğu cephesinde, iki pencere arasında yer alır. Taht kısmı çokgen bir kaide üzerinde volüdlü konsollarla çevrelenmiştir. Bu da batı kilise mimarisini andırır. Vaaz kürsüsünün parapeti de iç kısımlarında renkli mermerler bulunan organik hatlı panolara ayrılmıştır (Şekil 5.15), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.15: Ortaköy Camii, vaaz kürsüsü.

5.1.4.2. Dış Cephe

İki farklı form ve bölümden oluşur: Hünkâr kasrı ve harim bölümü (ana ibadet mekanı). Tasarımda da bu bölümlenme izlenmektedir (Şekil 5.16), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.16: Ortaköy Camii, Genel Görünüm.

Harim bölümü oldukça yoğun bir bezeme programına sahiptir, hünkâr kasrı daha yalın ve sade bir üslup sergiler. Hünkâr kasrı, yer yer neoklasik yer yer ampiri çağrıştıran bir durgunluk içerisinde, harim cephesi coşkun, taş kabartmalı, barok öğelerin hâkim olduğu, geniş açıklıklı, hafif strüktüre sahip, şeffaflaşmaya çalışan narin bir yapıdır (Şekil 5.17), [Baydaş, 2019].



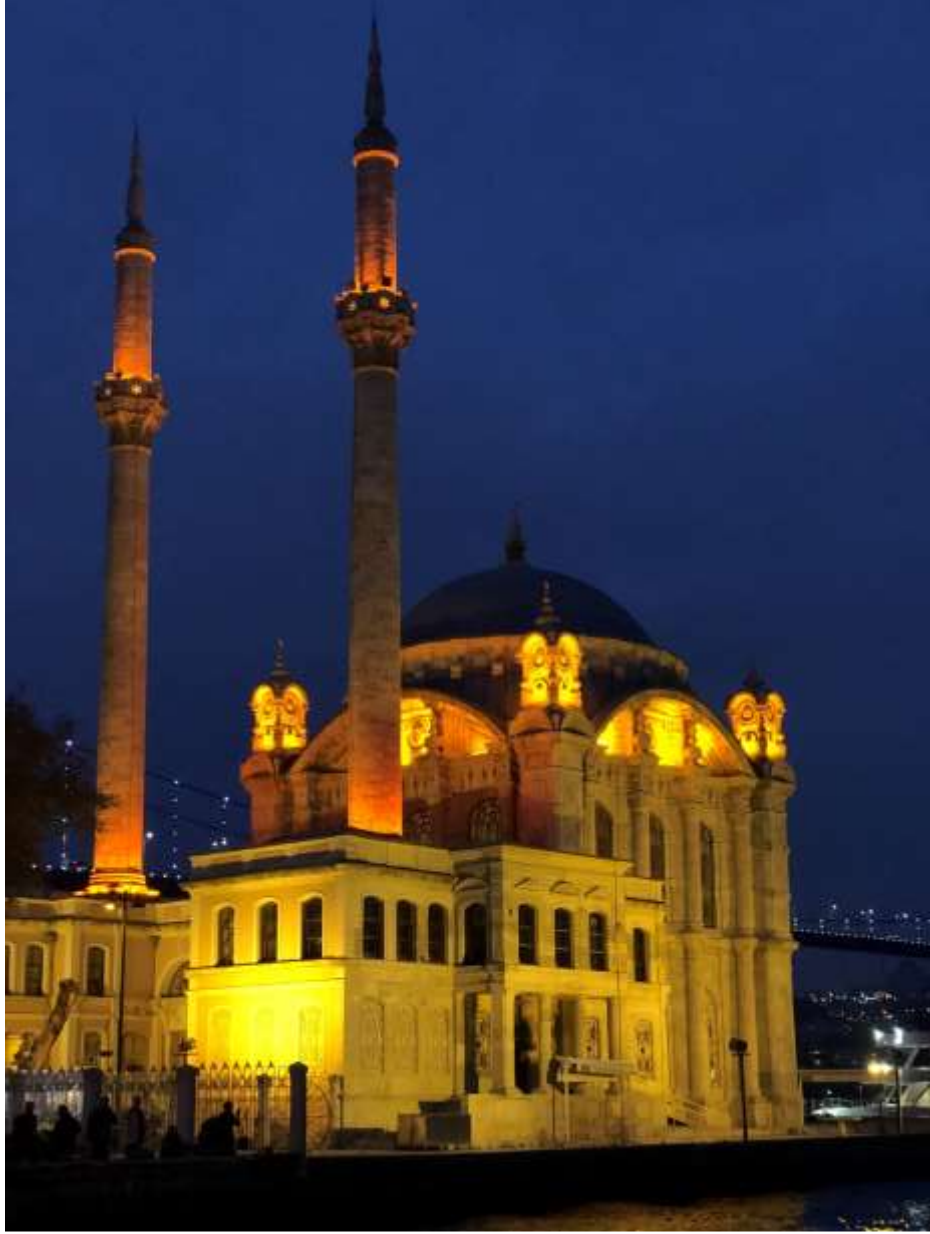
Şekil 5.17: Ortaköy Camii, hünkâr kasrı ön cepheden görünüm.

Hünkâr kasrının her cephesi kendi içerisinde üçlü kemerli pencere gruplarıyla çözülmüştür. Cephenin üst kısmı bütün formu çevreleyen bir parapetle donanmıştır. Bu saçak parapeti iki bölümden oluşmaktadır; alt katmanı minimal bir korniş, üst katmanında ise pencerelerin arasındaki dolulukların aksında farklılaşan bölümlerin olduğu, hareketli bir yapı elemanı yer alır. Kat araları silmelerle ayrılmıştır. Buradaki cephenin yalınlığıyla, işlevsel açıdan ana ibadet mekânından bağımsız bir yapı olduğu vurgulanmıştır (Şekil 5.18), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.18: Ortaköy Camii, Hünkâr Kasrı.

Hünkâr kasrının girişinin olduğu Batı cephesinde batı kiliselerini andıran, üç portikli sütunlu bir giriş tasarlanmıştır. Yapıya iki tarafından (doğu ve batı cephesinden) saplanıp U şeklinde bir form oluşturur aynı zamanda hünkâr kasrı. Dışarıdan bakıldığında sahte bir avlu izlenimi de yaratır (Şekil 5.19), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.19: Ortaköy Camii, Gece Görünüm.

Bu formun ortadaki bölümünde yer alan cami girişi üç eşit açıklıkla değerlendirilmiştir. Ortadaki açıklık ana kapı, diğerleri ise pencere olarak düzenlenmiştir. Kapının yivli sövelerle çevrili dikdörtgen alınlığına, yapının kitabesi yerleştirilmiştir. Kapının üstünde içinde Sultan Abdülmecid'in tuğrası bulunan C-S kıvrımlı tepelik yer almaktadır (Şekil 5.17).

Ana ibadet mekânının cepheleri, giriş ve mihrap kısmında özelleşen detaylar dışında eş bir tasarım anlayışına sahiptir. Köşe kısımdaki taşıyıcıların üzerinde duran ağırlık kuleleri cephedeki düşey vurguyu kuvvetlendirmiştir (Şekil 5.20), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.20. Ortaköy Camii, ağırlık kulesi.

Ortaköy Camii cephelerinde ağırlıklı olarak kullanılan antik sütun düzeni ise 18.yüzyıldan farklılaşan yeni bir yaklaşımdır. Cephelere herhangi bir taşıyıcı rol yüklenmeden üst üste duran bitişik sütunlar yerleştirilmiştir. Zeminden başlayan sütunlar belli bir kota kadar yivsizdirler, üst kat sütunları ise yivlendirilmişlerdir.

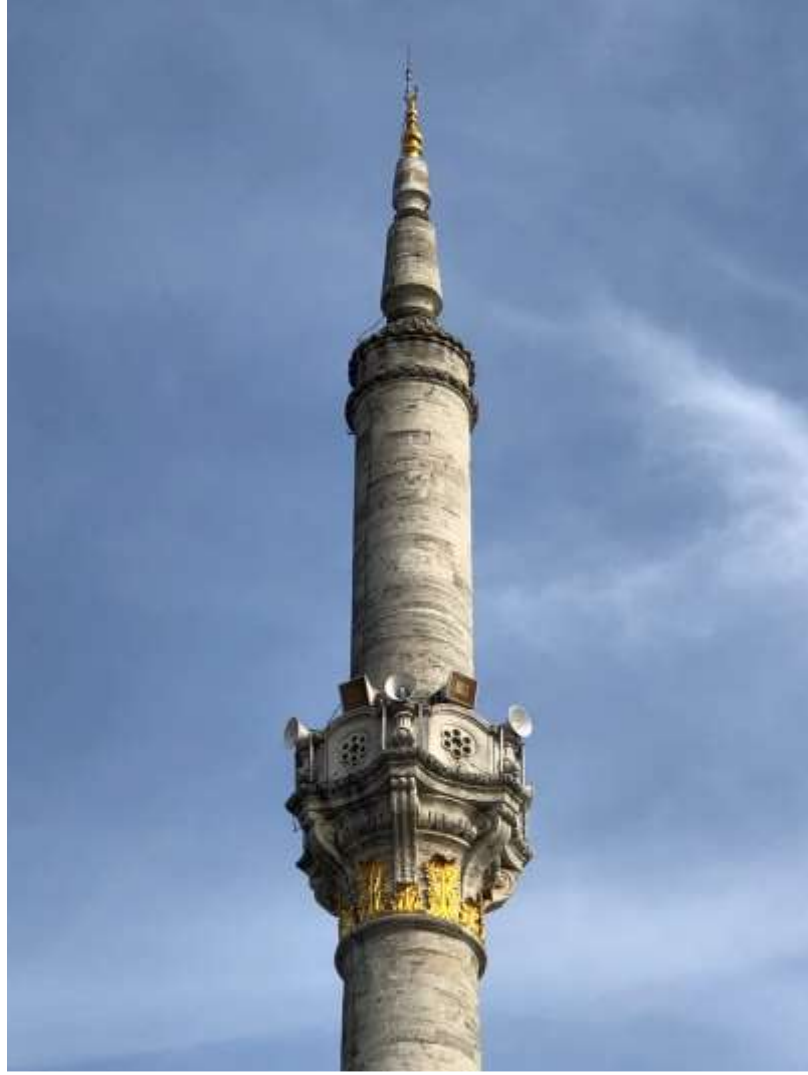
Sütun başlıkları akantus yapraklı korint emsallerini anımsatmaktadır. Sütun başlıklarının üzerinde saçaklığa karşılık gelecek parçalar ve onların yatayda devam eden uzantıları yer alır. Bu hat rozetler, dikey konsollar ve iyon yaprak dizisi gibi motifler ve profillerle değerlendirilmiştir. Sütunların düşey vurgusunu artıran konsol şeklinde tepelikleri vardır (Şekil 5.21), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.21. Ortaköy Camii, antik sütun düzeni.

Cephe geneline baktığımızda tüm cepheyi bütünleşik hale getiren bir kemer eğrisi hâkimiyeti söz konusudur. Bu kemer elemanı aynı zamanda cepheler arasında bağlayıcılık fonksiyonuna da sahiptir. Alt yüzeyi sekizgen kaset tavan süslemesi ile doldurulmuştur.

Hünkâr kasrından çıkan tek şerefeli minarelere ise camiinin ana girişinden ulaşılmaktadır (Şekil 5.22), [Baydaş, 2019]. Bugün görmüş olduğumuz minareler 1909 yılındaki onarımda inşa edilmiştir. Özgün halinde bulunan yivli gövdeli minareler 1894 depreminde yıkılmış, yerlerine yivsiz olarak yeniden inşa edilmişlerdir [Göncü, 2000]. Minare kısmında dekorasyon hâkimiyeti şerefelerdedir. Başlıca motifleri konsollar, iyon yaprak dizili profiller ve akantus yapraklarıdır. Organik kıvrımlı-dalgalı tasarım barok anlayışı anımsatır.

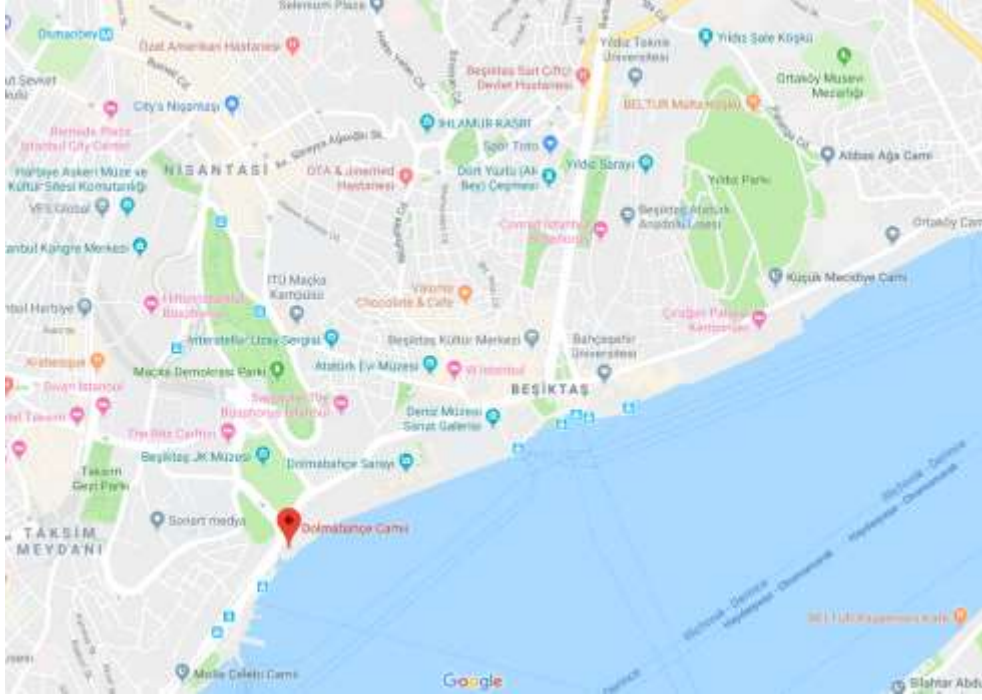


Şekil 5.22: Ortaköy Camii, minare.

Ortaköy Camii dış cephesine baktığımızda, sütunların taşkınlığı strüktürü vurgulamakta, ancak çeşitli oyunlarla onu dekoratif bir şekilde sergilemektedir. Fransız eklektizmi ve İtalyan Barok mimarisi izlerine rastlanır. Bir katalogdaki yapı seçkisinden alınıp işlenen öğeler eklektizme vurgu yapar.

5.2. Dolmabahçe Valide Sultan Camii (1852-1855)

Tanzimat fermanıyla birlikte sarayın buraya kaymasıyla büyük bir canlılığa sahne olan, Fındıklı ile Beşiktaş arasındaki sahil şeridini içine alan bölge Dolmabahçe Bölgesi olarak tanımlanır (Şekil 5.23), [Web 3, 2018].



Şekil 5.23. Dolmabahçe Bölgesi.

Mabedin inşasına Bezmialem valide sultan başlamış, duvarları ikmal edilirken öldüğü için oğlu Abdülmecit M. 1853 yılında tamamlattmıştır [Anonim, 1950].

5.2.1. Genel Bilgiler

Dolmabahçe’de sarayın güney tarafındaki sahilde inşa edilen camiyle ilgili [Öz, 1965] [Sözen, 1975] ve [Aslanapa, 1986] cami inşaatının 1853’te, [Tuğlacı, 1993] 1854’te tamamlandığını söyler. Batur ise caminin iki yılı aşkın yapım süreci sonunda 23 Mart 1855’te bir Cuma töreniyle açıldığını kaydeder [Batur, 1994]. Yapıda Nigoğos Balyan babasıyla birlikte çalışmıştır.

Dolmabahçe Camii banisi “Bezmialem” sultanın adı ile yapıldığı semtin adı ile şöhret bulmuştur. Mabedin dört avlu kapısı vardır. Saat kulesi tarafına açılan avlu kapısının üstünde şair Ziver’in şu tarih kitabesi okunmaktadır (Şekil 5.24), [Baydaş, 2018], [Anonim, 1950]:

*“Makamın valide sultan “Bezmiâlem”;
ukba edince; mabedinin yapmış idi çar divarin
Tamam etti anın Abdülmecid han cümle bünyanın
Zihi ikmal kıldı, bu behin hayri pürenvarın
Gariki nûri rahmet ola ta kim maderi yarab*

*Cihandan etme bir an dūr o şahın mihriddarin
Ezan vakti tarih oldu “Ziver” siyatiev üzre
Bu mabet oldu cami; valide sultanın âsârin*

H.1270-M.1853”



Şekil 5.24. Dolmabahçe Camii, Giriş Kapı Kitabesi.

Başbakanlık Osmanlı Arşiv belgelerinde Evkaf defterlerinde, camiinin mimarı olarak Garabet Balyan'ın adı geçmektedir. Caminin yapımında ayrıca İstefan Kalfa'nın da önemli bir görev üstlendiği, İstefan Kalfa'ya üç kez verilen ihsanın tutarının 27000 kuruş olduğu Başbakanlık Osmanlı Arşiv belgelerindeki evkaf defteri kaydından anlaşılmaktadır (BOA Ev. D. 14282, 14569, EK3).

Camiyi başlangıçta, pencereleri demir parmaklıklı, taş bir duvar çevrelemekteydi. Lütfi Kırdar'ın imar hareketleri sırasında bu alan düzenlenip “tramvay caddesi” genişletilirken, 1948'de ucu yola biraz çıkıntı yapan çevre duvarı tümüyle kaldırılmıştır (Şekil 5.25) [Gülersoy, 1984].



Şekil 5.25: Dolmabahçe Camii Çevresinde Bulunan, Sonradan Yıkılan Avlu Duvarı.

5.2.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu

Dolmabahçe adı verilen bugünkü bölge önceleri bir koy iken doldurulmak marifetiyle son halini aldığı için Dolmabahçe adıyla anılmaktadır (Şekil 5.26), [Atatürk Kitaplığı Arşivi].



Şekil 5.26: Pervititch Haritalarında Dolmabahçe Bölgesi.

Bu kıyıların kuzey ucunda yer alan, bugünkü Kabataş yamaçları ile Dolmabahçe Camii'nin yer aldığı toprakta öteden beri "Karabali Bahçesi" adıyla anılan bir bağ olduğundan, yeni kazanılan vadi, onunla bütünleşerek, bu kıyıları bağlık bahçelik bir diyara dönüşmüştü [Gülersoy, 1984].

Bağa adını veren kişi, Kara Bali Zihni Çelebi. Önce Arpa Emni sonra Matbah emni olmuş ve Kanuni Süleyman Dönemi sonundan, III. Murad Devri ortalarına kadar çeşitli görevlerde bulunmuş, III. Mehmed'in sünnet düğününde Sur-u Hümayun Emni olduktan az sonra vefat etmiş bir saray görevlisidir. Bektaşî tarikat mensuplarından olduğu tahmin edilen Çelebi, Kanuniye Beşiktaş'taki Süleymaniye Camiini ve mahallesini kurdurduğu gibi, Kabataş kıyıları ve yamaçlarını da bağlık haline getirtmişti, kendisi için değil padişahına mahsus olarak. Çünkü bütün eski kayıtlarda, Hicri 991'den Hicri 1066 tarihlerine kadar mevâcip defterlerinde burasının ismi Bağçe-i Bali-i Siyah şeklinde, tuhaf bir Türkçe-Farsça bileşim halinde, has bahçeler arasında geçiyor [Erdoğan, 1958].

Dolmabahçe'deki yapılaşmanın Osmanlı Dönemi'nde geçirdiği değişimlerle ilgili yararlanılabilecek temel kaynaklar, 17.yüzyıl ortalarına ait Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Eremya Çelebi Kömürciyan'ın İstanbul Tarihi (17. Asırda İstanbul) adlı eseri ve 19.yüzyıl başına ait olan Bostancıbaşı Defterleridir.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde bu bölgeyle ilgili;

"Evvela Dolmabağçe ma-takaddem bir küçük servili bağ idi, sene (---) tarihinde Sultan 'Osman Gazi ferman idüp cemi'-i Al-i 'Osman donanması ve cümle tüccar keştilerinin sandalları ve filika ve fırkataları ve İslambol'un yigirmi bin pereme ve kayık ve mavonaları 'ale'l-'umum gemilerin taşlar ile doldurup Dolmabağçe önündeki deyaya döküp bir liman misal bir boğaz iken kâmil dört yüz arşın deryayı doldurup ismine Dolmabağçe didiler."

şeklinde yorumlarda bulunur [Gökyay, 1996].

Eremya Çelebi Kömürciyan ise İstanbul Tarihi (17. Asırda İstanbul) adlı eserinde bölgeye dair;

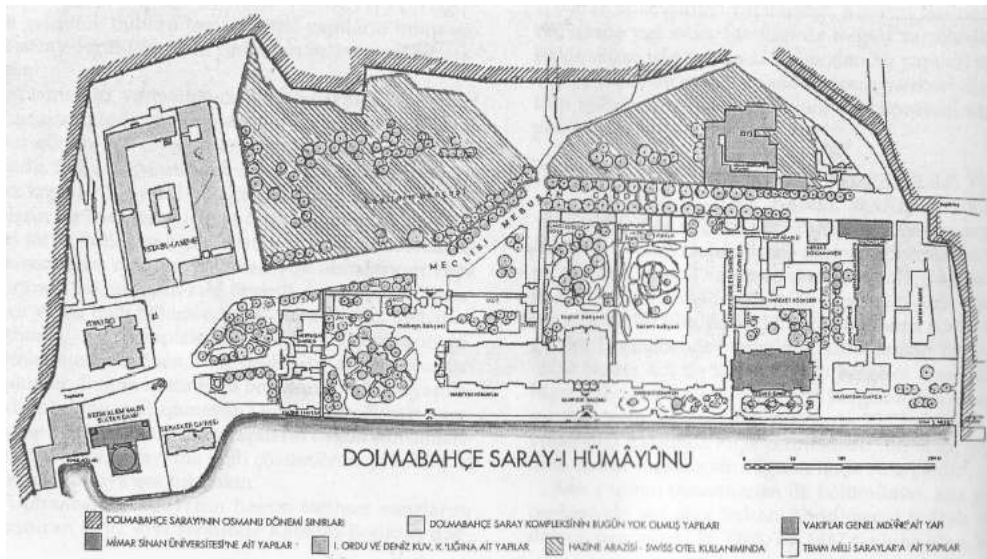
"Tepenin altında Fındıklı denilen yere kadar çarşı ve pazarlar, sahilde büyük cami... İlerde, bütün bir mahalle ile Çizmeciler tekkesi vardır. Ayaspaşa'ya kadar olan saha, küçük esnafın teferrücu'dur. Burada, Müfti Ebussuud'a aid olup sahildeki bostan'a kadar kat kat uzanan, Köprülüade tarafından beyenilen sayfiye bulunmaktadır. Dolmabahçe denilen beylik bostanı'nın önünden geçiyoruz. Sultan Ahmed, Nasuh

paşanın sadareti zamanında burasını doldurtmuştur. Az ilerde, Arap tesmiye edilen küçük bir iskele ve Beşiktaş bahçesi ile kâh ve konaklar vardır. Sultan Ahmed, bunları daha geniş ve yedi kubbeli olarak diğer bütün köşklere daha güzel yaptırmıştır, fakat kendisine bunun safasını sürmek nasip olmamıştır. Burada çıkarılan latif bir su, fiskiyeli ve şadırvanlı havuzlara dökülür.” [Kömürçüyan, 1952].

Bostancıbaşı defterlerinde;

“Fındıklı İskelesi-Beşiktaş İskelesi

FINDIKLININ KEBİR İSKELESİ; 1) Fındıklı Camiişerifi 2) Müsahibi şehriyârî müteveffâ Hasan Ağa halilesinin yalısı, müsteciri havegândan Salih Efendi 3) Keleş nazırı Ali Efendinin yalısı 4) Aralık iskele 5) Sabık gümrükemini Hüseyin Efendinin yalısı 6) Tersane kâtibi Mehmed Beyin yalısı 7) Müsahibi şehriyârî Sadık Ağanın yalısı 8) Tophânei Amire nazırı Çelebi Efendinin yalısı 9) Çizmecibaşı arsası 10) Hekimoğlu Ali Paşa mai leziz çeşmesi 11) Kabataş 12) Mısır mollası efendinin yalısı, müsteciri rikâbdarı şehriyârîden muhrec Şakir Efendi 13) Silâhdarı şehriyârî merhum Yusuf Efendi mâi leziz çeşmesi 14) Silâhşori hassa arnavud Salih Ağa yalısı 15) Kadiaskeri sabık Elhac Kâmil Ahmed Efendinin yalısı 16) Mehmedeminzâde Kadri Efendinin yalısı, hâlidir 17) Sandalı Hümayun kayıkhanesi 18) Karabali İskelesi 19) Mekteb 20) Ve mai leziz çeşmesi ve sebil 21) Serâpâ kahve dükkanları 22) Piyâdeler kayıkhanesi 23) Dolmabahçe iskelesi 24) Emlâki hümayun bostan 25) Beşiktaş Sahilsarayı Hümayunu 26) Hayreddinpaşa Medresesi ve camiişerif 27) Ve iskele 28) Tersane kâtibi 29) Tüccardan Mesudzâdenin yalısı 30) İpekci kerimesi hanımın yalısı 31) Ebubekirin arsası 32) Zimmet halifesi sabık Recai Efendinin yalısı 33) Aynacılar kethüdası hacı Mehmed Ağanın yalısı 34) Tarakçı Mahmudun yalısı 35) Pekmezci esnafından Ahmed Ağanın yalısı 36) Zeytinyağcı Seyyid Halil Ağanın yalısı 37) Elhâce hanımın yalısı 38) Muhsin Çelebi arsası 39) Kâğıdıcı Hafızın vereseleri yalısı 40) Süleymanın kahvesi 41) Hasoda bekçisi Hasanın kahvesi 42) Beşiktaş İskelesi. [Koçu, 1958].



Şekil 5.27: Dolmabahçe Sarayı ve Camii Vaziyet Planı.

Daha önceki dönemlerde “has bahçe” olarak işlev gören Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu alan üzerinde de farklı ölçeklerde ve farklı mimari özelliklerde yapılar ile sahil sarayları yapılmış, yüzyıllar içinde Boğaz kıyısındaki doğal peyzaj içine yerleşmiş tekil köşklere, birbirlerine ahşap birimlerle bağlantılı ve zamanla Dolmabahçe Sarayı gibi bütüncül bir imparatorluk kompleksi haline dönüşen bu bölge; kentin kuzeye doğru gelişmesinde ve Boğaziçi'nin giderek bir hanedan yerleşkesi haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Şekil 5.28), [Özel, 2010]. Genel bir ifadeyle Dolmabahçe kenti, hem Osmanlı Devleti'nde yaşanan değişimlere sahne olmuş, hem de bu değişimlerin sebebi olarak başrolü oynamıştır.

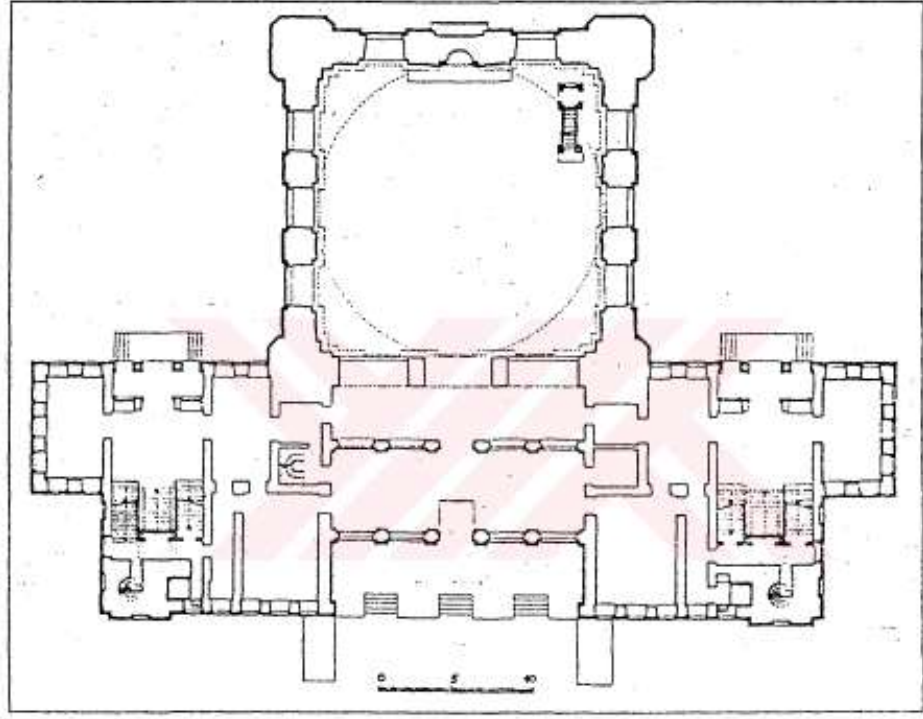


Şekil 5.28: Güncel kuşbakışı görünümünün harita üzerinde çakıştırılmış hali.

5.2.3. Plan Özellikleri

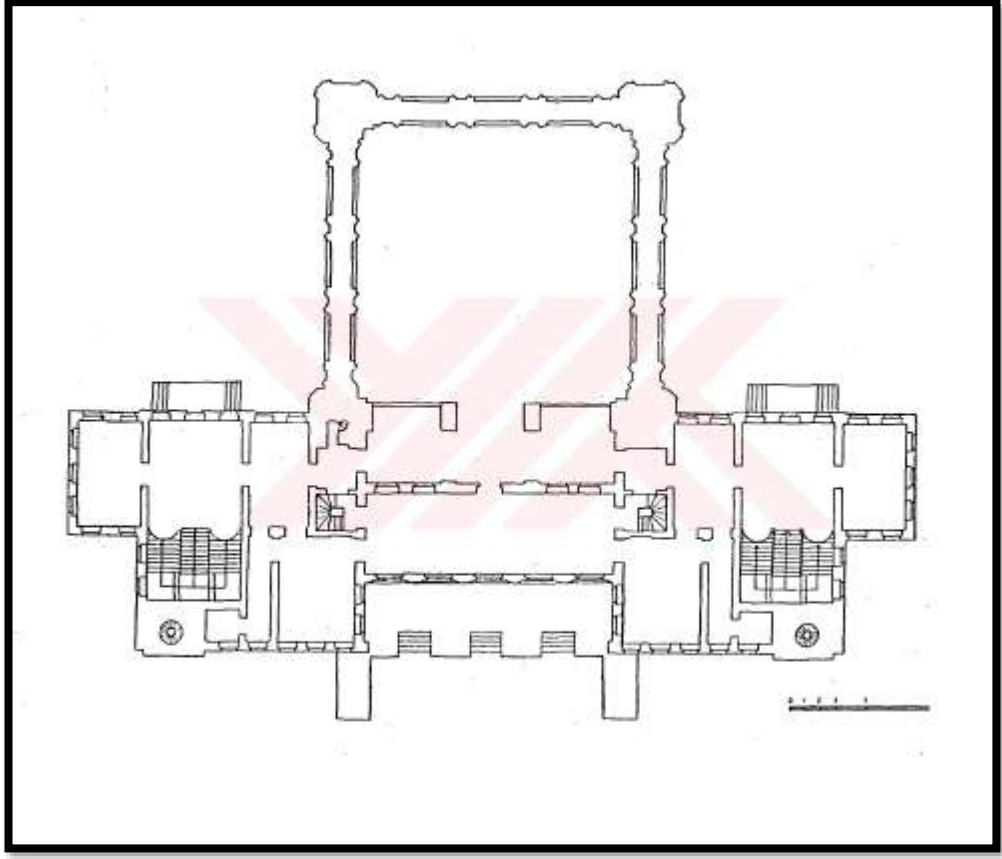
Dolmabahçe Camii, harim bölümü kare planda ve bu bölüme kuzeyde eklenen U biçiminde, yanları katmanlandırılarak genişletilmiş iki katlı hünkâr kasrından meydana gelmiştir. Ölçek bakımından Ortaköy Camii'ne göre daha büyük oranlara sahip olan camiide, hünkâr kasrı Doğu-Batı doğrultusunda enlemesine gelişmiş bir plan şemasına sahiptir. Minareler hünkâr kasrının uçtaki köşelerine yerleştirilmiştir.

Kuzey-güney aksına göre simetrik düzenlenen ana hacim planı yapılan çıkıntılarla vurgulanmıştır. Hünkâr kasrına bağlantılı olan cephe dışında, ibadet mekânının serbest olan diğer üç cephesine, alt hizada iki yanda üçer, güneyde Barok üslubu yansıtacak şekilde basık kemerli, derin açıklıklı, yüksek boyutta iki pencere açılmıştır (Şekil 5.29), [Çelik, 2000].



Şekil 5.29: Dolmabahçe Camii, giriş kat planı.

Camiye giriş, kuzey cephede mihrap aksına açılan kapıdan sağlanmaktadır. Bu girişe direkt ulaşılmaz, kademelendirilmiştir. Yol kotundan itibaren ilk adımda, üç adet beşer basamaklı merdivenden giriş kapısına ulaşılır. Bu kapıdan girildiğinde karşımıza çıkan ilk mekân, ana hacimle dış kapı arasında bir geçiş holü şeklinde kurgulanmış, son cemaat yeri özelliği ortadan kalkmıştır. Aynı zamanda bu mekan üst kata geçiş merdivenlerini de barındırmasıyla bir sirkülasyon alanı niteliğindedir (Şekil 5.30), [Çelik, 2000].



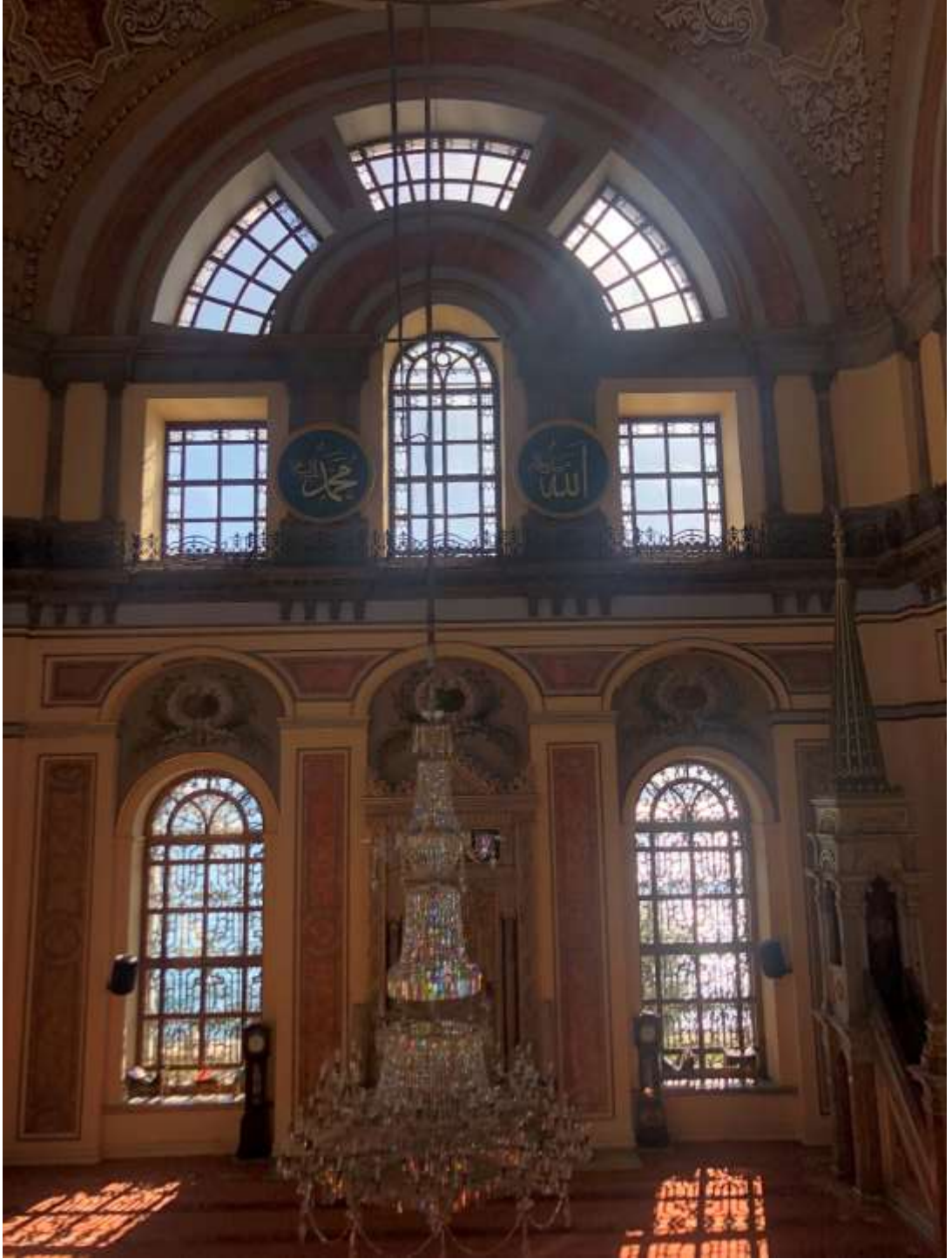
Şekil 5.30: Dolmabahçe Camii, üst kat planı.

Hünkâr Kasrı'nın yan kanatlarında denize bakan cephede simetrik olarak düzenlenen girişlere karşılıklı merdivenler aracılığıyla varılmaktadır. Cephe zemin kat hizasında iç kısma doğru çekilerek dört kolonlu birer portik oluşturulmuştur.

5.2.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri

5.2.4.1. İç Mekân

Caminin ana ibadet mekânı cephelerde yer alan boşaltma kemerlerin içlerine açılan üç sıra halindeki pencerelerle oldukça aydınlıktır. Bu aydınlık etkinin yarattığı avantajla süslemeler dikkat çekici hale gelmiştir (Şekil 5.31), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.31: Dolmabahçe Camii, harim pencere düzeni.

Alt sırada bulunan pencerelerin alınlık kısımlarında iri akant yapraklarla bezeli girlandlar bulunur. Pandantif geçişlerinin oluşturduğu boşluklarda ise ortasında büyük sekizgen yıldız bulunan ve bu yıldızın etrafından sarkan iri akant ve enginar yaprakları, kıvrımlar ve dalların oluşturduğu geometrik ve bitkisel kompozisyonun bir arada

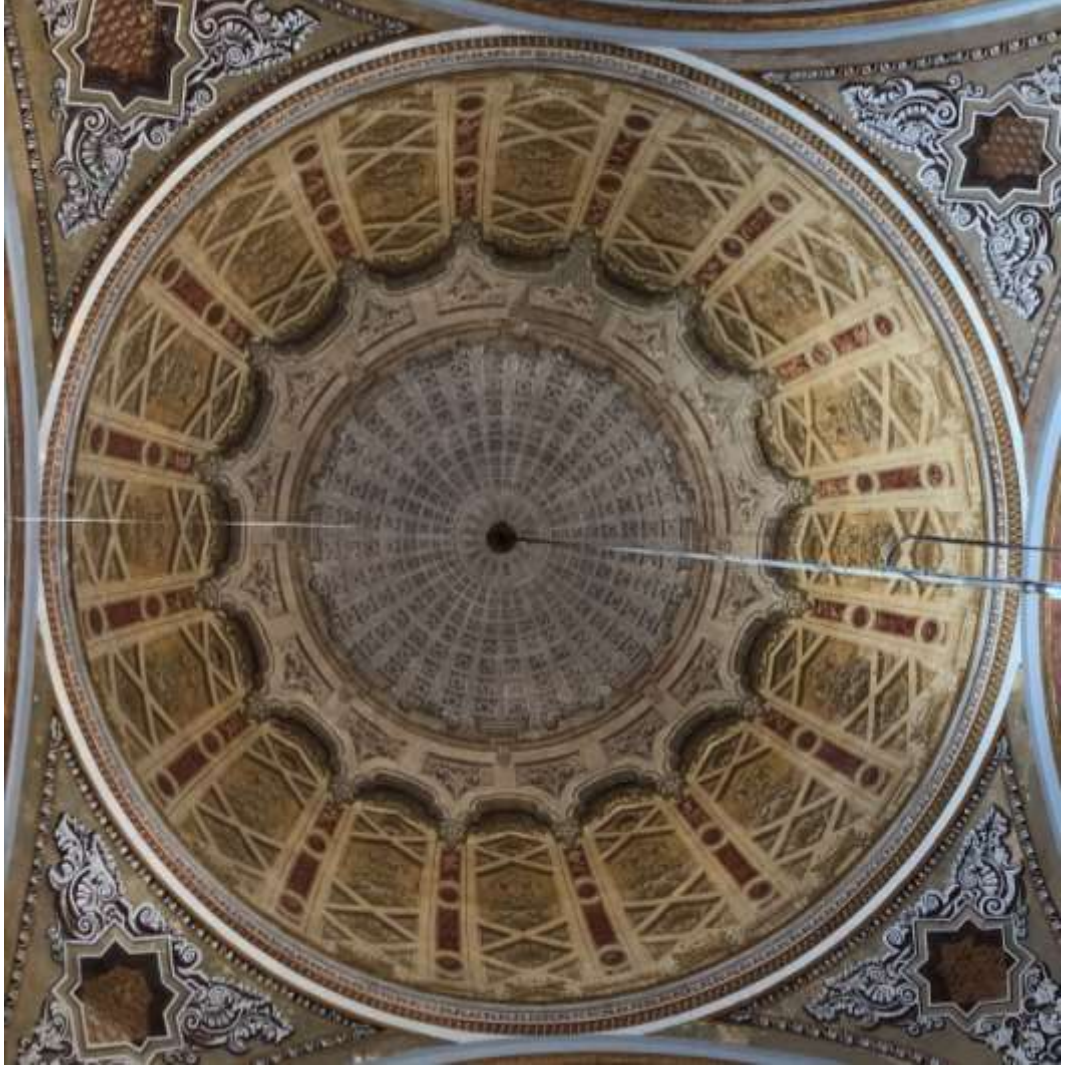
kullanıldığı süslemeler yer alır. Barok karakteri taşıyan bu kalemîşi süslemelerde yeşil ve kiremit kırmızısı ağırlıklı olarak kullanılmış renklerdir (Şekil 5.32), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.32: Dolmabahçe Camii, iç mekân kalemîşi motifleri.

Kubbenin bezeme programına bakıldığında, iç içe gittikçe küçülen desenlerden oluştuğu gözlemlenir. Derinlik ve sürekli bir perspektif etkisi veren bu teknik, Dolmabahçe Sarayı'nda da bazı bölümlerde kullanılmış, batılılaşma hareketleriyle

birlikte Osmanlı Mimarlık ve sanatında rol alan yabancı ressamların tekniklerindedir (Şekil 5.33), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.33: Dolmabahçe Camii kubbesi.

İç mekâna bakıldığında yoğunluğa sahip kaplama ögesi olarak stucco (stuk) sıva göz önüne çıkmaktadır (Şekil 5.34), [Baydaş, 2019]. Özellikle 19.yüzyılla birlikte, saltanat yapılarında sıklıkla kullanılmaya başlanan bu teknik, sönmüş kireç, mermer tozu, tebeşir tozu, tutkal ve farklı türde kökbozuların karıştırılmasıyla elde edilir. Dışarıdan gelen darbelere, çatlamaya diğer tekniklere göre çok daha dayanıklı ve uzun ömürlü oldukları için eski yapılarda yaygın kullanımı doğaldır. Stucco sıva örneklerine duvarlarda, minberde, mihrapta ve vaaz kürsüsünde rastlarız.



Şekil 5.34: Dolmabahçe Camii stucco (stuc) sıva örneği.

Caminin sağ sol duvarları ve mihrap cephesinde kubbe kasnağına kadar çeşitli şekilde dilimlenmiş ve dikine yerleştirilmiş ajur teknikli, renk olarak kırmızı, beyaz, bej, sarı, mavi, yeşil tonlarında renklerden oluşmuş stucco sıvalar yer alır. Geniş yüzeylerde hâkim renk kiremit kırmızısıdır ve yeşilimsi bir mavi renkle dilimlenmek suretiyle mekâna derinlik ve yükseklik hissi vermektedir. Battal somaki deseni diyebileceğimiz bu deseni mozaik desenli filetolar bölmekte ve bu iki zıt desen zıt renklerle de kullanılmıştır [Üçer, 1994].

Caminin iç bölümündeki duvarların alt kotu triglif bezemeleriyle donatılmıştır (Şekil 5.35), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.35: Dolmabahçe Camii, bezeme detay.

Mihrap kısmına baktığımız zaman, giriş kapısının tam aksında konumlandırılmıştır. Somaki mermerlerle beş bölüme ayrılmış, iç kısmı barok üslupta çiçek ve kıvrımlarla bezenmiştir. Mihrap nişinin yanında yüksek kaidelere sahip iki adet sütuncuk yer almaktadır. Sütuncukların yan taraflarında geometrik panolarla bezeli söveler yer almaktadır. Üst kısmı da S/C kıvrımlı organik bir dış kenar süsüne sahip üçgen alınlıkla bitirilmiştir (Şekil 5.36), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.36: Dolmabahçe Camii mihrap.

Mermer ve stucco sıvayla benzeri minbere baktığımız zaman, geometrik desenli diyagonal dilimlere ayrılmış olduğunu görürüz. Baskın olarak kırmızı renk kullanılmıştır. Kapısı basık ve yuvarlak kemerli, alt kısmında ölçek olarak bakıldığında abartılı olmayan bir kaide yer almakta, yan korkuluk kısmının başlangıç ve bitiş noktasında payeli dikdörtgen sütunlar yer almaktadır. Minber sahanlığı baldaken tasarımına benzer şekilde tasarlanmış üst kısmında da Ortaköy Camii'ye göre daha bütüncül ölçekte bir sivri külaha yer verilmiştir (Şekil 5.37) (Şekil 5.38), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.37: Dolmabahçe Camii minber.



Şekil 5.38: Dolmabahçe Camii minber ön görünüş.

Vaaz kürsüsüne baktığımız zaman, giriş kısmının sol tarafında ve yukarı doğru genişleyen bir formda olduğunu görürüz. Ana kütleyle alt tabana 7 adet s kıvrımlı, barok üslupta konsol bağlar. Sıralı bir şekilde bezemeli olan vaaz kürsüsünde stucco sıvalı rozetler, altın yaldızlı bir silme, yivlerle zenginleştirilmiş bezemeler ön plandadır (Şekil 5.39), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.39: Dolmabahçe Camii minber vaaz kürsüsü.

5.2.4.2. Dış Cephe

Cami dışarıdan bakıldığında oldukça sade çizgilere, yere basan bir ağırlığa sahiptir. Yapıya karakteristik havasını kemer içi bölünmüş pencere uygulamasının yanı sıra süsleme unsurlarının kullanıldığı yerler olarak kubbe pandantiflerinin bitim yerlerinde yükselen ağırlık kuleleri ve minareler göze çarpar (Şekil 5.40), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.40: Kabataş yönünden Dolmabahçe Camii.

Kubbe pandantifleri aşağıdan yukarıya doğru daralan 4 farklı süsleme bölümü şeklinde düşünülmüştür. En altta kaide kısmı dikdörtgen çerçevelenmiş içi boş bırakılmış, onun üstünde oldukça iri yuvarlak formda kabartma birer rozet bulunan bölüm yer alır. Daha sonraki bölüm ise kulelerin üst tarafında yer alan ve süsleme programının yoğun olarak görüldüğü yerdir. Bu kısımda köşelerde yan yana kompozit başlıklı ikişer yivsiz korint başlıklı sütuncuk bulunmaktadır. Bundan sonra kulecik şeklinde oluşturulmuş bir form, barok ve rokoko karışımı bir üslupla, girift süslemelerle bezenmiştir (Şekil 5.41), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.41: Dolmabahçe Sarayı Yönünden Dolmabahçe Camii.

Ağırlık kulelerindeki süsleme yoğunluğu alçak tutulan kubbe kasağındaki rozet kabartmalar ile de desteklenmiştir (Şekil 5.42), [Baydaş, 2019]. “...Köşe ayaklarının üstüne yerleştirilmiş ve dekoratif niteliği ön plana çıkarılmış ağırlık kulesi görünümündeki bu plastik düzenlemeler, caminin betimlenen tasarım özelliklerine yabancı kalmaktadır. Bu ögele, hem kurulan geometrik çatkıyı zayıflatmakta hem de yapının klasist çizgileri ve sadeliğiyle bağdaşmamaktadır.” [Batur, 1994].



Şekil 5.42: Dolmabahçe Camii, ağırlık kulesi.

Caminin birer kemer açıklığı ile oluşturulmuş olan ana hacminin cephelerini üç bölümde incelemek mümkündür. Alt sırada yan yana üç adet yuvarlak kemerli dikdörtgen pencere, bunların ortalarında üst üste iki sıra halinde dikdörtgen kartuşlar vardır. Caminin alt sırasında bulunan yuvarlak kemerli üçer pencere deniz tarafındaki mihrap nişine denk geleni sağır bırakılmıştır. Diğerlerinin demir korkulukları mevcuttur.

İkinci bölümü oluşturan sahada üç pencere açılmıştır, ortadaki yanlardakine oranla daha yüksek ve yuvarlak kemerlidir aralarında duvara gömülü iyon başlıklı payeler bulunmaktadır. Üçüncü bölümü kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin kemerleri oluşturmaktadır. Yelpeze şeklinde açılmış hissini uyandıran üstte geniş altta

dar ve yine üç adet penceresi olan bu bölümü de alt ve üstteki kurdele frizi sınırlandırmaktadır.”

Yapının dekoratif olarak öne çıkan bir diğer bölümü ise minareleridir. Minarelerin şerefelere kadar olan bölümleri korint düzeninde birer sütun gibi yapılmışlardır ancak orijinal korint başlıklarının dört köşeli olmalarına karşın bunlar şerefelerin yuvarlak olması nedeniyle altıgen biçimde yapılmışlardır [Karamani, 1992]. Minare şerefelerinin altında onlara korint sütun başlığı karakteri kazandıran akant yaprakları bulunduğu gibi külahların altında, peteklerin bitim noktasında da girland motifleri bulunmaktadır (Şekil 5.43), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.43: Dolmabahçe Camii, minare.

Camiinin kuzey cephesinde yer alan ve doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiş bir dikdörtgen kitlesi olan hünkâr bölümü iki katlıdır. Neoklasik mimari öğelere sahip, sade ve resmi görünümlü bir yapıdır. Hünkâr tarafından kullanılacak bölümlerin camii dışında ek hacimler olarak örgütlenmesinin sivil mimari karakter taşıyan erken örneklerinden bürokrasinin ve devlet prokolünün ağırlık kazandığı bir tören sürecine işaret eden resmi görünümlü hünkâr yapılarına geçilir. Dolmabahçe Camii hünkâr bölümü bu gelişmenin en tipik örneklerinden biridir.

Yapı üç bölümlü bir plan şeması göstermektedir. Ortada camiinin giriş bölümünü oluşturan ve aşamalı olarak camiye girişi hazırlayan üç ara mekân vardır. Birinci bir dış mekândır; kitle burada içeri çekilerek üçlü merdivenlerle girişe yönelir. İkincisi, camilerin geleneksel şemasındaki son cemaat yerine tekabül etmesi gereken ama yalnız camiiye değil, hünkâr bölümlerine de geçiş sağlayan ve dolayısıyla daha çok bir dağılım mekânı olarak kullanıldığı düşünölebilecek olan hacimdir. Üçüncüsü ise caminin iç mekânına açılan, ana sahından iki kolonla ayrılmış olan mekândır. Geleneksel şemada açık olan son cemaat yerini içeri alan bir çözüm önerisidir (şekil 5.44) [Batur, 1994].



şekil 5.44. Dolmabahçe Camii Üstten Görünüm.

5.3. Küçüksu Kasrı

Boğaziçi'nin Anadolu yakası üzerinde Göksu ve Küçüksu nehirleri arasında konumlanan Küçüksu Kasrı, Osmanlı Dönemi'nde has bahçe yoğunluğunun fazla olduğu bir alanda yer alır (Şekil 5.45), [Web 4, 2018].



Şekil 5.45: Küçüksu Kasrı bölgesi.

5.3.1. Genel Bilgiler

Tarihte Küçüksu Kasrı adıyla anılan iki kasır söz konusudur. Bugün ayakta olan kâgir Küçüksu Kasrı, 1856'da Abdülmecid tarafından inşa ettirilmiştir. Daha önce aynı yerde, I. Mahmud döneminde (1730-1754) Sadrazam Divitdar Mehmed Paşa tarafından padişah için inşa ettirilmiş olan ahşap kasır bulunuyordu. (1752). Kasırla birlikte buraya arka yamaçlardan su getirilerek fiskiyeler ve havuzlarla süslü bir de bahçe yapılmıştı. Bu ilk kasır da Küçüksu Kasrı olarak bilinmekteydi [Artan, 1993].

İnciciyan, ilk kasrın yapılış tarihini H. 1163 (M.1749–1750) olarak belirtmektedir:

“Eskiden iki su arasında bulunan padişah bahçesi, Sultan Mahmud I zamanında bozularak, sadrazam Divittar Emin Mehmed Paşa tarafından, 1163’de mükellef bir padişah sarayı yaptırılmıştır. Buradan Kandilli’ye kadar uzanan güzel bir servi ormanı vardır. Sultan Murad IV, çok sevdiği Göksu’ya 'Gümüş Selvi' adını vermiştir. Burası, Boğaz’ın Anadolu sahilindeki üçüncü padişah 'binişi'dir.” [İnciciyan, 1956].

Ancak bu tarihler Emin Mehmed Paşa’nın sadrazamlığından öncedir.

Ayvansarayî de (d.--ö.1786) H. 1165 tarihini vermektedir. Hadikat’ül Cevamî’de ahşap kasrın yapımı şöyle geçmektedir:

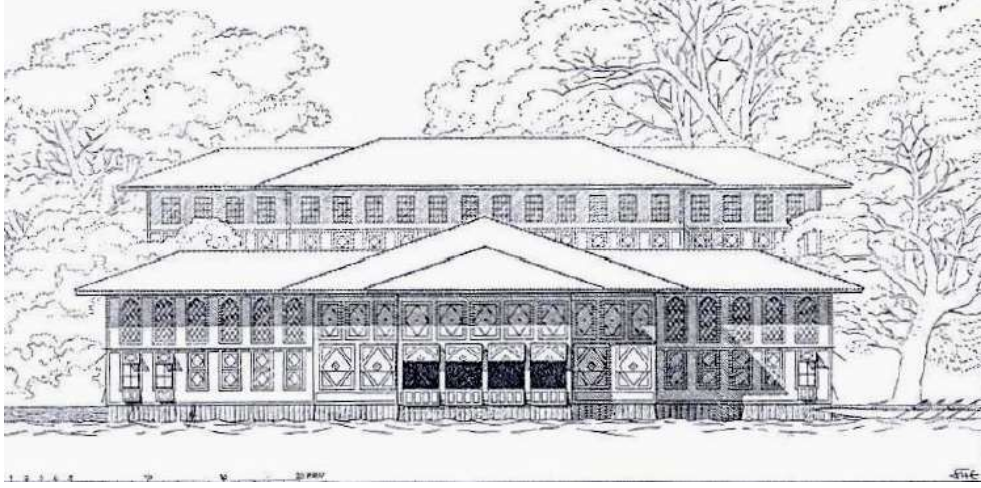
“Nüzhetgâh-ı mezbûr kadimden bir iki dâne kasr olub, Sultân Mahmûd Hân-ı Evvel hazretleri ise mesîregâh-ı mezbûre rağbet etdiklerinden, sadr-ı a'zâm-ı vakt bulunan Devetdâr Mehmed Paşa, mahall-i mezbûrun tecdidine himmet edüb, Şehremîni ma'zûllerinden Muhâsebe-i evvel olan Âmedci birâderi Yûsuf Efendi'yi emîn-i binâ nasb ve ta'yîn ederek, sekiz yüz kırk zira' arsa üzerine bir kasr-ı âlî bünyad olunmuş, cânib-i cenûbisinde vâkî' dağdan müstakil su cereyan etdirüb, havz ve fiskıye ve selsebîl inşâstyle kemâl mertebe ziyet vermişdir. Şu'arâdan Râsih Mehmed Efendi'nin binasına söylediği tarihtir:

... Çün ihyâsı olub Sultân Mahmûd Hân cem-i câhın

Küçüksu bir büyük nüzhetgâh-ı kân-ı safâ oldu 1165” [Ayvansarayı, 2001].

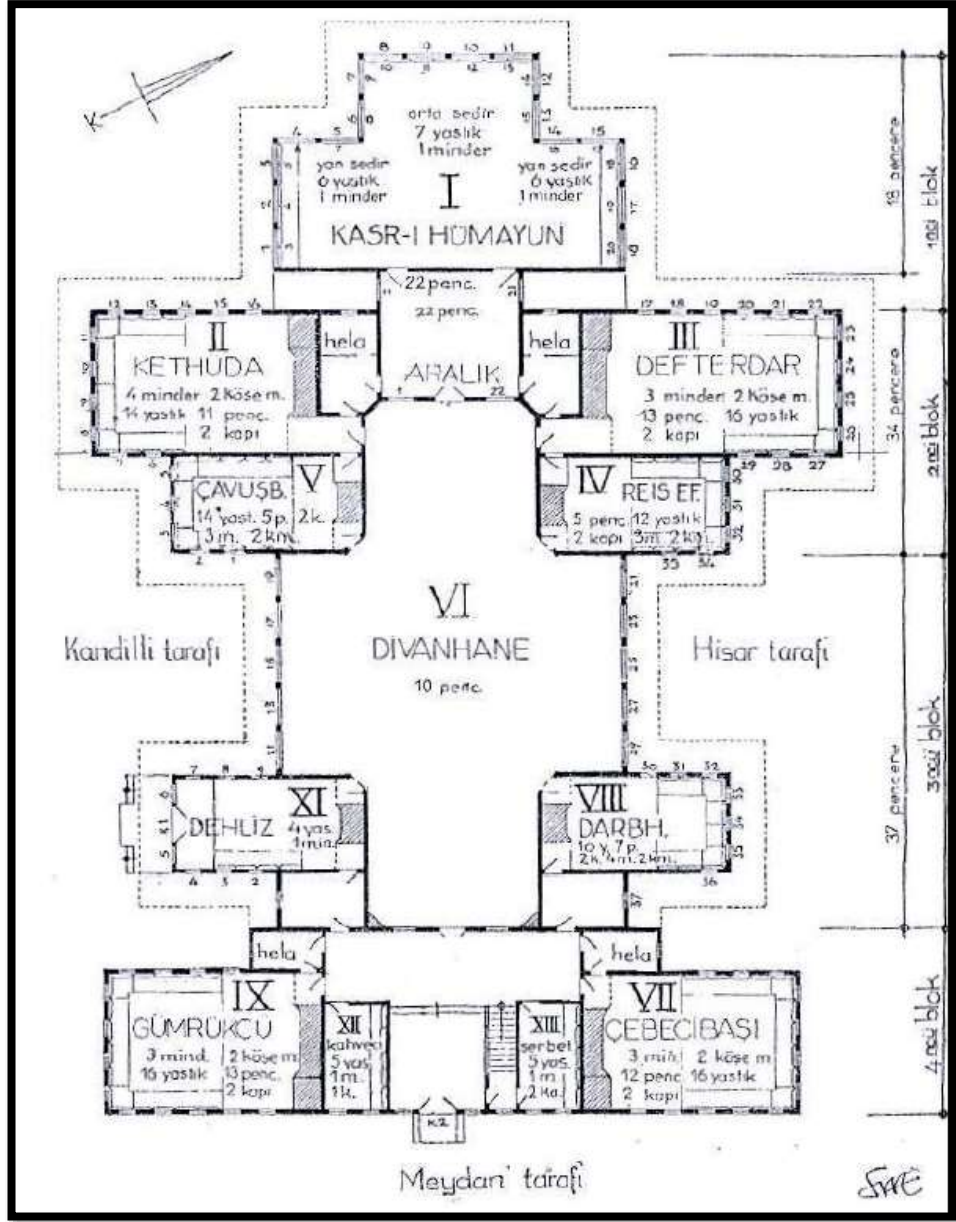
Dönemin kaynaklarında “Göksu sagir-i kasr-ı hümayun” ya da “Küçüksu kasr-ı hümayunu” olarak geçen bu köşkün, Beylerbeyi Sahil sarayı ile birlikte perdelerinin onarılarak bakımının yapıldığı ve bununla ilgili masrafların listesi H.28 Rabiulevvel 1173 (M.19 Kasım 1759) tarihli bir arşiv belgesinden öğrenilmektedir (BOA, CS, tarih: 28/ra/1173(hicri), 127/6361, EK4).

Sedad Hakkı Eldem, bu iki onarım keşfine dayanarak eski yapının restitüsyonunu belirlemiştir. Ayrıca, Topkapı Sarayı Arşivi’nde H. 1167 (M.1753–1754) tarihi yazılı olan bir tefriş listesinden de yapının döşemesi hakkında geniş bilgiler aktarmaktadır [Eldem, 1974]. Buna göre yapı, denize doğru taşan 80 arşın (yaklaşık 58,864 metre) uzunluğunda tek katlı bir bölüm ile arkasında üst katı divanhane olan iki katlı bir bölümden oluşmaktadır (Şekil 5.46), [Eldem, 1974].



Şekil 5.46: Eski Küçüksu Kasrı, cephe restitüsyonu.

“T” şeklindeki yapının denize dik uzanan kısmı ve iki yanına eklenen odaların deniz cepheleri kazıklar üzerine oturtulmuştur. Tek katlı yapının ucundaki geniş salon başodadır. Başodanın arkasında büyük bir sofa ve sofanın iki yanında simetrik olarak, bir eksen etrafında sekiz adet oda ile ikincil sofalar ve servis mekânı bulunmaktaydı. "Üç odalı sofa" diye tanımlanan bu tarzın, 17. yüzyılın sonunda Boğaziçi köşklerinin karakteristik özelliğini taşıdığı gözlemlenmektedir (Şekil 5.47), [Eldem, 1974].



Şekil 5.47: Eski Küçükserai Kasrı, plan restitüsyonu.

19. Yüzyıl başlarında Fransız gezgin, mimar ve ressamı Antoine- Ignace Melling'in (d.1763-ö.1831) resimleri ve Charles Pertusier'in albümündeki (Charles Pertusier, Picturesque Promenades in and Near Constantinople, and on the Waters of the Bosphorus. London, Sir Richard Phillips London, 1820) Michel François Préault'nun taş baskısı yapıyı en ayrıntılı biçimde göstermektedir (Şekil 5.48-5.49), [Gülersoy, 1985]. Bu resimlerden kasra girişin iki yandaki kapılarla sağlandığı, yapının üstünün kiremit bir çatıyla örtülü olduğu görülmektedir [Arslan, 1992]. Kasrın deniz tarafındaki bölümünü aydınlatan aynı yükseklikteki çift sıra dikdörtgen pencerelerin alt sıradakiler yıldız, üst sıradakiler baklava motiflerine sahip ahşap

kepenleri vardır. Alttaki kepenkler açıldığında bir revak oluşmaktadır. Thomas Allom'un (d.1804- d.1872) gravüründe de kasrın yalnızca kara tarafındaki bölümünün ahşap kepenleri seçilebilmektedir (Şekil 5.50), [Gülersoy, 1985].



Şekil 5.48: Eski Küçüksu Kasrı, Antoine-Ignace Melling.



Şekil 5.49. Eski Küçüksu Kasrı, Michel François Prêault.



Şekil 5.50. Küçüksu Çeşmesi-Thomas Allom.

Sultan I. Abdülmecid (d.1823–c.1839-ö.1861) zamanında, H.1273 (M.1856–1857) yılında eski ahşap kasrın yerine Mimar Nigoğos Balyan’a (d.1826-ö.1858) [Tuğlacı, 1982, s.171-172] yaptırılan bugünkü kasırla ilgili olarak, dönemin tarihçisi ve devlet adamı Ahmet Cevdet Paşa (d.1822-ö.1895) Tezakir’in H.1273 (M.1856–1857) tarihli bir bölümünde şu satırlara yer vermektedir : “Geçen sene hitam bulan Küçüksu kasrına nazîre olarak aynıyle bir kasır dahi Göksu’da yapılıyordu.” [Cevdet Paşa, Tezakir]. Bu sözlerden eski yapının yıkılmasından bir sene sonra bugünkü Küçüksu Kasrı’nın yapımının sürdüğü anlaşılmaktadır. Kasrın tamamlanmasından kısa bir süre sonra yabancı devlet adamlarının da burada ağırlandırmaya başladığı görülmektedir. 1859 yılında İstanbul’a gelen Eflak (Walachia)-Boğdan (Moldova) Prensi I. Alexander John Cuza (Alexandru Ioan Cuza; d.1820-1866-ö.1873) bu yeni kasırda misafir edilmiştir [Karal, 1999]. Sultan I. Abdülaziz (d.1830-c.1861-ö.1876) tahta çıktığı yılda, gayriresmi olarak İstanbul’a gelen İngiliz veliahdı VII. Albert Edward’ın (d.1841-ö.1910) şerefine Küçüksu Kasrı’nda bir öğlen yemeği düzenlemiştir [Şehsuvaroğulları, 2001] [Cevdet Paşa, Tezakir].

H.21 Zilkade 1301 (M. 12 Eylül 1884) tarihli bir keşif belgesi, sıvaları dökülmüş yapının duvar badanalarının yağlı boyayla yenilenmesi, varaklarının ve kalemişi süslemelerinin elden geçirilmesi, ahşap kapı ve dolapların, oda döşemelerinin, sütun

ve şöminelerinin, tavan ve kurşun boruların, balkonların döşeme, korkuluk ve saçaklarının onarılmasına ilişkindir (BOA, Y.PRK. HH. 21/za/1301, 14/25, EK 5). Belgede, kasrın çeşme tarafındaki beyaz odanın (zemin kat kuzeydoğudaki 1 no.lu oda) tavan ve kurşun duvarlarının bazı kısımlarında varaklar döküldüğünden, boyanması ve onarılması, odanın balkon tarafındaki kapı çürümüş olduğundan mevcudu kullanılmak üzere meşeden doğramalarının onarılması, odaya geçilen koridordaki merdiven aralığında yağlıboyanın yenilenmesi, orta kat dere tarafındaki karaya bakan odanın (zemin kat güneydoğudaki 4 no.lu oda) duvar boyalarını yenilenmesi ve kapı üstlerindeki kalemişlerinin onarılması, orta kat abdesthanesinin tavan kalemişlerinin onarılarak, duvarlarının boyanması, çeşme tarafındaki (kuzey) küçük balkonun küfeki taşından yapılması ve Frenk mermeri döşemesinin yenilenmesi, dere tarafındaki (güney) balkonun da döşeme ve korkuluklarının, saçaklarının onarılması, varolan şöminelerin demir kısımlarına boya uygulanması ve cilalanması, bodrum kat odalarının derzlerinde bozulan meşe döşemelerin yapılması, çeşmeye bakan (bodrum kat kuzeydoğudaki 1 no. lu oda) duvar sıvalarının yenilenmesi ve boyanması, kasrın çevresindeki saçak, kabartma ve oymaların küfeki taşından ya da yerine göre Malt taşından onarılması, su haznesi ve kurşun boruların onarılması işlemleri ayrıntılı olarak sıralanmaktadır.

Kasır ve saraylar arasında onarımı gerekenlere dair düzenlenen H.9 Ramazan 1303 (M.11 Haziran 1886) tarihli bir başka keşif belgesinde de Küçükusu Kasrı'nın adı geçmektedir (ARŞİV-EK-3, BOA, Y.PRK. HH. 09/N/1303, DOSYA NO:17, GÖMLEK NO:20).

H.17 Muharrem 1306 (M.23 Eylül 1888) tarihli bir keşif ve sözleşme belgesi ile H.16 Ramazan 1306 (M.16 Mayıs 1889) tarihli bir başka belgeye dayanarak Beylerbeyi Sarayı ile birlikte Küçükusu Kasrı'nın da Serkez Bey marifetiyle onarıldığı anlaşılmaktadır (ARŞİV-EK-4-BOA, Y. MTV. 17/M/1306, DOSYA NO:35, GÖMLEK NO:48). Bu belgelerden, yapının dış kısımlarındaki onarımlar masrafları gösterilmekte, iç kısımlarında hava koşullarından etkilenen bazı kalemişlerinin süslemeler narım gerektiği eklenmektedir.

Yapının, Sultan V. Mehmed Reşad (d.1844–c.1909–ö.1918) zamanında da günübirlik kullandığını Başkâtibi Halid Ziya'nın (Uşaklıgil) (d.1866-ö.1945) anılarından öğrenmekteyiz: "...bu kayak seyranları ya Göksu'ya yahud Beylerbeyi sarayına vuku'a gelirdi Beylerbeyi sarayına nispetle pek küçük olmamakla beraber

Göksu kasrı tezyinata boğulmuş, cebhesi ve şehnişinleri adeta bir oya gibi işlenmiş bir binadır...” [Uşaklıgil, 1940].

Cumhuriyet Dönemi’nde Atatürk’ün (d.1881-ö.1938) en çok uğradığı yerlerden biri olan kasrın güneybatıdaki denize bakan odasında dinlendiği, bir süre de kız kardeşi Makbule Hanım’a (d.1887-ö.1956) tahsis edildiği bilinmektedir [Gülsün H., 1995, S.73]. Kasrın üst katında güneybatı köşesindeki 3 no.lu odada, Atatürk’ün çalışma masası bugün de halen durmaktadır.

Cumhurbaşkanlığı döneminde Celal Bayar (d.1883-cumhurbaşkanlığı 1950–1960-ö.1986), zaman zaman buraya gelip kalmıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında yapının başka yere taşınan mobilyalarının bir bölümü, bu taşıma sırasında tahrip olmuştur [Konyalı, 1951].

1950 yılında duvar sıvaları, üst katta özellikle kuzeydeki odaların döşemesi, tavanlardaki alçı süslemeler yenilenmiştir [Konyalı, 1977].

Bir süre devlet konukevi olarak işlev gördükten sonra, yapıda statik arızalar baş göstermeğe başlamıştır. Dış etkenlerle bozulmuş olan kaplama taşları ve pencere doğramalarının düzeltilmesi için 1967 yılında yapının onarımına başlanmış, dış yüzlerindeki kaplama elden geçirilmiş, binanın içinde üst katlarda çatlaklar tespit edilmiştir [Toğrol, Yorulmaz, 1976].

1976’da yapılan onarımların ardından 1983 yılında müze-saray olarak ziyarete açılan Küçüksu Kasrı’nın, 1984 yılında zemin ıslah çalışmaları, çatlak ve deformasyonların onarımı yürütülmüştür [Demirci, 1984].

1994 yılında ise T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı’na bağlanmıştır.

5.3.2. Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu

Küçüksu Kasrı; Boğaziçi’nin Anadolu yakasında, Üsküdar-Beykoz sahil yolu üzerinde, Kandilli ile Anadoluhisarı arasındaki iskelenin hemen yanında, deniz kıyısında yer almaktadır (Şekil 5.51), [Web 5, 2018].



Şekil 5.51: Küçükösu Kasrı genel görünüş.

Burası, Alemdağ yamaçlarından inen sel yataklarının birleşmesiyle oluşan ve Anadoluhisarı yakınında denize dökülen Göksu ile düzlüğün güney kenarından Boğaz'a ulaşan Küçükösu (Küçük Göksu) derelerinin kendi adlarını verdikleri, üç tarafı tepelerle çevrili geniş düz çayırılık alandır (Şekil 5.52), [Sözen, 1980].



Şekil 5.52: Küçükösu Kasrı genel çevre.

Osmanlı Dönemi'nde, çevresindeki ulu ağaçlarla büyük önem kazanan Göksu ve Küçükösu çayırları ile bunların arasında kalan alan, sultanların Boğaz'daki has bahçelerinden, zamanla da en gözde mesire yerlerinden biri olarak ün yapmıştır (Şekil 5.53), [Web 6, 2019].

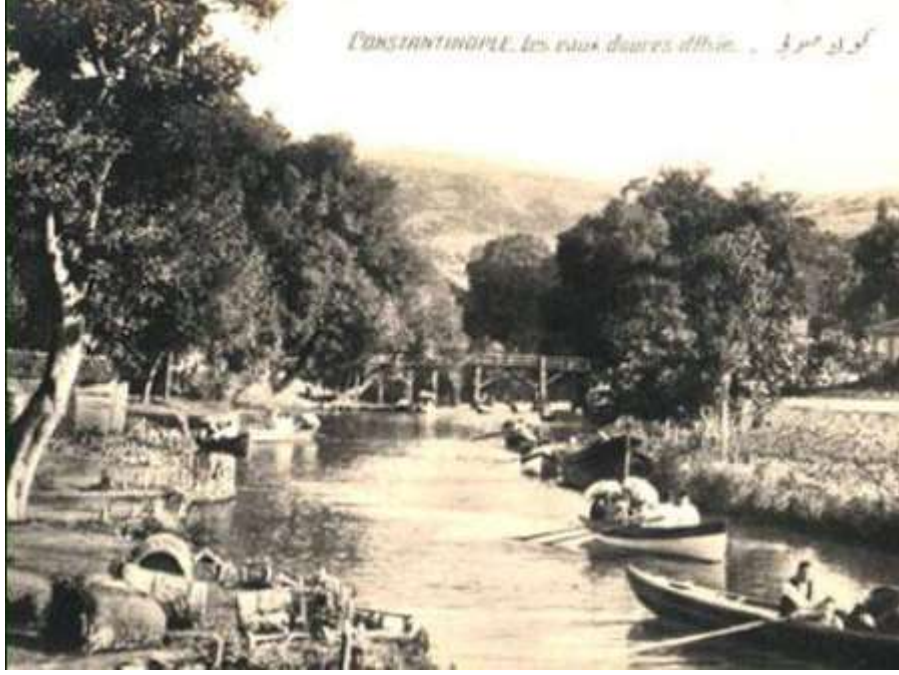


Şekil 5.53: Göksu Deresi-Kartpostal.

17. Yüzyılda Evliya Çelebi (d.1611-ö.1682), “Bir âb-ı hayât nehirdir” diye sözettığı Göksu deresi ve çevresini şöyle anlatır:

“Âlem dağlarından berü cereyân edüb iki cânibi dıraht-ı müntehâlarla zeyn olmuş bağlardır. Ve Halıcızâde bağçeleridir ve âsiyab-ı dakiklerdir. Ve bu nehir üzre bir haşeb cisri var, cümle uşşâkân kayıklar ile bu nehirden teferrücgâh kurâları çemenzârına varub her şecere-i tayyibenin sâyesinde taraf taraf zevk u safâ ederler bir vâcibü's-seyr Göksu'dur. Ve bu mahalde bir güne kırmızı toprak hâsıl olup andan üstâd-ı kûze-kârlar gûnâ-gûn sıfal ve kûzeler binâ ederler...” [Dağlı, Dankoff, Kahraman, 2006].

O zamanlar, kayıkla dolaşmaya elverişli Göksu'nun iç kesimlerinde gül bahçeleri, köşkler ve bahçeler, üzerinde ahşap bir köprü yer almaktadır (Şekil 5.54), [Web 7, 2019]. Göksu kıyısında deniz yoluyla getirilen buğdayı öğüten hazineye ait değirmenler vardır. Alüvyonal toprağı sayesinde çanak-çömlek yapımı gelişmiştir. Sultan IV. Murad (d.1612-c.1623- ö.1640), Kandilli'ye kadar selvi ormanlarıyla kaplı Göksu çevresini düzenlettirmiş, dere boyunca uzayan sık selvi ağaçları nedeniyle de buraya "Gümüş Selvi" adını vermiştir.



Şekil 5.54. Göksu Deresi-Kartpostal.

Kömürciyan (d.1637-ö.1695), 17. yüzyılda Göksu'dan şöyle söz eder:

“Denizi arkamıza bırakarak Kâğıthane'nin bir benzeri olan dereden içeriye doğru gidelim. İki tarafımız, daima yeşil kalan sık servilerle süslü güzel yerlerdir. Bu derenin adı Göksu'dur. Sultan Murad (IV) “Gümüş Servi” tesmiye ettiği bu yeri tanzim ettirmiş ve düpdüz hemverennüma” (dümdüz görünen) haline getirmişti. Bu yerlerin arka tarafında çok nefis gül bahçeleri ve güzel konaklar vardır. Yerli halkın ve şehrin ihtiyacı için su ile çalışan değirmenler mevcuttur. Buradan götürülen un, İzmit hariç Tekirdağ, Bandırma ve Yalova'nın ihtiyacını karşılar ve Unkapanı'na taşınarak stok yapılır. Keza, diğer yerlerden de oraya hububat ve meyva getirilir.” [Kömürciyan, 1988].

Anlaşıyor ki, 18. yüzyıl ortalarına kadar bu çevrede yerleşme çok değildi. 1730 yılındaki Patrona Halil Ayaklanması sırasında Kâğıthane mesiresinin harap olmasının ardından Sadâbâd yıkılınca Boğaziçi'ne yönelen Sultan I. Mahmud (d. 1696-c.1730–ö.1754), burayı çok beğenince ilk yapılaşma da oluşmaya başlamıştır. Sadrazam Divitdar Emin Mehmed Paşa (d.-sa.1750–1752–ö.-), 1751–1752'lerde sultan için bir biniş kasrı yaptırmıştır.

İnciciyan (d.1758-ö.1833), 18. yüzyılı şöyle anlatmaktadır:

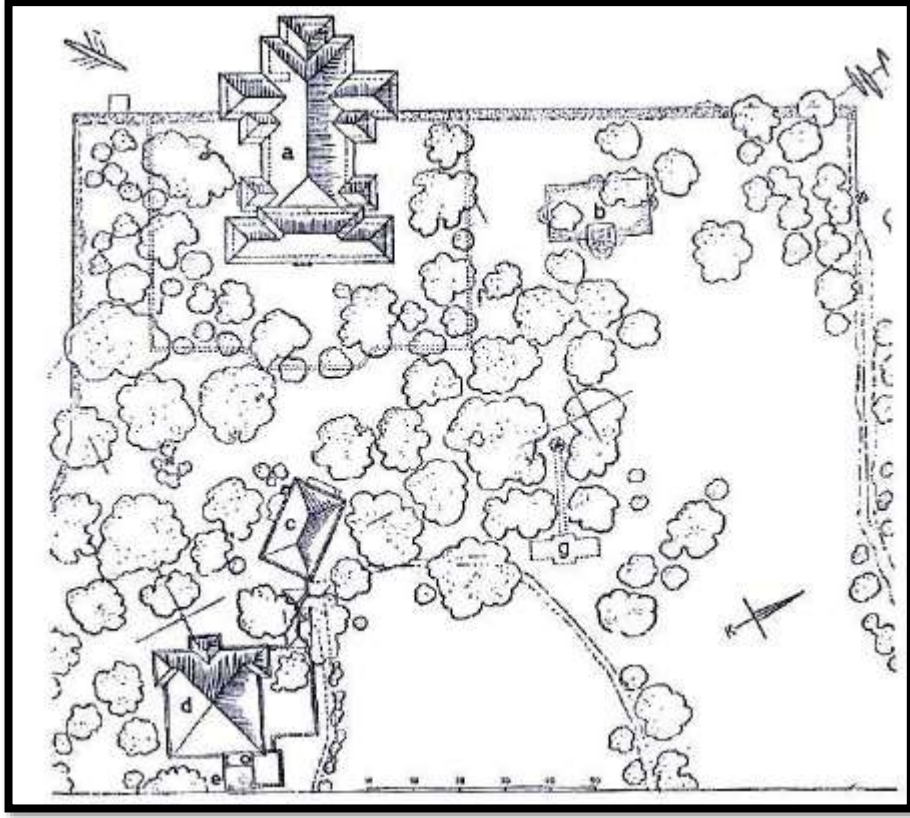
“Anadoluhisarı'ndan sonra, Büyük Göksu gelir. Kağıthane deresine benzerse de, ondan küçük, fakat Küçük Göksu'dan büyüktür. Göksu civarında membalar ve şehirde nam vermiş uzun ve nefis patlıcan yetişen mümbit bahçeler vardır. Burada çok güzel bir düzlük ve suyun kenarında büyük çapta küpler yapılan çömlekçi imalathaneleri ve

padişah sarayına mahsus unu öğüten değirmen vardır. Sahilde, uzun ve güzel bir düzlük olup, Küçük Göksu denilen yer bunun yakınındadır. Bu iki yer de meskûn değildir.”

Sultan II. Mahmud’un (d.1785-c.1808-ö.1839), Ramazan aylarında cuma günleri selamlık resminden sonra kendisine dinlenme mekânı olarak seçtiği Göksu’ya sık sık geldiği, avlandığı, atış talimleri yaptığı, türlü oyunlar seyrederek eğlendiği bilinmektedir. Sultan II. Mahmud’un sarayında Enderun’da yetişmiş olan Hızır İlyas Ağa, Letâif-i Enderun’da bu eğlencelerden birinden şöyle söz etmektedir:

“Recep ayının onuncu pazartesi günü padişah bu kez de Göksu Kasrı’na gitmek istedi. Öğleden sonra başlayarak güneş batımına kadar türlü eğlenceler ve zevkler yaşandı. Bu arada Göksu çayırında bulunan salıncaklara “mukallit mizaçlı” kişiler binmek için Padişah’tan izin istediler. İzin çıkınca salıncaklara kolan vurmaya başladılar. Herkes kahkaha ile güldü ve büyük seyir oldu. Sonra biraz tüfekte nişan atışı yapıldı. Akşama doğru Padişah yemek hazırlanmasını emretti...” [Hafız Hızır İlyas Ağa, 1987].

Sedad Hakkı Eldem de, Sultan II. Mahmud’a ait bir nişantaşının Yenimahalle taraflarında olduğundan söz etmektedir. Ayrıca, Göksu deresinin kuzey kıyısında, su değirmeni önündeki ahşap köprü hizasındaki alanda, büyükçe bir sofa bulunduğunu, bu setin Sultan II. Mahmud zamanında yapımı düşünülen bir köşkün temeli olduğunu, sonradan köşkün yapımından vazgeçilmesi üzerine öylece kaldığını, yolun sol tarafında bir çeşme, sağ tarafında da bir namazgâh seti yer aldığını ileri sürmektedir (Şekil 5.55), [Eldem, 1974].



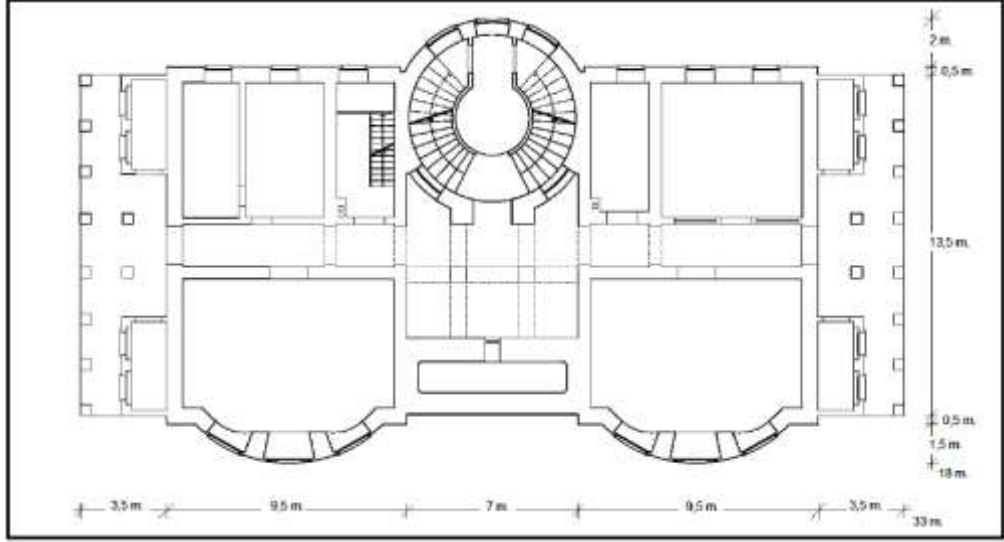
Şekil 5.55: Eski Küçüksu Kasrı ve Çevresinin 1845 Yıllarındaki Durumu.

5.3.3. Plan Özellikleri

Kasır kuzey-güney doğrultusunda enine dikdörtgen planlı bir yapıdır. Uzun kenarı denize paralel olan kasrın batı cephesi Boğaz'a, doğu cephesi Küçüksu Caddesi'ne bakmaktadır. Yerden yüksek bir bodrum (subasman) üzerine iki katlı olarak inşa edilen yapının tüm katlarında, orta salona kuzey ve güney yönlerde açılan dört köşe odasından oluşan bir plan şeması uygulanmıştır. Her oda, hem salona, hem de arkasındaki diğer bir odaya açılmaktadır. Kasrın, bodrum katıyla birlikte toplam 12 odası, 3 salonu, 2 ana girişi, 6 tali kapısı, 2 küçük balkonu, 2 büyük balkonu ve 67 penceresi vardır.

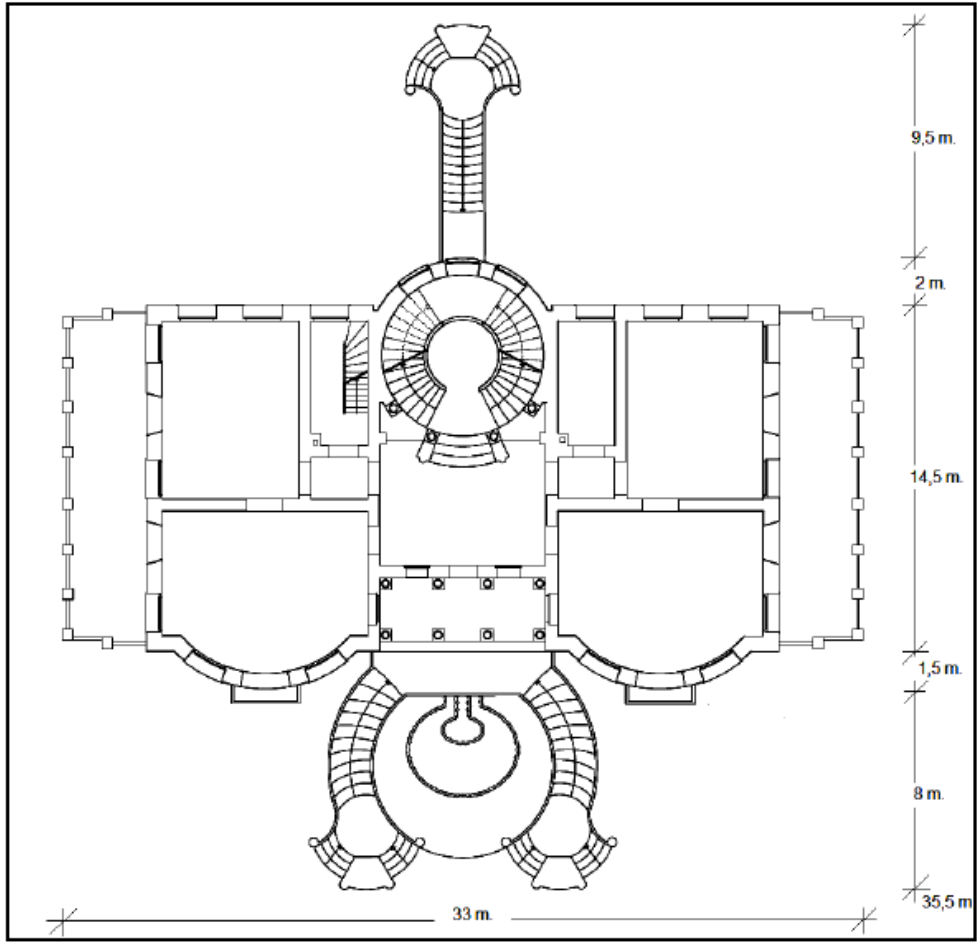
Yapının doğusunda zemin kat seviyesindeki girişin iki yanından, çift kollu dönel bir merdivenle inilen bodrum katta; salondan köşe odalarına geçişler, kuzey-güney orta ekseninde enine doğrultuda iki koridorla sağlanmıştır. Orta salon; iki ayak ile duvarlara bağlanan basık kemerlerle bölümlenmiştir. Salonun batısında zemin kat girişinin altında kalan enine dikdörtgen kapalı bir aralık bulunmaktadır. Kuzeybatı ve güneybatı odaların batı cepheleri eliptik biçimde dışa taşkındır. Kuzey ve güneyde

zemin kat balkonunu taşıyan, dışta sekiz, içte iki ayaklı, çift sıra revak bölümüne, ortada yer alan birer kapıyla geçilmektedir. Yine, kuzey ve güney cephelerin iki yanında, karşılıklı kapıları revak bölümüne açılan birer dikdörtgen mekân eklenmiştir (Şekil 5.56).



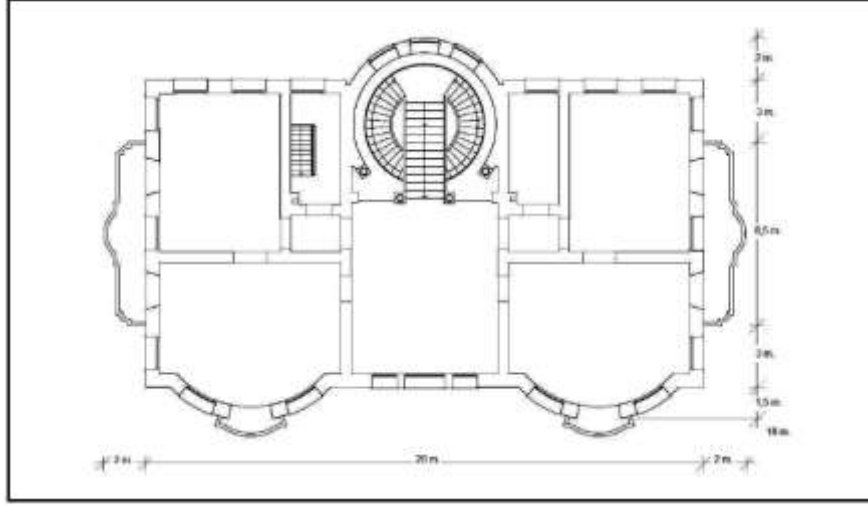
Şekil 5.56: Küçüksu Kasrı bodrum kat planı.

Zemin katta, salonun kuzey ve güney yanlarındaki koridorlar kalkmış, kuzeydoğu ve güneydoğudaki odalara geçişler birer küçük koridorla sağlanmıştır. Doğuda tek, batıda iki kollu merdivenle ulaşılan birer girişi bulunmaktadır. Kasrın ana girişi, batı yönünde denize bakan ön cephededir. Buraya deniz yoluyla gelen sultanlar için giriş buradan sağlanırken, günümüzde doğu cephedeki kapıdan geçilmektedir. Doğudaki dairesel giriş platformunun iki yanından bodruma inen ve üst kata çıkan merdivenler yer almaktadır. Yapının batısındaki ana giriş kapısı önünde ise, çift sıra dörder sütunlu bir revak bölümü bulunmaktadır. Kuzey ve güney cephelerde boydanboya birer balkon vardır. Kuzeybatı ve güneybatıda yer alan odaların batı cepheleri yine eliptik biçimde dışa taşırılmıştır. Odaların tümü düz tavanlıdır (Şekil 5.57).



Şekil 5.57: Küçüksu Kasrı zemin kat planı.

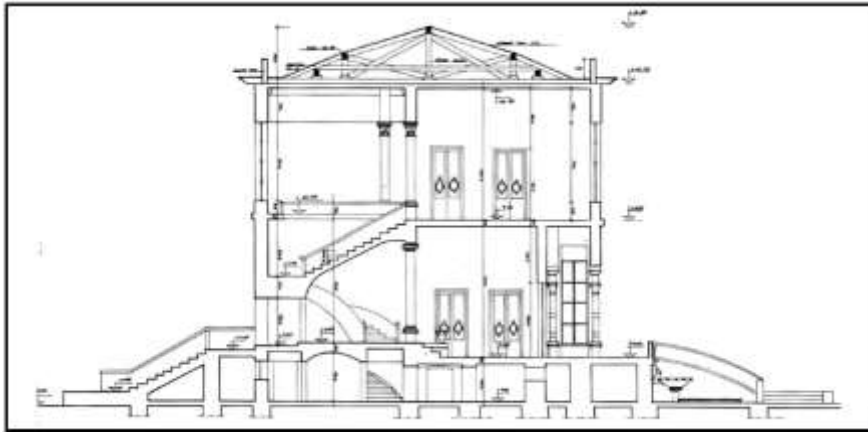
Üst katta da zemin katın planı tekrarlanmakla birlikte, batıdaki giriş revağının üstü salona dâhil edilmiş, kapı yerine pencere yerleştirilmiştir. Aynı işlem doğu cephede de tekrarlanmıştır. Kuzey ve güney cephede bu defa balkonlar ortadaki üç pencere genişliğindedir. Odaların tümü düz tavanlıdır. Yapı dıştan kurşun kaplı, hafif kırma tek bir çatıyla örtülüdür (Şekil 5.58-5.59-5.60).



Şekil 5.58: Küçüksu Kasrı Üst Kat Planı.



Şekil 5.59. Küçüksu Kasrı Boyuna Kesit.



Şekil 5.60. Küçüksu Kasrı Enine Kesit.

5.3.4. Bezeme ve Dekor Özellikleri

5.3.4.1. İç Mekân

Yapının doğusundaki girişte içeride yer alan dairesel planlı sahanlığın hemen iki yanından, bodrum katına inen çift kollu dairesel dönel merdiven başlamaktadır. Kiler, mutfak ve hizmetli odaları olarak düzenlenmiş düz tavanlı bu odalar, günümüzde müzenin deposu olarak kullanılmaktadır. Sahanlıktan, zemin seviyesi daha aşağıda kalan kabul salonuna tam karşıdan dört basamaklı eşikle geçilmektedir. Merdiven boşluğu ile salon birbirinden dört sütunla ayrılmış, yanlarda ise duvara bitişik yarım sütunlarla bölümlenmiştir (Şekil 5.61), [Web 8, 2019].



Şekil 5.61: Küçüksu Kasrı, çift kollu merdiven.

Enine dikdörtgen planlı salonun kuzey ve güney duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilmiş, odalara geçişi sağlayan camlı ve yüksek lentolu ikişer kapı, mekânın belirlenemeyen sınırlarda devam ettiğini göstermektedir. Kuzeydoğu ve güneydoğudaki köşe odaları, yanlarda küçük birer koridorla salona bağlanmaktadır. Salonun batı duvarı ortasında yer alan ana giriş kapısı, iki yanında aynı yükseklikte iki pencereyle, denize paralel eksen üzerinde görsel akışı kuvvetlendirmektedir. Bu enlemesine yönelişin tersine, doğu ve batı girişlerin aynı düzlemde bulunması,

doğudaki iç sahanlığın hacmi de eklendiğinde, uzunlamasına açılışı öne çıkarmakta ve mekânı daha geniş perspektif içinde kavramaya yardımcı olmaktadır. Her iki yandaki doğrultunun hem iç düzenlemede hem de cephelerde birbirine denk simetriyle açılımı, bu eksenin vurgulandığını düşündürmektedir. Düz duvar yüzeyi, kapı açıklıklarını zeminden başlayarak çeviren varaklı yarım silmelerle hareketlendirilmiştir. İki kanatla açılan yeşil camlı kapıların üstlerinde ve alınlıklarında süslemelere rastlanmaktadır. Tavan eteğinde ve tavanda altın varaklarla zenginleştirilmiş kalemişi süslemelerle, tavanda asılı, salonun hacmine göre oldukça büyük duran fenerin dekoratif lüksü ve çarpıcılığı mekânsal değerlerin önüne geçmektedir (Şekil 5.62).



Şekil 5.62: Küçüksu Kasrı, kapı süslemeleri (Seda Baydaş, Mart 2019).

Tavanların süsleme programında çeşitli şekillerde panolar, parçalar halinde simetrik olarak tasarlanmıştır. Ortada bir madalyonu çevreleyen dikdörtgen pano ile uzun kenarlarda ikişer, kısa kenarlarda birer dilim şeklinde pano, resimlerle süslenmiştir. Dikdörtgen pano iki parçalıdır. Simetrik olarak her iki parçada da kısa kenarların ortasında ters dönmüş Medusa başına benzer bir motif, üzerinde üçayaklı zarif bir vazodan çıkan lila, mavi ve beyaz renklerde çiçek demeti, yukarıda kordela gibi birbirine bağlanmış iki yanda meyvelerin asılı olduğu kıvrılan dallar ve stilize motifler birbirini takip etmektedir. Kenarlardaki dilim panoların içinde aynı kompozisyon yer almaktadır. Yanlarda aşağıya doğru kıvrılan bir platform üzerinde duran ayaklı ve kapaklı bir kutu, alt köşelerde meyveler, yapraklar ve aralardan kıvrılan çeşitli motifler görülmektedir (Şekil 5.63), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.63: Küçüksu Kasrı, iç mekân tavan bezemeleri.

5.3.4.2. Dış Cephe

Yapının cephe mimarisi, yüksek kabartma tekniğinde işlenmiş ve kaplanmış taş süslemeleriyle dikkati çekmektedir. Her cephede; nişler, istiridye kabukları, girlandlar, çiçekler, yapraklar, çelenkler, rozetler, vazolarla zenginleştirilmiş ağır bir süsleme, yapının bünyesiyle de bütünlük içerisindedir (Şekil 5.64), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.64: Küçüksu Kasrı, ön cephe.

Caddeye bakan doğu cephe, ortada dışbükey, iki yanda düz olmak üzere üç düşey bölüme ayrılmıştır. Cephedeki bu dalgalanma; orta bölümde silindirik merdiven boşluğu, yan bölümlerde dikdörtgen odalar halinde karşımıza çıkan içteki biçimlenişin, dışa yansıması olarak görülebilir. Dışbükey düşey parça, simetrik açılan yan bölümlere oranla dardır. Düşey hatları keserek tüm cepheleri boydan boya dolanan kornişler de yapı katlarını ortaya koymaktadır.

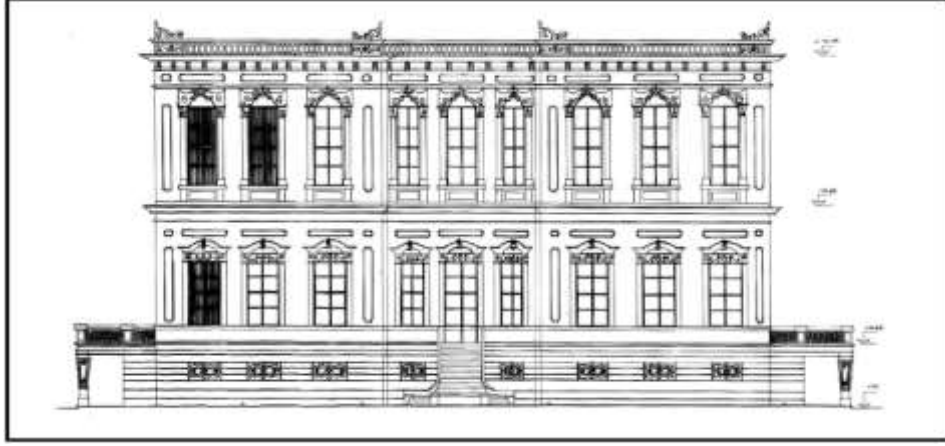
Ortadaki giriş kapısına, bodrumun yüksek yapılması nedeniyle merdivenle ulaşılmaktadır. İki yanda birkaç basamakla geniş dairesel bir düzlüğe çıkılan, oradan da on iki basamakla düz devam eden merdiven, beyaz mermerdendir (Şekil 5.65), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.65: Küçüksu Kasrı, Giriş Merdiveni.

Bodrum kat yaşama alanı değil, servis alanı olarak kullanıldığından dışı kapalıdır. Bu nedenle küçük pencereleri vardır; orta bölümde merdiven basamaklarının iki yanında birer, yan bölümlerde ise üçer küçük, enine dikdörtgen pencere, dıştan madeni parmaklıklıdır.

Bir silme ve taş sırasıyla geçilen zemin kat seviyesinde, orta bölümde ahşap kanatlı, aynalı-kemerli giriş kapısı yer alır. Kapının hemen iki yanında birer, yan kanatlarda ise üçer pencere sıralanmaktadır. Zemin katın taban seviyesinden başlayarak kapı yüksekliğine ulaşan camlı ve ahşap çerçeveli pencereler de aynalı-kemerlere sahiptir (Şekil 5.66).



Şekil 5.66: Küçükusu Kasrı, Doğu Cephesi.

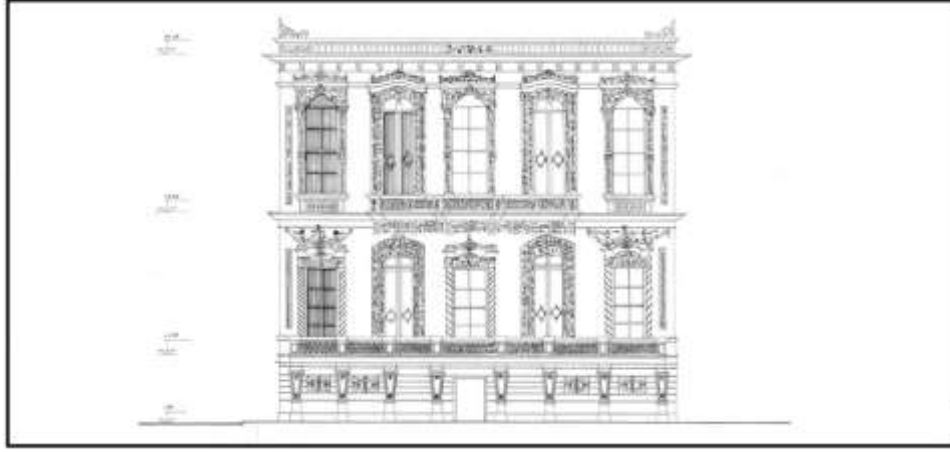
Yine bir silme dizisiyle geçilen üst katta da düzenleme, zemin kattakiyle benzerdir. Ancak burada zemin kat seviyesindeki kapının üzerine de bir pencere yerleştirilmiştir. Böylece, üçer grup halinde ritmik bir dizi oluşturan bu pencerelerin kemer formları üç dilimlidir (Şekil 5.67), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.67: Küçükusu Kasrı, dış cephe yan görünüş.

Genellikle pencere çevrelerinde görülen süsleme motifleri yapının bu cephesinde sadedir. Pencerelerin tümü, söve, kemer ve kemer aynası duvarla aynı yüzeydedir.

Yapının kuzey yan cephesi, zemin katta enine boydan boya uzanan bir balkonla; üst katta da köşelerdeki birer pencereyi dışta bırakacak biçimde, ortada bir balkonla üç yatay bölüme ayrılmıştır. Zemin kattaki balkon, dışta sekiz, içte iki olmak üzere çift sıra ayaklar üzerine oturtulmuştur. Kare ayaklar, iki kademeli kaide üzerinde, aşağıdan yukarıya genişleyen gövdeye sahiptirler (Şekil 5.68).



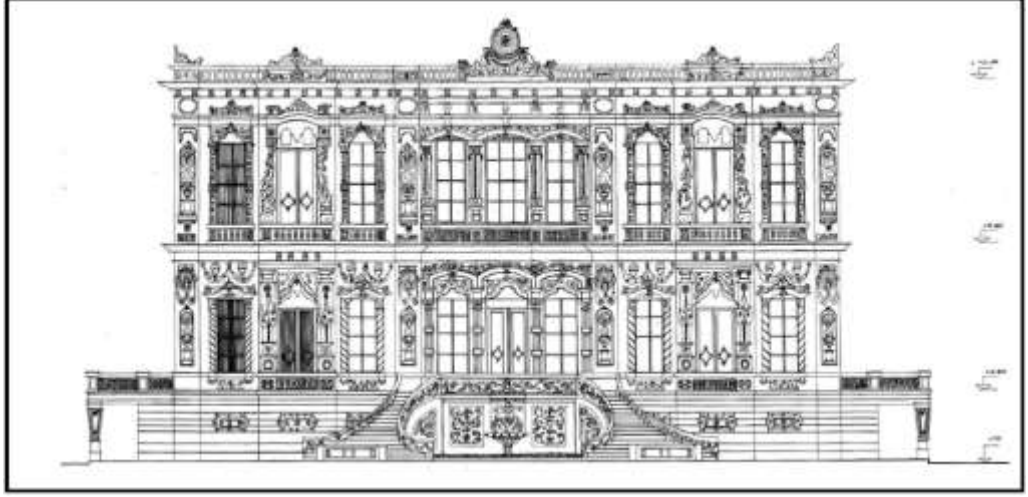
Şekil 5.68: Küçüksu Kasrı, kuzey yan cephe.

Revakla gizlenen bodrum katın cephe duvarı ortasında, bodruma giriş-çıkışı sağlayan demir bir tali kapı bulunmaktadır. Kapının iki yanındaki küçük mekânların karşılıklı birbirine bakan sade ahşap kapıları, içteki ayaklar arasına gizlenmiş gibidir. Mekânların içteki ayaklar hizasında dışa taşan cephe duvarlarında enine dikdörtgen iki küçük, madeni parmaklıklı penceresi vardır.

Zemin katta yan balkona açılan üç pencere ile iki kapı dönüşümlü olarak, eşit aralıklı sıralanmaktadır. Taban seviyesinden başlayarak yükselen kapı açıklıkları iç içe basık kemerli, ondan biraz daha yüksek pencereler de aynalı-kemerlidir.

Üst katta konsollarla taşınan balkona, orta pencere ile iki yanındaki kapı açılmaktadır. Ortada dışa oval bir taşma yaparak köşeleri yuvarlatılmış balkonun korkulukları ve alt kısmı süslemelidir. Balkona katılmayan köşelerdeki tek pencerelerin önleri mermer parmaklıklarla sonuçlanmıştır. Pencere ve kapılar, oran ve düzenleniş bakımından zemin katla benzerlik gösterir. Farklılık kemer formlarındadır; kapılar bu kez tek basık kemerli, pencereler dilimli kemerlidir.

Ana girişin yer aldığı deniz yönündeki batı cephesi, en hareketli düzenlemeye sahip cephedir. Doğu cephenin aksine bu defa ortada düz, iki yanda dışbükey olmak üzere üç düşey bölüme ayrılmıştır (Şekil 5.69).



Şekil 5.69: Küçüksu Kasrı, deniz cephesi.

Orta bölümde merdivenli giriş nedeniyle bodrum katın pencereleri iptal edilmiştir. Yanlarda dışbükey kanatlarda üçer küçük pencere açıklığı bulunmaktadır. Bu cephede de bodrum katın madeni parmaklıklı, dikdörtgen pencereleri, ölçüleri bakımından diğer cephedekilerle aynı olmakla birlikte, kısa yan kenarlarının orta kısmı yuvarlatılarak genişletilmiştir (Şekil 5.70), [Web 9, 2019].



Şekil 5.70: Küçüksu Kasrı, deniz cephesi.

Cephenin ortasında, iki yandan dört basamakla geniş dairesel birer düzlüğe, buradan da atnalı biçimli, iki kollu mermer bir merdivenle orta bölümde bulunan

kapıya ulaşılmaktadır. Merdiven kolları arasında kalan boşlukta, fiskiyele mermer bir havuz yer almaktadır (Şekil 5.71), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.71: Küçükse Kasrı, deniz cephesi havuz detayı.

Giriş bölümü, üst katı destekleyen çift sıra dörder sütunun yerleştirildiği bir sahanlığın gerisine doğru çekilmiştir. Bu geri çekilmeyle, dışarıdan bakıldığında arkada kalan, oturduğu zemin ve bağlantıları görülmeyen içteki sütunlar, girişe derinlik ve perspektif kazandıran yapısal öğeler olarak kavranmaktadır. Ortada, dilimli kemerli, camlı, ahşap kanatlı sade bir kapıyla yetinilmiştir. Kapının iki yanında ve sahanlığın yan yüzlerinde yer alan aynalı-kemerli yüksek pencereler de sahanlığın iç

mekâna görsel akışını sağlamaktadır. Yivli ve kompozit başlıklı sütunları birbirine bağlayan basık kemerlerin hafiflettiği tonoz örtü, revaktaki bölünmeye uygun olarak düz lentolarla üç parçaya ayrılmış ve içleri kalemişiyle süslenmiştir (Şekil 5.72), [Baydaş, 2019].



Şekil 5.72: Küçükse Kasrı, deniz cephesi detay.

Cephenin yan kanatlarında, zemin katta, ortada kapı, iki yanında birer pencereyle birlikte üçlü bir grup oluşturmaktadır. Kapılar, giriş kapı kemeri gibi dilimli; pencereler aynalı-kemerlerin daha basık bir formudur.

Üst katta da, zemin katın pencere ve kapılarıyla aynı ölçülerde ve hizada olan üçlü düzenleme devam etmektedir. Burada pencereler dilimli, kapılar basık kemerlidir. Girişin üstünde ortada geniş, yanlarda dar üç pencere, aralardaki plastrlarla birlikte galeri görünümü olarak girişteki düzenlemeyi küçük ölçüde tekrarlamaktadır. Buradaki pencereler basık kemerlidir.

5.4. Ihlamur Kasırları

Ihlamur Kasırları; Boğaziçi'nin Avrupa yakasında Beşiktaş Semtinde, batıda Teşvikiye Nişantaşı, doğuda Balmumcu-Yıldız, kuzeyde Gayrettepe-Mecidiyeköy sirtları arasında kalan Ihlamur Vadisi'nde yer almaktadır (Şekil 5.73), [Web 10, 2018].



Şekil 5.73: Ihlamur Kasırları Bölgesi.

5.4.1. Genel Bilgiler

Yüksek çevre duvarlarının sınırlandırdığı, 24,724 m2 lik ağaçlıklı bir alan içindeki Nigoğos Balyan'ın yaptığı bu iki yapı; yapıldıkları 1849-1855 yıllarından bu yana kimi zaman, Nüzhetiye kimi zaman da Ihlamur Kasırları adlarıyla anıla gelmiştir (Şekil 5.74), [Milli Saraylar Arşivi, 1992].



Şekil 5.74: Yıldız albümlerinden birinde Kargapulo imzalı bir fotoğrafta Mabeyn Köşkü.

Ihlamur Kasrı, çok eskilerden bu yana Ihlamur Mesiresi adıyla anılan bir dinlenme alanının içine kurulmuş iki yapıdan oluşur. Havuzlu Ihlamur Mahalli, Muhabbet Bahçesi ve Hacı Hüseyin Bağı adlı üç bölümden meydana gelen bu dinlenme alanının, Sultan III. Ahmed Dönemi'nde (1703-1730) bir hasbahçeye dönüştürüldüğü, I. Abdülhamid (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) dönemlerindeki düzenlemelerden sonra 19. yy'ın ilk yarısında Sultan Abdülmecid'in de ilgisini çektiği bilinmektedir. Sultan burada bulunan sade bir bağ evine sık sık gelerek dinlenir, bazı konuklarını, bu arada ünlü Fransız şairi Lamartine'i burada kabul ederek görüşürdü. Lamartine, sıradan sebze ve yemiş bahçesi olarak algıladığı bahçe içerisinde gördüğü köşkün sadeliği karşısında şaşkınlığını gizleyememiştir. Osmanlı padişahının köşkünün dört köşe bir mekân olduğunu, içinde hiçbir eşyanın bulunmadığı salonun ortasında fiskiyeli bir havuzun yer aldığını ve burada büyük bir ıhlamur ağacına bakan tek bir penceresinin olduğunu kaydeden Lamartine, ayrıca köşkün çevresinin dışarıdan beyaz bir perde ile örtüldüğünü belirtmiştir [Lamartine, 1831]. Daha sonra da Abdülmecid, Hacı Hüseyin Bağı Köşkü'nün yerine 1849-1855

yılları arasında iki yeni biniş kasrı ile bir çeşme inşa ettirerek, Nüzhetiye adını verdiği bu mesirede yapılan av partileri ile ok talimlerinde söz konusu yapıları dinlenme yeri olarak kullanmaya başladı [Artan, 1999].

Törenler için düşünülen ve kullanılan Merasim Köşkü, ön cephesindeki dönemin beğenisini yansıtan Barok çizgiler taşıyan merdiveni, ilginç ve hareketli kabartmalarıyla çarpıcı bir mimarlığa sahiptir, iç süslemelerinde, Osmanlı sanatında 19. yy'da tercih edilen motifler ve kalem işleri kullanılmış. Avrupa'nın çeşitli üsluplarındaki mobilyalar ve döşeme öğeleriyle belirli bir bütünlük sağlanmıştır. Padişahın maiyeti, kimi zaman da haremi tarafından kullanılan Maiyet Köşkü ise, diğerine oranla daha küçük ve daha yalındır. Sultan Abdülmecid'in genç yaşta ölümünden sonra, Sultan Abdülaziz de (1861-1876) ağabeyinin sevdiği bu yapılara ve çevreye fazla önem vermemekle birlikte ilgi göstermiş, meraklı olduğu horoz ve koç dövüşleriyle güreşlerin bazılarını bu bahçede yaptırmıştır. Sultan Mehmed Reşad'ın da (1909-1918) zaman zaman kullandığı yapıda, İstanbul'u ziyaret eden Bulgar ve Sırp kralları ağırlanmıştır [Dişbudak, 1992].

Tahta geçtiği ilk yıllarda İhlamur'daki bu mekân ve çevreyi, sarayın yoğun siyasal atmosferi dışında yakalayabilen Sultan Abdülmecid, yüzyılın ikinci yarısının başlangıcında burada yeni bir yapılaşma kararı vermiştir. Bu kararın oluşmasındaki en önemli nedenlerden biri de yüzyıl ortalarında yapımı süren ve 1856'da kullanıma giren, imparatorluğun yeni yönetim merkezi ve sultanların yaşam biçimlerini de içeren Dolmabahçe Sarayı olmalıdır. O yıllara dek etkinliğini Çırağan ve Beşiktaş Sarayı'na karşı koruyan Topkapı Sarayı'ndaki yönetsel merkezin oldukça uzağında kaldığı söylenebilecek "İhlamur Mesiresi" artık Boğaziçi'ne kayan, imparatorluğun bu yeni politik merkezinin çok yakınındadır. O güne dek bu mesireyle adı geçen, mesirenin yanındaki ihlamurların gölgelendirdiği doğa parçası Dolmabahçe Sarayı'nın inşasından sonra artık imparatorluğun bu yeni sarayıyla bütünleşecektir. Bu nedenle bu alanda Dolmabahçe Sarayı'nın mimari ve bezeme özellikleriyle ters düşmeyen yapılara gereksinim duyulması, günümüzde İhlamur Kasrı olarak tanınan yapıların yapım nedenleri arasında görülmektedir. Bir başka bakış açısına göre de bu yeni kasırlar, aynı yıllarda ahşap iken yıkılıp yeniden kâgir olarak yapılan Çırağan Sarayı'yla Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde gelişimini tamamlayacak olan Yıldız Sarayı'nın ilk yapılarından "Yıldız Köşkü" ve Dolmabahçe Saray Kompleksi'nin oluşturduğu üçgen arasındaki bağlantının önemli bir noktasını oluşturacaktır. Böylece sultanın at ya da arabayla ulaşımında izlenen yol üstünde özel bir konumu olduğu

anlaşılan bu yapılar, 19. yüzyılda Batılı mimari öğelerin kullanımında ilginç örnekler sunan bir çevrede bir atlama taşı gibi gözükmektedir. 19. yüzyıl ikinci yarısında Kasımpaşa Hasköy çizgisinde gelişen Osmanlı Tersanesi'yle Aynalıkavak çevresinde yoğunlaşan yeni sanayi örgütlenmesi, Sultan Abdülmecid'in Aynalıkavak Sarayı'na sık sık gidiş gelişlerinin ana nedenlerinden biri olmuştur. Bu nedenle sultanın bu yolu sık kullanması, yol üzerinde yeni bir sultan yapısına gereksinimi de beraberinde getirmiş olmalıdır. Doğal olarak bu mimari gereksinim de, dönemin sarayca kabul gören mimari beğenisinin dışına taşmayan bir değerlendirme içinde gerçekleşecektir. Bu konuda görev verilenlerin de, dönemin Osmanlı mimarisinde söz sahibi Balyan ailesinden seçilmesi uygun görüldü [Ağın, 1965].

5.4.2. Ihlamur Kasırları Vaziyet Planı ve Çevresinin Durumu

Günümüzde kasırların içinde bulunduğu açıklık alan dışında, blok apartmanlar ve sitelerle dolu yoğun bir yapılaşmanın kıskacı içinde kalan vadi, 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına dek, içinden Fulya deresinin aktığı, ıhlamur ve çınar ağaçlarının gölgelediği, yeşillikler ve çiçek bahçeleri içinde, İstanbul'un önemli mesirelerden biridir (Şekil 5.75), [Web 11, 2018].



Şekil 5.75: Ihlamur Kasırları, Beşiktaş.

20. yüzyıl kentinin gürültü ve karmaşasından kendilerini çevresindeki yüksek duvarlarla koruyan bu iki yapı, Osmanlı toplumunun günlük yaşantısında özel bir yeri

olan mesirelerin saray tarafından değerlendirilişinin birer simgesi olarak günümüze ulaşmıştır (Şekil 5.76), [Öner, 1994]. Bu yapılar, 19. yüzyıl İstanbul'unun kent dokusu içinde doğaya önem veren yaşam biçimini, doğa-insan ilişkisini, konumları, mimari ve bezeme özellikleriyle de yansıtmaktadırlar [Milli Saraylar Arşivi, 1992].



Şekil 5.76: Ihlamur Kasırları, kuşbakışı görünüm.

Ihlamur kasırları 24.724 m².lik hafif eğimli bir arazi üzerinde kurulmuştur [Öner, 1994]. Arazinin güneybatı köşesinde arka cephesi Batı'da Ihlamur Teşvikiye sokağına yükselen yamaca yaslanan Merasim Köşkü'nün Doğu'ya bakan ön cephesi ise havuzlu bahçeye açılmaktadır. Arazinin aşağıda kalan düz bölümünde, Merasim Köşkü'nün kuzeydoğusunda konumlandırılmış olan Maiyet Köşkü'nün ön cephesi ise güneye dönüktür. Kasırların bahçesinde görülen, güvenlik ya da lojman amaçlı müstemilat yapıları sonradan eklenmiştir (Şekil 5.77), [Web 12, 2019].



Şekil 5.77: Ihlamur Kasrıları, genel bakış.

Yapıların çevresinde düzenlenen bahçe alanları, ağaç dokusunun bozulmaması nedeniyle doğal görünüşünü korumakta ve yapıldıkları dönemin bahçe düzenlemesini yansıtmaktadır. Uzakdoğu kökenli değişik ağaçlar ve ıhlamur, çitlembik, çınar, manolya, servi, defne, atkestanesi gibi ağaçların oluşturdukları gölgeli küçük gruplar Türk bahçesi geleneğinin yansımalarıdır (Şekil 5.78-5.79), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.78: Ihlamur Kasrıları bahçe görünümüleri.



Şekil 5.79: Ihlamur Kasırları bahçe bitkileri.

Bazı ağaçların çevresindeki geometrik biçimli çitler, dairesel biçimli bahçe içinde informel havuz ve havuz kenarında karşılıklı duran aslan heykelleri, dairesel biçimde gelişen informel yollar, belirli aralıklarla yerleştirilen aydınlatma elemanları düzenlemedeki çeşitliliği göstermektedir (Şekil 5.80-5.81-5.82-5.83-5.84-5.85), [Baydaş, 2018], [Web 13, 2019], [Web 14, 2019].



Şekil 5.80: Ihlamur Kasırları bahçe ağaç, aydınlatma elemanı.



Şekil 5.81: Ihlamur Kasırları bahçesinde madalyon.



Şekil 5.82: Ihlamur Kasırları bahçesinde aslan heykeli.



Şekil 5.83: Ihlamur Kasırları duvar çevresinde informel yollar.



Şekil 5.84. Ihlamur Kasırları bahçe bitkileri.



Şekil 5.85: Ihlamur Kasırları informel havuz çevresi bitkiler.

Merasim Köşkü'nün kuzeybatı tarafına yamaca dayalı set üzerinde dairesel biçimli fiskiyeli havuz, sık ağaçların dikildiği yamaçta gölgelik ve kuytu alanlar, çeşme gibi öğeler geleneksel Türk bahçelerinin ifade biçimlerindedir (Şekil 5.86), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.86: Ihlamur Kasırları bahçesinde çeşme.

Kasırlar ve bahçesi, günümüzde doğuda ve güneyde birer kapısı bulunan duvarla çevrilidir.

5.4.3. Ihlamur Kasrı Yapıları

Yapımlarından hemen sonra, buldukları yörenin adıyla özdeşleşen Ihlamur'daki sultan yapıları, "sevinç, tazelik, ferahlık" anlamına gelen Nüzhetiye sözcüğü ile de anılmaya başlamış, Nüzhetiye adı aynı zamanda yapıların çevresinden geçen yola da verilmiştir. Sultan Abdülmecid'in saltanat yıllarının ardından, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nin arşiv belgelerinde "Beşiktaş'ta Ihlamur'da Nüzhetiye Kasrı Hümayunu" tanımlaması geçerliliğini korumuştur [Gülersoy, 1973].

5.4.3.1. Merasim Köşkü

Sultanın resmi kullanımına ayrılmış olduğu anlaşılan birinci yapı, arşiv belgelerinde “Zat-ı Padişahiye Mahsus Daire” ve “Hünkar Dairesi” olarak tanımlanmıştır. Günümüzdeki yaygın adı Merasim ya da Mabeyn köşküdür.

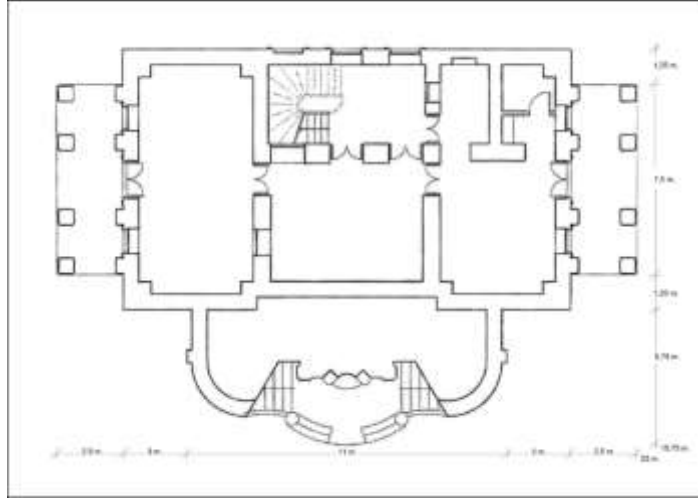
5.4.3.1.1. Plan Özellikleri

Kuzey-güney ekseninde enine dikdörtgen planlı yapı, yükseltilmiş bir bodrum kat üzerine tek kat olarak düzenlenmiştir. Her iki kat, orta salona kuzey ve güney yönlerde açılan birer odadan oluşmaktadır. Doğuya bakan ön cephede, çift kollu merdivenli giriş bölümü yer almaktadır. Yapı, iki yanda enine boydan boya uzanan balkonlarla zenginleştirilmiştir (Şekil 5.87), [Baydaş, 2018].



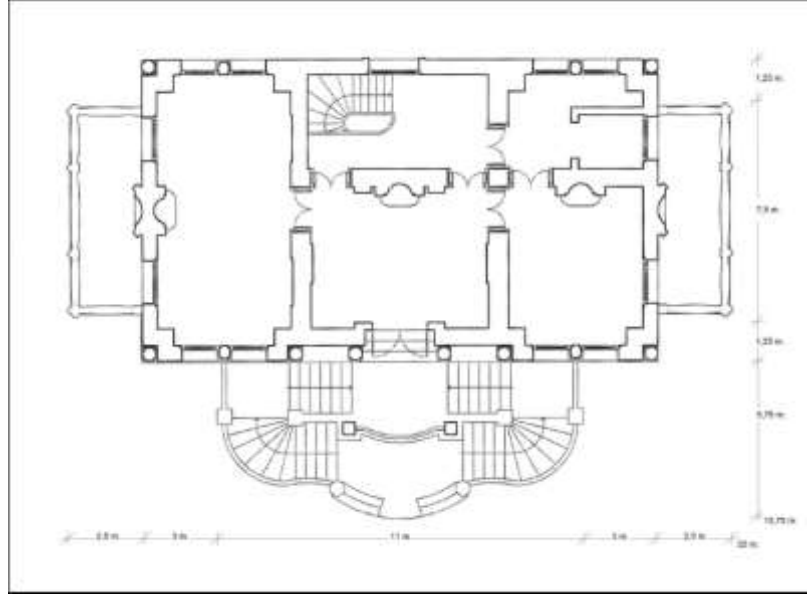
Şekil 5.87: Merasim Köşkü (Seda Baydaş, Şubat 2018)

Bodrum katta; salonun güneyinde uzunlamasına dikdörtgen büyük bir oda yer alırken, kuzeyde daha küçük bir oda ile bunun arkasında hem odaya hem de batıdaki merdiven boşluğuna açılan mekânlar bulunmaktadır. Batıda, U şeklinde tek yönlü bir merdivenle bodrum kat zemin kata bağlanmaktadır. Bodrum katın kuzey ve güneyindeki odalardan geçilen birer kapı da, zemin katın balkonunu taşıyan dörder ayaklı birer revağa açılmaktadır (Şekil 5.88).

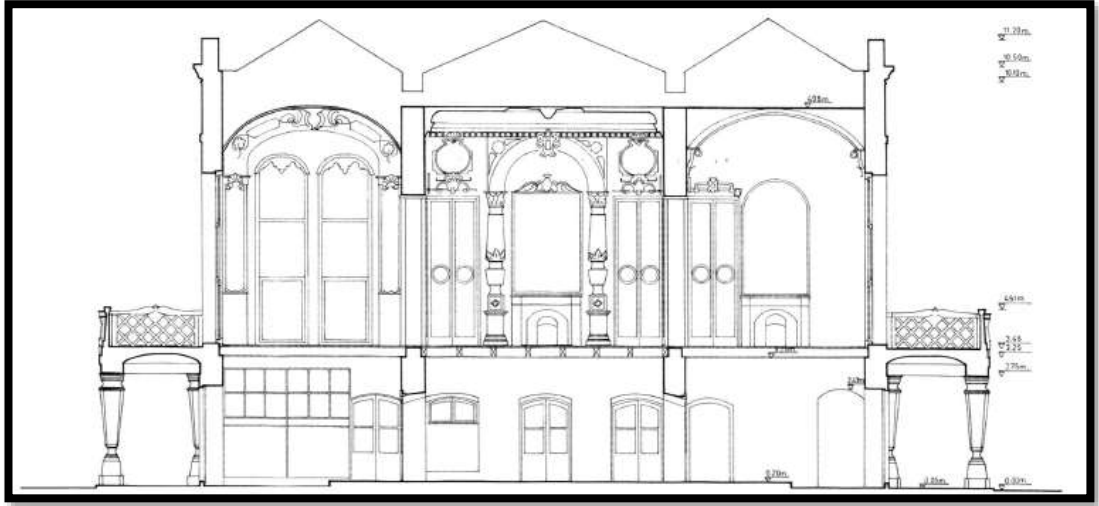


Şekil 5.88: Merasim Köşkü bodrum kat planı.

Zemin katta; kuzey ve güney yanlardaki odaların biçimlenişi aynıdır. Salonun batı duvarı köşelerinde yer alan iki kapıdan merdivenli bölüme geçilmektedir. Kasrın ana girişi zemin kat seviyesinde doğudaki merdivenli giriştir. Odalar içten aynalı tonoz, beşik tonoz ve manastır tonozla, merdiven boşluğu ise içten kubbeyle örtülüdür. Kasrın, bodrum katıyla birlikte toplam 4 odası, 2 salonu, 1 ana girişi, 2 tali kapısı, 2 balkonu ve 15 penceresi vardır (Şekil 5.89, Şekil 5.90).



Şekil 5.89: Merasim Köşkü zemin kat planı.



Şekil 5.90: Merasim Köşkü kesit.

5.4.3.1.2. İç Mekân Organizasyonu, Tefrişat

Doğudaki merdivenli girişten, birkaç basamakla doğrudan “kabul salonu”na geçilmektedir. Süslemedeki gösterişin tersine, salon kendi içinde enine dikdörtgen çerçeveye sınırlı, küçük bir hacim olarak kalmıştır. Üç kenarında yer alan kapılar, sınırları görsel olarak algılanamayan mekânları tanımlamaktadır. Yine de, dikdörtgenin kesin hatlarla belirlediği statik çizgiler değişmemiştir. Salon, şöminenin üzerinde ve duvarlarda mekânın aydınlığını çoğaltan çok sayıda ayna nedeniyle

“aynalı salon” adını almıştır. Kuzey cephenin ortasında duvar yüzeyinde, stuko tekniğinde yapılmış, mermer görünümü veren ve dikdörtgen-daire bileşimlerinden oluşan, altın varaklı çerçeve içine alınmış düşey bir pano vardır. Kapı ile ayna alınlıkları altın varaklı kartuşlardan oluşan dikdörtgen ve daire biçiminde panolarla, bu panolara işlenmiş dönemin kalem işini yansıtan motiflerle bezenmiştir (Şekil 5.91) (Şekil 5.92), [Taşer, 2008].



Şekil 5.91: Merasim Köşkü salon.



Şekil 5.92: Merasim Köşkü salon.

Giriş kapısı, iki yanında plastrlar ve üstte yuvarlak kemerli bir düzenleme içine alınmış, tavan eteğine kadar yükselen geniş bir açıklık şeklindedir. Salonun tavanı altın varaklı ve ahşap oyma süslemelere sahiptir (Şekil 5.93), [Taşer, 2008].



Şekil 5.93: Merasim Köşkü tavan süslemeleri.

Salonun kuzeyinde, resmi yazışmaların yapıldığı “kalem odası” bulunmaktadır. “Müzik odası” olarak da bilinen bu odadaki eşyalar da müzik aletlerini andırmaktadır. Salondan geçilen kapının yer aldığı güney cephe duvarı, yerden yaklaşık 1 m. yükseklikte, enine boydan boya bir pano içine alınmış, üst kısımlar düz bırakılmıştır (Şekil 5.94), [Taşer, 2008]. Aynı uygulama diğer cephelerde de tekrarlanmaktadır.



Şekil 5.94: Merasim Köşkü Kalem Odası.

Kapı ve pencerelerin altın varaklı kornişleri süslemelidir. Manastır tonozuyla örtülü tavan, beden duvarlarından dört yönde yuvarlak kemer biçiminde silmelerle çevrilmiş ve tavan yüzeyi kalem işleriyle süslenmiştir. Köşelerde, kemerlerin birleşme

noktalarında sarkan kirişlerin etrafı alçı kabartma üzerine altın varaklarla zenginleştirilmiştir (Şekil 5.95-5.96).



Şekil 5.95: Kalem Odası tavan Süslemeleri.



Şekil 5.96: Kalem Odası tavan Süslemeleri.

Salonun güneyinde, hem salon hem de batısındaki merdiven bölümü boyunca uzunlamasına dikdörtgen biçiminde uzanan oda, sultanın merasim odası olarak kullanılmıştır (Şekil 5.97), [Sözen, 1990].



Şekil 5.97: Merasim Köşk, güney oda.

Salona açılan tek kapısı kuzey duvarının ortasındadır. Odanın batı ve doğu cephelerinde birer ikiz pencere bulunmaktadır. Pencerenin her iki yanında kalan duvar yüzeyinde ince birer pano vardır. Güney cephenin ortasında, kapının karşısında şömine, iki yanında birer pencere yer alır (Şekil 5.98), [Taşer, 2008].



Şekil 5.98: Merasim Köşk, güney oda şömine.

Şöminenin geniş ve yüksek aynası, pencereler, kapı ve duvar panoları, tavan eteğinde birbirine bağlı yuvarlak kemerli bir kuşakla taçlandırılmıştır (Şekil 5.99), [Web 15, 2019].



Şekil 5.99: Merasim Köşk, güney oda şömine, ayna görünümü.

Odanın tüm cepheleri, alçı ile stuko tekniğinde yapılmış, mermer görünümü veren ve dikdörtgen-daire bileşimlerinden oluşan, altın varaklı çerçeve içine alınmış panolarla süslenmiştir. Beşik tonozla örtülü tavan altın varaklarla bezenmiştir (Şekil 5.100), [Taşer, 2008].



Şekil 5.100: Merasim Köşk, güney oda tavan detay.

Kasırların iç dekorasyonu, Fransız dekoratör Séchan'a aittir. Dolmabahçe Sarayı'nın da duvar ve tavan süslemelerini yapan ve sarayın döşemesi işini üstlenen sanatçıyla 1853 yılından itibaren bağlantı kurulmuştur [Devrim, 2011].

Kasrın içi, XIV. Louis (d.1638- c.1643-ö.1715) zamanının modellerine benzeyen mobilyalarla döşenmiştir. Dolmabahçe Sarayı ile birlikte Ihlamur kasırlarının aynı dönemlerde dekore edildikleri, İngiliz tüccar Peil'in mimar Smith sayesinde çeşitli saray ve devlet yapıları için İngiltere'den çeşitli inşaat malzemeleri ve mobilyalar getirmiş olduğu, ayrıca Peil'in sarayın dekorasyon ve mühendislik işlerinde de çalıştığının kaydedildiği Başbakanlık arşivindeki bazı belgelerden öğrenilmektedir [Yıldız, 1992].

Kuzeydeki odadan geçilen abdesthane günümüz şartlarına uygun olarak tasarlanmış, tek parça mermerden ve en ilginç tarafı da aşağı yukarı günümüze benzeyen bir kanalizasyon bağlantısına sahip olmasıdır. Burada mermerden ince işçilikli bir çeşme de yer almaktadır (Şekil 5.101-5.102-5.103), [Baydaş, 2017].



Şekil 5.101: Abdesthane.



Şekil 5.102: Merasim Köşkü, Abdesthane.



Şekil 5.103: Merasim Köşk, Abdesthane Kurna.

5.4.3.1.3. Dış Cephe Bezeme ve Dekor Özellikleri

Eğimli arazinin düzlük bölümüne yerleştirilmiş olan Merasim Köşkü'nün, aşağıda havuzlu bahçeye bakan doğu cephesi, ana girişin de yer aldığı, en hareketli düzenlemeye sahip cephe. Ortada çift taraflı, geniş, merdivenli giriş platformu, cephenin enlemesine büyük bölümünü kaplayarak bodrum katını gizlemektedir. Merdivenlerin iki yanında kalan bodrum katın pencereleri iptal edilmiş, duvar yüzeyi düz bırakılmış, bodrum ve zemin katlar tüm cepheleri dolaşan bir düz, bir yarım kaval silmeyle ayrılmıştır (Şekil 5.104), [Taşer, 2008].



Şekil 5.104: Merasim Köşkü doğu cephesi.

Birkaç basamakla düzlüğe erişen mermer merdiven, oradan iki kola ayrılarak atnalı biçimi oluşturacak biçimde kapının önüne ulaşmaktadır. Ajurlu korkulukla balkon görünümü kazanan giriş önü, altta merdiven kolları arasında kalan bölümde nişle süslenmiştir. Merdivenin dış kenarları, rozetli ve ajurlu panolarla kaplıdır (Şekil 5.105, Şekil 5.106), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.105: Merasim Köşkü doğu cephesi merdiveni.

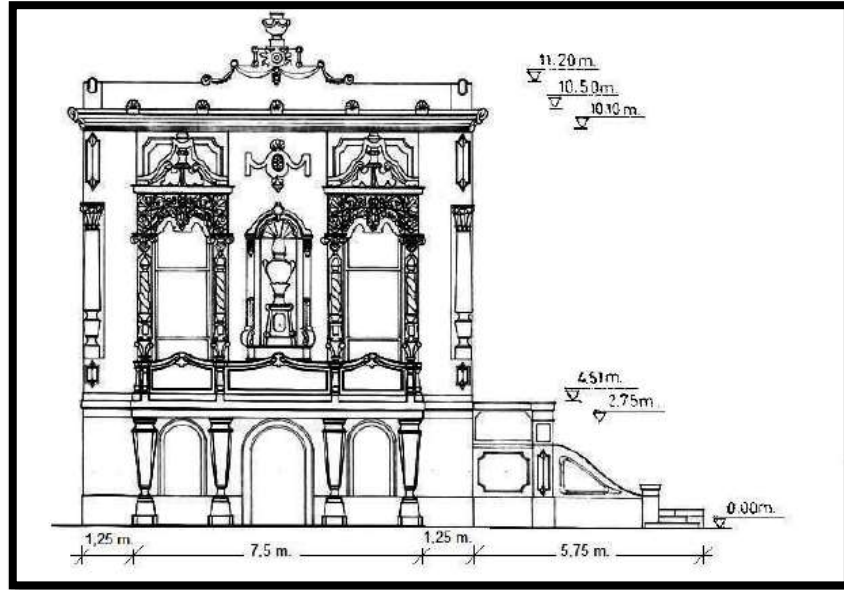


Şekil 5.106: Merasim Köşkü doğu cephesi merdiveni.

Zemin kat düz, düşey üç bölüme ayrılmıştır. Orta bölümde; hafifçe dışarı taşan yuvarlak kemerli kapı, iki yanında geriye çekilmiş duvar yüzeyinde, içi vazolarla dolu nişlerle daha da vurgulanmaktadır. İki yan bölümde ise, dışarı taşan yuvarlak kemerler içine alınmış ikiz pencereler görülmektedir. Zemin katın taban seviyesinden

başlayarak yükselen kapı ve pencerelerin, kemer yükseklikleri saçak kornişine kadar uzanmaktadır. Kemer yüzleri, söveleri ve alınlıkları, nişlerin çevreleri, sütunceler ve plastrlar; çiçek, girland, rozet, yaprak, istiridye kabuğu gibi çok çeşitli motiflerden oluşan zengin ve ağır bir süslemeye sahiptir. Duvar yüzeyinde neredeyse hiç boşluk bırakılmaksızın uygulanan yüksek kabartma taş işçiliği, cepheye büyük bir hareketlilik kazandırmaktadır .

Yapının tüm köşeleri sütuncelerle hafifletilmiştir. Üstten volüt, rozet ve girlandlarla yer yer yükselen bir kornişle taçlandırılan cephenin orta bölümü, kornişe yerleştirilen girlandlı taç vazo ile vurgulanmaktadır. Yapının kuzey yan cephesinde, zemin katta enine uzanan büyükçe bir balkon, iki katı birbirinden ayırmaktadır. Dışta dört ayağa oturan balkon, içte de dört payanda ile desteklenmektedir. Kare ayaklar, iki kademeli kaide üzerinde, aşağıdan yukarıya genişleyen gövdeye sahiptirler (Şekil 5.107).



Şekil 5.107: Merasim Köşkü Güney Cephesi.

Zemin katta yan balkona açılan iki pencere, taban seviyesinde başlayarak yükselmektedir. Pencereler üstünde kornişe kadar yükselen dikdörtgen panolarda, tepeliklerde, cephe duvarının ortasında, içine vazo yerleştirilmiş niş ile çevresinde, balkon korkuluklarında yoğunlaşan yüksek kabartma bir taş işçiliği üç boyutlu bir etki yaratmaktadır. Dikenli saçaklı kornişin üst kısmı ön cephede olduğu gibi, burada da girlandlı taç vazo ile son bulmaktadır (Şekil 5.108), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.108: Merasim Köşkü kuzey cephesi.

Güneyde kalan pencere ise, merdivenler nedeniyle sağır tutulmuştur. Üç pencere de, duvar yüzeyinden hafif taşma yapan, iç kısmı iç içe silmelerle hareketlendirilmiş yuvarlak kemerli birer bordürle çevrilidir (Şekil 5.109), [Taşer, 2008].



Şekil 5.109. Merasim Köşkü, batı cephesi bodrum katı.

Zemin kat seviyesinde, ortada, giriş ekseninde tek pencere, iki yanda ön cephedekilerle simetrik birer ikiz pencere yer almaktadır. Ortadaki ahşap kanatlı, yuvarlak kemerli tek pencere açıklığı silmelerle çevrilmiştir. Yan pencereler ise kemer kavsinden başlayarak dışarı taşan yuvarlak kemerler içine girilmiştir. Yanlardaki pencerelerin kemer alınlıkları ve kirpi saçaklara kadar devam eden üst

bölmeleri doğu cephedeki ikiz pencerelerle aynı süslemeye sahiptir. Batıdaki pencerelerin yanları süslemesiz ve duvarla aynı yüzde bırakılmıştır (Şekil 5.110).



Şekil 5.110: Merasim Köşkü, batı cephesi pencere süslemelerinden detay.

Güney yan cephe de, kuzey cepheyle simetrik düzenlemeye sahiptir. Zemin katta enine uzanan balkon, yine dışta dört ayak tarafından taşınmakta, içte dört payandayla desteklenmektedir (Şekil 5.111).



Şekil 5.111: Merasim Köşkü, güney cephesi.

Revak, ayaklarla payandaları bağlayan düz atkılarla üç bölüme ayrılarak, üstü aynalı tonozlarla kapatılmıştır. Revakla gizlenen bodrum katın kapı ve pencereleri form ve düzenleme bakımından kuzey cephedekilerle aynıdır (Şekil 5.112).



Şekil 5.112: Merasim Köşkü güney cephesi bodrum katı.

Zemin katta yan balkona açılan pencereler üzerinde, kornişe kadar yükselen dikdörtgen panolarda, tepeliklerde, cephe duvarının ortasında nişle zenginleştirilmiş, kabartma çiçek, yaprak, akant yaprakları, istiridye kabuğu, sütun ve payeler cepheyi süslemektedir. Yapının tüm cephelerinde zemin kat pencereleri ahşap çerçevesi ve camlıdır. Doğramaları “giyotin” denilen düşey sürgülü pencerelerin, yüksekliği dörde bölünen çerçeve kanatlarının alttan ikisi yukarıya doğru sürülerek açılmaktadır. Pencere ve kapılarda oranlar taban seviyesinden başlayarak yükselmektedir. Ahşap yüzeyleri süslemesizdir. Çerçevesi batı cephede duvarla aynı yüzde devam etmektedir. Öteki cephelerde kemer, sütun, plastr ve çeşitli süsleme öğeleriyle belirginleştirilmiştir. Doğu cephedeki zengin süsleme, yan cephelerde devam etmekte, arka cephede ise daha da sadeleşmektedir .

5.4.3.2. Maiyet Köşkü:

Merasim Köşkü'ne göre daha sade ve yalın bir yapı olan Maiyet Köşkü, padişahın harem halkı tarafından kullanılırdı.

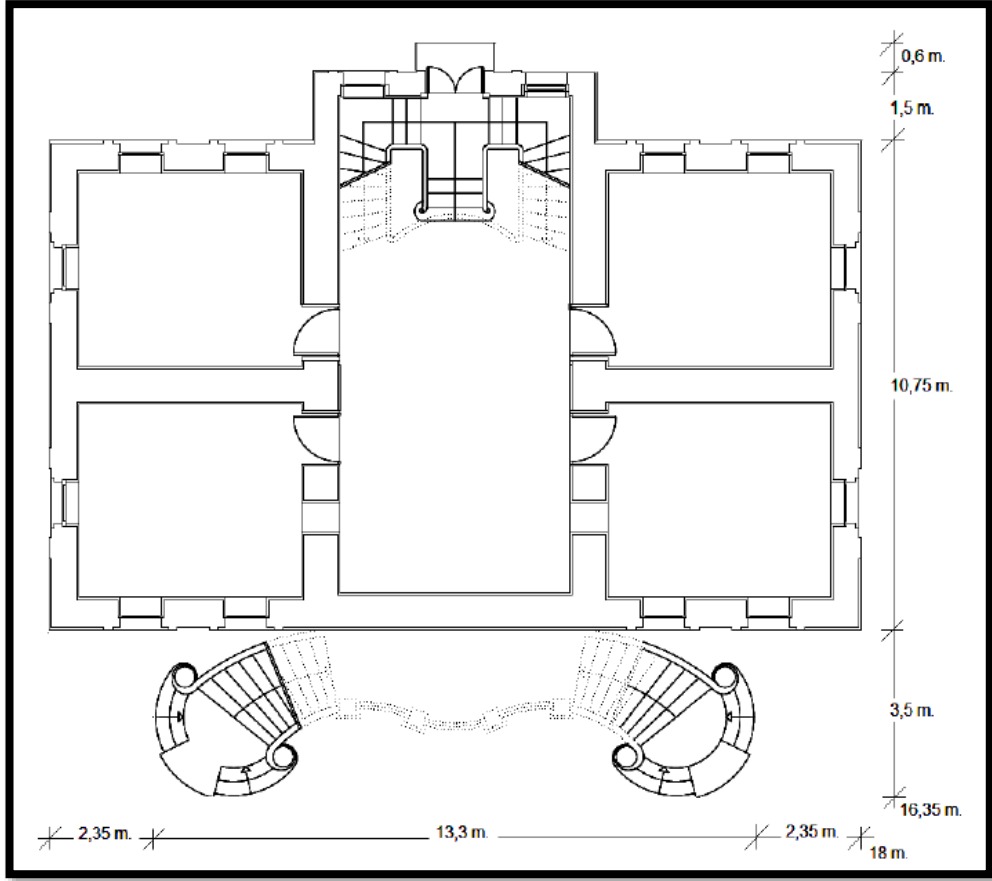
5.4.3.2.1. Plan Özellikleri

Doğu-batı doğrultusunda enlemesine yönelen dikdörtgen planlı bu küçük kasır, bir taban görevi yapan bodrum kat (subasman) üzerine oturtulmuş tek kattan ibarettir. Hem bodrum kat, hem de zemin kat planı, bir orta salona açılan dört köşe odasından oluşmaktadır. Kuzey ve güneyde birer girişi bulunan yapı, güneyde dışta çift taraflı bir merdivenle zenginleştirilmiştir. Kuzeydeki giriş duvarının orta bölümü ise her iki kat boyunca dışa taşmaktadır (Şekil 5.113), [Baydaş, 2018].



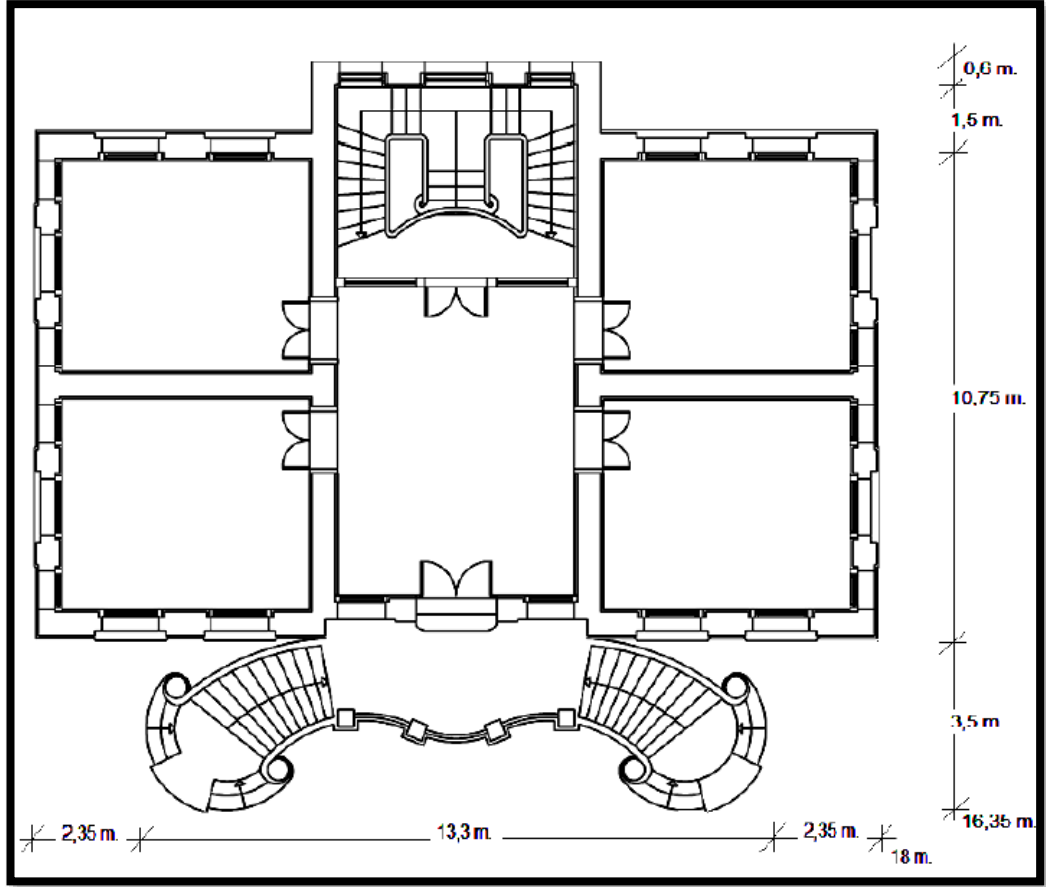
Şekil 5.113. Maiyet Köşkü genel görünüm.

Bodrum katında; uzunlamasına dikdörtgen salonun doğu ve batısında eşit büyüklükte, simetrik düzenlenmiş, enlemesine dikdörtgen dört oda yer almaktadır. Kendi aralarında geçişi olmayan odalar, birer kapıyla salona açılmakta ve birinden diğerine geçiş salondan sağlanmaktadır. Kuzeydeki kapıdan girişte, dikdörtgen sahanlıktan, giriş ekseninde yer alan birkaç basamakla inilen bodrum katın, zemin katla tek bağlantısı, yine bu sahanlığın iki yanından yukarıya uzanan çift kollu merdivenlerdir (Şekil 5.114).



Şekil 5.114. Maiyet Köşkü Bodrum Kat Planı.

Zemin kata kuzeydeki kapıdan yapının içindeki çift kollu merdivenle geçilmekteyse de, ana giriş güneydedir. Yapının dışında çift kollu merdivenli giriş platformundan erişilen kapıdan doğrudan zemin kat salonuna girilmektedir. Bodrum kat planı burada da tekrarlanmaktadır. Doğu ve batıda birbirine bitişik ikişer oda tek kapıyla salona açılmaktadır. Odalar bodrum kattan farklı olarak, daha çok sayıda pencerelerle aydınlatılmaktadır. Merasim Köşkü'nün tersine burada salon uzunlamasına, yan odalar enine dikdörtgen biçimindedir (5.115).



Şekil 5.115: Maiyet Köşkü Zemin Kat Planı.

5.4.3.2.2. İç Mekân Organizasyonu, Tefrişat

Yapıya giriş için günümüzde kuzey cephedeki kapı kullanılmaktadır. Girişte, dikdörtgen iç sahanlığın ileriye uzantısı, bodruma inen dört basamaklı bir eşikle tamamlanmaktadır. Servis ve hizmet odalarından oluşan mekânların kapıları basık kemerlidir. Yapının yer döşemeleri mermerden, duvarları beyaz badanalıdır (Şekil 5.116), [Taşer, 2008].



Şekil 5.116: Maiyet Köşkü bodrum kat.

Sahanlığın iki yanından ikişer basamakla köşelerde birer düzlüğe, buradan da yukarıya kadar düz devam eden çift kollu ahşap bir merdivenle zemin kata ulaşılmaktadır. Korkulukları da ahşap olan merdiven ve çevresi süslemesizdir (Şekil 5.117), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.117: Maiyet Köşkü merdiven korkuluk görünümü.

Salonun beden duvarları düz bırakılmış, tavan eteğinden başlayarak tavanda sade bir süsleme programı uygulanmıştır. Dikdörtgen biçimli pencere ve kapı

düzenlemeleriyle sade duvar değerlendirmesi ana kütlede nispeten hareketli yapısıyla karşıttır. Batı cephede yan yana iki ahşap kapı, kütleli duvar yüzeyinde tek boşluktur. Ahşap kapı kanatlarının bölmeleri ince bir altın varaklı şeritle çerçeve içine alınmıştır. Kapı ve pencerelerin altın varaklı kornişlerinin ortasında süsler görülmektedir (Şekil 5.118-5.119), [Mart, 2018].



Şekil 5.118: Maiyet Köşkü salon.



Şekil 5.119: Maiyet Köşkü Kapı Görünümü (Seda Baydaş, Mart 2018).

Salonun kuzeybatısındaki 1 no.lu odanın duvarları Burdur kahverengi mermer dokusu görünümünde stuko tekniğinde yapılmış kaplamadır. Kapının yer aldığı doğu cephesi tümüyle boş bırakılmıştır. Kuzey cephede tavan eteğine kadar yükselen iki geniş pencere yapının arka bahçesine bakmaktadır. Batı cephede ortada geniş ve yüksek, iki yanda kısa ve dar dikdörtgen pencere üçlü bir grup oluşturarak eşit aralıklı sıralanmaktadır. Tavan altın varaklı geometrik panolarla süslenmiştir (Şekil 5.120-5.121-5.122-5.123), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.120: Maiyet Köşkü 1 No'lu oda.



Şekil 5.121: Maiyet Köşkü 1 no'lu oda duvar detayı.



Şekil 5.122: Maiyet Köşkü 1 no'lu oda yer kaplama detayı.



Şekil 5.123: Maiyet Köşkü kapı kol detayı.

Salonun güneybatısındaki 2 no.lu odanın duvarları yerden yaklaşık 1 m. kadar lacivert renkte, üst bölümlerinde ise mermer dokusu görünümünde stuko tekniğinde yapılmış kaplamadır. Kuzey cephenin tam orta yerinde, gri damarlı beyaz mermerden şömine, altın varaklı çerçevesiyle yerleştirilmiştir. Batı cephede ortada geniş ve yüksek, iki yanda kısa ve dar dikdörtgen pencere, güney cephede ise, tavan eteğine kadar yükselen iki geniş pencere 1 no.lu odada olduğu gibi taban seviyesinden başlamaktadır. Kapının yer aldığı doğu cephesi burada da boş bırakılmıştır. Tavan dikdörtgen çerçeve içine alınarak altın varaklı panolarla bölünmüştür (şekil 5.124-5.125-5.126-5.127), [Baydaş, 2018].



şekil 5.124: Maiyet Köşkü 2 No'lu Oda genel görünüm.



Şekil 5.125: Maiyet Köşkü 2 No'lu Oda duvar detayı.



Şekil 5.126: Maiyet Köşkü 2 No'lu oda şömine, ayna.



Şekil 5.127: Maiyet Köşkü 2 No'lu oda pencere, tavan detayı.

Salonun güneydoğusundaki 3 no.lu odanın duvarları da mermer dokusu görünümünde stuko tekniğinde yapılmış kaplamadır. Kapının yer aldığı batı cephe boş bırakılmış, güneyde ikili, doğuda üçlü pencere kombinasyonları burada da uygulanmıştır. Şömine, kuzey yöndeki odalarda olduğu gibi, güneyde de iki odayı ayıran duvarda yer almaktadır (Şekil 5.128-5.129-5.130-5.131-5.132), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.128: Maiyet Köşkü 3 No'lu oda.



Şekil 5.129. Maiyet Köşkü 3 No'lu Oda tavan detayı.



Şekil 5.130. Maiyet Köşkü 3 No'lu oda duvar detayı.



Şekil 5.131. Maiyet Köşkü 3 No'lu oda kapı, tavan detayı.



Şekil 5.132. Maiyet Köşkü 3 No'lu oda ayna detay.

Kuzeydoğudaki 4 no.lu odanın güney cephesi şömineli, doğu ve kuzey cepheleri pencerelidir. Duvarları mermer dokusu görünümünde stuko tekniğinde yapılmış kaplamadır. Kapının yer aldığı batı cephe boş bırakılmıştır (Şekil 5.133-5.134-5.135), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.133: Maiyet Köşkü 4 No'lu oda.



Şekil 5.134. Maiyet Köşkü 4 No'lu oda duvar detay.



Şekil 5.135: Maiyet Köşkü 4 No'lu oda tavan detay.

Tüm odalar karşılıklı olarak ve yan yana tam bir simetrik düzen içerisinde yer almaktadır. Tavan bezemeleri çok küçük farklarla ayırt edilebilmektedir. Odalar arasındaki tek farklılık, duvar gövdesinin ve tavan panolarının değişik düzenlemelerde renklendirilmiş olmasıdır.

5.4.3.2.3. Dış Cephe Bezeme ve Dekor Özellikleri

Maiyet Köşkü'nün havuzlu bahçeye bakan güney cephesi tıpkı Merasim Köşkü'nün doğu cephesi gibi, üçlü bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bodrum ve zemin katlar, tüm cepheleri dolaşan ve bodrum kat pencereleri üzerinde hafif bir kademe oluşturan yatay bir silmeyle ayrılmıştır (Şekil 5.136).



Şekil 5.136: Maiyet Köşkü güney cephesi.

Ortada yine çift taraflı, geniş, merdivenli bir mermer giriş platformu yer almaktadır. Yapının ana girişi orijinalde burasıdır. Günümüzde kuzey cephedeki arka giriş kullanılmaktadır. İki yanda üç basamakla yarım daire biçiminde birer düzlüğe, buradan da atnalı biçimli, iki kollu bir merdivenle orta bölümde bulunan kapıya ulaşılmaktadır. Giriş önü, ajurlu korkulukla balkon görünümü kazanmaktadır. Altta merdiven kolları arasında kalan yüzey beş panoya ayrılarak, sade işlenmiştir (Şekil 5.137), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.137: Maiyet Köşkü güney cephe merdiven.

Zemin katın orta bölümünde sonlanan merdiven kolları, aşağıda yanlara doğru açıldığından, bodrum kat cephenin büyük kısmını enlemesine kaplayarak gizlemektedir. Merdivenlerin iki yanında kalan bodrum kat pencereleri iptal edilmiş, yan kanatlarda ikişer pencere ile köşe odaları aydınlatılmıştır. Kareye yakın uzunlamasına dikdörtgen pencereler basık kemerli, madeni parmaklıklıdır (Şekil 5.138), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.138: Maiyet Köşkü güney cephe pencereleri.

Zemin kat düz, düşey üç bölüme ayrılmıştır. Orta bölümün duvar yüzeyi geriye çekilmiş, ortaya camlı ahşap kanatlı, yuvarlak kemerli kapı yerleştirilmiştir. Hemen iki yanında, kapının yarısı genişliğinde, çerçeve yüksekliği dörde bölünen düz lentolu birer pencere yer almaktadır. Konsollarla taşınan saçığın hemen altında bir rozetle sonlanan kemerin köşeliklerinde ve kapı ile pencereler arasına yerleştirilmiş ince düşey dikdörtgen panolarda girift süslemelere rastlanmaktadır (Şekil 5.139), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.139: Maiyet Köşkü güney cephe girişi.

Yan kanatlarda, kapı yüksekliğine erişen ikişer düz lentolu, uzun dikdörtgen pencere, üstleri silmelerle vurgulanarak duvar yüzeyinden taşan süslü bir panoyla taçlandırılmıştır. Pencere aralarında ince düşey dikdörtgen panolar, pencere ve kapı üstleri gibi belli yerlerde toplanan süs unsurları dışında, aralarda kalan bölümlerde duvar yüzeyi boş bırakılmıştır (Şekil 5.140), [Baydaş, 2018].



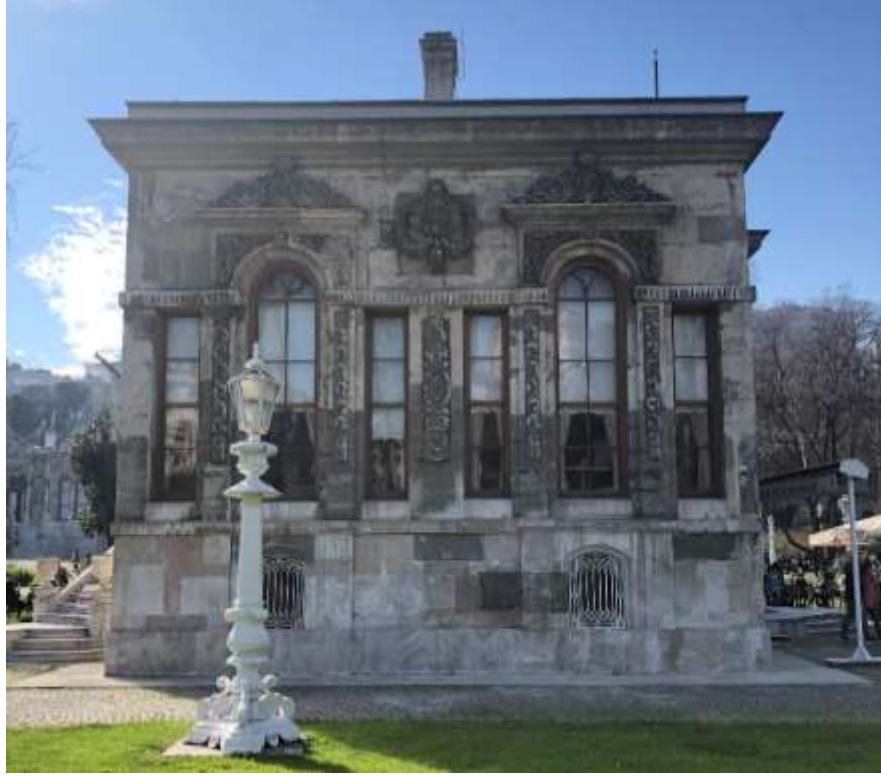
Şekil 5.140: Maiyet Köşkü güney cephe dikdörtgen pano süslemeleri.

Zemin katın bitiminde hafif bir çıkıntı yapan saçağın üzerinde, en tepede tüm cepheleri dolaşan bir parapet duvarı, güney cephede kademelenmekte ve bir taçla son bulmaktadır (Şekil 5.141), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.141: Maiyet Köşkü tepe süslemelerinden detay.

Doğu yan cephede de yatay silmeyle ayrılan bodrum katın, iki yan odası birer pencereyle aydınlanmaktadır. Kareye yakın uzunlamasına dikdörtgen pencereler basık kemerli, madeni parmaklıklıdır. Pencerelerin iki yanında beliren düz plastrlar, zemin kat pencereleri boyunca devam etmektedir. Duvar yüzeyi masiftir (Şekil 5.142), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.142: Maiyet Köşkü doğu cephesi.

Zemin katta, bodrum kat pencereleri hizasında birer büyük pencere, iki yanındaki dar uzun dikdörtgen pencerelerle, güney cephenin giriş düzenlemesini hatırlatmaktadır. Oradaki kapının yerini pencere almıştır. Camlı ahşap kanatlı, yuvarlak kemerli pencere, hemen iki yanında, onun yarısı genişliğinde, çerçeve yüksekliği dörde bölünen düz atkılı birer pencereyle üçlü grup oluşturmakta ve bu düzen cephe boyunca iki kez tekrarlanmaktadır. Yuvarlak kemerli iki büyük pencere üstte taçlandırılmıştır. Her bir pencere arasında, kemer köşeliklerinde, cephenin ortasında küçük pencerelerin üstünde kare bir pano içinde toplanmış süslemeler dışında, duvar yüzeyi boş bırakılmıştır (Şekil 5.143), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.143: Maiyet Köşkü doğu cephesi süsleme detay.

Kuzey cephe; güney cephede olduğu gibi üç düşey bölüme ayrılmaktadır. Orta bölümü güneydeki içe çekilmenin aksine dışa oldukça taşkındır. Bu taşkınlık sadece zemin kat seviyesinde kalmamış, bodrum katta da bölüntüsüz devam etmiştir (Şekil 5.144), [Taşer, 2008].



Şekil 5.144: Maiyet Köşkü kuzey cephesi.

Yapıya giriş bugün kuzey cepheden sağlanmaktadır. Orta bölümde, düz atkılı, camlı ahşap çerçeveli kapıya, iki yandan birkaç basamakla çıkılan yarım daire bir dış sahanlıktan ulaşılmaktadır. Kapının iki yanında duvardan hafif bir çıkıntı yapan yüzeyde kareye yakın uzunlamasına dikdörtgen bodrum kat pencereleri, basık kemerli, madeni parmaklıklıdır. Yan kanatlarda da bodrum kat pencerelerinin ikili düzenlemesi devam etmektedir (Şekil 5.145).



Şekil 5.145: Maiyet Köşkü kuzey cephesi.

Zemin katta; giriş kapısının ve iki yanındaki bodrum kat pencerelerinin hizasında, ortadaki biraz daha geniş üçlü bir pencere dizisi vardır. Dar, uzun, düşey dikdörtgen pencereler, camlı ahşap çerçevelidir. Ortadaki pencere, kapının yüksekliği nedeniyle, zemin kat taban seviyesinden başlayan diğerlerinden daha kısadır. Üç pencere de üstte, düz atkılarını teğet geçerek yan kanatlardaki pencerelere uzanan düz bir silmeyle hizalanmıştır. En üstte silmelerle belli belirsiz bir yatay panonun içi düz bırakılmıştır. Yan kanatlarda düz silmeyle, bodrum kattan daha belirgin ayrılan zemin katın, taban seviyesinden başlayarak yükselen ikişer penceresi, üstte düz bir silmeyle son bulmaktadır. Kusunun arka cephesi süslemesizdir (Şekil 5.146-5.147), [Baydaş, 2018].



Şekil 5.146: Maiyet Köşkü kuzey cephesi pencere görünümü.



Şekil 5.147: Maiyet Köşkü kuzey cephesi köşe görünümü.

Batı cephesi de doğu cepheyle düzenleme ve süsleme bakımından tam bir simetri oluşturmaktadır (Şekil 5.148), [Baydaş, 2018].



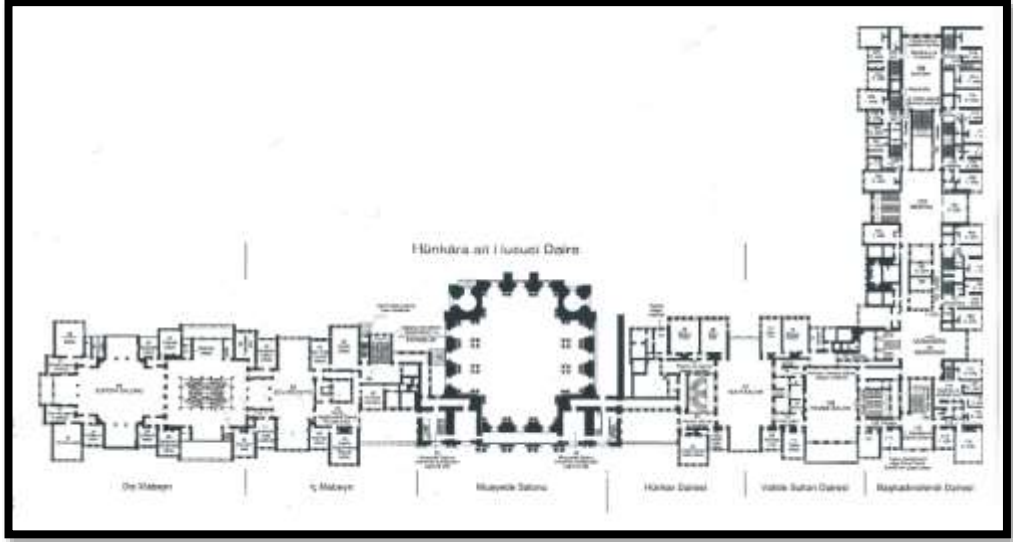
Şekil 5.148: Maiyet Köşkü batı cephesi.

5.5. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu ve Hazine Kapısı

Dolmabahçe Sarayı'nın inşa yılına ve mimarlarına dair farklı kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Örneğin Mustafa Cezar, sarayın mimarının Garabed Balyan olduğunu, Muayede Salonu ve Hazine ile Saltanat kapılarının mimarının ise Nigoğos Balyan olduğunu ve Nigoğos Balyan'a ilişkin bir belge bulunmadığını kaydeder [Cezar,1995]. Selman Can ise sarayın inşasında Garabed Balyan'ın görev aldığına ilişkin bir belge ve bilgi bulunmadığını, sarayın inşasına 1842 yılında başladığını ve dönemin Ebniye-i Hassa Müdürü Abdülhalim Bey'in de sarayın mimarı olduğunu belirtir [Can, 2010]. Cengiz Göncü de Dolmabahçe Sarayı'nın inşa sürecinin Ebniye-i Hümayun kalfaları Ohannes Seryan, Garabed Balyan ve sonraları Nigoğos Balyan tarafından yürütüldüğünü belirtmiştir. Tüm inşaat muhasebe icmalllerinde Garabed ve Ohannes kalfaların adı tespit edilirken, sürecin hiçbir aşamasında Ebniye-i Hassa Müdürü Abdülhalim Efendi'nin inşa kadrosunda yer aldığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Yine Göncü'nün birincil arşiv belgelerine dayanarak aktardığına göre sarayın inşasının 1842'de değil 13 Haziran 1843'te başladığı belirlenmiştir. Abdülhalim Efendi'nin sarayın mimarı olduğuna delil olarak gösterilen 1842 tarihli belge ise eski Beşiktaş sahilsarayıdır. Zira Dolmabahçe Sarayı inşasına başlanana kadar eski Beşiktaş Sarayı tamir devam etmiş; yeni saray ise eskisinin parça parça yıkılması suretiyle inşa olunmuştur [Göncü, 2015].

Dolmabahçe Sarayı, kendinden önce zaman ve gereksinimler göz önünde bulundurularak inşa edilen Topkapı Sarayı'ndan farklı olarak, yepyeni bir tasarım anlayışı ve yaklaşımıyla, öncesinde oluşturulan bir ihtiyaç programı kapsamında inşa edilmiştir.

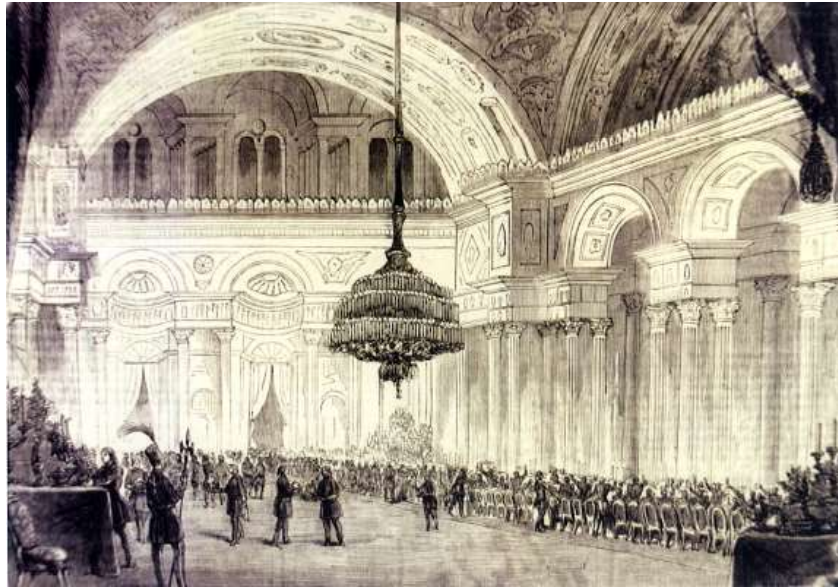
Kara tarafından yüksek duvarlarla çevrili olan saray, bugün anıtsal kapılarının bahçeler içinde geniş cephesini denize veren "L" biçiminde bir ana yapıyla kendisi de ayrı küçük bir saray olan Veliht Dairesi ve Mefruşat ve Muhafızlar Dairesi, Hareket Köşkleri, Camlı Köşk ve diğer küçük pavyonlardan oluşmaktadır. Bu yapıların tümü iyi durumda ve TBMM Milli Saraylar Yönetimi'nin koruması altındadır. "L" biçimindeki dolaşım sürekliliğine sahip ana yapı, Mabeyn-i Hümayun, Harem-i Hümayun ve onları birleştiren, sarayın en görkemli ve yüksek bölümü olan Muayede Salonu'ndan oluşur (Şekil 5.149), [Esemenli, 2002].



Şekil 5.149: Dolmabahçe Sarayı planı.

5.5.1. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu

“Muayede” kelime anlamı olarak bayramlaşma anlamına gelir. Bu görkemli salon, padişahın, hanedana bağlı erkek üyeleri, vezir ve vekilleri, teşrifatçı ve memurların kutlamalarını kabul ettiği bir mekândır. Bu amaç dışında, çeşitli dönemlerde resmi kabullerin ve toplantıların kabulü için de çeşitli kullanımlara sahne olmuştur (Şekil 5.150).



Şekil 5.150. Muayede Salonu’nda Mareşal Pelissier için verilen yemek.

Dıştan dışı 25x37 metre boyutunda kareye yakın bir altyapı üzerinde içeriden, 36 metre yüksekliği örten bir kubbeyle dışarıdan çatıyla örtülü bir binadır. 56 adet sütunun kullanıldığı orta mekânın taşıyıcı strüktür olarak dört ayağa oturan merkezi bir şeması vardır. Ancak zeminde, kareye yakın dikdörtgen bir orta mekân veren bir plan şeması kullanılmıştır. Böylece örtünün biçimi ve strüktürü ile altyapısı birbirinden farklı iki şema üzerinde geliştirilmiş olmaktadır. Üstelik farklılık şemalar düzeyinde kalmamış, mimari öğelerin biçim ve kullanılışı, mekânın örgütlenmesi, yüzeyin ele alınması ve dekorasyon anlayışına kadar uzanmış görünmektedir [Batur, 1994].

Muayede Salonu, içerisindeki tek bir fonksiyona karşı, mabeyn ve hareme kütlelerine göre iki katlı yükseklikindedir. Muayedenin kat kornişi tam da bu binaların saçak kornişi hizasında yerleştirilmiş olup görsel olarak süreklilik sağlanmıştır. Bu kornişin yatay hizası dışında, Muayede Salonu cephesinde asıl olan, düşeydeki vurgudur. Cephede yedi aks üzerinde yükselen Muayede binasında akslar kolon ve ya pilastr çiftleri ile belirginleştirilmiştir. Köşelerdeki iki aks, yivli pilastrlar ile ön plana çıkarılmıştır. Girişin yer aldığı üç açıklığın yanlarındaki akslarda ise vurgulanan yüksek ve yivli kolon çiftleri vardır. Tüm pilastr ve kolonlar iki kat üzerine yinelenir ve cepheye güçlü bir düşey vurgu ve anıtsallık katar (Şekil 5.151).



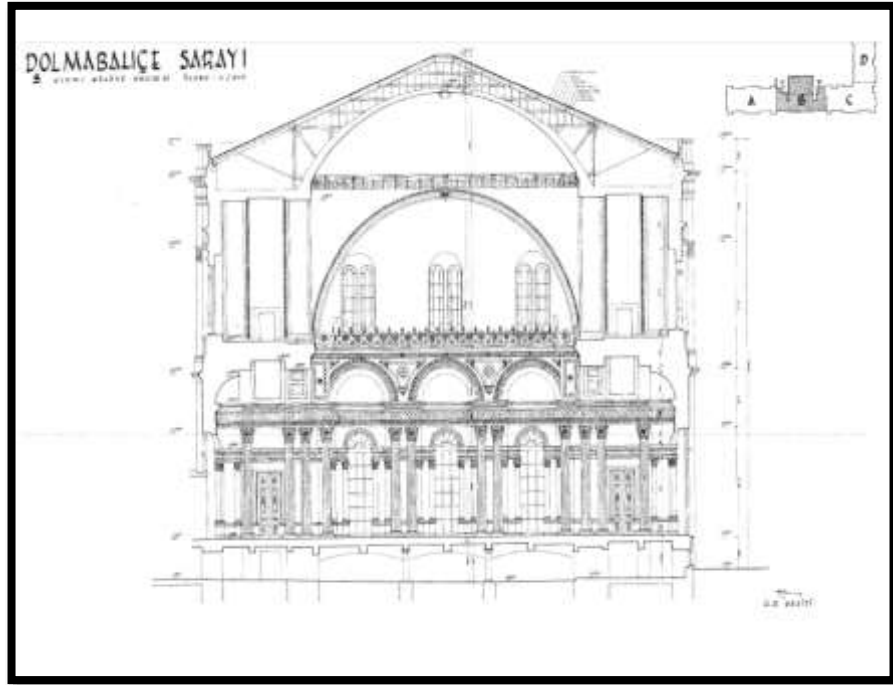
Şekil 5.151. Muayede Salonu iç mekan cephe düzeni.

Giriş katının yarım daire kemerli yüksek pencerelerinin iki yanına yine kolonlar yerleştirilmiştir. Üst katın pencereleri ise barok alınlıklar altında ikiz açıklıklı, dekoratif kolonlu öğelerdir. Batur, bu ikiz açıklığın Anadolu ortaçağ mimarlığında

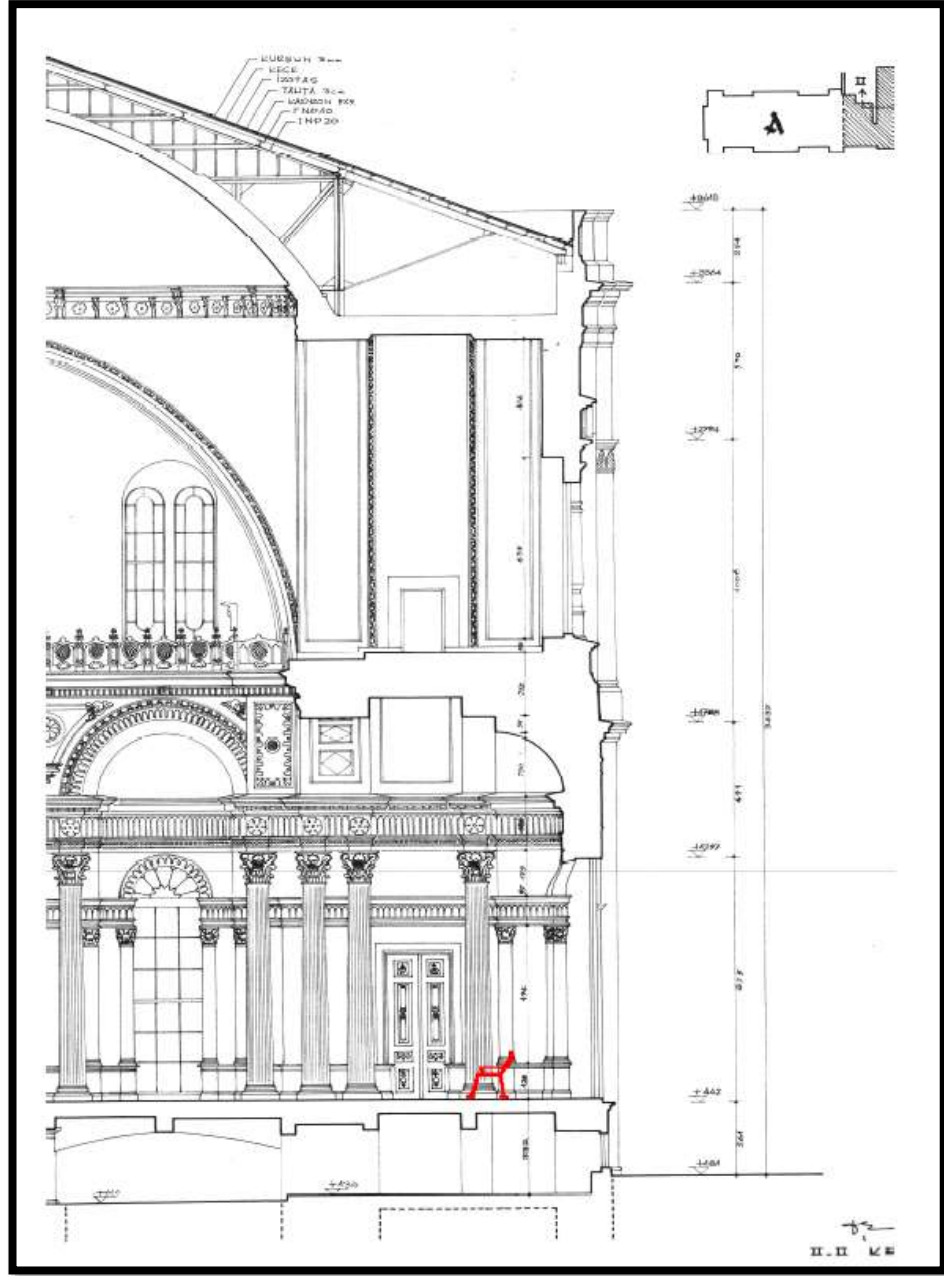
kullanılan bir motif olduğunu, Garabet Balyan'ın bunu Doğu Anadolu'daki Ermeni mimarlığından aldığını ve Dolmabahçe'de kullandığı bilinen tek motif olduğunu söyler [Batur, 1994]. Bu ikiz açıklık, katalog seçkisi şeklinde yoğun olarak kullanılan barok öğelerle desteklenmiş ve aynı zamanda Muayede Salonu'nun cephesindeki düşey vurguyu güçlendirmiştir.

İç mekânın hiyerarşik kuruluşu, mekânların okunaklı girinti ve çıkıntılarla cepheye aktarımı, dev boyutuyla Muayede Salonu'nun yabancı dış kılıfına rağmen klasik kubbeli kübik bloku ve hepsinden önemlisi iç sofalı, köşe odalı plan, bu en Batı örneğinde bile Osmanlı'nın geleneksel düzeninin terk edilmediğini gösterir [Esemenli, 2002].

Plan şeması incelendiğinde, anıtsal büyüklükteki orta mekâna bağlantılı köşe mekânlar çözülmüştür. Mahalin kesitlerini incelediğimizde, galeri katının dört tarafındaki büyük kemerlerle orta mekâna açıldığını görürüz (Şekil 5.152-5.153). Galerilerde kafesli localar konumlandırılmıştır. Salonun duvar renklerinde pastel tonlar yoğunlukta olup, kubbeye altın yıldız hâkimiyeti söz konusudur. S-C kıvrımlı çiçek motifleri, organik formlar barok yoğunluğunu gösterir.

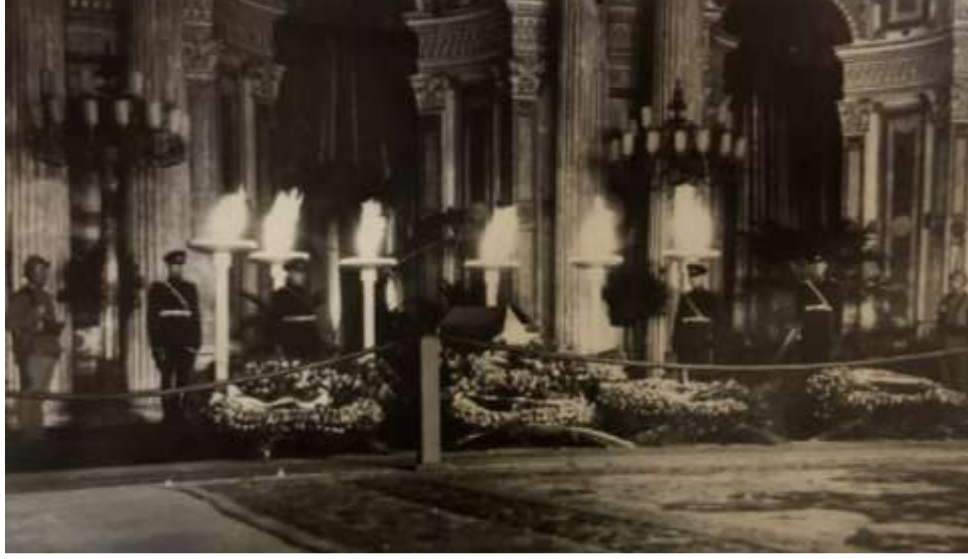


Şekil 5.152: Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu kesiti, Doğan Erginbaş Çizimi.



Şekil 5.153: Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu Kesiti.

Muayede salonu bayramlaşma ve kutlamaların yanı sıra birçok tarihi olaya ev sahipliği yapmıştır. Sultan V. Murad'ın cülusu, Sultan Abdülmecid'in 1856'da Mareşal Pelissier onuruna verdiği ziyafet, Macaristan İmparatoru Franz Joseph için yapılan resmi kabul, 1877'de Osmanlı Meclis-i Mebusan'ın açılışı, 1937'de ikinci Türk Tarih Kurultayı sırasında düzenlenen Türk Tarih Sergisi bu salonda gerçekleşmiş ve 1938'de Ulu Önder Atatürk'ün naaşı bu salondan kaldırılmıştır (Şekil 5.154), [Komisyon, 2005].



Şekil 5.154. Atatürk'ün İstanbul halkıyla vedalaşması.

İç mekândaki bezeme programının yoğun olduğu Muayede Salonu'nda mobilya bağlamında bakıldığında fazla tefrişat unsuru olmaması fonksiyonel gerekliliğin sonucu olarak yorumlanabilir. Salondaki en dikkat çeken öge, 4,5 tonluk, kristal avizedir. Göncü avizeyle ilgili arşiv belgeleri taramaları sonucu, avizenin yaklaşık 9.000 Osmanlı lirasına mal olduğunu, finansmanın tamamıyla Valide Sultan tarafından karşılandığını söyler. Ne var ki kendisi Şubat 1853'te yaşamını yitirince ne son taksiti ödeyebilmiş ne de avizeyi görebilmiştir. Zira Nisan 1852'de Londra'daki Hancock Rixon and Dunt firmasında Frederic Rixon tarafından tasarlanması için sipariş edilen avizenin İstanbul'a gelişi, yaklaşık bir buçuk yıl sonra, 1853 yılının sonbaharına yakın bir zamanda mümkün olabilmiştir. Toplam 67 sandık içinde, yedek parçaları ile beraber gelen avizenin 467 adet havagazı lambası bulunmaktaydı. Avizenin yerine takılması için İngiltere'den getirilen iki ustanın mesaisi yaklaşık iki ay sürmüştür [Göncü, 2015]. Salondaki anıtsallığı varlığıyla taçlandıran kristal avize, dönemin estetik ve teknolojik boyutlarını gözler önüne seren, güçlü bir tefrişat unsurudur (Şekil 5.155).



Şekil 5.155. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu kristal avize.

5.5.2. Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı (1855-1856)

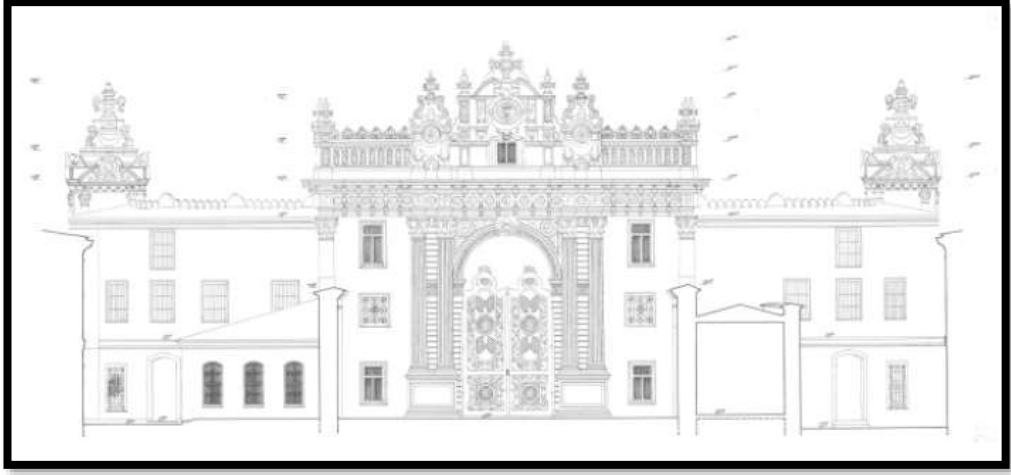
Sarayın kara tarafındaki girişini sağlayan iki kapıdan biri olan anıtsal özellikteki hazine kapısı, saat kulesi yönünde, simetrik olarak tasarlanmış yay şeklinde bir kurguya sahiptir (Şekil 5.156), [Web 16, 2019]. Yayın orta tarafında ana girişin yer verildiği kısım, bir de bu kısmı köşelerdeki kulelere bağlayan kanat kısımlar konumlanmıştır. Selamlık bahçesine bakan taraf bir çeşit, geçiş mekânı olarak kurgulanmıştır. Bu kısım bir avlunun dört tarafına açılan kapılar olarak tasarlanmıştır. Birincisi saat kulesi yönüne bakan Hazine Kapı, ikinci olarak karşısında konumlandırılan Selamlık Bahçe Kapısı, üçüncüsü sağ kısımda yer alan Hazine Kapısı ve dördüncüsü sol kısımdaki Eski Mefruşat Dairesi kapılarıdır.



Şekil 5.156: Dolmabahçe Hazine Kapısı.

Kapının kenar kısımlarında kurgulanan Muhafız odalarının arasındaki mesafe 42,54 metre, bu odaların cephe uzunlukları 3,76 metredir. Ana açıklığın köşe sütunlarının arasındaki mesafe 8,10 metredir. Kapının giriş açıklığı 4,96 metre derinliğine, 7,68 metre uzunluğuna sahiptir. Kapının, selamlık kısmına açılan iç kapısının genişliği 9,5 metre, yüksekliği 8,30 metredir [Turan, 2014].

Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı cephe kompozisyonu açısından çift taraflı tasarlanmıştır. Sarayın iç kısmında kalan arka cephesi yalın bir dille ele alınmıştır (Şekil 5.157).



Şekil 5.157: Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı arka cephe.

Saat kulesi yönündeki cephe, ana girişin yer aldığı orta kısım ve bu kısma yanlardan bağlanan kanat duvarları ile muhafız kulelerinden meydana gelmektedir (Şekil 5.158).



Şekil 5.158: Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı Ön Cephe, Saat Kulesi yönü.

Kapıda, ana giriş kısmında mermer malzeme, kanat duvarları ve kulelerde sarı renkli küfeki taşı kullanılmıştır. Kapının ana giriş kısmı, bir kat boyunca uzanan bedenleri yivli kompozit başlıklı sütunları, kilit taşı vurgulanmış yuvarlak giriş kemeri, baştaban kirişi ve alınlık kısmı ile kurulum olarak Ampir Üslup'un özelliklerini taşımaktadır. Bezemeleri açısından giriş kapısının olduğu kısım, istiridye kabukları, inci dizileri, kenger yaprakları, volütler, gırlanlar, lotus çiçekleri, ovololar ile oluşturulan bezeme kompozisyonlarına sahiptir. Bu kompozisyonlar kare, dikdörtgen,

yuvarlak ve oval kartuşlar içerisine alınmışlardır. Antik kökenli bu bezeme motiflerinin plastik özellikleri yüksek olup Barok Üslup'ludur. Örneğin giriş kemerinin yuvarlak formu, kilit taşı noktasında yapılan vurgusu, bezemelerinde kullanılan ovolo, örgü, kenger yaprakları ile Ampir özellikler sergilerken, kilit taşının dışarıya taşırılmış madalyon şeklinde tasarlanması, hareketli yüzeyi ile Barok üslupludur. Aynı şekilde, lotus çiçekleri ve kenger yaprakları ile yapılan kemer köşesindeki bezeme kompozisyonunda, motiflerin kartuş içine alınmış olması Ampir özellikli iken, motiflerin formları Barok Üslup'tadır. Yine giriş tonozunun kasetlere ayrılması ve bu kasetlere kenger yapraklı rozetlerin uygulanması, Ampir Üslubu akla getirmektedir. Konsollarla kare şekilli metoplara ayrılan baştaban kirişi mimari eleman olarak Ampir Üslup'ludur. Baştaban kirişi, Posdam Sanssouci Sarayı (1711-18), Arc Triomphe (1806), gibi yapılarda da yer bulan Roma ve Grek mimarilerinden gelen bir mimari elemandır.

Giriş açıklığının yan kısımları kompozit başlıklı, bedenleri yivli sütuncelerle taşınan kalınca bir silme ve üzerinde içi istiridye kabuğu şeklinde bezenmiş nişler şeklinde düzenlenmiştir.

İstiridye kabukları bilindiği üzere Antik dönemden beri kullanılmaktadır. Kelime anlamı olarak "Rococo" kelimesinin kırılmış istiridye kabuğu anlamına geldiği düşünülürse nişler içerisinde kullanılan istiridye motiflerini Rokoko Üslubu ile de ilişkilendirebiliriz. Buradaki nişin kemerinde ana giriş kemerinde uygulanan ovolo motifi gibi hareketli bir yüzey tercih edilmiş ve kilit taşı vurgulanmıştır. Nişin üzerindeki kısım sarayın içerisinde bulunan perde motifine benzetilmiştir. Bu kısımda kullanılan çam kozası, inci dizisi, kenger yaprakları, perde püskülleri, meyveler, istiridye kabukları Ampir Üsluplu bir düzenlenişle ele alınmıştır.

Ana giriş kısmının üstünde bulunan alınlık kısmı taç şeklinde düzenlenmiş, kenarlardan dayanak kuleleri ile desteklenmiştir. Dayanak kulelerinin üzerinde yer verilen alttan girlandlarla çevrelenen çiçek motifi, Ortaköy Cami'nin dayanak kulelerinde de yer verilen bir uygulamadır. Kulelerin üzerine yerleştirilen kupalar Göksu Kasrı bahçe kapıları gibi yapılarda da karşımıza çıkan uygulamalardır. Alınlık kısmının ortasına yerleştirilen Abdülmecit Tuğrası'nı merkeze alan oval kartuşun etrafı yine girlandlar, yumurta dizileri, istiridye kabukları ve kenger yaprakları ile çevrelenmiştir. Böylece yapıya saltanatın damgası vurulmuştur.

Kanat duvarları, dikeyde ikiz sütunlarla bölümlenmiş, yatayda ise bir silmeyle iki bölüme ayrılmıştır. Duvarların üst kısmı, bezemeli ve alınlıklı plastrlarla dikey

bölmelere ayrılmış, kartuşların içinde rokokoyu anımsatan eden ögelere yer verilmiştir.

Hazine Kapı'nın kuleleri düşünce açısından geleneksel bir uygulamadır. Türk saray mimarisinde kale yapılarının giriş özelliklerinden saray mimarisine geçmiş ve saraylarda da kalelerde olduğu gibi genellikle muhafızlar için ayrılmış bölümler olarak düşünülmüşler ve güvenlik amacıyla inşa edilmişlerdir. Kuleler birbirine simetrik olarak konumlandırılmış olup kurulum ve bezeme açısından da kapının genel simetriğine uygun birbirinin tekrarı şeklinde ele alınmışlardır. Kulelerin iki cephesi dışarıya açık olarak ele alınmış olup diğer cepheleri Hazine-i Hassa ve Eski Mefruşat binalarına bitişik olarak ele alınmıştır. Böylece saray yapısından koparılmamış bir bütünlük sağlanmıştır. Kuleler iki katlı olup üst kısımda tepelikle sonlanmıştır. Kulelerde yer verilen yuvarlak alınlıklar, dış ve yumurta dizileri ile oluşturulan silmeler, kenger yapraklı konsollar, tepe noktalarından kırılmış alınlık kemerleri, istiridye kabukları ve kenger yaprakları ile oluşturulan bitkisel bezemeler, girlandlar ve kupalar Barok Üslup'un etkisindedir. Bir kat boyunca uzatılan yanlarında plastırlar ve dikdörtgen kartuşlarla vurgulanan ikinci kat cephe düzenlemesi Ampir özelliklidir. Tepeliğe geçişte, iki volüt arasında oval bir madalyonla oluşturulan alınlık kısmı, Rokoko üslupta düzenlenmiştir. Kulplarından girlandlar, çelenkvari motifler sarkan kupa, yine Ampir özelliktedir.

5.6. Yapı İnceleme Sonuçları

Geleneksel bir mimar-müteahhit aile ortamında yetişen Nigoğos Balyan'ın, gerek Sainte Barbe ve Ecole des Beaux Arts eğitimi ve özellikle Fransa deneyiminin, gerekse entelektüel, çok yönlü kişiliği, yerleşik mimari üslup ve yapı programına getirdiği yeni soluk ve yaklaşımları, yapı seçkisi üzerinden eklektizm ilkeleri doğrultusunda irdelendiğinde aşağıdaki sonuç ve yorumlara ulaşılmıştır. Yine tezin 2.bölümünde açıklanan eklektizm ilke ve kriterleri göz önüne alındığında Nigoğos Balyan'ın eserlerinde bu ilkelerden caractere, marche, economie ve composition ilkelerinin vurgusunun güçlü olduğu gözlemlenmiştir.

- İncelenen dini yapı örneklerinde tasarım kurgusunda gözlenen en önemli değişiklik, Klasik Dönem Osmanlı camilerinde demirbaş bir kurgu olan son cemaat yerinin yapı içine alınıp, giriş cephesindeki ana hâkimiyetin, döneminde yeni bir

form olarak örnekleri çoğalmaya başlayan hünkâr kasrına bırakılmasıdır. Bu biraz da dönemin getirdiği sosyo-kültürel değişikliğe paralel bir gelişmedir. Padişahın halka daha görünür hale gelmesinin doğal bir sonucudur. Bu bağlamda artık cami yapıları bütünlüğünde bakıldığında, hünkâr mahfilleri dış kısımlara taşmaya başlamış, yapı bünyesinde dışa doğru taşkınlık yaparak, belirgin mahaller haline gelmişlerdir. Dini yapıya eklenen hünkâr mahfilinin cephe düzeninin, ana ibadet mekânından farklı olması da, işlevsel değişikliğin yapının cephesinde okunabilirliğinin göstergesidir. İşlevsel karakteri ortaya koyan bu özellik eklektik bir özelliktir.

- Babasıyla aynı dönemde mimari ürün ortaya koyan Nigoğos'un eserlerinde yapı kabuğunun ve strüktürün dekoratif öğelerle süslenmesi ön plandayken, babasının eserlerinde strüktürün baskınlığı ve sadelik ön plandadır.⁸ Nigoğos'un getirdiği bu yeni yaklaşımlar, geleneksel mimari dağarcığın batılı öğelerle zenginleştirilmesi şeklinde yorumlanabilir. Nigoğos'un geleneksele bağlılığına başka bir örnek de kubbenin kullanımınıdır, ortaya çıkardığı eserlerde, kubbe kullanımının, kubbenin gökselliğinin ve toplayıcılığının devam ettiği gözlemlenmiştir. Bu kullanıma yenilik olarak, kubbenin kullanıldığı yapı fonksiyonundan bahsedebiliriz; dini yapılarda kullanımı yaygın olan kubbe, Muayede Salonu'yla birlikte artık protokole hizmet eden saray yapı birimlerinde de kullanılmaya başlanmıştır, giydirilmiş strüktür ön plana çıkarılmıştır. Kubbede kullanılan kalemişi motifler de batılı üslupların etkisiyle değişmeye başlayarak, kubbe derinliği, perspektifi gösterecek şekilde resimlerle bezenmiştir. Cephelerde ise, vurgusu güçlü olan ağırlık kuleleri yine dekoratif-biçimsel öğeler haline gelmişlerdir.

- Yapının vaziyet planıyla birlikte ele alınması, incelenen örneklerin hepsinde bir sirkülasyon rotası, dolaşım teması vurgulanmış, yapı formunun çevresiyle ilişkisi güçlendirilmiştir. Charles Garnier'nin Paris Opera Binası, sirkülasyon rotasında özellikle de merdiven dolaşımında kullandığı "marche" oluşturma çabası, incelenen örneklerin vaziyet planlarında, bahçe düzenlemelerinde kendini su ögesi kullanımı, yer yer üç boyutlu unsurların eklenmesi, heykellere yer verilmesi, organik yollar ve merdivenler şeklinde yer edinmiştir. İncelenen cami örneklerinde de yapı formunun

⁸ Tezin önceki bölümlerinden 3.bölümde bahsedilen Küçük Mecidiye Camii gibi.

yol ve deniz ulaşımına göre konumlanması, ana ibadet hacminin deniz cephesinde konumlandırılıp suya yönelimi yine mimari birikime katılan yeniliklerdendir.

- Yapılardaki doğal ışık kullanımı da dikkat çeken yeniliklerdendir. Bu düşünceye paralel olarak pencere yükseklikleri ve açıklık sayıları maksimum düzeyde kullanılmıştır. Manzaraya yönelim, tablo algısı güçlendirilmiştir. Cephelerdeki açıklık oranlarının doluluk oranlarıyla dengeli bir kurguda olması ve hatta yer yer açıklık oranının baskın olması, mimari üslup yeniliklerindedir.

- Yine özellikle merdiven ve pencere korkuluklarında kullanılan demir döküm malzeme, teknolojinin döneme sağlamış olduğu imkânlardandır. Dönemde çalışan yabancı mimarlar (İngiliz asıllı mimar William James Smith tarafından özellikle) tarafından da sık sık kullanılan demir döküm ve cam uygulamaları incelenen yapılarda da gözlemlenmiştir. Özellikle dini yapılardaki üst sıra pencere düzeninin, geniş cam yüzeylerle meydana getirilmiş, çağdaş mimarideki demir ve camın birlikte kullanımını sağlayan özgün tasarım, Labrouste'un geniş cam yüzeylerini kullanarak iç mekâna yüksek düzeyde ışık sağlama tavrına oldukça yakındır.

- Nigoğos Balyan'ın incelenen yapı öğelerinde kullanılan mimari öge ve bezeme unsurları, şahsına münhasır bir sözlük şeklindedir. Katalog şeklinde bir dizinden seçip seçip kullanılmış gibi duran öğeler birçok yapısında tekrarlanmıştır.

- Yapıların plan, cephe şemalarında ortak olarak gözlenen simetri kurgusu yine eklektizmde vurgusu yapılan öğelerden olup Nigoğos tarafından da kullanılmıştır.

6. SONUÇLAR VE YORUMLAR

Nigoğos Balyan (1826-1858) 32 yıl süren kısa ömrünün 10-15 yılında aktif mimarlık yapmış, özellikle saltanat ailesiyle örtüşen reformist düşünce yapısı sayesinde, döneminin önemli birçok inşaat faaliyetinde söz sahibi olmuş, aktif bir rol oynamıştır. Eklektizmin doğum yeri olan Fransa'da, eklektizmin öncülerinden Henri Labrouste'un atölyesinden Osmanlı'ya taşıdığı eklektizmin Osmanlı'daki erken örneklerine imzasını atmıştır. 19.yüzyılda Osmanlı'daki inşaat organizasyonunda oluşan boşluk, değişen sosyo-ekonomik yapı, kültürel değişim, yeni nüfus kompozisyonu, Avrupa'da da aynı dönemde mimarın bir kurumunun olmaması, yaşanan kültürel karmaşa iki coğrafyada da eklektizme zemin hazırlayan ortak sebeplerdendir. Kendinden sonraki yirminci yüzyılda milli mimari söyleminin oluşmaya başlayacağı döneme kadar tarihsel referanslar içerecek bir eklektizm dönemin beklentilerine yanıt verebildiği gibi geniş bir uygulama alanı da bulmuştur.

Nigoğos Balyan'ın etkin rol oynadığı Tanzimat Dönemi'nde oluşan yoğun yapı ve imar faaliyeti taleplerine hızlı, uzlaşmacı ve rasyonel cevaplar verebilmiş olması Abdülmecit tarafından takdir görmesine ve tercih edilmesine sebep olmuştur. Kişiliğinin ailesi içerisinde farklı bir konumda olması, kendi cemaati yararına çeşitli faaliyetlerde bulunması, babasına rağmen anarşist bir tavra sahip olması, ortaya koyduğu eserlerdeki farklılıklara paraleldir. Yeni bir mimari tavrı Osmanlı'ya getirip uygulamış ve bu özgün mimari tavır Nigoğos Balyan öldükten sonra unutulup gitmemiş, bir devamlılık söz konusu olmuştur. Paris'te deneyimlediği eklektik tavrı, kendi hayal gücü ve yaratıcılığıyla birleştirerek doğup büyüdüğü Osmanlı başkentine uyarlamış, Doğu-Batı sentezini yansıtmayı başarmıştır.

İrdelenen örneklerde gözlenen tasarımsal kurgulardan yola çıkarak, strüktüre, mimariye, üsluba ilişkin öge ve motiflerin tekrar tekrar kullanılması, Balyanlar'ın Tanzimat Dönemi boyunca, atölye ortamlarında bütünleşik olarak çalıştıkları, düzenli bir ekip kurdukları, her iş kalemi için belirli kişilerle işlerini gerçekleştirdikleri, yapı organizasyonlarındaki rasyonalite ve modülerliğin, kullandıkları şemaların eklektizm ilkelerine uygunluğu, bir şekilde uzunca bir süre inşaat alanında söz sahibi oldukları aşikârdır.

Sonuç olarak, tüm bunların ışığında Şu yorum yapılabilir ki aile yeleri arasında, Osmanlı mimarisinde batılı yeniliklerin hâkim olduğu bir dönemde, sınırlı bir süre yaşıyıp, ömrüne Paris'teki Labrouste görgüsünü ekleyip ortaya eklektik eserler çıkaran Nigoğos Balyan 19.yüzyıl Osmanlı mimarisine getirdiği yeni ve Şahsına münhasır soluk açısından önemli bir yere sahiptir. Dönemin Ermeni toplumun bir ferdi olan Nigoğos Balyan hakkında araştırma yapılırken farkedilmiŐtir ki Ermeni kaynaklarında da birçok bilgi yer almaktadır. Bu alıŐma bu yönden, Ermeni kaynaklarına daha rahat ulaŐım sağlanarak, Ermeniceden eviri olanakları sağlanarak geniŐletilebilir ise irdelenmeye değer bir konu ortaya çıkacaktır.

KAYNAKLAR

Acar G., (2000), “Tanzimat Dönemi Fikir ve Düşünce Hayatının Mimari Alana Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Ağın A., (1965), “Beşiktaş İlçesi: Dolmabahçe Sarayı-Ihlamur Kasrı; tarihi ve yapıları”, 1.Baskı, Tan Gazetesi ve Matbaası.

Ağır A., (2005), “Afife Batur’a Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları”, 1.Baskı Literatür Yayınları.

Anonim, (1940) “İstanbul Abideleri” , 1.Baskı, Yedigün Neşriyat Yayınları.

Arseven C.E., (1943), “Sanat Ansiklopedisi”, 1.Baskı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Arslan N., (1992), “Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul: 18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl”, 1. Baskı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Arslan N., (1996) “19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı : Habitat II'ye hazırlık sempozyumu: 14-15 Mart 1996: bildiriler”, 1. Baskı, Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Arşaluy Araradyan Gazetesi, İzmir.

Artan T., (1993), “Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi”, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı / Tarih Vakfı Yayınları.

Artan T., (1999), “Dünden Bugüne Beşiktaş”, 1. Baskı, Türkiye Ekonik Toplumsal ve Tarih Vakfı Yayınları.

Aslanapa O., (1986), “Osmanlı Devri Mimarisi”, 1. Baskı, İnkılap Kitapevi.

Atatürk Kitaplığı, Pervititch Haritaları.

Ayvansarayî H.H., (1864-65), “Hadikatü'l Cevami”, 1. Baskı, Başbakanlık Osmanlı Arşivi.

Batur, A., (1986), “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı”, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, 2, 1038.

Batur, A., (1994) “Ortaköy Camii”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 6, 143-144.

Batur S., (1985) “Balyan Ailesi”, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, 4, 1089–1090.

- Baydar G., (2012) “Osmanlı Türk Mimarlarında Meslekleşme”, 1. Baskı, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Barsoumian H. L., (2013), “İstanbul’un Ermeni Amiralar Sınıfı”, 1. Baskı, Aras Yayıncılık.
- Can S., (2010), “Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı”, 1. Baskı, Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Cevizci A., (2000), “Felsefe Terimleri Sözlüğü”, 1. Baskı, Paradigma Yayınları.
- Cezar M., (1995) “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi”, 2. Baskı, EKAV Sanat Merkezi Yayınları.
- Gökay Ş., (1996), “Evliya Çelebi Seyahatnamesi”, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.
- Çelik G., (2000), “İstanbul’da 19. Yüzyıl Abdülmecid Camileri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Dadyan S., (2011), “Osmanlı’da Ermeni Aristokrasisi”, 1. Baskı, Everest Yayınları.
- Denel S., (1982), “Batılılaşma Sürecinde İstanbul’da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri”, 1. Baskı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Ara Yayınları.
- Devrim G. M., (2001), “Osmanlı Saray Mimarisinde Form ve Anlam Değişimi (19. Yüzyıl)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Dişbudak D., (1992), “Geçmişten Günümüze İhlamur Mesiresi”, Milli Saraylar, 4, 156-167.
- Duplanty, (1868), Garabed l’agent de change Paris.
- Dündar A., (1999), “Osmanlı Mimarîsinde Vilâyet (Eyâlet) Mimarları”, EJOS, IV (2001) M. Kiel, N. Landman & H. Theunissen (eds.) Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, 1–9, Utrecht/Hollanda, 23-28 Ağustos.
- Edhem E., (2010), “Batılılaşan İstanbul’un Ermeni Mimarları”, 1. Baskı, Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Eldem S. H. (1976) “Türk Bahçeleri”, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Epron J. P., (1997), “Comprendre L’Éclectisme”, 1st edition, Norma editions.
- Ertuğrul H., (1988) “Azınlık ve Yabancı Okullar”, 1. Baskı, Nesil Yayınları.
- Esemenli D., (2002) “Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe”, 1. Baskı, Homer Kitabevi.

Eyice S., (1963) “İstanbul Minareleri”, 1. Baskı, Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Yayınları.

Gautier T., (2007) “İstanbul Dünyanın En Güzel Şehri”, 1. Baskı, Profil Yayıncılık.

Göncü T. C., (2014), “Büyük Mecidiye Camii ve Ortaköy”, 1. Baskı, Kuveyt Türk Yayınları.

Göncü T. C., (2015), “Dolmabahçe Sarayı’nın İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilat”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Gülersoy Ç., (1962), “Beşiktaş’da İhlamur Mesiresi ve Tarihi Kitabeler”, 1. Baskı, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Gülersoy Ç., (1973), “İhlamur Kasrına Dair”, Hayat Tarih Mecmuası, 11, 39-45.

Gülersoy Ç., (1984), “Dolmabahçe”, 1. Baskı, İstanbul Kitaplığı.

Gülşen Ö., (1997), “Eklektisizm” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi”, 1, 505-507.

Hançer E., (2007), “Sultanın Mimarları Balyanlar”, Atlas Dergisi, 177, 96-108.

Hasol D., (2019), “Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü”, 12. Baskı, Yem Yayınları.

Hayrenik Gazetesi, (1983).

İlhan N., (2017), “Son Dönem Osmanlı Mimarisinin Bir Örneği: Çırağan Mecidiye Camii”, Çırağan/Küçük Mecidiye Camii ve 2012-2015 Restorasyon Çalışmaları, 1.Baskı, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Karamani A., (1992), “Dolmabahçe Sarayı Cephe Süslemelerinde Antik Mimari Ögeler”, Milli Saraylar, 36, 39-40.

İnciciyan P. Ğ., (1956), “XVIII. Asırda İstanbul”, 1. Baskı, İstanbul Fethi Derneği Yayınları.

İşbecer A.D., (2004), “İstanbul’da T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığına Ait Tarihi Saray ve Kasır Bahçelerinin Peyzaj Mimarlığı Açısından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kılıç R., (1995), “Osmanlı Türkiyesi’nde Azınlık Okulları”, 1.Baskı, Türk Kültürü Yayınları.

Kılıç R., (2009), “Osmanlı Devletinde Amerikan Misyonerlerin Ermeni Okullarında Ermeni Milliyetçiliğine Etkileri”, 19. Yüzyılda Büyük Devletlerin Ermeni Milliyetçiliğine Etkileri Sempozyumu, Kayseri, 4, 61-80.

Koçu E. R., (1958), “Bostancıbaşı Defterleri”, 1. Baskı, İstanbul Mecmuası Yayınları.

Koçu E. R., (1971), “İstanbul Ansiklopedisi”, 1. Baskı, Koçu Yayınları

Kömürçiyen E., Ç., (1952), “İstanbul Tarihi: XVII. asırda İstanbul”, 1. Baskı, İstanbul Kutulmuş Basımevi.

Kula Say S., (2014), “Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallauray’ın Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi”, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Kuruyazıcı H., (2016), “Batılılaşan İstanbul’un Ermeni Mimarları”, Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Lamartine A. De., (1832), “Souvenirs, impressions, pensees et paysages, pendant un voyage en Orient”, Paris.

Mangone, F. (2017), “Nicola Carelli In Constantinople And in the Levant: Some Notes”, Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey, Paolo Girardelli, Ezio Godoli, 1st edition, British Scholars Publishing.

Minasyan, A., (1973), “Osmanlı Sarayının Mimarlığını Yapan Balyan Sülalesi”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Miroğlu İ., (1989), “Fatih Devri’nde Osmanlı İmparatorluğu”, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, Galata Ahitnamesi, İstanbul.

Öner S., (1994) “İhlamur Kasırları”, 1. Baskı, T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.

Öz T., (1965) “İstanbul Camileri -2.Cilt”, 1. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Parlatır, İ, Gözaydın N. ve Zülfikar H. (1998), “Türkçe Sözlük-Cilt:2”, Türk Dil Kurumu.

Pamukciyan K., (2003) “Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-1: İstanbul Yazıları”, 1.Baskı, Aras Yayıncılık.

Pamukciyan K., (2003) “Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-3: Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar”, 1. Baskı, Aras Yayıncılık.

Pamukciyan K., (2003) “Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-4: Biyografileriyle Ermeniler”, 1.Baskı, Aras Yayıncılık.

Sakaoğlu N., (1994), “İbrahim Paşa (Damat)”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 4, 126-127.

Seropyan V., (1993), “Ermeni Okulları”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 3, 52-65.

Sevinç N., (2004), “Osmanlı’dan Günümüze Misyoner Faaliyetleri”, 1. Baskı, Milenyum Yayınları.

Sözen M., (1975), “Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan”, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sözen M., (1990), “Devletin Evi Saray”, 1. Baskı, Sandoz Kültür Yayınları.

Şehsuvaroglu, H., (1955), “İstanbul Sarayları” T.O.K.Belleteni, 9, 12-26.

Şenyurt O., (2011), “Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm”, 1. Baskı, Doğu Kitabevi.

Taşer N., (2008), “İstanbul’da İhlamur ve Küçüksu Kasırları”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.

Tekeli İ., (1985), “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 3, 128-133.

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 1992. İhlamur Kasırları, İstanbul.

Tuğlacı P., (1993), “Osmanlı Mimarlığı’nda Balyan Ailesi'nin Rolü”, 1. Baskı, Çığır Yayınları.

Turan Ş., (1963), "Osmanlı Teşkilâtında Hassa Mimarları", D.T.C.F. Tarih Araştırmaları Dergisi, 1, 159.

Türkçe Sözlük, Komisyon.

Wharton A., (2015), “The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture”, 1st edition, I.B. Tauris.

Uşaklıgil H. Z. (1965), "Saray ve Ötesi", 1. Baskı, İnkılap Kitap Evi.

Üçer K. (1994), “18 ve 19. yüzyıllarda Mekânsal Açından Stuk Sıvanın Yeri” , Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ SBE, Geleneksel Türk El Sanatları Ana sanat Dalı Tezhip Programı, İstanbul, 36.

Yıldız N., (1992) “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarıyla İlgili Bazı Belgelerin Değerlendirilmesi”, Milli Saraylar Yıllık, 1, 44–57.

Web 1, (2018), https://tr.wikipedia.org/wiki/Balyan_ailesi, (Erişim Tarihi: 14/08/2018).

Web 2, (2018), maps.google.com, (Erişim Tarihi: 21 Kasım 2018).

Web 3, (2018), maps.google.com, (Erişim Tarihi: 13 Kasım 2018).

Web 4, (2018), maps.google.com, (Erişim Tarihi: 10 Kasım 2018).

Web 5, (2018), www.rhisshotelmaltepe.com, (Erişim Tarihi: 19 Eylül 2018).

Web 6, (2019), www.metrolojiokulu.com, (Erişim Tarihi: 24.02.2019).

- Web 7, (2019), www.metrolojiokulu.com, (Erişim Tarihi: 24.02.2019).
- Web 8, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 24.03.2019).
- Web 9, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 24.03.2019).
- Web 10, (2018), maps.google.com, (Erişim Tarihi: 12 Kasım 2018).
- Web 11, (2018), earth.google.com, (Erişim Tarihi: 22.04.2018).
- Web 12, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 21.01.2019).
- Web 13, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 21.01.2019).
- Web 14, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 21.01.2019).
- Web 15, (2019), www.millisaraylar.gov.tr, (Erişim Tarihi: 21.01.2019).
- Web 16, (2019), rosettaapp.getty.edu, (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2019).

ÖZGEÇMİŞ

Seda Baydaş 1992 yılında Van'da doğdu. 2004 yılında başladığı Balıkesir Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü 2014 yılında tamamlayarak, 2016 yılında yüksek lisans eğitimine Gebze Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında başladı. 2014 yılından beri olarak özel sektörde çalışmaktadır.

EKLER

EK A: Tez Çalışması Kapsamında Kullanılan Belgeler



Şekil A1.1: Heci İstefan Kalfa'nın kendisine devredilen Ortaköy'deki camii ve Hırka-i Saadet binasının yapımında gösterdiği ihmalkârlıktan dolayı, bu binaların inşasının tekrar Artin Kalfa'ya devrinin uygun olmayacağına dair Evkaf Nazırı Rıza'nın derkenarı (BOA, A.MKT.NZD., 15/50). Sayfa 1.



Şekil A1.2: Heci İstefan Kalfa'nın kendisine devredilen Ortaköy'deki camii ve Hırka-i Saadet binasının yapımında gösterdiği ihmalkârlıktan dolayı, bu binaların inşasının tekrar Artin Kalfa'ya devrinin uygun olmayacağına dair Evkaf Nazırı Rıza'nın derkenarı (BOA, A.MKT.NZD., 15/50). Sayfa 2.



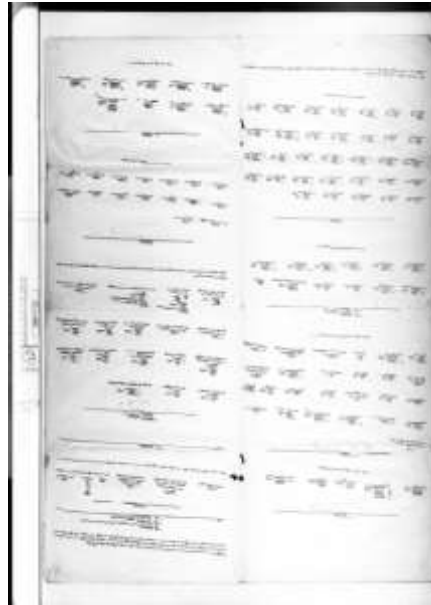
Şekil A1.3: Heci İstefan Kalfa'nın kendisine devredilen Ortaköy'deki camii ve Hırka-i Saadet binasının yapımında gösterdiği ihmalkârlıktan dolayı, bu binaların inşasının tekrar Artin Kalfa'ya devrinin uygun olmayacağına dair Evkaf Nazırı Rıza'nın derkenarı (BOA, A.MKT.NZD., 15/50). Sayfa 3.



Şekil A2.1: Yeni inşa edilen Ortaköy Camii masrafının ödenmesine dair. (BOA, İ.MVL, 142/3939). Sayfa 1.



Şekil A2.2: Yeni inşa edilen Ortaköy Camii masrafının ödenmesine dair. (BOA, İ.MVL, 142/3939). Sayfa 2.



Şekil A3.1: Dolmabahçe nezdinde Karaabalı İskelesi nâm mahalde müceddeden inşâsına bed' ve şürû' olunmuş olan câmi'-i şerîfın altmış altı senesi Kânûn-ı sânisinden altmış dokuz senesi Nisan on dokuzuna değin yirmi yedi mâh on dokuz gün zarfında vâki' olan masârîfât-ı inşâiyesini mübeyyin icmâl defteridir. (BOA Ev. D. 14282, 14569).



Şekil A4.1: Beylerbeyi Sarayı ile Küçüksu Köşkü'nün Kasım'da mahallerine konulması mutad olan perdelerinin bu kere perdecibaşı marifeti ile yaptırılıp yerlerine konulması masrafının tesviyesi hakkında. (BOA, CS, 28/ra/1173, 127/6361). Sayfa 1.



Şekil A4.2: Beylerbeyi Sarayı ile Küçüksu Köşkü'nün Kasım'da mahallerine konulması mutad olan perdelerinin bu kere perdecibaşı marifeti ile yaptırılıp yerlerine konulması masrafının tesviyesi hakkında. (BOA, CS, 28/ra/1173, 127/6361). Sayfa 2.



Şekil A4.3: Beylerbeyi Sarayı ile Küçüksu Köşkü'nün Kasım'da mahallerine konulması mutad olan perdelerin bu kere perdecibaşı marifeti ile yaptırılıp yerlerine konulması masrafının tesviyesi hakkında. (BOA, CS, 28/ra/1173, 127/6361). Sayfa 3.



Şekil A4.4: Beylerbeyi Sarayı ile Küçüksu Köşkü'nün Kasım'da mahallerine konulması mutad olan perdelerin bu kere perdecibaşı marifeti ile yaptırılıp yerlerine konulması masrafının tesviyesi hakkında. (BOA, CS, 28/ra/1173, 127/6361). Sayfa 4.

ردیف	موصوفه	مقدار	قیمت	مجموعه
۱	سنگ مرمر	۱۰۰	۱۰۰۰	۱۰۰۰
۲	سنگ مرمر	۲۰۰	۲۰۰۰	۳۰۰۰
۳	سنگ مرمر	۳۰۰	۳۰۰۰	۶۰۰۰
۴	سنگ مرمر	۴۰۰	۴۰۰۰	۱۰۰۰۰
۵	سنگ مرمر	۵۰۰	۵۰۰۰	۱۵۰۰۰
۶	سنگ مرمر	۶۰۰	۶۰۰۰	۲۱۰۰۰
۷	سنگ مرمر	۷۰۰	۷۰۰۰	۲۸۰۰۰
۸	سنگ مرمر	۸۰۰	۸۰۰۰	۳۶۰۰۰
۹	سنگ مرمر	۹۰۰	۹۰۰۰	۴۵۰۰۰
۱۰	سنگ مرمر	۱۰۰۰	۱۰۰۰۰	۵۵۰۰۰
۱۱	سنگ مرمر	۱۱۰۰	۱۱۰۰۰	۶۶۰۰۰
۱۲	سنگ مرمر	۱۲۰۰	۱۲۰۰۰	۷۸۰۰۰
۱۳	سنگ مرمر	۱۳۰۰	۱۳۰۰۰	۹۱۰۰۰
۱۴	سنگ مرمر	۱۴۰۰	۱۴۰۰۰	۱۰۵۰۰۰
۱۵	سنگ مرمر	۱۵۰۰	۱۵۰۰۰	۱۲۰۰۰۰
۱۶	سنگ مرمر	۱۶۰۰	۱۶۰۰۰	۱۳۶۰۰۰
۱۷	سنگ مرمر	۱۷۰۰	۱۷۰۰۰	۱۵۳۰۰۰
۱۸	سنگ مرمر	۱۸۰۰	۱۸۰۰۰	۱۷۱۰۰۰
۱۹	سنگ مرمر	۱۹۰۰	۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰۰
۲۰	سنگ مرمر	۲۰۰۰	۲۰۰۰۰	۲۱۰۰۰۰
۲۱	سنگ مرمر	۲۱۰۰	۲۱۰۰۰	۲۳۱۰۰۰
۲۲	سنگ مرمر	۲۲۰۰	۲۲۰۰۰	۲۵۳۰۰۰
۲۳	سنگ مرمر	۲۳۰۰	۲۳۰۰۰	۲۷۶۰۰۰
۲۴	سنگ مرمر	۲۴۰۰	۲۴۰۰۰	۳۰۰۰۰۰
۲۵	سنگ مرمر	۲۵۰۰	۲۵۰۰۰	۳۲۵۰۰۰
۲۶	سنگ مرمر	۲۶۰۰	۲۶۰۰۰	۳۵۱۰۰۰
۲۷	سنگ مرمر	۲۷۰۰	۲۷۰۰۰	۳۷۸۰۰۰
۲۸	سنگ مرمر	۲۸۰۰	۲۸۰۰۰	۴۰۶۰۰۰
۲۹	سنگ مرمر	۲۹۰۰	۲۹۰۰۰	۴۳۵۰۰۰
۳۰	سنگ مرمر	۳۰۰۰	۳۰۰۰۰	۴۶۵۰۰۰
۳۱	سنگ مرمر	۳۱۰۰	۳۱۰۰۰	۴۹۶۰۰۰
۳۲	سنگ مرمر	۳۲۰۰	۳۲۰۰۰	۵۲۸۰۰۰
۳۳	سنگ مرمر	۳۳۰۰	۳۳۰۰۰	۵۶۱۰۰۰
۳۴	سنگ مرمر	۳۴۰۰	۳۴۰۰۰	۵۹۵۰۰۰
۳۵	سنگ مرمر	۳۵۰۰	۳۵۰۰۰	۶۳۰۰۰۰
۳۶	سنگ مرمر	۳۶۰۰	۳۶۰۰۰	۶۶۶۰۰۰
۳۷	سنگ مرمر	۳۷۰۰	۳۷۰۰۰	۷۰۳۰۰۰
۳۸	سنگ مرمر	۳۸۰۰	۳۸۰۰۰	۷۴۱۰۰۰
۳۹	سنگ مرمر	۳۹۰۰	۳۹۰۰۰	۷۸۰۰۰۰
۴۰	سنگ مرمر	۴۰۰۰	۴۰۰۰۰	۸۲۰۰۰۰
۴۱	سنگ مرمر	۴۱۰۰	۴۱۰۰۰	۸۶۱۰۰۰
۴۲	سنگ مرمر	۴۲۰۰	۴۲۰۰۰	۹۰۳۰۰۰
۴۳	سنگ مرمر	۴۳۰۰	۴۳۰۰۰	۹۴۶۰۰۰
۴۴	سنگ مرمر	۴۴۰۰	۴۴۰۰۰	۹۹۰۰۰۰
۴۵	سنگ مرمر	۴۵۰۰	۴۵۰۰۰	۱۰۳۵۰۰۰
۴۶	سنگ مرمر	۴۶۰۰	۴۶۰۰۰	۱۰۸۱۰۰۰
۴۷	سنگ مرمر	۴۷۰۰	۴۷۰۰۰	۱۱۲۸۰۰۰
۴۸	سنگ مرمر	۴۸۰۰	۴۸۰۰۰	۱۱۷۶۰۰۰
۴۹	سنگ مرمر	۴۹۰۰	۴۹۰۰۰	۱۲۲۵۰۰۰
۵۰	سنگ مرمر	۵۰۰۰	۵۰۰۰۰	۱۲۷۵۰۰۰
۵۱	سنگ مرمر	۵۱۰۰	۵۱۰۰۰	۱۳۲۶۰۰۰
۵۲	سنگ مرمر	۵۲۰۰	۵۲۰۰۰	۱۳۷۸۰۰۰
۵۳	سنگ مرمر	۵۳۰۰	۵۳۰۰۰	۱۴۳۱۰۰۰
۵۴	سنگ مرمر	۵۴۰۰	۵۴۰۰۰	۱۴۸۵۰۰۰
۵۵	سنگ مرمر	۵۵۰۰	۵۵۰۰۰	۱۵۴۰۰۰۰
۵۶	سنگ مرمر	۵۶۰۰	۵۶۰۰۰	۱۵۹۶۰۰۰
۵۷	سنگ مرمر	۵۷۰۰	۵۷۰۰۰	۱۶۵۳۰۰۰
۵۸	سنگ مرمر	۵۸۰۰	۵۸۰۰۰	۱۷۱۱۰۰۰
۵۹	سنگ مرمر	۵۹۰۰	۵۹۰۰۰	۱۷۷۰۰۰۰
۶۰	سنگ مرمر	۶۰۰۰	۶۰۰۰۰	۱۸۳۰۰۰۰
۶۱	سنگ مرمر	۶۱۰۰	۶۱۰۰۰	۱۸۹۱۰۰۰
۶۲	سنگ مرمر	۶۲۰۰	۶۲۰۰۰	۱۹۵۳۰۰۰
۶۳	سنگ مرمر	۶۳۰۰	۶۳۰۰۰	۲۰۱۶۰۰۰
۶۴	سنگ مرمر	۶۴۰۰	۶۴۰۰۰	۲۰۸۰۰۰۰
۶۵	سنگ مرمر	۶۵۰۰	۶۵۰۰۰	۲۱۴۵۰۰۰
۶۶	سنگ مرمر	۶۶۰۰	۶۶۰۰۰	۲۲۱۱۰۰۰
۶۷	سنگ مرمر	۶۷۰۰	۶۷۰۰۰	۲۲۷۸۰۰۰
۶۸	سنگ مرمر	۶۸۰۰	۶۸۰۰۰	۲۳۴۶۰۰۰
۶۹	سنگ مرمر	۶۹۰۰	۶۹۰۰۰	۲۴۱۵۰۰۰
۷۰	سنگ مرمر	۷۰۰۰	۷۰۰۰۰	۲۴۸۵۰۰۰
۷۱	سنگ مرمر	۷۱۰۰	۷۱۰۰۰	۲۵۵۶۰۰۰
۷۲	سنگ مرمر	۷۲۰۰	۷۲۰۰۰	۲۶۲۸۰۰۰
۷۳	سنگ مرمر	۷۳۰۰	۷۳۰۰۰	۲۷۰۱۰۰۰
۷۴	سنگ مرمر	۷۴۰۰	۷۴۰۰۰	۲۷۷۵۰۰۰
۷۵	سنگ مرمر	۷۵۰۰	۷۵۰۰۰	۲۸۵۰۰۰۰
۷۶	سنگ مرمر	۷۶۰۰	۷۶۰۰۰	۲۹۲۶۰۰۰
۷۷	سنگ مرمر	۷۷۰۰	۷۷۰۰۰	۳۰۰۳۰۰۰
۷۸	سنگ مرمر	۷۸۰۰	۷۸۰۰۰	۳۰۸۱۰۰۰
۷۹	سنگ مرمر	۷۹۰۰	۷۹۰۰۰	۳۱۶۰۰۰۰
۸۰	سنگ مرمر	۸۰۰۰	۸۰۰۰۰	۳۲۴۰۰۰۰
۸۱	سنگ مرمر	۸۱۰۰	۸۱۰۰۰	۳۳۲۱۰۰۰
۸۲	سنگ مرمر	۸۲۰۰	۸۲۰۰۰	۳۴۰۳۰۰۰
۸۳	سنگ مرمر	۸۳۰۰	۸۳۰۰۰	۳۴۸۶۰۰۰
۸۴	سنگ مرمر	۸۴۰۰	۸۴۰۰۰	۳۵۷۰۰۰۰
۸۵	سنگ مرمر	۸۵۰۰	۸۵۰۰۰	۳۶۵۵۰۰۰
۸۶	سنگ مرمر	۸۶۰۰	۸۶۰۰۰	۳۷۴۱۰۰۰
۸۷	سنگ مرمر	۸۷۰۰	۸۷۰۰۰	۳۸۲۸۰۰۰
۸۸	سنگ مرمر	۸۸۰۰	۸۸۰۰۰	۳۹۱۶۰۰۰
۸۹	سنگ مرمر	۸۹۰۰	۸۹۰۰۰	۴۰۰۵۰۰۰
۹۰	سنگ مرمر	۹۰۰۰	۹۰۰۰۰	۴۰۹۵۰۰۰
۹۱	سنگ مرمر	۹۱۰۰	۹۱۰۰۰	۴۱۸۶۰۰۰
۹۲	سنگ مرمر	۹۲۰۰	۹۲۰۰۰	۴۲۷۸۰۰۰
۹۳	سنگ مرمر	۹۳۰۰	۹۳۰۰۰	۴۳۷۱۰۰۰
۹۴	سنگ مرمر	۹۴۰۰	۹۴۰۰۰	۴۴۶۵۰۰۰
۹۵	سنگ مرمر	۹۵۰۰	۹۵۰۰۰	۴۵۶۰۰۰۰
۹۶	سنگ مرمر	۹۶۰۰	۹۶۰۰۰	۴۶۵۶۰۰۰
۹۷	سنگ مرمر	۹۷۰۰	۹۷۰۰۰	۴۷۵۳۰۰۰
۹۸	سنگ مرمر	۹۸۰۰	۹۸۰۰۰	۴۸۵۱۰۰۰
۹۹	سنگ مرمر	۹۹۰۰	۹۹۰۰۰	۴۹۵۰۰۰۰
۱۰۰	سنگ مرمر	۱۰۰۰۰	۱۰۰۰۰۰	۵۰۵۰۰۰۰

Şekil A5.5: Göksu Kasrı'nın Tamirâtı (BOA, Y.PRK. HH., 21/za/1301, 14/25). Sayfa 4-sol kısım.

ردیف	موصوفه	مقدار	قیمت	مجموعه
۱	سنگ مرمر	۱۰۰	۱۰۰۰	۱۰۰۰
۲	سنگ مرمر	۲۰۰	۲۰۰۰	۳۰۰۰
۳	سنگ مرمر	۳۰۰	۳۰۰۰	۶۰۰۰
۴	سنگ مرمر	۴۰۰	۴۰۰۰	۱۰۰۰۰
۵	سنگ مرمر	۵۰۰	۵۰۰۰	۱۵۰۰۰
۶	سنگ مرمر	۶۰۰	۶۰۰۰	۲۱۰۰۰
۷	سنگ مرمر	۷۰۰	۷۰۰۰	۲۸۰۰۰
۸	سنگ مرمر	۸۰۰	۸۰۰۰	۳۶۰۰۰
۹	سنگ مرمر	۹۰۰	۹۰۰۰	۴۵۰۰۰
۱۰	سنگ مرمر	۱۰۰۰	۱۰۰۰۰	۵۵۰۰۰
۱۱	سنگ مرمر	۱۱۰۰	۱۱۰۰۰	۶۶۰۰۰
۱۲	سنگ مرمر	۱۲۰۰	۱۲۰۰۰	۷۸۰۰۰
۱۳	سنگ مرمر	۱۳۰۰	۱۳۰۰۰	۹۱۰۰۰
۱۴	سنگ مرمر	۱۴۰۰	۱۴۰۰۰	۱۰۵۰۰۰
۱۵	سنگ مرمر	۱۵۰۰	۱۵۰۰۰	۱۲۰۰۰۰
۱۶	سنگ مرمر	۱۶۰۰	۱۶۰۰۰	۱۳۶۰۰۰
۱۷	سنگ مرمر	۱۷۰۰	۱۷۰۰۰	۱۵۳۰۰۰
۱۸	سنگ مرمر	۱۸۰۰	۱۸۰۰۰	۱۷۱۰۰۰
۱۹	سنگ مرمر	۱۹۰۰	۱۹۰۰۰	۱۹۰۰۰۰
۲۰	سنگ مرمر	۲۰۰۰	۲۰۰۰۰	۲۱۰۰۰۰
۲۱	سنگ مرمر	۲۱۰۰	۲۱۰۰۰	۲۳۱۰۰۰
۲۲	سنگ مرمر	۲۲۰۰	۲۲۰۰۰	۲۵۳۰۰۰
۲۳	سنگ مرمر	۲۳۰۰	۲۳۰۰۰	۲۷۶۰۰۰
۲۴	سنگ مرمر	۲۴۰۰	۲۴۰۰۰	۳۰۰۰۰۰
۲۵	سنگ مرمر	۲۵۰۰	۲۵۰۰۰	۳۲۵۰۰۰
۲۶	سنگ مرمر	۲۶۰۰	۲۶۰۰۰	۳۵۱۰۰۰
۲۷	سنگ مرمر	۲۷۰۰	۲۷۰۰۰	۳۷۸۰۰۰
۲۸	سنگ مرمر	۲۸۰۰	۲۸۰۰۰	۴۰۶۰۰۰
۲۹	سنگ مرمر	۲۹۰۰	۲۹۰۰۰	۴۳۵۰۰۰
۳۰	سنگ مرمر	۳۰۰۰	۳۰۰۰۰	۴۶۵۰۰۰
۳۱	سنگ مرمر	۳۱۰۰	۳۱۰۰۰	۴۹۶۰۰۰
۳۲	سنگ مرمر	۳۲۰۰	۳۲۰۰۰	۵۲۸۰۰۰
۳۳	سنگ مرمر	۳۳۰۰	۳۳۰۰۰	۵۶۱۰۰۰
۳۴	سنگ مرمر	۳۴۰۰	۳۴۰۰۰	۵۹۵۰۰۰
۳۵	سنگ مرمر	۳۵۰۰	۳۵۰۰۰	۶۳۰۰۰۰
۳۶	سنگ مرمر	۳۶۰۰	۳۶۰۰۰	۶۶۶۰۰۰
۳۷	سنگ مرمر	۳۷۰۰	۳۷۰۰۰	۷۰۳۰۰۰
۳۸	سنگ مرمر	۳۸۰۰	۳۸۰۰۰	۷۴۱۰۰۰
۳۹	سنگ مرمر	۳۹۰۰	۳۹۰۰۰	۷۸۰۰۰۰
۴۰	سنگ مرمر	۴۰۰۰	۴۰۰۰۰	۸۲۰۰۰۰
۴۱	سنگ مرمر	۴۱۰۰	۴۱۰۰۰	۸۶۱۰۰۰
۴۲	سنگ مرمر	۴۲۰۰	۴۲۰۰۰	۹۰۳۰۰۰
۴۳	سنگ مرمر	۴۳۰۰	۴۳۰۰۰	۹۴۶۰۰۰
۴۴	سنگ مرمر	۴۴۰۰	۴۴۰۰۰	۹۹۰۰۰۰
۴۵	سنگ مرمر	۴۵۰۰	۴۵۰۰۰	۱۰۳۵۰۰۰
۴۶	سنگ مرمر	۴۶۰۰	۴۶۰۰۰	۱۰۸۱۰۰۰
۴۷	سنگ مرمر	۴۷۰۰	۴۷۰۰۰	۱۱۲۸۰۰۰
۴۸	سنگ مرمر	۴۸۰۰	۴۸۰۰۰	۱۱۷۶۰۰۰
۴۹	سنگ مرمر	۴۹۰۰	۴۹۰۰۰	۱۲۲۵۰۰۰
۵۰	سنگ مرمر	۵۰۰۰	۵۰۰۰۰	۱۲۷۵۰۰۰
۵۱	سنگ مرمر	۵۱۰۰	۵۱۰۰۰	۱۳۲۶۰۰۰
۵۲	سنگ مرمر	۵۲۰۰	۵۲۰۰۰	۱۳۷۸۰۰۰
۵۳	سنگ مرمر	۵۳۰۰	۵۳۰۰۰	۱۴۳۱۰۰۰
۵۴	سنگ مرمر	۵۴۰۰	۵۴۰۰۰	۱۴۸۵۰۰۰
۵۵	سنگ مرمر	۵۵۰۰	۵۵۰۰۰	۱۵۴۰۰۰۰
۵۶	سنگ مرمر	۵۶۰۰	۵۶۰۰۰	۱۵۹۶۰۰۰
۵۷	سنگ مرمر	۵۷۰۰	۵۷۰۰۰	۱۶۵۳۰۰۰
۵۸	سنگ مرمر	۵۸۰۰	۵۸۰۰۰	۱۷۱۱۰۰۰
۵۹	سنگ مرمر	۵۹۰۰	۵۹۰۰۰	۱۷۷۰۰۰۰
۶۰	سنگ مرمر	۶۰۰۰	۶۰۰۰۰	۱۸۳۰۰۰۰
۶۱	سنگ مرمر	۶۱۰۰	۶۱۰۰۰	۱۸۹۱۰۰۰
۶۲	سنگ مرمر	۶۲۰		



Şekil A7.1: Beylerbeyi sarayı ve Göksu Kasrı'nın tamirine ait keşif defterinin takdimi ile kontrata ilave olunacak fıkranın Hazine-i Hassa'ca arzı (BOA, Y..MTV., 17/M/1306, 35/48). Sayfa 1.



Şekil A7.2: Beylerbeyi sarayı ve Göksu Kasrı'nın tamirine ait keşif defterinin takdimi ile kontrata ilave olunacak fıkranın Hazine-i Hassa'ca arzı (BOA, Y..MTV., 17/M/1306, 35/48). Sayfa 2.



Şekil A7.3: Beylerbeyi sarayı ve Göksu Kasrı'nın tamirine ait keşif defterinin takdimi ile kontrata ilave olunacak fıkranın Hazine-i Hassa'ca arzı (BOA, Y..MTV., 17/M/1306, 35/48). Sayfa 3.



Şekil A7.4: Beylerbeyi sarayı ve Göksu Kasrı'nın tamirine ait keşif defterinin takdimi ile kontrata ilave olunacak fıkranın Hazine-i Hassa'ca arzı (BOA, Y..MTV., 17/M/1306, 35/48). Sayfa 4.