

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**İSTANBUL'DA ART NOUVEAU STİLİNDE İNŞA EDİLMİŞ YAPILARIN
ORTAK İÇ MEKÂNLARININ İNCELENMESİ: BEYOĞLU ÖRNEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İç mimar Sedef YENİGÜN**

**İç Mimarlık Anabilim/ Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Programı**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Osman ARAYICI

MAYIS 2011

Sedef YENİGÜN tarafından hazırlanan İSTANBUL'DA ART NOUVEAU STİLİNDE İNŞA EDİLMİŞ YAPILARIN ORTAK İÇ MEKANLARININ İNCELENMESİ: BEYOĞLU ÖRNEĞİ adlı bu çalışma, jürimiz tarafından İç Mimarlık Anabilim/ Anasanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Osman ARAYICI (Danışman-MSGGSÜ)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Şebnem UZUNARSLAN (MSGGSÜ)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Füsün SEÇER KARİPTAŞ (Haliç Ü.)

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**İSTANBUL'DA ART NOUVEAU STİLİNDE İNŞA EDİLMİŞ YAPILARIN
ORTAK İÇ MEKÂNLARININ İNCELENMESİ: BEYOĞLU ÖRNEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İç mimar Sedef YENİGÜN**

**İç Mimarlık Anabilim/ Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Programı**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Osman ARAYICI

MAYIS 2011

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ART NOUVEAU MİMARİSİ	4
1.1 Başlangıcı ve Genel Özellikleri	4
1.2 Kökleri ve İlham Kaynakları	7
1.2.1. Pre-Rafaelit Hareket	7
1.2.2. Sanat ve Zanaat Hareketi (Arts and Crafts)	8
1.2.3. Klasik Düşünceye ve Tarihselciliğe Karşı Çıkış	10
1.2.4. Gotik Canlandırmacılık ve Rokoko Etkisi	11
1.2.5. Doğa'ya Bakış	12
1.2.6. Japon ve Uzakdoğu Etkileri	13
1.2.7. Demir Mimarisi Etkisi	15
1.2.8. Sembolizm Etkisi	16
1.2.9. Diğer Etkiler	17
1.3 Ülkelere Göre Gelişimi	18
1.3.1. Belçika	18
1.3.2. Fransa	21
1.3.3. Almanya	22
1.3.4. Avusturya	24
1.3.5. İskoçya	27
1.3.6. İngiltere	29
1.3.7. İspanya	30
1.3.8. İtalya	31
1.3.9. Diğer Ülkeler	32
2. BÖLÜM: BEYOĞLU ve ART NOUVEAU	35
2.1. Fetihten 19. Yy'a Kadar Beyoğlu'nun Çehresi	35
2.2 Beyoğlu'nda 19. Yy'da Yaşanan Mimari Dönüşüm	39
2.2.1 Bölgenin Nüfus Yapısı	40
2.2.2 Yabancı Elçilikler	41
2.2.3 Batılılaşma Olgusu	41
2.2.4 Tanzimat Fermanı	43
2.2.5 Kentleşme Çabaları	45

2.2.6	Ekonomik Durum	46
2.2.7	Mimarlık Ortamı ve Mimarlık Eğitimi	47
2.2.8.	Değişen Tipoloji	48
2.3	20. Yüzyıl Başında Mimari Akımlar ve Art Nouveau	49
2.3.1.	Yüzyıl Dönümünde İstanbul'da Görülen Akımlar	49
2.3.1.1.	<u>Klasik Canlandırmacılık</u>	49
2.3.1.2.	<u>Gotik Canlandırma (Neo-Gotik Mimari)</u>	50
2.3.1.3.	<u>İslamî Canlandırma (Neo-İslam)</u>	51
2.3.2.	Art Nouveau Akımının İstanbul'a Girişi	51
2.3.3.	İstanbul Art Nouveau'sunun Özellikleri	53
2.3.3.1.	<u>Periyodlar ve Dağılım</u>	53
2.3.3.2.	<u>Yapım Teknikleri</u>	54
2.3.3.3.	<u>Plan Tasarımı ve Malzemeler</u>	55
2.3.3.4.	<u>Üsluplar</u>	56
3. BÖLÜM:	BEYOĞLU'NDAKİ ART NOUVEAU BİNALARININ İÇ MEKÂN ÖRNEKLERİ	58
3.1.	Botter Apartmanı	59
3.2.	Bilgir Han	78
3.3.	Zarifi Apartmanı	88
3.4.	Çinili Han	94
3.5.	Apartman	100
3.6.	Vernudakis Apartmanı	106
4. BÖLÜM:	SONUÇ	117
EKLER		120
KAYNAKÇA		149
ÖZGEÇMİŞ		155

RESİM LİSTESİ

Kaynağı belirtilmeyen resimler Sedef Yenigün arşivine aittir.

Resim 11.1 (Monna Vanna)

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=12777&searchid=9920&tabview=image> (erişim: 03.03.2011)

Resim 1.2 (Kunstformen der Natur)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Haeckel_Tineida.jpg (erişim: 03.03.2011)

Resim 1.3 (Dansçı Loie Fuller)

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Loie_Fuller.jpg (erişim: 03.03.2011)

Resim 1.4 (Hôtel Tassel, merdiven holü)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Tassel_House_stairway.JPG (erişim: 03.03.2011)

Resim 1.5 (Vitrin, Gustave Serrurier Bovy)

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.512.4> (erişim: 04.03.2011)

Resim 1.6 (Metro girişi)

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/M%C3%A9tropolitainAbbeesses.jpg> (erişim: 01.02.2011)

Resim 1.7 (Room For An Art Lover)

http://www.nga.gov/feature/nouveau/frieze_full.htm (erişim: 29.12.2010)

Resim 1.8 (Behrens Evi, yemek odası)

<http://www.design1900online.com/page18/page18.html> (erişim: 15.03.2011)

Resim 1.9 (Majolika Haus)

<http://www.design1900online.com/page19/page20/page20.html> (erişim: 15.03.2011)

Resimler 1.10; 1.11 (Sezesyon evi)

<http://www.design1900online.com/page22/page23/page23.html> (erişim: 15.03.2011)

Resim 1.12 (Palais Stoclet)

<http://www.design1900online.com/page24/page31/page31.html> (erişim: 15.03.2011)

Resim 1.13 (Palais Stoclet yemek odası, Koloman Moser'in duvar çalışmaları)

<http://www.boesendorfer.com/en/archived-news.html?page=3812> (erişim: 15.03.2011)

Resimler 1.14; 1.15; 1.16 (Willow Tea Rooms; Hill House; House For An art Lover)

<http://designmuseum.org/design/charles-rennie-mackintosh> (erişim: 02.02.2011)

Resim 1.17 (Casa Milà)

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Casa_mila_atrium.jpg (erişim: 08.03.2011)

Resim 1.18. (Casa Batlló)

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Staircase_casa_batllo.jpg (erişim: 08.03.2011)

Resim 1.19. (Gaetano Moretti'nin 1902 Torino Sergisi için tasarladığı oda) Meeks, C. L. V., "The Real Liberty of Italy: The Stile Floreale", The Art Bulletin, Vol. 43, No. 2, (Haz. 1961), College Art Association, s:23

Resim 2.1. (Çağlayan Sarayı)

http://www.kagithane.bel.tr/kagithane_hakkinda/gallery.aspx?SectionID=FtOdxB22KMZxYz484IbQHA%3d%3d&ContentId=rJf6KmNbQZowkLk%2bZVdgvQ%3d%3d (erişim: 28.12.2010) (erişim: 28.12.2010)

Resim 3.1 Botter apartmanı cephesi, Şubat 2011

Resim 3.2 Botter Apartmanı cephesinden ayrıntı, Şubat 2011

Resim 3.3 Botter Apartmanı, Şubat 2011

Resim 3.4 Botter Apartmanı, Şubat 2011

Resim 3.5 Botter Apartmanı, Şubat 2011

- Resim 3.6.** Asma kat projesinden detay, Raimondo D'Aronco'nun orjinal çizimi, Diana Barillari arşivi
- Resim 3.7.** Mağaza kısmının bugünkü görünümü, orjinal olmayan asma kat, Şubat 2011
- Resim 3.8.** Raimondo D'Aronco'nun orjinal projesinde giriş kat planı, Diana Barillari arşivi
- Resim 3.9.** Giriş holüne bakış, Nisan 2011
- Resim 3.10.** Merdiven holüne bakış, Şubat 2011
- Resim 3.11.** Giriş ve merdiven-asansör holleri döşeme kaplamaları, Nisan 2011
- Resim 3.12.** Kat döşemeleri, Şubat 2011
- Resim 3.13.** Aydınlatma elemanı, Nisan 2011
- Resim 3.14.** Raimondo D'Aronco'nun orjinal projesinde ana merdiven çiziminden detay, Diana Barillari arşivi
- Resim 3.15.** Asansör kabini ve kabinin içi, Şubat 2011
- Resim 3.16.** Korkuluk detayları; Sedef Yenigün ve İoli Büyükyorgiadis, Şubat 2011
- Resim 3.17.** Basamak detayı, Şubat 2011
- Resim 3.18.** Süpürgelik-kapı birleşimi, Şubat 2011
- Resim 3.19.** Giriş-1. kat arası giyotin pencerenin görünüşü ve üzerindeki desenlerden detay, Nisan 2011
- Resim 3.20.** 1. kat-2. kat arası giyotin pencerenin görünüşü ve üzerindeki desenlerden detay, Nisan 2011
- Resim 3.20a.** Denizlik ve süpürgelik, Nisan 2011
- Resim 3.21.** Elips pencere, Nisan 2011
- Resim 3.22.** İkinci, üçüncü ve dördüncü katların daire kapıları, Nisan 2011
- Resim 3.23.** 1.kat daire kapısı ve kapıdan detay, Nisan 2011
- Resim 3.24.** Döşemeler, Nisan 2011
- Resim 3.25.** 4. kat salonundan görünüm ve detaylar, Şubat 2011
- Resim 3.26.** 3.kattan şömine görüntüsü; koridorda yer alan gömme dolaplar; mutfak-kor. duvarındaki doğrama, Nisan 2011
- Resim 3.27.** Volta döşeme, Nisan 2011
- Resim 3.28.** 4. katın yemek odasından görünüm; tavan bezemeleri, Şubat 2011
- Resim 3.29.** giriş holü-antre kapısına (4. kattan) ve antrenin aydınlığa bakan dışbükey penceresine (5. kattan) örnek, , Nisan 2011
- Resim 3.30.** giriş holünün sağ cepheye bakan penceresi (1.kattan); odaların basık kemer atkılı pencerelerine örnek, Nisan 2011
- Resim 3.31.** 3.kat Ferit Edgü dairesindeki Art Nouveau desenli vitraylı kapıdan detaylar, Nisan 2011
- Resim 3.32.** Mutfaktan görünüm ve baca içi detayı, Şubat 2011
- Resim 3.33.** Teras çekme kattaki alaturka tuvalet, Şubat 2011
- Resim 3.33a.** Servis merdiveni ve korkuluğu, Şubat 2011
- Resim 3.33b.** Terastan görünüm (ışıklığa bakış), Nisan 2011
- Resim 3.34.** **Bilgir Han** cephesi, Nisan 2011
- Resim 3.35.** Giriş kapısı üzeri tepe penceresi, Şubat 2011
- Resim 3.36.** Giriş kapısı ve kapı kolu, Şubat 2011
- Resim 3.36.** Giriş döşemesindeki motif, Şubat 2011
- Resim 3.37.** Giriş duvarındaki fresk, Şubat 2011
- Resim 3.38.** Giriş holü tavanı, giriş kapısı tarafı, Nisan 2011
- Resim 3.39.** Giriş holü tavanı, merdiven tarafı, Nisan 2011
- Resim 3.40.** Merdiven evi, Şubat 2011
- Resim 3.41.** Merdiven başlangıç basamağı-korkuluk detayı, Şubat 2011

- Resim 3.42.** Daire kapılarının kulbu, Nisan 2011
- Resim 3.43.** Koridor ve arka odadan görülebilen volta döşeme, Nisan 2011
- Resim 3.44.** Giriş kat koridorunda tadilat esnasında ortaya çıkan kemerli duvar nişi, Şubat 2011
- Resim 3.45.** 1.kat ön cepheye bakan salonun bezemeli tavanı, Nisan 2011
- Resim 3.46.** 1.kat ön cepheye bakan odanın tavan süslemelerinden detaylar, Nisan 2011
- Resim 3.47.** 1.kat salon tavanının ikinci kısmı ve merkezdeki eliptik kabartma, Nisan 2011
- Resim 3.48.** Birinci katın diğer odalarındaki bezemeli tavanlar, Nisan 2011
- Resim 3.49.** Giriş kat pencereleri; **sol:** ön cepheye bakan salonun kemerli penceresi; arka cephe tarafındaki pencerelerin demir panjuru örneği, Nisan 2011
- Resim 3.50.** 1. kat ön cepheye bakan salonun pencere ve balkon kapıları, Nisan 2011
- Resim 3.51.** İç kapılar, Şubat 2011
- Resim 3.52.** İki odayı bölen tepe penceresi, Nisan 2011
- Resim 3.53.** **Zarifi Apartmanı** cephe görünümü ve cepheden detaylar, Şubat 2011
- Resim 3.54.** Zarifi apartmanı giriş kapısı, Şubat 2011
- Resim 3.55.** Zarifi Apartmanı giriş holü, Şubat 2011
- Resim 3.56.** Giriş holü ve kat döşemeleri, Şubat 2011
- Resim 3.57.** Kapı aralarındaki paneller, Şubat 2011
- Resim 3.58.** Volta döşeme, Şubat 2011
- Resim 3.59.** Giriş holü tavanı, Nisan 2011
- Resim 3.60.** Giriş holünde dalgalı panel üzerinde yer alan posta kutuları, Nisan 2011
- Resim 3.61.** Merdivenden görünüşler, Şubat 2011
- Resim 3.62.** Merdiven ışıklığı, Şubat 2011
- Resim 3.63.** Merdiven evi penceresi ve korkuluk detayı, Şubat 2011
- Resim 3.64.** **Çinili Han** cephesi, Nisan 2011
- Resim 3.65.** Giriş kapısı ve soldaki pano, Nisan 2011
- Resim 3.66.** Cephedeki çini pano, Nisan 2011
- Resim 3.67.** Giriş holü döşeme karoları, Şubat 2011
- Resim 3.68.** Merdivenden giriş holüne bakış, Nisan 2011
- Resim 3.69.** Kat sahanlıkları döşeme karoları, Şubat 2011
- Resim 3.70.** Giriş holü duvarlarının Art Nouveau üsluplu çinilerin görünümü, Nisan 2011
- Resim 3.71.** Giriş holü tavanı ve detayları; merkedeki bezeme ve bodürler, Nisan 2011
- Resim 3.72.** Giriş holü ve merdiven holünü ayıran camlı doğrama, Nisan 2011
- Resim 3.73.** Merdiven evindeki pencereler, Şubat 2011
- Resim 3.74.** Merdivenden detaylar; sahanlıklar, basamak kenarları ve merdiven evi-kat sahanlıkları birleşimi, Şubat 2011
- Resim 3.75.** Daire kapıları, Nisan 2011
- Resim 3.76.** **Apartman** cephesinden genel görünüm, Nisan 2011
- Resim 3.77.** Apartman ın giriş holü tavanındaki bezemeler, Şubat 2011
- Resim 3.78.** Daire kapılarına örnek, Nisan 2011
- Resim 3.79.** Daire girişlerindeki pencere, Şubat 2011
- Resim 3.80.** Merdiven detayları, Nisan 2011
- Resim 3.81.** Kat sahanlıklarındaki başlangıç basamaklarının küpeşte eğimine uydurulmasına örnek (1. kattan) , Nisan 2011
- Resim 3.82.** Korkuluk-basamak bağlantısında yer alan çiçek başları. Korkuluğun

düşey ve yatay demirlerinin kenetlendiği noktalardaki rozetler, Nisan 2011

Resim 3.83. Merdivenin ilk altı basamağı eğrili şekillendirilmiştir, Şubat 2011

Resim 3.84. Vernudakis Apartmanı cephesi, Nisan 2011

Resim 3.84a. Vernudakis Apartmanı'na ait bina sahipleri ve tapuya sahip oldukları yılların olduğu düşünülen belge, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.85. Vernudakis Apartmanı merdiven holü ve döşemedeki mermer kaplama, Nisan 2011

Resim 3.86. Restorasyon projesinde 119 no'lu odanın tavanından detay, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.87. Restorasyon projesinde 419 no'lu odanın tavanı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.88. Merdiven evi, Nisan 2011

Resim 3.89. Basamak detayı, Şubat 2011

Resim 3.90. Basamaklar ve korkuluk, Nisan 2011

Resim 3.91. Kat sahanlıkları korkuluğu , Şubat 2011

Resim 3.92. Başlangıç basamak ve korkuluğu, Nisan 2011

Resim 3.93. Restorasyon öncesi fotoğraflarda merdiven başlangıç basamak ve korkuluğu, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.94. Merdiven evindeki niş, Nisan 2011

Resim 3.95. Daire kapısı, restorasyon öncesi fotoğrafı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.96. Daire kapıları (günümüzde) , Nisan 2011

Resim 3.97. Daire iç kapıları (günümüzde) , Nisan 2011

Resim 3.98. Restorasyon projesindeki 203 no'lu odanın kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.99. Restorasyon projesindeki 108 no'lu odanın kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.100. Restorasyon projesindeki 419 no'lu odanın kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.101. Restorasyon projesindeki Ç10 no'lu odanın kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.102. Restorasyon projesindeki 104 no'lu odanın balkon kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

Resim 3.103. Restorasyon projesindeki 407 no'lu odanın balkon kapısı, Bereket Uluşahin arşivi

ÖZET

Geçtiğimiz yüzyıl başındaki İstanbul Art Nouveau kâgir mimarisinin iç mekân özelliklerine ışık tutmayı amaçlayan bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında kozmopolit bir cazibe noktası haline gelen Beyoğlu/Pera (tezde Beyoğlu olarak anılacaktır) bölgesi örneklerini içermektedir.

İlk bölüm, Art Nouveau mimarisi hakkında genel bilgileri içeren bir çerçeve oluşturmaktadır. Akımın varoluşunu teşkil eden itici güçlere değinildikten sonra, ilham kaynakları ve çıkış yaptığı Avrupa coğrafyasındaki ülkelere göre özellikleri, bu bölümün kapsamına alınmıştır. Japonya ve Amerika kıtasına kadar uzanan akımın Avrupa dışındaki örneklerine de kısaca değinilmiştir. Mimari kabuktan iç mekâna, dekoratif objelerden mobilya tasarımına kadar geniş bir yelpazede uygulanmış olan bu akım, konudan sapmamak amacıyla iç mekân özellikleri üzerinden tanıtılmaya çalışılmıştır.

Art Nouveau'nun hemen hemen aynı zamanlarda İstanbul'a Beyoğlu'ndan giriş yapması, bölgenin kendine has gelişim süreciyle ilişkili olduğundan, tezin ikinci bölümü Beyoğlu'nun fiziksel ve sosyal çehresinin dönüşümüne ve bu dönüşümün mimari yansımalarına ayrılmıştır. İkinci bölüme, Beyoğlu'nun 19. yy'a kadar olan fiziksel görünümünün kısa bir özeti ile başlanıp bölgenin 19.yy'daki değişim sürecine ağırlık verilmiş ve yüzyıl dönümünde hem İstanbul hem de Beyoğlu'nda görülen mimari üsluplar kısaca anlatılmaya çalışılmıştır. İstanbul Art Nouveau mimarisi özellikleri ise ayrı bir başlıkta incelenmiştir.

Üçüncü bölüm, Beyoğlu'ndaki Art Nouveau üsluplu yapılardan seçilen altı örneğin iç mekân incelemelerini içermektedir. Örnek yapıların hangi kriterlere göre seçildiği giriş bölümünde açıklanmıştır. Araştırmayı yürütürken karşılaşılan en büyük sorun, çok katlı yapıların her biri bağımsız bir birim oluşturan dairelerine ulaşmak olmuştur. Bu nedenle yapıların iç mekân incelemeleri ortak kullanım alanları ile sınırlı kalmıştır.

Sonuç bölümünde, incelenen iç mekânlarda öne çıkan özellikler üzerinden değerlendirmeler yapılmış ve ileride yapılacak çalışmalar için öneriler sunulmuştur.

SUMMARY

This thesis, intending to sort out the interior characteristics of Art Nouveau buildings at the beginning of the previous century, includes the examples in Beyoğlu/Pera (will be mentioned as Beyoğlu) that has become a center of attraction during the last years of Ottoman Empire.

The first chapter sets up a frame for general information about Art Nouveau architecture. Once touched upon the impulses constituting the existence of the style, sources of inspiration and features of the style according to the European countries where the style sprang, are included in the scope of this chapter. As the style spread over areas such as Japan and America, non-European examples are also briefly mentioned.

As the arrival of Art Nouveau to İstanbul -almost contemporaneously- from Beyoğlu is dependant with the specific development process of the area, second chapter of the thesis is reserved to transformation of social and physical aspects and architectural reflections these transformation. This chapter is started with a brief summary of physical view in Beyoğlu from the conquest up to 19th century, following that, concentrated on transformation process of the area. Popular architectural styles both in Beyoğlu and in İstanbul are intended to be explained briefly. Features of İstanbul Art Nouveau architecture are also studied as a separate item.

The third chapter includes the interior inspections of the examples chosen from the Art Nouveau buildings in Beyoğlu. The choice criteria of the examples are explained at the introduction. The biggest problem faced within this research has been reaching the interiors of the flats which makes up separate units of high-rise buildings. For this reason, interior inspections were mainly limited with the common used spaces of the buildings.

In the conclusion, evaluation of interiors in terms of prominent features are made and suggestions for further studies are offered.

GİRİŞ

19. ve 20. yüzyıllar, reformlar, keşifler, aydınlanma ivmeleri ve Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiş Avrupa coğrafyasının, diğer alanlarda olduğu gibi mimarlık konusunda da düşünce üretiminde bulunduğu yıllardır. Bu üretim, klasik mimari kabulünün sarsılmasına, aynı zamanda makineleşmenin sorgulanmasına yol açmıştır. Hızlı endüstrileşme, ulaşım, teknoloji ve iletişim alanındaki yenilikler ve demir mimarisi ile şekillenen Avrupa coğrafyasının sanatçıları, yüzyıl dönümünde, el işçiliğinin endüstri karşısındaki durumu üzerine, en küçük objenin dahi sanat eseri olması gerektiği fikriyle el emeğine saygıya dayanan el sanatları hareketini başlatmışlardır. Temelinde el sanatları ve döneminin kültürel başka hareketleri bulunan Art Nouveau geleneksel olanla köprüleri atmaya niyetlenmiş, çabuk popüler olup halk ve endüstri tarafından benimsenmiştir.

Aynı dönem Osmanlı İmparatorluğu bakımından trajiktir. “Kaçınılmaz son” a gidişatı tersine çevirmek için öncelikle askeri alanda olmak üzere Batı bir kaynak olarak görülmüş ve bizzat devlet eliyle Batılılaşma hamleleri gerçekleştirilmiştir. Bu hamleler sosyal yaşamı olduğu kadar fiziksel çehreyi de etkilemiş ve Batılı yönde değişimin mimari yansımaları kaçınılmaz olmuştur. İşte Art Nouveau akımı, Batı’dan üslup “ithalatı” yapıldığı mimarlık ortamında İstanbul’a Beyoğlu’ndan giriş yapmıştır.

Bu çalışma, üslubun İstanbul’a giriş yaptığı dönemde odak haline gelmiş bulunan Beyoğlu’ndaki Art Nouveau yapıların iç mekânlarını belgelemeyi ve tasarım- yapım işlerine bakmayı amaçlamaktadır. İstanbul Art Nouveau’suyla ilgili çalışmalar Beyoğlu ölçeğinde cephe biçimleniş ve bezemeleriyle sınırlı olduğundan, iç mekâna ait bir incelemenin uygun olacağı düşünülmüştür.

Beyoğlu’nun günümüzdeki sınırları, 19. Yy’ın ikinci yarısına kıyasla oldukça geniştir. Çalışmada sınırlandırma yapabilmek amacıyla, İstiklâl Caddesi ana aks olarak kabul edilmiş ve çalışma bu cadde üzerinde ve caddeye paralel ya da dik sokakları içine alacak şekilde belirlenmiştir. Gerek Art Nouveau’nun mimarlık tarihi açısından kısa sayılabilecek bir etkinlik dönemine sahip olması (1890-1910), gerekse

Beyoğlu'ndaki Art Nouveau binaların çoğunun yapım tarihlerinin bilinmiyor oluşundan ötürü tarihsel bir kısıtlamaya gidilmemiştir. Bununla birlikte incelenen binaların yaklaşık bir tahminle 1895'ler ile 1910 arasına tarihlendiğini söylemek mümkündür.

Çalışmanın ilk bölümü olan “Art Nouveau Mimarisi” için kaynak taraması yapılmıştır. Stephen T. Madsen'in *Sources of Art Nouveau* ve Malcolm Haslam'ın *In The Nouveau Style* isimli eserleri bu konuda oldukça etraflı bilgiler içermektedir.

İkinci bölümde ele alınan “Beyoğlu ve Art Nouveau” konusunda, özellikle Beyoğlu'nun fiziksel-sosyal-kültürel dönüşümüyle ilgili birçok değerli çalışma; kitap, makale, gazete yazısı ve fotoğraf olarak bulunmaktadır. Zeynep Çelik ve Nur Akın'ın çalışmaları, Beyoğlu'nun 19. yüzyıl dönüşümünü mimariyle kesiştirerek yansıtan kaynaklardır. İstanbul Art Nouveau'su ise sınırlı kaynaklarda incelenmiştir. Bu konuda hazırlanmış en içerikli iki kaynak; Afife Batur'un “Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul” makalesi ve Diana Barillari ve Ezio Godoli'nin “İstanbul 1900” isimli eseridir. Tezin kapsamına dahil edilmemiş olmakla birlikte, ahşap Art Nouveau mirasımızla ilgili olarak Semra Ciner'in (Germaner) *Son Osmanlı Dönemi Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri* isimli doktora tezinin, İstanbul Art Nouveau'su araştırması yürütenler için faydalı bir kaynaktır.

Çalışma alanı içerisinde, çoğu diğer stillerle karışık ve kimi saf üslupta olmak üzere yaklaşık 40 kadar kâgir bina olduğu tespit edilmiştir. Art Nouveau binaların tespiti için hazır bir liste bulunmadığından, konuyla ilgili çalışmaları bu yönde tarayıp liste çıkartmak gerekti. *Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat, 1890-1930 Sergisi'ne* eşlik etmesi amacıyla hazırlanan kitaptaki Afife Batur danışmanlığında seçilen örnekler; *Geçmişten Günümüze Beyoğlu* isimli kaynakta yer alan ve üsluplarına göre Art Nouveau kategorileri sunan Belma Barış Kurtel ve Cenk Çakıl makalesi; *İstanbul 1900* kitabındaki örnekler; Pelin Aykut'un Afife Batur danışmanlığında hazırlanan *İstanbul Art Nouveau Mimarisinde Dekoratif Amaçlı Demir Malzeme Kullanımı* yüksek lisans tezi; Safiye Çelikağ'ın *İstanbul Tünel-Şişli Art Nouveau Kâgir Konut Yapıları Üzerine Bir Araştırma* yüksek lisans tezi listeyi oluşturmak için baz alınan kaynaklar olmuşlardır. Yapılan listeye göre binalara gerçekleştirilen keşif ziyaretlerinde, binaların büyük çoğunluğunun cephelerindeki zengin Art Nouveau bezemelerine karşın iç mekânlarının biçimlenme ve barındırdıkları Art Nouveau unsurlar bakımından kısıtlı olduklarının görülmesi ve bazı binaların kilitli ve boş,

bazılarınınsa kullanıcıları tarafından girişine izin verilmemesi durumları yapılar içinden örnekler seçip etraflıca inceleme yoluna gidilmesinde etken olmuştur. Örnekler, Art Nouveau üslubunun Beyoğlu iç mekânlarında nasıl karşılandığı ve tasarıma ne ölçüde yansıdığı hakkında fikir verebilecek nitelikte olanlardan seçildi. Dolayısıyla seçim kriterlerini; mekân biçimlenişleri, yapı içindeki Art Nouveau dekoratif öğeler, malzeme seçimi ve kullanımı oluşturmuştur. Botter Apartmanı, bu anlamda en saf ve zengin örnek olması dolayısıyla önemlidir. Botter Apartmanı'nın özgün projeleri Prof. Dr. Diana Barillari arşivinden edinilen fotoğraflarla teze eklenmiştir. Bilgir Han, özellikle tavanları ile, Çinili Han giriş holündeki Art Nouveau üsluplu çinileri ile, Büyükparmakkapı Sokak no.30'da konumlanan apartman sıkışık parseline rağmen detaylarındaki incelik ile; Vernudakis Apartmanı, restorasyon öncesine ait ulaşılabilen fotoğrafları ile belgelenmesi uygun görülen örnekler olmuştur.

Yapılarla ilgili tarihi bilgilere ulaşmak için, incelenen örneklerde ikâmet eden veya çalışan kişilerle görüşülmüştür. Kişisel görüşmelerde, yapıda bir zamanlar ikâmet etmiş ya da yapının banisi kişilere dair isim edinildiyse, *İstanbul Ansiklopedisi* başta olmak üzere basılı ve internet kaynakları taranmıştır. Ne yazık ki bu konudaki bilgiler epey kısıtlı kalmıştır. Aynı durum binaların mimarları için de geçerlidir. Cephelerinde künye bulunmayan binaların mimarları ve yapım tarihlerine dair bilgilere ulaşmak mümkün olmamıştır.

Yapıların iç mekân özellikleri, üçüncü bölümde açıklanan kategoriler üzerinden değerlendirilmiş ve fotoğraflama çalışması ile teyit edilip belgelenmiştir.

1. BÖLÜM: ART NOUVEAU MİMARİSİ

1.1 BAŞLANGICI ve GENEL ÖZELLİKLERİ

Art Nouveau, 18. yüzyıldaki Endüstri Devrimi'nin sonuçlarıyla, tüketici merkezli iş yaşamı ve kapitalist ülkelerdeki makineleştirilmiş endüstriyle doğrudan bağlantılı olarak 1890'lardan başlayıp hemen hemen Birinci Dünya Savaşı'na kadar süren ve merkezi Avrupa kıtası olan ancak Afrika'dan Kuzey Amerika kıyılarına kadar popüler olmuş bir yüzyıl dönümü akımıdır.

19. yüzyıl, Endüstri Devrimi'nin ivmesiyle yeni enerji formları; demir ve cam gibi yeni seri üretim malzemeler, demiryolu, telgraf, telefon, fotoğraf gibi yeni keşiflerle yaşamın ve fiziksel çevrenin dönüştüğü¹, aynı zamanda bilimsel sıçramaların, sosyal hareketliliğin getirisi olarak rasyonalist ve pozitivist felsefelerin üretildiği bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılda sanatta Neo-Klasik, romantik, empresyonist ve post-empresyonist² bakışlar izlenmiş ve yüzyıl sonuna gelindiğinde artık sanatçılar, ideal sanatı bulma çabaları yerine kendi döneminin sanatını yakalama peşinde olmuşlardır.

Art Nouveau akımı özgün ifadeler bulma ihtiyacıyla; hâkim sanat eğitimi ve tarihselci stillere tepki olarak, kökleri Pre-Rafaelit Hareket ve El Sanatları Hareketi'ne (Arts and Crafts Movement) dayanarak ve esinini Doğa başta olmak üzere uzak coğrafyalardan ve ikincil kaynaklardan bularak yüzyıl sonuna doğmuştur. Art Nouveau'nun oluşumunda bir etkenin de, çoğu Endüstri Devrimi zengini olan aydın ve özgürlükçü tabakanın “yeni çağın yeni sanatı”na olan gereksinimleri olduğu da belirtilmektedir.

Klasik dönem ile modern mimari arasında bir geçiş akımı olarak da nitelendirilen Art Nouveau, mimarlarının farklı ülkelerde üretimde bulunmaları, okullarda eğitim gören öğrencilerin farklı ülkelere eğitim katılmaları ve bireysel ifadeye verilen önem dolayısıyla ulusal nitelik göstermemekte; daha çok ulusal varyantları olan uluslararası bir stil olarak tanımlanmaktadır.

1 **Dulière, C.** (1990), “The House As A Total Work Of Art”, *The Unesco Courier*, s:22

2 **Hartt F.** (1993), *Art, A History of Painting, Sculpture, Architecture*, s:958

Bireysel arayışlardan dolayı kolay kategorize edilemeyen özelliklere sahip olmakla birlikte, ana motifi kamçı çizgisi (*whiplash line*) olarak tarif edilen dalgalı ve nabızlı eğrilerin stilize çizgi ve şekillerle -ki sıklıkla bitkisel ve hayvansal motifleridir- asimetrik kurguyla, zarif dekoratif etkiyle, yüzey doku geçişleriyle ve genel bir mizah anlayışıyla tüm estetik ifadelerde yer bulduğu söylenebilir.

Akım, malzemeye ilgi duymuş, desen ve süsleme anlayışı, renk gibi konuların yanı sıra planlama anlamında da yenilikler getirmiştir; asimetrik kurgu planlamalara da yansımış; demirin yapı malzemesi olarak kullanılması ve camın da ikincil malzeme olarak yapılarda yer almasıyla masif duvarlar yerini açıkta bırakılan sütunlara bırakmış, aydınlık çözümleri bütünüyle değişmiş, buna bağlı olarak merdiven ve holler planlarda merkeze yerleşmeye başlamıştır. Taşıyıcı sütunların strüktürel olduğu kadar dekoratif amaçlarla ele alınıp açıkta bırakılması büyük bir yenilik olmuştur. Eğrisel tercihe bağlı olarak bina şekillerinde de radikal değişiklikler olmuştur; organik biçimler yeni malzemelerin teknik olanaklarını zaman zaman zorlayarak yapılarda yer almıştır. Doğu'dan ödünç alınmış kemer biçimleri pencere ve kapı üstlerinde kendine yer bulmuştur. Mekânsal anlamda; daha esnek planlı, organik biçimli, en önemlisi *gesamtkunstwerk* (bütünüyle sanat işi) anlayışıyla dekorasyon, strüktür ve işlev bir bütün olarak ele alınmıştır.

Renk tercihleri, ülkeden ülkeye değişmekle birlikte en çok gümüş gri, uçuk gri, uçuk yeşil, uçuk mavi, uçuk kırmızı, leylak, pembe ve zeytin yeşili, krem, grimsi pembe ve süt beyaz gibi pastel tonlar kullanılmıştır.³

3. Cumhuriyet sırasında Paris'e taşınmış Almanya doğumlu bir girişimci-koleksiyoncu ve sanat hamisi olan Samuel Bing'in (1838-1905) 1895 yılında Paris'te açtığı galerinin ismini alan akım, Türkçe'de *yeni sanat* anlamına gelmektedir. Galerinin ismi, sattığı objelerin stiline göre değil, Bing'in hizmet ettiği estetik ideale göre isimlendirilmiştir.

Art Nouveau, Fransa'da *La Décoration Moderne, Style Métro* (Guimard'ın metro tasarımlarından sonra); İtalya'da *Stile Liberty* ve *Stile Inglese* (İngiliz baskı tekstili firması Liberty'in kurulmasından sonra); *Stile Floreal, Stile Nouille, Stile Vermicelli*; Belçika'da *La Libre Esthétique* (Octave Maus tarafından 1894'te kurulmuş, Morris'in işlerini Belçikalılar'a tanıtmış kurumundan dolayı), *Paling Stijl* (yılanbalığı stili);

3 Madsen T. S., (1975), Sources of Art Nouveau, Da Capo Press, New York, s:430

Almanya'da *Jugendstil* (Jugend dergisinin isminden), *Lilienstil* (leylak stili), *Wellenstil* (dalga stili), *Bandwurmstil*; Avusturya'da *Secession* (akımın devrimci yönüne vurgu yapılarak); İspanya'da *Modernismo* ya da *Modernista* olarak da adlandırılmış, Amerika'da her zaman *Art Nouveau* adıyla tanınmıştır.

Tepe noktasına 1900 yılındaki Paris Sergisi ile ulaşan akım, çeşitli sergiler yolu ile muhtelif merkezlerde popüler olmuştur. 1878 Uluslararası Paris Sergisi'nin Art Nouveau mimarlığının habercisi olduğu belirtilir. Art Nouveau akımının dikkate değer örnekleri; 1884 Belçika “Les Vingt” Sergisi’nde; 1894 Salon de La Libre Esthetique Sergisi’nde; 1897 Dresden Sergisi'nde Henry Van de Velde'nin işlerinde; 1897 Stokholm'de Palace of Industry’de; 1898 Viyana Sergisinde Joseph Olbrich'in Sezasyon Galerisinde; 1900 Paris Sergisi'nde ve 1902 Turin Sergisi'nde Raimondo d'Aronco'nun ve diğer tasarımcıların işlerinde izlenmiştir. ⁴

Art Nouveau'nun tanınmasının ve üst sınıflardan orta sınıflara yayılmasının en büyük etkenlerinden biri de yayıncılık ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve kullanılmasıdır. Özellikle afiş sanatının ilerlemesi bu konudaki en etkin kaynaklardan bir olmuştur. Muhtelif yayınlar, Art Nouveau'nun, bulundukları yere özgü karakterin oluşmasında kitap süslemeleri, makaleler ve illüstrasyonlar yoluyla etkili olmuştur. Çoğu 1890'larda yayımlanan dergilerin başlıcaları; Brüksel'de *L'Art Moderne*; Paris'te *Revue des Arts Décoratifs*, *Art et Décoration* (*Revue Mensuelle d'Art Moderne*), *L'Art Décoratif* (*Revue Mensuelle d'Art Contemporain*), *La Plume*; Bergamo'da (İtalya) *Em-porium*; Darmstadt'ta *Innen-Dekoration* ve *Deutsche Kunst und Dekoration*; Stuttgart'ta *Architektonische Rundschau* ve *Moderne Bauformen*; Münih'te *Jugend* ve *Dekorative Kunst*; Berlin'de *Pan* ve *Deutsche Bauzeitung*; Viyana'da *Ver Sacrum*, *Das Interieur* ve *Kunst und Handwerk*; Londra'da *The Studio* ve *International Studio*; New York'ta *The Craftsman*'dir.

Uluslararası sergiler ve bölgesel yayınların yanı sıra, mağaza ve galeriler de akımın tanıtımında etkili olmuştur. M. Samuel Bing'in Art Nouveau'su dışında, *La Maison Moderne* ve *Musée Galliéra*, *Grands Magasins de la Samaritaine*, *Grand Magasins du Printemps*, *Galleries Lafayette* dönemin Paris'teki belli başlı mağazalarıdır. Kafe, pastane gibi kamuya açık mekânlar da akımın yayılıp benimsenmesini sağlamıştır.

1910 itibariyle düşüş yaşayan akım, 1. Dünya Savaşı döneminde tamamen bitmiştir.

4 **Lancaster, C.** (1952), “Oriental Contributions to Art Nouveau”, *The Art Bulletin*, Vol. 34, No. 4 (Aralık 1952), College Art Association, s:303

Mimari bir ilham kaynağı olan Doğa, yerini makineye bırakmıştır. Art Nouveau'nun büyük mimar ve tasarımcılarının 1910'lardan sonra pek az iş yaptıkları bilinmektedir. Akım bu tarihten sonra 1950'lere kadar acımasızca eleştirilmiş hatta görmezden gelinmiş, ancak 1950'lerden sonra yeniden moda olmuş ve sanat tarihindeki yerini almıştır.

Art Nouveau'da genel olarak iki ana eğilimden söz edilebilmektedir; ilki, kronolojik olarak da önde gelen ve Brüksel-Paris-Barselona eksenli ve eğrisel eğilimdir. Viyana merkezli ve Orta Avrupa ülkelerinde birkaç yıl sonra gelişen geometrik konsept de ikinci eğilimdir.⁵

1.2 KÖKLERİ ve İLHAM KAYNAKLARI

1.2.1. Pre-Rafaelit Hareket

1852 yılında Kraliçe Viktorya döneminde İngiltere'de ortaya çıkan ve otuz yıl kadar süren bilinçli bir sanat hareketi olan *Pre-Rafael Kardeşliği* (Pre-Raphaelite Brotherhood) ismini; bir grup sanatçının, resmin, masumiyetini yitirmek anlamında Rafael'le birlikte bozulduğunu düşünmeleri dolayısıyla resim sanatının Rafael'den evvelki masum halini yakalama çabalarından almıştır. Gerçeklik tutkusuna sahip olan bu sanatçılar tabiata bakarak gerçeğe dönmeyi uygun görmüşler, model kullanıp birebir kopya etmek gibi yöntemler kullanmışlardır.⁶ En önemli temsilcileri John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones olan bu akım, sanatçıların seçmecilikten (eklektisizm) uzak olma anlamındaki yalınlık ve Ortaçağ'daki “dürüst ve masum” sanat ortamına dönme fikirleri resim uygulamaları ile sınırlı kalmamış, Sanat ve Zanaat Hareketi ve Art Nouveau'nun köklerinin uzandığı bir sanat hareketi olmuştur.

Dante Gabriel Rossetti'nin resimlerine, Art Nouveau'nun ayırıcı niteliklerinden biri haline gelen tutkulu bir erotizm soktuğu belirtilmektedir. Her ne kadar Edward Burne-Jones işlerinde aynı derecede cinselliği ifade etmese de, dile getirdiği bitkin kadın figürlerinin ve kıvrılan bitki örtüsünün Art Nouveau dönemi boyunca yaygın bir şekilde kullanıldığı ve Burne-Jones'un yakın arkadaşı William Morris'in tekstil ve

5 **Batur A.** (1995), “Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul “, *Yapı*, s.161, İstanbul, s:54

6 **İskender, K.** (26.10.2009), "Resim Sanatında Yapıt Çözümlemesi" ders notları, MSGSÜ SBE Resim Anasanat Dalı

duvar kağıdı desenlerinde yer aldığı belirtilmektedir. ⁷ Bu bağlamda Art Nouveau'nun bitkisel ritmi ve kadın yorumlamaları Pre-Rafaelit harekete addedilebilir.



Resim 1.1 “Monna Vanna”, D.G.Rossetti, 1866

Kaynak: <http://www.tate.org.uk>

1.2.2. Sanat ve Zanaat Hareketi (Arts and Crafts)

Endüstri Devrimi'nin dönüştürdüğü yaşamda makineleşme ve işbirliği dolayısıyla el işçiliğine olan ihtiyacın azalması, el sanatlarında görülen gerileme ve “bir zamanlar belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş süslemelerin, artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyaları”⁸ özellikle İngiltere'de tepki görmüştür. Seçmeciliğe karşı çıkışta Ortaçağ'ın ruhuna ilgi duyan dönemin ünlü entellektüeli John Ruskin'in (1819-1900) Gotiğin doğası üzerine “insanın çalışmadan aldığı mutluluk ve inancın dışa vurulması” teorilerinden etkilenen Pre-Rafaelit sanatçı William Morris (1834-1896) Ruskin'in fikirlerini uygulama alanına katarak ileriye taşımış ve çevresinde W. R. Lethaby, Edward Prior, Halsey Ricardo gibi isimleri toplayarak döneminin sanatsal geleneğiyle kopuş başlatan bir akımın doğmasına yol açmıştır. Bu yüzdendir ki William Morris, modern dönemi başlatan kişi olarak anılmaktadır.

Morris, "çirkinlik virüsüne" karşı savaş açmış, alım gücü belli bir zümreye iş yapan ve fildişi kulelerinde yaşayan sanatçıların aksine geniş kitleler için günübirlik

⁷ **Haslam M.** (1989), In The Nouveau Style, Thames and Hudson, Londra, s:17

⁸ **Gombrich, E. H.,** (2007), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s:535

eşyaların fabrika üretimi olmadan üretilmek üzere tasarlanmasını amaçlayarak “sanatçının zanaatkâra ve zanaatkârın sanatçıya dönüşmesi”ni savunmuştur. Duyduğu huzursuzluğunun çıkışını el işçiliği ve geleneksel tekniklere geri dönüştürülen Morris’in amacı “...kendini Ortaçağ’ın atmosferi ve estetik ilkeleri ile iyice kaynaştırdıktan sonra, benzer ilkeler ve benzer duygular içinde yeni bir şeyler yaratmak”⁹ olmuştur. En küçük bir objenin bile bir sanat eseri olarak kabul edilmesi, resim, heykel, mimari gibi "temel" sanatlar ile marangozluk, seramik ve goblen gibi nispeten daha "küçük" sanatların farklılıkların yok edilmesine çalışmıştır.

1860 yılında, ressam, mimar ve heykeltıraş arkadaşlarıyla birlikte tasarladıkları *Kırmızı Ev'e (Red House)* yerleşen ve sonrasında Morris and Company'i kuran William Morris, halkın beğenisini ve zevkini yükseltmek hevesiyle makineyi reddedip temiz el işçiliğiyle tasarım ve üretimler gerçekleştirmiştir.

Morris, kumaş baskı ve duvar kağıtlarına bitkisel bir süsleme dili getirmiştir. Tek renkli fonun eşlik ettiği bitki sapları ve silüetlerin dekoratif etkileri; 1880'lerde bir dizi aleve benzer soyut bitkisel motif tasarlamış olan Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) ve Arthur Mackmurdo (1851-1942) tarafından takip edilmiştir. Voysey ve Mackmurdo'nun 1880'lerin başında tasarladıkları aleve benzeri bitkisel motifler, birbirini içine geçen eğriler, çizgisel sadelik uğraşı ve asimetrik kompozisyonlar, Art Nouveau'nun alametifarikası olmuştur.¹⁰

Sade, kullanışlı, zarif, düşük gelirli insanların da alabileceği ürünler tasarlayan bu hareket hedefledikleri kitle tarafından pek tutulmamış ve el sanatlarının makine üretimi dolayısıyla pahalı kalmasından ötürü giderek daha üst sınıflara hitap etmiştir.¹¹ Kendi çağının teknolojik olanaklarını reddetmiş olmak gibi bugün için gerçekçi görünmeyen bir tavra sahip olsalar da, konuları ele alışıdaki özgünlük, yetenek ve bağımsızlıkları takdir görmüş ve gelenekle bağlarını koparmaya niyetlenen Art Nouveau sanatçıları temiz el işçiliği ve bireysel yaratıma verdiği önem yönlerinden oldukça beslemiştir.

9 **Pevsner N.** (1970), Avrupa Mimarisinin Anahatları, çev.Selçuk Batur, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, s:206

10 **Dulière, C., a.g.e.,** s:22

11 **Boyla O.** (19.02.2010) “Ortaçağ’dan 19. Yüzyıla Mekân ve Mobilya/Art Nouveau” ders notları, MSGSÜ FBE İç Mimarlık Ana Bilim-Ana Sanat Dalı

1.2.3. Klasik Düşünceye ve Tarihselciliğe Karşı Çıkış

19. yüzyılın ikinci yarısının iç mekânı; bütünüyle bir stile bağlı olmayan, pitoresk bir görünümde yerleştirilmiş ve üzerinde örtüler, gümüşler, porselenler bulunan ve yer yer birbirinin kullanımını engelleyen mobilyaları; kalın, koyu renkli ağır perdeleri; duvarları dolduran resimleri, her biri kendi hükümdârlığını süren objeleri ile tıka basa doldurulmuş seçmeci bir odayı tarif etmektedir. Mimaride de tercih, yapıların işlevlerine ve verdikleri mesajlara göre Rokoko-Neo Klasik, Barok-Rönesans gibi seçmeci kombinasyonlardan yanadır. Refaha kavuşulmuş, teknolojik ve bilimsel olanakların sıçramalar yaşadığı, yeni felsefelerin üretildiği ve tanrının varlığının sorgulanması gibi yeni bilgiye yönelik kabullerin olduğu bir çağda, Rönesans'tan beri Batı sanatında en üst düzeyde hüküm süren ideal sanat anlayışındaki Klasizmin zihniyeti, biçim ve mekânları, Art Nouveau sanatçılarınca sorgulanan ana problem olmuştur. M. Haslam, bu yüzyılda oluşturulan Pozitivizm felsefesinin, Art Nouveau'yu ideal sanat anlayışının mantıksız olduğu ve her çağın sanatının kendine has karakteri olması gerektiği fikri ile entellektüel yönde etkilediğini belirtir.¹²

Art Nouveau'nun mekân anlayışına getirdiği en büyük yenilik yukarıda sözü edilen ana problem bağlamındadır; üretilen işlerde seçmeciliğin aksine her bir öge, bütünün içinde aynı konsept ile var olmuş, yani mekân bütünlüğü sağlanmıştır. Öyle ki, Art Nouveau bir mekâna eklenecek olan başka stildeki bir mobilya ya da obje, bütünselliği ve sanatsallığı tamamen bozacaktır. Aynı durumun mobilya tasarımı için de geçerli olduğunu belirtmek gerekir.

Art Nouveau mekânı, Klasik anlayıştan renk tercihiyle de kopmuştur; renk skalasında dil birliği kurulmuş ve her yerine siyah değdirilmiş mekânlar, yerini beyazın baskın olduğu ve siyahın yerine mor, leylak rengi; koyu kırmızı yerine pembe; yeşilin yerine elma yeşili ya da uçuk zeytin yeşili; kahverengi yerine bej; mavi yerine uçuk mavi tercih edildiği, gri ve uçuk griden süt beyaza kadar geniş çaptaki pastel renk skalasına bırakmıştır.¹³

¹² Haslam M., a.g.e., s:7, s:19

¹³ Madsen T. S., a.g.e., s:137

1.2.4. Gotik Canlandırıcılık ve Rokoko Etkisi

Felsefesi ve uygulamaları 1840'larda İngiltere'de doğan Gotik Canlandırıcılık ya da Neo-Gotik, Ortaçağ'a ilginin uyanmasına yol açan Romantizm ve restorasyon ilgisi ile başlayıp dönemin dinî duyguları ile canlanmış, makineleşen endüstri toplumunda, özellikle Grek ve Roma tarihselciliğine karşı duran bir hareket olmuştur. August Welby Pugin (1812-1852) hareketin prensiplerini açık ve kesin bir şekilde etmiş, John Ruskin ve Fransız mimar-teorisyen Eugène Emmanuel Viollet le Duc (1814-1879) de teorisine katkıda bulunmuşlardır. William Morris'in bu fikirleri takip ettiği ve Sanat ve Zanaat Hareketi'nin öncüsü olduğu düşünüldüğünde, Gotik canlandırmanın Art Nouveau üzerindeki dolaylı etkisi anlaşılabilmektedir.

Pugin'e göre, Klasizm tarafından gölgede bırakılmış olan ve endüstrileşme ile yok edilen yüksek Hristiyan idealleri ve değerlerinden ilham bulan Gotik mimari¹⁴ saf, inançlı ve dürüst bir toplumun ürünüdür ve yeni eserler, inançlı zanaatkarlarca yapılan bu mimari eserlerden referans alınıp üretilmelidir. Bu anlayışla üretilen işler; süslemeye karşı tutumlu, katı ve sağlam görünümlü, malzemeye dürüst yaklaşımlı ve Ortaçağ'ı andırır işer olmuştur.

Gotik canlandırma etkisinin Art Nouveau örnekleri; Paris 1900 Sergisi'nde E. Bagués'in mobilyalarında, Nancy Okulu'ndan Emile André'nin Huot Evi'nde (1903); Belçika'da Victor Horta'nın Art Nouveau ile bütünleşen demir işlerinde; Van de Velde'nin söylemlerinde ve Gaudi'de izlenebilmektedir.¹⁵

Rokoko ise, aslında 18. yüzyılda geliştirilmiş bir ifade biçimiyken 1890'larda özellikle Nancy'de kendine yeniden yer bulan motiflerle ve Nancy Okulu'nun da kurulmasıyla Art Nouveau'nun biçimsel elemanlarıyla bütünleşmiştir. Rokoko'da mevcut olup Art Nouveau ile paralellik kurulabilecek özellikler; asimetri kurgusu, mekân birliğinin sağlanması, renkte pastel tonların tercihi ve çiçeklerin sık kullanımıdır.¹⁶

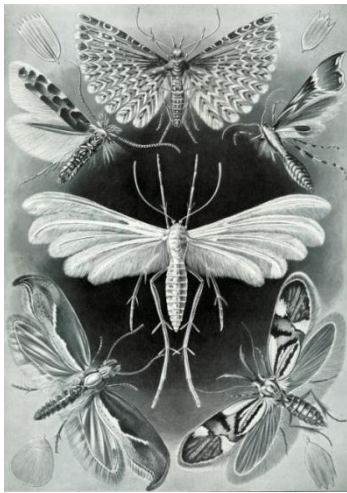
14 URL-1, "Pugin and the Gothic Revival", <http://www.artsandcrafts.org.uk/roots/pugin.html>

15 Madsen T. S., a.g.e., s:99-100

16 Madsen T. S., a.g.e., s:109

1.2.5. Doğa'ya Bakış

Yeni bir sanatın ifadesi için yeni arayışlar içinde olan Art Nouveau, ilham için Doğa'ya dönen ilk yüzyıl akımıdır. Bunda, jeoloji ve özellikle biyoloji bilimindeki araştırmaların popüler olmalarının etkisi mevcuttur. Sözgelimi İngiltere'de Charles Darwin'in doğal seleksiyon teorilerinin, Doğa'ya olan bakış açısının değiştirdiği bilinmektedir. Alman bilim adamı Ernst Haeckel'in deniz biyolojisi ve protozoa araştırmaları için kendi eliyle çizdiği illüstrasyonlarının (*Kunstformen der Natur*, 1899) Art Nouveau sanatçılarınca coşkuyla karşılandığı ve bu çizimlerin akımın görsel tetikleyicisi olduğu da iddia edilmektedir.¹⁷ Pugin'in *Floriated Ornament* (1849) ve Owen Jones'un *The Grammar of Ornament* (1856) eserleri de, geçmiş stillerden ayrılmayı düşünen sanatçılara Doğa'yı başlıca ilham kaynağı olarak öneren başlıca yayınlardır.



Resim 1.2. Kunstformen der Natur'den 58 no'lu levha,
Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/>

Doğal biçimlerin, mimarlık tarihinde uzun zamandır yer almakla birlikte Rönesans dönemi boyunca Yunan ve Roma usulleriyle kullanıldığı bilinmektedir.¹⁸ Pre-Rafaelitler ve modelin birebir kopyasını çıkartmayı amaçlayan diğer resim okullarının aksine *Sanat ve Zanaat Hareketi* (Arts and Crafts) ve Art Nouveau'da, doğadaki motiflerin mimariye dönüştürülmesi söz konusudur. Art Nouveau sanatçıları, Doğa'yı mimariye dönüştürmek üzere araştırıp yorumlamışlardır. Sanatçılar bu konuda taklitçi davranmamış, çoğunlukla stilize bir dille bireysel arayışlar gerçekleştirmişlerdir; akımdaki çeşitlilik de bu arayışlara bağlanmaktadır.

¹⁷ Haslam M., a.g.e., s:20

¹⁸ Grady, J. (1955), "Nature And The Art Nouveau", *The Art Bulletin*, C.37, No. 3 (Eylül 1955), College Art Association, s:188

“Art Nouveau sanatçı ve mimarları aynı zamanda, balkabağı gibi tırmanıcı bitkilerin sülükdallarının bir destek etrafında dönmesinden büyülenmişlerdir. Dövme demirin elastikiyeti ve gerilme gücünü kullanarak merdiven korkuluğu, lamba ve iç dekorasyondaki diğer elemanlarının tasarımlarında sarmaşık benzeri etkiler yaratmışlardır.”¹⁹

Stilde en çok kullanılan çiçek motifleri; haşhaş tohumu, gül, gündüz sefası, süsen, orkide, siklamen, fuşya, leylak ve deniz bitkileri; hayvan kullanımı muhtelif böcekler, yusufçuk, arı, tavus kuşu, gece kelebeği gibi geniş seçenekler dahilinde kullanılmıştır. Motifler düzenli desenler şeklinde değil; Doğa'nın dinamik biçimlerini coşku, heves ve canlılıkla yansıtabilecek şekildedir. Doğa'nın mimariye dönüştürülmesi problemine her tasarımcının farklı yaklaşması, ortaya çıkan eserlerin sınıflandırılmasını zorlaştıran bir etken olmuştur. Doğa'nın mimariye dönüşümü Victor Horta'nın büyüme ve çiçek açmaya hazır mekânlarında; Hector Guimard'ın Paris'teki ünlü metro istasyonlarındaki büyüyen bitkileri ve böceklerinde; soyut ve yaratıcı bir derinlikle Mackintosh'un tasarımlarında ve tabii ki masalsi tasarımlarıyla Gaudi'nin işlerinde izlenmektedir:

“...Sagrada Familia Kilisesi'nde, bitki, hayvan ve insan biçimleri gerçekçi olmakla beraber öyle şekilde gruplanmış ve bir araya getirilmiştir ki, soyut bir heykelin parçası haline gelmişlerdir. Park Güell'de ağaçlar ve mağaralar taş ve seramik ile taklit edilmiştir. Fakat Casa Milà'da Gaudi, doğayı kendine özgü bir biçimde ifade etmiş, denizi Barselona'nın ortasına taşımıştır; öyle ki duvarlar hareket eden dalgaları, balkonlar demirden yosun ve süngerleri ve yaşayan bitkileri çağrıştırmakta ve gerçek bitkiler metal yapraklar ile karışmaktadır. İç mekân tavanları, gelgit uzaklaştığında geriye kalan kumlu bir plajı anımsatmaktadır.”²⁰

1.2.6. Japon ve Uzakdoğu Etkileri

Klasizme sırt çeviren ve taze ilham kaynakları arayışında olan Art Nouveau sanatçıları, Avrupa dışı coğrafyaların sanatlarına bakmışlardır. Doğu, Romantizm hisleriyle geriye dönüşler yaşayan Avrupa kıtası için egzotik bir dünya iken sanatçıların, maddeci Avrupa'nın Klasik sanatından kaçıp Doğu sanatının ruhsal değerlerine yöneldikleri bilinmektedir:

“Art Nouveau'nun biçim dünyası sadece hislerin kaydedilmesinden değildir; arkasındaki itici güç, görünenin yorumlanması ya da hissedilen soyutlama hevesidir. İçinde var olan gerçekçiliğin reddi, zaten Doğu'da olan ve karşıt olarak Batı'da olmayan bir özelliktir.”²¹

19 Speidel, M. (1990), “The Eternal Bloom Of Art Nouveau”, *The Unesco Courier*, Ağ.1990, Paris, s:13

20 Grady, J., a.g.e., s:189

21 Lancaster, C., a.g.e., s:298

Art Nouveau sanatçılarınca Doğu'ya olan ilginin bir diğer sebebi, kuşkusuz akımın öncüleri ve sanat koleksiyoncularının Doğu sanatına olan hevesleridir; sözgelimi, Arthur Lasenby Liberty ve Samuel Bing bu koleksiyonculardandır. Mağazasının yanı sıra atölyesi de bulunan ve Japon yaşamının her yönüyle ilgili makalelerin yayınlandığı *Le Japon Artistique* isminde bir dergi çıkartan Bing, 1895 yılında dergide yayınladığı bir manifesto ile *L'Art Nouveau*'nun kişisel duyguları ifade ettiğini, her kullanılan objede, zevk almanın zarıflığını ve sadeliğin çekici güzelliğini ortaya koymanın mücadelesini anlatmıştır.²² Liberty ise, Londra'daki dükkanındaki Uzakdoğu ve Japon ipekleri, keten örtüleri ve basma kumaşları ile Pre-Rafaelitlerin ve Whistler'ın ilgisini çekmiştir. Öyle ki kumaşlarının modernist söylemin statü sembolü olduğu belirtilir.²³

Avrupa ülkelerinin, yeni emperyalist tutkuların yan ürünü olarak Doğu sanatını yoklamalarını Doğu'ya olan ilginin sebebi olarak addeden tarihçiler mevcuttur.

Amerika ile Japonya arasındaki ilk ticari anlaşmanın 1859'da imzalanmasını ve diğer uluslarla benzer ticari anlaşmaları takiben Japonya, 1862 yılında ilk defa bir Dünya Fuarı'na katılmıştır. Bu ve takip eden sergilerle, özellikle Paris'teki 1867 Exposition Universelle ile, Avrupa'da Japon çılgınlığı başlamış ve 1869'da Süveyş Kanalı'nın da işletmeye açılmasıyla Japon seramikleri, emaye eşyaları, maskeleri, kimonoları ve panoları Avrupa pazarlarını doldurmuş, Japon estetiği dönemin sanatçıları tarafından coşkuyla karşılanmıştır. Mimar-tasarımcı Edward William Goodwin'in (1843-1917), evini baştan aşağı Japon stilinde donattığı bilinmektedir.

Japon sanatı, Katsushika Hokusai, Ando Hiroshige ve Kitagawa Utamaro gibi ustaların *Ukiyo-e* baskıları, tahta kalıpla basılmış desenleri ve lake ürünleri ile Batı dünyasında tanınmıştır. Hokusai'nin *Mangwa* baskı albümü Japon motifleri için başlıca kaynak olmuştur. Japon sanatçılarının Doğa'nın şiirsel niteliğine vurgusu, bambu, sazlık, su zambağı, kiraz çiçekleri, yumuşak renk tonları Batılı sanatçılarca coşkuyla karşılanıp benimsenmiş ve işlerine adapte edilmiştir.²⁴

Batılı sanatçılar, Japon sanatının geometrik süsleme kullanımından, dolambaçlı eğrilerinden, Doğa'ya ilişkin resimsel tutumundan, düzleştirilmiş perspektiflerle

22 **Levin, M. R.** (1988), "Art Nouveau Bing: 'Paris Style 1900' and 'Berlin 1900-1933: Architecture and Design' At The Cooper-Hewitt Museum, New York", *Technology and Culture*, C. 29, s:626

23 **Duncan, A.** (1994), *Art Nouveau*, Thames and Hudson Ltd, Londra, s:17

24 **Duncan, A., a.g.e.**, s:15

yarattığı iki boyutlu etkiden, uçuculuk ve hafiflik duygusundan, blok renkler ve gölgelemeden, detay ve bütünde yer alan asimetrik konseptin zarafetinden, kaligrafi sanatçılarının karmaşık karakterleri mürekkep ve fırça ile ifade etmelerinden ve figür-fon ilişkisinin parlak örneklerinden çok etkilenmişlerdir. Bu etkinin Victor Horta'nın demir-ağaç kombinasyonlu işlerinde ve Van de Velde'nin erken sandalye tasarımlarında, mevcut olduğu belirtilmektedir.²⁵ Düz çizgili Japon sanatı, Art Nouveau'nun geometrik versiyonunun geliştiği Viyana ve Glasgow için ilham kaynağı olmuştur.

Oryantal sanatın akıcılığı ve teknik edinimleri Art Nouveau'nun her disiplinde barizdir. Lotus çiçeği, scarab, yılan ve kanatlı Tanrı Horus kullanımıyla Mısır²⁶; kemerleri ile Art Nouveau mimarisinde yer bulan Fas, bazı kulelerde görüldüğü kadarıyla Moğol ve daha çok dekoratif sanatlarla ilgili olarak Türk, Pers ve Hint sanatları da Art Nouveau'nun ilgi alanına girmiş sanatlardır.

1.2.7. Demir Mimarisi Etkisi

Demir, 1700'lerin sonlarından itibaren geniş açıklıkların geçilmeye ihtiyaç duyulduğu köprülerde kullanılmakta olan bir malzeme iken, 19. yüzyılda baş döndürücü bir hızla gelişen demiryolu yapımında kullanılmış, yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek bina yapımı sözcüklerine girmiştir. Büyük açıklıklı geniş mekânlar gerektiren çok katlı antrepo yapılarında yangına dayanıklı tek inşaat malzemesi olarak tanınan demir, yüzyıl ortalarında modüler cam panolarla kullanılan dökme demir kolon ve kiriş sistemleri, hızlı prefabrikasyon ve nakliye edilebilir sistemler sunmaya yaramış ve yüzyıl ortalarından itibaren tren garları, alışveriş merkezleri, sergi salonları gibi binaların tasarımında kullanılmaya başlamıştır.²⁷ Bu arada bir dizi sergi de 19. yüzyıl boyunca, endüstrileşmiş ülkelerin kendilerine olan inançlarını ve endüstri ürünlerini gösterebilme imkânı yaratmıştır. Böylesi bir sergi olan *1851 Londra Tarım ve Sanayi Ürünleri Sergisi* ve sergi binası *Crystal Palace*, dönemin sanayileşmiş ve en güçlü ülkesi olan İngiltere'de seri üretimi ve makineleşmeyi temsilen, Sir Joseph Paxton isimli bir sera üreticisi-mimar tarafından inşa edilmiştir. Bina, bütünüyle cam ve demirden oluşması ve ilk prefabrik yapı olması bakımından mimarlık tarihi için bir mil taşıdır. Aynı zamanda temsil ettiği

25 Speidel, M., a.g.e, s:13

26 Zaalouk M. (1990), "From Horus To Aida", *The Unesco Courier*, Ağustos 1990, Paris, s:21

27 Erpi F. (1999), *Mimari Üzerine Söyleşiler*, Mimarlar Derneği Yayınları, İstanbul, s:56-57

endüstri gücüne olan tepkiler ve “tasarımın ne olması gerektiği” sorgularıyla da gündemde kalmıştır. 1889 Paris Uluslararası Dünya Fuarı için tasarlanan *Gallerie des Machines (Makine Galerisi)* ve *Eyfel Kulesi*, demirin kullanımının sansasyon yarattığı ve İngiltere’ye meydan okuyan iki mimari yapıttır.

Hızlı kentleşmenin de etkisiyle demirin yapı malzemesi olarak kullanılmaya başlanması ve teknik olanaklarla şekillendirilmesi, “o zamana kadar moda olan Gotik taklidi üslubundan çok farklı bir üslubun ortaya çıkmasına neden olmuştur”²⁸. Demir, Art Nouveau’ya doğrudan esin kaynağı olmamakla birlikte yeni malzemeler deneyen sanatçıların yeni ifade arayışlarını yansıtabileceği bir malzeme olması bakımından önemlidir. Art Nouveau mimarları demiri, hem strüktür hem de dekoratif amaçlı kullanmışlardır.

1.2.8. Sembolizm Etkisi

19. yüzyılın sonlarında kendine yer bulan ve İzlenimcilik ve Naturalizme karşı gelişmiş bir akım olan Sembolizmin kökenlerinin yüzyıl başındaki Romantik sanata uzandığı bilinmektedir. Maddeciliğe ve burjuva yaşamına karşın düşleri açığa çıkartan sembolizm, ruh hali yaratmakla ilgilidir ve eserlerin anlamı belirsizdir.

Doğa’dan ayrı olarak, sembollere olan ilginin Pre-Rafaelitler arasında tutulan başka önemli bir fikir olduğu da belirtilmektedir.²⁹

Endüstri Devrimi’nin sonrasında yaşanan şehirleşme ve maddeciliğin etkilerine yönelik bir tepki gösteren sanatçıların içsel dünyaya yaptıkları vurgu, Doğa’yı bir model olarak alma fikri, görünenin dışındaki anlamlara olan eğilimi ile Art Nouveau’nun Sembolizm ile yakın bağları bulunmaktadır. Karmaşık biçimler, medusa kafaları, pan ve orman perileri gibi doğaüstü yaratıkların Sembolizm etkisiyle akıma girdiği bilinmektedir.³⁰

28 Erpi F., a.g.e, s:57

29 Madsen T. S., a.g.e, s:245

30 URL-5, “Art Nouveau Tarihçesi”, <http://www.mimar.cc/makale/art-nouveau-tarihcesi-73.html>

1.2.9. Diğer Etkiler

Art Nouveau, 19. yüzyılın estetik hareketleriyle yakından ilişkilidir. *Fin de siecle* ruhu ³¹, *fin de siecle* sanatçılarının fiziksel ve psikolojik yönüyle cinselliğe duydukları ilgi, toplumu, görsel bir yenilik, bazen de ahlâki örfleri alaya alarak şok ve rahatsız etme niyetleri ve bu dönemde değişen rolü ile kadın figürünün yoğun kullanımı ³² kuşkusuz Art Nouveau sanatçıları tarafından da benimsenmiştir.

İfadeci hareketleriyle izleyicisine göz kamaştırıcı şekiller sunan ve ışık oyunları ile müziği, rengi, ışığı ve kumaşı sentezleyip düşsel bir dünya yaratan dansçı Loie Fuller, birçok yazar ve ressama olduğu kadar Art Nouveau sanatçılarına da esin kaynağı olmuştur. ³³



Resim 1.3 Dansçı Loie Fuller
Kaynak: <http://en.wikipedia.org>

Akım, dönemin grafik ve illüstrasyon sanatının arayışlarından da beslenmiştir. William Blake'in (1757-1827) yumuşakça akan ve dalgalanan çizgisel stili, metne ve sonra da sayfanın kenarına entegre ettiği tavır en erken Art Nouveau örneklerinden sayılmaktadır. Blake'in canlılığı ve ifadeciliğinin Mackmurdo'da aşikâr olduğu belirtilmektedir. ³⁴ Bir başka grafik sanatçısı, Aubrey Beardsley'in (1872-1898), Oscar Wilde'in *Salome*'si için hazırladığı ve *The Studio* dergisinde yayınlanan göz alıcı siyah-beyaz baskıları, iki boyutlu Japon kompozisyonu ile birleşmiş ve Estetik Hareket'in belli başlı eserlerinden biri sayılmakla birlikte, İngiltere'deki Art Nouveau

31 *Fin de siecle*, Fransızca “yüzyıl sonu” anlamına gelen ve aydınlanma çağının bitiminden dem vurarak 19. Yüzyıl sonuna atıfta bulunan bir tanımdır. *Fin de siecle* sanatçıları, daha çok karanlık, sıkıntılı, belli belirsiz korku içeren, karamsar hatta “yaklaşan ölüm” havası yaratmaya meyillidirler.

32 **Haslam M., a.g.e.**, s:7, s:8

33 **Kisselgof A.** (1988), “Review/Dance; Art Nouveau's Esthetic in Motion: Invoking the Spirit of Loie Fuller”, <http://query.nytimes.com>

34 **Duncan, A., a.g.e.**, s:12

zevkinin erken bir manifestosu olarak da kabul görmüştür.³⁵ Walter Crane ise (1845-1915) özellikle bitkisel motiflerle süslediği kitaplarla, eş zamanlarda Art Nouveau için ilham sağlayan tasarımlar ve kitap illüstrasyonları yapmıştır.

Oryantal etkilerin yanı sıra akım, Kelt canlandırmacılığından, özellikle de kitap süslemelerinden beslenmiştir.

Art Nouveau'nun desenlerini, 19. yüzyıl havacılık bilimiyle ilgil çalışmalarla bağlantısını kuran araştırmalar da mevcuttur. 1899 yılında tamamlanan Eyfel Kulesi'nin yanı sıra asansörler, sirk akrobatları, ip cambazları ve uçurtma uçurmak popüler eğlence biçimleri, dönemin popüler illüstrasyonlarında yükseklerle yapılan yolculuğun fantastik araçları tasvir edilmektedir. Bu konuya ilk olarak Christopher Dresser'ın değindiği bilinmektedir.³⁶

1.3 ÜLKELERE GÖRE GELİŞİMİ

1.3.1. Belçika

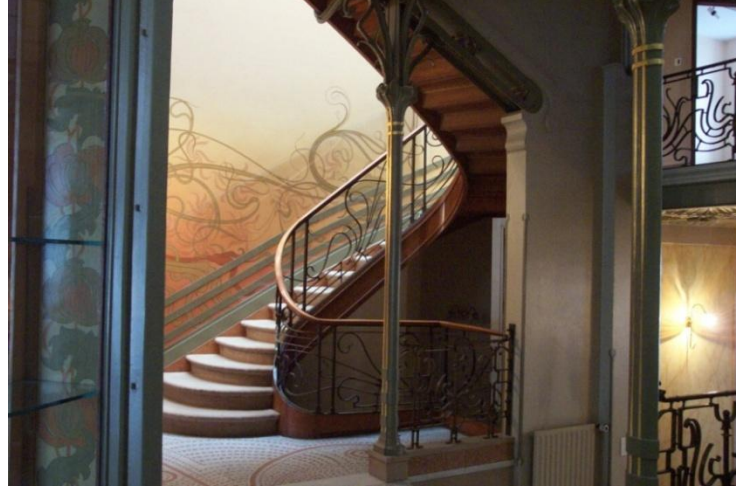
19. yüzyılın son çeyreğinde avant-garde sanatın öncüsü sayılabilecek bir merkez haline gelen ve hem Endüstri Devrimi hem de Afrika'daki kolonyal uzantısından edindiği zenginliğin keyfini çıkartan Belçika büyük bir dönüşüm yaşamış, Art Nouveau bu dönüşümü en çok temsil eden akım olmuştur. Kökleri İngiltere'de atılan bu akımın Belçika'da yükseldiği ve Avrupa'ya burada yayıldığını söyleyen araştırmacılar vardır. Belçika, bu iddiayı destekleyebilecek parlak mimar ve tasarımcılara ev sahipliği yapmıştır.

Art Nouveau'nun en önemli mimarlarından Victor Horta'nın (1861-1947) 1883 yılında Brüksel'de inşa ettiği Hôtel Tassel (*Resim 1.4*), ilk Art Nouveau yapı olmasının yanında, geçmişin bağlarından başarıyla ve radikal bir biçimde kalkması bakımından önemli bir eserdir. Victor Horta, Hôtel Tassel'de kabuğu ve iç mekânı birbirinden ayrı düşünmemiş ve mekânın kurulumundan en ufak dekoratif detaya kadar süreklilik ve bütünlük sağlamıştır. O güne kadar mühendisler tarafından sergi salonları, tren istasyonları, depolar ve seralar gibi yapılarda kullanılan demiri hem

35 **Gontar C.** (2000), "Art Nouveau" <http://www.metmuseum.org>

36 **Cordulak, S. W.** (1992), "Art Nouveau and The Will To Flight", *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, s. 257-272, Oxford University Press

strüktürde hem de dekoratif amaçla kullanarak iç mekânda devrim yaratmıştır.³⁷ Bir başka Horta işi; soyutlanmış ve kişiselleştirilmiş şekilde Japon ve Rokoko etkilerine sahip Hôtel Solvay'dir (1898). Victor Horta'nın en yenilikçi ve mimarî bütünlüğe sahip işlerinden biri olarak bilinen bu işte bütün detay ve parçalar bir bütüne birleşmiş ve “Rokoko boyunca yaratılmış ve Romantizm altında kaybolmuş bütüncül mekân anlayışı yenilenmiştir.”³⁸



Resim 1.4.Hôtel Tassel, merdiven holü, Victor Horta, 1893, Brüksel

Kaynak: <http://upload.wikimedia.org>

Hôtel van Eetvelde (1900), Maison du Peuple (1898) ve kendi atölye-evi gibi eserleriyle de anılan Horta; strüktürü saklama gereği duymadan; metal, ahşap, mermer ve cam gibi çok çeşitli malzemeyi ahenk içinde ve Art Nouveau'nun kıvrımlı çizgilerine uydurarak kullanmıştır. Alışlageldik kullanımların dışına çıkarak dönem için tamamen yeni bir mimari ve estetik dil oluşturmuş, mekânın Doğa'ya dönüşümünü gözetmiş, malzemelerin renk ve dokularıyla ifadeler yaratmıştır. Horta, mekân planlamasına da yenilikler getirmiştir; taşıyıcı duvarlar yerine metal taşıyıcıları kullanarak mekânı açmış, bölücü panellerde cam kullanarak açıklıkları artırmıştır.

Belçika'da anılmaya değer diğer bir Art Nouveau mimarı aynı zamanda mobilya tasarımcısı da olan Gustave Serrurier-Bovy'dir (1858-1910). Bovy, çapraz biçimde yerleştirilmiş ve Kelt süslemelerini anımsatan payandamsı eğrilerin, bölüntüler ve katların bolca kullandığı mobilyaları ile anılmaktadır (*Resim 1.5*).

³⁷ Duliére, C., a.g.e., s:25

³⁸ Madsen T. S., a.g.e, s:45-46



Resim 1.5 Vitin, Gustave Serrurier Bovy, 1899
Kaynak: <http://www.metmuseum.org>

Henry Van de Velde (1863-1957) hem Victor Horta'nın asimetrik, soyut ve dinamik biçim diline hem de mobilya tasarımlarında Serrurier-Bovy'nin konstrüktif anlayışına sahip bir sanatçıdır.³⁹ Eşiyle birlikte yaşamak üzere, William Morris'in *Kırmızı Ev*'inden ilhamla tasarladığı Villa Bloemenwerf'te (1895); mimari planı, mobilyası, duvar kağıdı, çatal bıçak takımı ve hatta eşinin giyeceği kıyafetleri bile tasarlayarak *gesamtkunstwerk* (*bütünüyle sanat işi*) örneği yaratmıştır. 1901 yılında Almanya'ya yerleşen sanatçı, daha çok Almanya'daki işleriyle tanınmakta, hatta Art Nouveau'yu Almanya'ya tanıtan kişi olarak anılmaktadır.

Belçika Art Nouveau'sunun, bir tarafta belli geleneksel stilistik bağlantılarla Fransa'ya benzeyen plastik ve dekoratif stil, diğer tarafta İngiltere ile daha çok ortak noktası olan ve Bovy tarafından temsil edilen konstrüktif çabalar olmak üzere iki eğilimi olduğu; Van de Velde'nin ise her iki eğilimi bünyesinde barındırdığı belirtilmektedir.⁴⁰ Süsleme anlayışı bakımından soyut ve dinamik olduğu söylenebilir.

Belçika, Horta'ya benzemeye çalışan birçok parlak mimarın 500'den fazla göze çarpan Art Nouveau binaları ile "Art Nouveau'nun başkenti" sayılabilecek bir şehir olmuştur. Fakat bu durumun, binaların plan ve iç mekânlarından ziyade cephelerle sınırlı olduğu izlenmiştir.⁴¹

39 Madsen T. S., a.g.e, s:51

40 Madsen T. S., a.g.e, s:51

41 Dulière, C., a.g.e., s:26

1.3.2. Fransa

Fransa, Art Nouveau akımına iki ayrı merkezden iki eğilim ile katkı sağlamıştır. Bunlardan ilki, Émile Gallé'nin (1846-1904) kurucusu olduğu Nancy Okulu ve bu okulun etrafında çalışanlar; önde gelenleri Louis Majorelle (1859-1926), François-Émile André (1871-1933) sayılmakla birlikte sanatsal tavrı bütünüyle Doğa'ya dayanan ve çiçekler başta olmak üzere Doğa'nın tüm motiflerini stilizasyon olmadan kullanan bir okuldur. Asimetri, mekânda bütünlük ve aynı zamanda mobilyaların imzalanması Nancy okulunun tipik tutumudur.

Nancy Okulu'ndan François-Émile André, tasarladığı Masion Huôt (1903), Sergent-Blandan (1903) ve kendisi için tasarladığı Les Gycines (1902) gibi bir dizi konutta, yerel Neo-Gotik unsurları modernist etkilerle kaynaştırmıştır.⁴²

Louis Majorelle için 1902'de inşa edilen Villa Jika, Ortaçağ ve Art Nouveau karışımı dış hatları ve benzetmeleri ile mimari bir ilgi odağı olarak durmaktadır.⁴³

İkinci merkez, Samuel Bing etrafındakiler ve bağımsız çalışan sanatçılarıyla Avrupa'da dönemin en önemli sanat şehri olan Paris'tir ve akım için önemli gelişmeler bu şehirde gerçekleşmiştir. Buradaki tutum Nancy Okulu'na nazaran daha süssüz ve süsün tek bir çerçeveye sınırlandırıldığı; Doğa'dan ilham alınmasına rağmen daha stilize hatta bazen soyut eğilimlidir.⁴⁴

Hector Guimard (1867-1942), Paris metroları için tasarladığı girişlerde (*Resim 1.6*), coşkun organik ve çizgisel stiliyle dökme demiri hem dekoratif hem de strüktürel amaçlarla kullanarak Art Nouveau ikonu haline gelmiş, hatta akımın *Style Metro* (metro stili) olarak da anılmasını sağlamıştır. Guimard aynı bitki soyutlamalarını binalarında da gösteren bir mimardır. Castel Béranger (1900), Humbert de Romans Konser Salonu (1898), Hôtel Roy (1898), Maison Coilliot (1900) Doğa'ya olan bağlılığını yansıttığı, soyut süslemelerin hakim olduğu, asimetrik düzenlemeli işlerine örnektir. Bugün Art Nouveau dahilinde anılsa da, Guimard kendi stilini ayrı tutmuş ve “Guimard stili” şeklinde tanımlamıştır.

Soyut bitkisel eğrilerden oluşan stilleriyle Charles Plumet-Tony Selmersheim ve Art Nouveau motiflerini hevesle kullanan Xavier Schoellkopf de burada anılmalıdır.

42 Duncan, A., a.g.e. ,s:42

43 Duncan, A., a.g.e. ,s:43

44 Madsen T. S., a.g.e. ,s:24



Resim 1.6. Metro girişı, Paris, H.Guimard

Kaynak: <http://upload.wikimedia.org/>

Paris'in Art Nouveau mirasının bir nebze de gözlerden uzak mimarların düşük bütçelerle tasarladıkları pastaneler, lokanta ve kafelerden oluştuğu ve bunların çoğunun cephe ile sınırlı kaldığı belirtilmektedir. Bazı ticari mekânların ender örneklerindeyse, akımın iç mekâna da yansıdığı görülmektedir; Louis Marnez'in ressam Leon Sonnier ile tasarladığı *Maxim's* ve Alphonse Mucha'nın tasarladığı mücevherci dükkânı *G. Fouquet* bunlara örnek sayılabilir.⁴⁵ S. T. Madsen, Fransız Art Nouveau'sunun daha çok iç mekân ve mobilya ile bağlantısından dolayı, mimari olmaktan ziyade dekoratif olarak adlandırıldığından bahsetmektedir.⁴⁶

1.3.3. Almanya

Art Nouveau'nun Alman versiyonu, *Jugendstil* olarak anılmıştır. 1897 Dresden Uluslararası Sergisi'ndeki iç mekân işleri sansasyon yaratan ve sergi sonrası birçok iş alan Henry van de Velde, Almanya'da *Jugendstil*'i tetikleyen kişi olmuştur.⁴⁷

Henry van de Velde, Almanya'da özellikle mağaza iç mekânlarıyla ve Folkwang Müzesi'yle (1902) tanınmıştır; Folkwang Müzesi'nde sabit ve hareketli mekân öğelerini bütünlük oluşturma niyetiyle duvardaki dalgalanan panele adapte etmiştir. Berlin'de Havana Company Cigar Shop (1900) ve Haby Berber Salonu (1901) da önemli Art Nouveau işlerindendir.

⁴⁵ Duncan, A., a.g.e., s:23

⁴⁶ Madsen T. S., a.g.e., s:31

⁴⁷ Lehne, A. (1990), "From Fantasy To Functionalism", *The Unesco Courier*, Ağustos, Paris, s:27

Jugendstil'in bir merkezi; ressam ve grafik sanatçılarının muhit edindiği Münih olmuştur. Münih grubundan Otto Eckmann (1865-1902), Jugendstil'in önde gelen tasarımcılarından üretken bir sanatçı ve döneminin uygulamalı sanatlara verdiği önemi yansıtan çok yönlü bir tasarımcıdır. İllüstrasyon ve tipografiye yeni bir bakış getirmiştir. Doğal biçimlerin soyutlanması, kavisli çizgileri, tezat renk kullanımıyla *Beş Kuğu* isimli işi, Münih Jugendstil'in ikonu olmuştur.⁴⁸

Hermann Obrist (1863-1927) avant-garde sanatın tüm eğilimleriyle ilişkili olan, eğitimci yanıyla da Jugendstil'in gelişimi ve yayılmasına önemli katkıları olan bir sanatçıdır. Obrist'in *Peitschenhieb* isimli duvar kumaşı, Alman floralizminin en hoş örneklerinden biridir. Bu desen ile Berlinli mimar August Endell'in Elvira Fotoğraf Stüdyosu (1898) cephesi arasında benzerlik olduğu düşünülmektedir.

Richard Riemerschmid'in (1868-1957), Paris 1900 Sergisi'ndeki *Room for an Art Lover* (Bir Sanat Sever için Oda) isimli çalışması, iç mekân tasarımı Jugendstil ve yerel geleneklerle karıştırarak devrim yaratmıştır.⁴⁹ Sergiden sonra yıkılan müzik odasında, Viking ve Kelt sanatının birbirine geçmiş tasarımlarını çağrıştıran dolambaçlı eğrilerle strüktürel olarak net bir tutumda olan mobilyalar ile tezat halindedir. (Resim 1.7)

Münih grubunda incelenebilecek diğer sanatçı ve mimarlara örnek Bernhard Pankok (1872-1943) ve Bruno Paul (1874-1968) sayılabilir.



Resim 1.7. *Room For An Art Lover*, Richard Riemerschmid, Paris 1900 Sergisi
Kaynak: <http://www.nga.gov>

48 URL-3, "Otto Eckmann with the Scherrebek Weaving School, *Five Swans*, 1897", www.nga.gov

49 Lehne, A., a.g.e, s:28

Dük Ernst Ludwig'in ülkesinin sanat ve el sanatlarını teşvik etmek amacıyla önde gelen sanatçıları 1899 yılında Darmstadt yakınlarındaki Matildenhöhe'de bir araya getirmesiyle Darmstadt da bir Jugendstil merkezi haline gelmiştir. Sanatçı kolonisi, özgürlük içinde çalışarak, Jugendstil'in en büyük özlemlerinden birini, sanat ve hayatın sentezini ifade etme olanağı bulmuşlardır. Her sanatçı için bir ev tasarlayan Olbrich'in Evlilik Kulesi (*Hochzeitsturm*) ikonik bir örnektir. Matildenhöhe'de çalışan sanatçılardan biri de Peter Behrens'dir. Behrens'in "Jugendstil'in 'duru' olan ikinci evresini bildiren"⁵⁰ kendisi için tasarladığı ev (*Resim 1.8*) önemli bir örnektir. Ancak tasarımcının Art Nouveau ile ilişkisi kısa sürmüş ve Behrens, mimari işlevselcilikle birlikte süsten arınmayı yolunu seçmiştir.



Resim 1.8. Behrens Evi, yemek odası, P. Behrens

Kaynak: <http://www.design1900online.com>

1.3.4. Avusturya

Viyana'da Art Nouveau, Viyana Sanat Okulu'ndan ayrılan ressam Gustav Klimt'in, kendisi gibi akademik sanata karşı çıkan Koloman Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Max Kurzweil gibi sanatçı ve tasarımcılarla birlikte 1897 yılında kurduğu grubun adı olan *Secession* (sezasyon-ayırılma) olarak anılmıştır. Kendilerine ait atölyeleri bulunan grup, *Ver Sacrum* isminde bir dergi de çıkartmıştır.

50 Lehne, A., a.g.e, s:31

Mimari anlamda perde arkasındaki isim, Viyana Akademisi'nde mimarlık profesörü olan, tarihsel benzerlikten kopmuş, modern çağın taleplerine cevap veren yeni bir stili tutkuyla savunan ve öğrencilerine "sadece fonksiyonel olan güzel olabilir"i öğreten ⁵¹ Otto Wagner'dir (1841-1918). Modern mimarlığın kuruluşuna daha çok yayınlarıyla katkı sağlayan Wagner'in en önemli işleri; cephesinde sapları üzerinde yayılan kırmızı çiçekli seramiklerle süslü Majolikahaus (1898) (*Resim 1.9*); benzer bir tasarımla Karlplatz Tren İstasyonu'nu (1900) ve Steinhof Kilisesi'dir (1907). Wagner, işlerinde modernizmin yeni biçimlerine yarı-sembolik bir stil geliştirmiş ve tarihselcilikten farklı bir süsleme anlayışı önermiştir.



Resim 1.9. Majolika Haus cephesinden detay

Kaynak:

<http://www.design1900online.com/>

Avusturya Sezasyonu, Otto Wagner'in iki yetenekli öğrencisi; Joseph Maria Olbrich (1867-1908) ve Josef Hoffmann (1870-1956) ile bütünleşmiştir. Joseph Maria Olbrich'in stili iki döneme ayrılabilir. 1898-1904 arasında gerçekleştirdiği işleri renkli ve bazen neşeli olarak tanımlanır. Eğrisel çizgili dış hatları ve Paris ve Alman *Jugendstil*'ini çağrıştıran renkli bitkisel yüzey süslemelerini birleştirdiği özel konut projelerine örnek; Villas Friedmann (1898), Bahr (1900), Stifft (1899) ve Berl (1899) sayılabilir. C. Rennie Mackintosh'tan ilham aldığı ikinci dönem işlerinde, "yeni sanat"ın eğri ve süslemelerini narin düşeyler ve yumuşak işlenmemiş yüzeylerle değiştirmeye karar vermiştir. ⁵² Paris 1900 sergisi için tasarladığı iç mekân da, mimarın stilize süslemeleri yüzeyde bıraktığı ve muhtelif dekoratif unsurlardaki çizgilerin birbirleriyle soyut bir etkileşimde olduğu iyi bir örnektir. ⁵³

⁵¹ Lehne, A., a.g.e, s:29

⁵² Duncan, A., a.g.e, s:44-45

⁵³ Madsen T. S., a.g.e, s:68-70

Olbrich'in Sezasyon grubu için tasarladığı ve 1898 yılında inşa edilen Sezasyon Evi (Resim 1.10, 1.11) ilk bakışta klasik bir tapınağı andırmaktadır. Art Nouveau'nun geleneksel düzenden ayrılışını simgeleyen altın yapraklarla çevrili bir kubbe ile taçlandırılan binanın cephesinde yazan *Der Zeit Ihre Kunst, Der Kunst Ihre Freiheit* (dönemin kendi sanatı, sanatın kendi özgürlüğü) Sezasyoncuların düsturu olmuştur.



Resim 1.10. Sezasyon Evi giriş cephesi
Kaynak: <http://www.design1900online.com>



Resim 1.11. Sezasyon Evi cepheden detay
Kaynak: <http://www.design1900online.com>

Wagner'in bir diğer yetenekli öğrencisi olan Josef Hoffmann'ın en meşhur işi, “bütünüyle bir sanat” (*gesamtkunstwerk*) yaratmak amacıyla Koloman Moser ve Gustav Klimt gibi sanatçılarla ve usta zanaatkarlarla birlikte gerçekleştirdiği Palais Stoclet'tir (1911). Bu konut, bu yeni akımın, eğriler ve fantastik süslemelere bağlı olmadığını ve hoş, hassas malzemelerin, sert düşey çizgilerin çalışma mekânlarında olduğu kadar ikâmetlerde de kullanılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.⁵⁴ Yapının, özgünlüğü ve geometrisi ile Art Deco'nun ve Modern Hareket'in habercisi olduğu söylenir.⁵⁵ Hoffmann'ın Paris 1900 Sergisi için tasarladığı iç mekân, Gustav Pollack Villası (1900), Sanatorium Purkersdorf (1905), mimarın diğer önemli işleridir.

Avusturya ekolünde sık kullanılan motifler; tomurcuk, alevle dolu daire, daire salkımlı ağaç ve kare⁵⁶ olmakla birlikte, buradaki tutum stilize ve soyutlamadan ziyade geometrik ve zaman içinde süslemeden giderek arınan karakterdedir.

⁵⁴ Duncan, A., a.g.e, s:46

⁵⁵ URL-2, “Stoclet House”, <http://whc.unesco.org/en/list/1298>

⁵⁶ Madsen T. S., a.g.e, s:72



Resim 1.12. Palais Stoclet, 1911, Brüksel

Kaynak:

<http://www.design1900online.com>



Resim 1.13. Palais Stoclet yemek odası, Koloman Moser'in duvar çalışmaları

Kaynak: <http://www.boesendorfer.com/>

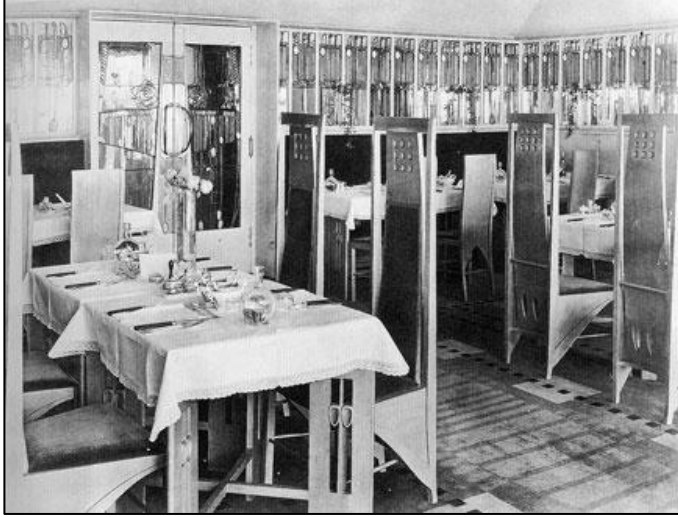
1.3.5. İskoçya

İskoçya, Art Nouveau'ya mimari bir derinlik ve vizyonu Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) önderliğindeki Glasgow Okulu ile getirmiştir. Mackintosh ile birlikte *The Four Mac's (Dörtlü Mac)* olarak anılan Herbert MacNair, Margaret ve Frances MacDonald, bu yeni sanata önemli bir bakış getiren Glasgow stilini geliştirmişlerdir. Viyana Sezasyoncularının, süsleme usulünü Glasgow Okulu'ndan ödünç aldığı bilinmektedir.

İskoçya'nın Gotik geçmişinden etkilenen Mackintosh; bina ve iç mekânlarında her yönüyle dekoratif süslemenin gramerini oluşturmuş; “güller, ağaçlar, elma çekirdekleri, laleleri ve semavî görümlü kadınları dik açılarla birleştirmiş”⁵⁷ ve Doğa'nın mekâna dönüşümü bağlamında çok incelikli ve mimarî davranmıştır. Willow Çay Odası (1906), Doğa'nın soyut ve yaratıcı kullanımını göstermesi bakımından önemli bir örnektir (*Resim 1.14*);

⁵⁷ Duncan, A., a.g.e. ,s:32

“...motifler doğaya dayanmakla birlikte asla açıkça naturalist değildir. Hala yerinde olan alçı friz, bir söğüt yaprağından türetilmiş olmakla beraber öyle bir şekilde geliştirilmiştir ki, kompozisyondaki biçim araştırması sonradan Picasso ve diğerleri tarafından sürdürülecektir.”⁵⁸



Resim 1.14. Willow Tea Rooms, Room de Luxe

Kaynak: <http://designmuseum.org>



Resim 1.15. Hill House, yatak odası

Kaynak: <http://designmuseum.org>

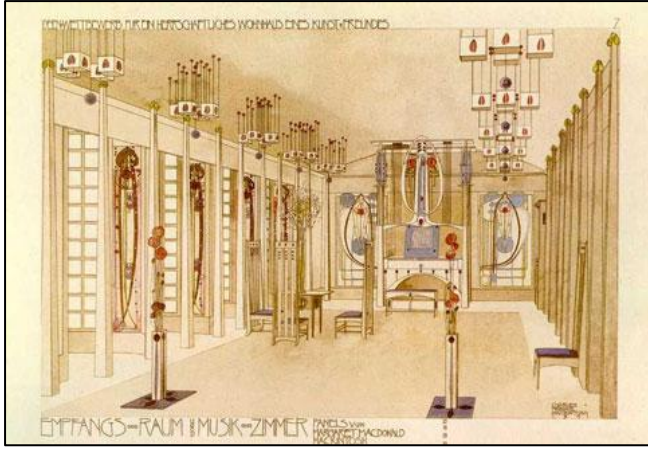
Mackintosh, renk seçiminde Art Nouveau'nun uçucu ve pastel tonlarını tercih etmiş, hatta bazı işlerinde o dönem için oldukça ilerici düşecek şekilde beyaz mekânlar yaratmıştır. Hill House'daki (1903) yatak odası bunlara bir örnektir. Bu oda, aynı zamanda mobilyanın bütünün bir parçasıymış gibi tasarlanması bakımından da önemlidir. (Resim 1.15)

Glasgow Sanat Okulu (1909), Mackintosh'un mekân organizasyonundaki alametifarikasının görüldüğü, çağın oldukça ilerisinde bir binadır. O dönem için oldukça cesur sayılabilecek arayışlarla fonksiyonun esas tutulduğu ve planın dışı yansıdığı devrin ilk ve nadir örneklerinden olan bu yapının, özellikle kitaplığındaki

58 Grady, J., a.g.e., s:190

yatay ve düşey birbirini dik kesen düz çizgileri ile mekânsal düzenlemenin doruğu kabul edildiği belirtilir.⁵⁹

1901 yılında, “sadece gerçek özgün modern tasarımların değerlendirileceği”⁶⁰ bildirilen *Grand Residence for an Art Lover* (bir sanat sever için ev) yarışmasında Margaret MacDonald ile birlikte ikinci olan Mackintosh, bu tasarımında her bileşeni bütündeki temaya tâbi ve biri diğerinden ayrılamayacak şekilde tasarlamıştır; derinlik ve illüzyon çabası olmaksızın her şey stilize ve basittir.



Resim 1.16. Grand Residence For an Art Lover

Kaynak: <http://designmuseum.org/>

Bir tasarımı bütünüyle ele alan Mackintosh'un, mekân içerisindeki bütünleyici mobilya ve aksesuarları da Art Nouveau bağlamında incelenmeye değer tasarımlardır.

Glasgow Okulu, Japon sanatından da ilham alarak çizgisel bir sınırlama ile belirgin olan tasarımlarında stilize bitki ve figüratif kompozisyonlar kullanmış, dekoratif sanata yanılsama ya da perspektif sokmaksızın iki boyutlu bakmıştır. Mobilya tasarımında da tarihselcilikten tamamen bağımsız oldukları söylenebilir; hatta Mackintosh'un geç dönem mobilya tasarımlarının Art Deco'nun öncüsü olduğu belirtilmektedir.

1.3.6. İngiltere

İngiltere; Sanayi Devrimi, Gotik canlandırma, Sanat ve Zanaat Hareketi gibi Art Nouveau akımının doğuşunu hazırlayan çoğu olgu ve fikrin doğduğu bir coğrafya olmasına rağmen, “yeni sanat”ın devrimini bünyesinde kısıtlı olarak barındırmıştır; bu durum mimarlık tarihçilerince İngiltere'nin konservatif yapısına addedilir. Bu

⁵⁹ Aslanoğlu İ. (1975), “Glasgow Sanat ve Mimarlık Okulu ve Chales Rennie Mackintosh, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, c.1, s.1, Ankara, s:27

⁶⁰ URL-6, “House For An Art Lover”, <http://www.houseforanartlover.co.uk>

yüzden belirgin ve bağımsız bir İngiliz Art Nouveau'sunun genel olarak sözü edilmez.

Yine de, metal işi, tekstil tasarımı ve kitap illüstrasyonlarında Art Nouveau benzeri tasarımlarının bulunabildiği görülmektedir. İngiltere'yi diğer ülkelerden ayırt edici özellik olarak uygulamaların bitki ve çiçeklerden türetildiği; hayli stilize, düzenli, detayda ve bütünde simetri gösterdiği belirtilir ⁶¹

1.3.7. İspanya

İspanya'da Art Nouveau'nun karşılığı olan *Modernismo*, 1870'li yıllardan itibaren şehrin ihtiyaç duyduğu genişleme alanlarında şekillenen yeni, prestijli ve bazen de mevcut binalarında ⁶², tarihsel stillerin reddi noktasında, kültürel ve politik ulusçuluğa da yaslanarak yeni bir Katalan stili arayışında kendine ifade alanı bulmuştur. Bu arayış, İslamî dekoratif biçim ve teknikleri, tuğla binalarda seramik kaplı yüzeyler gibi gelenekleri değerlendirmiştir.

Modernismo en çok Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) tarafından temsil edilmiştir. İşlerinde Neo-Gotik, İspanyol Baroğu ve Fas mimari öğelerini birleştiren mimar, sınıflandırılmasının zorluğu ve özgünlüğü konusunda mimarlık tarihçilerinin hemfikir olduğu eserler üretmiştir.

Gaudi'nin coşkusu, özgünlüğü ve dini sembolojisi; yaşayan organizmaların biyomorfik yüzeylerinden ilhamla ve Doğa'da düz çizgilerin olmadığı kabulüyle dalgalanan duvarlarıyla Casa Batlló (1906) ve Casa Milà (1908) işlerinde ⁶³; Park Güell (1914), Santa Coloma de Cervelló (1914) ve alt katları *Modernismo* ve naturalistik güdülerle inşa edilirken üst katlarının zirveye yakın bölümleri Gotik biçimlenmeler alan Sagrada Familia (baş.1882) işlerinde izlenebilmektedir.

İspanya'nın *Modernismo*'ya katkısını Gaudí'nin yanı sıra Lluís Domènech i Montaner'in (1850-1923) Palau de la Musica Catalana (1908), Casa Thomas (1898), Casa Lleó Morera (1905) işlerinde ve Josep Puig i Cadafalch'ın (1867-1956) Casa Martí (1896), Casa de les Punxes (1905) işlerinde görmek mümkündür.

Modernismo mimarları, mekânı bütünsellik içinde tasarlayarak çeşitli uzman sanatçı ve zanaatkârlarla işbirliği içinde çalışmış, bütününde olduğu kadar detayında da

61 Madsen T. S., a.g.e., s:41-42

62 Espuche, A.G. (1990) "Modernist Barcelona", *The Unesco Courier*, Ağustos 1990, Paris, s:35

63 Duncan, A., a.g.e., s:52

heyecan veren sonuçlar elde etmişlerdir. ⁶⁴

İmgesel, süslü ve çok renkli olan bu ekol, malzeme olarak dövme demir, tuğla ve seramiği alışılmadık biçimlerde kullanmıştır.



Resim 1.17. Casa Milà, atriyum
Kaynak: <http://en.wikipedia.org>



Resim 1.18. Casa Batlló, merdiven ve tavan
Kaynak: <http://en.wikipedia.org>

1.3.8. İtalya

Stile Floreale, çiçek motiflerinin sık kullanım tercihinden dolayı Art Nouveau'nun İtalya'daki isim karşılığı olmuştur. Akımın İtalya'da kendine yer bulmasının sebepleri, akımın geliştiği Avrupa ülkeleriyle paralellik gösterir; Romantik hareket, Doğa'ya bakış, hürriyet, değişim, *fin de siècle* ruhu, irrasyonelin moda olması ⁶⁵ bunlara örnektir.

Akım, İtalya'da en çok zengin burjuvazinin ikâmet, dinlenme ve çalışma mekânlarında o dönemde İtalya'da moda olan eklektik bir dekorasyon şeklinde yer bulmuştur. Dinî mimaride tek tük örnekler dışında örneği bulunmamaktadır.

Torino, İtalya'nın ekonomik olarak büyümesi ve *Stile Floreale*'nin gelişmesi bakımından önemli bir endüstri şehri olarak 1902 yılındaki *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* sergisine ev sahipliği yapmıştır. Bu

⁶⁴ Espuche, A.G., a.g.e, s:36

⁶⁵ Meeks, C. L. V. (1961), "The Real Liberty of Italy: The Stile Floreale", *The Art Bulletin*, Vol. 43, No. 2 (Haz. 1961), College Art Association, s:114

sergide, İtalya'da dönemin önde gelen tasarımcıları Vittorio Valabrega (1861-1952), Agostino Lauro (1861-1924) ve Carlo Bugatti'nin (1856-1940) tasarımları sergilenmiştir. Gaetano Moretti (1860-1938), sergi için tasarım yapan mimarlardan biridir ve bu sergi için tasarladığı oda; naturalistik tutumuyla; alt ve üst rölyeflerde görülen çiçekli, meyveli ve ağır yapraklı süsleriyle tipik İtalyan stildir.



Resim 1.19. Gaetano Moretti'nin 1902 Torino Sergisi için tasarladığı oda
Kaynak: Meeks, C. L. V., a.g.e., s:123

Burada anılması gereken bir isim de, Orta Avrupa ikliminden esintiler taşıdığından tam olarak İtalyan *Stile Floreale*'sine bağlı olmayan Raimondo D'Aronco'dur (1857-1932). 1902 Torino Sergisi'nin baş mimarı olarak yabancı ülke pavyonları hariç tüm binaları tasarlayan⁶⁶ D'Aronco, 1894 yılından 1909 yılına kadar İstanbul'da saray mimarı olarak çalışmıştır. Raimondo D'Aronco, İstanbul'a Art Nouveau akımını tanıtan mimar olarak bilinmektedir.

1.3.9. Diğer Ülkeler

Art Nouveau, Hollanda, Danimarka, Norveç, Finlandiya, İsveç gibi kuzey Avrupa ülkelerinin yanı sıra folklorik öğeleri ve yerel teknikleri akımın özellikleriyle birleştiren Orta Avrupa'ya yayılmış ve oldukça rağbet görmüştür.

Doğa ile olan tecrübelerinden, *form follows function* (biçim işlevi izler) düsturunu geliştiren Louis Sullivan (1856-1924), ABD'de Art Nouveau kıyaslaması yapılabilecek yegâne mimardır. Çelik çerçeveler etrafında inşa edilen gökdelenlerinin

⁶⁶ Meeks, C. L. V., a.g.e., s:116

dış yüzlerini Doğa ve Kelt sanatından esinlenilmiş çapraşık desenlerle süsleyen mimarın Art Nouveau akımına dahil olup olmadığı tartışmalıdır. Genel kanı desen, doku ve renkte Art Nouveau ile benzerlik gösterdiği fakat kütlelerde Art Nouveau'ya dahil olmadığı yönündedir.

Tasarımları daha çok Avrupalılarca rağbet gören zamanının en büyük cam tasarımcısı ve üreticisi Amerikalı Louis Comfort Tiffany (1848-1933) de Art Nouveau ile ilişkilendirilmiştir. Tasarımlarının kendine özgü görselliği ve ileri cam teknolojileriyle döneminin öncüsü olan sanatçının ilham kaynakları, kazıma Roma camları ve Ortaçağ vitraylarından egzotik Japon, Çin ve İslamî biçimlere kadar uzanmaktadır. Dikkate değer bir özelliği de bitki ve böcek araştırmalarıdır.⁶⁷

Asimetrisi, dekoratif yüzeylerdeki eğilimi ve Doğa duygusu ile Art Nouveau'ya ilham kaynağı olan Japon sanatı, 20. yy başında Art Nouveau'yu ağırlamıştır. Avrupa'dan Japonya'ya dönen sanatçı, mimar ve tasarımcılar yolu ile dekoratif sanatlara nazaran mimaride, özellikle mağaza cephelerinde kendini gösteren akım, Japon estetik geleneğine uygun olarak düz çizgili (*rectilinear*) tercih edilmiştir.⁶⁸

Modernleşme çabaları dahilinde Avrupa'ya yollanan araştırmacı, düşünür ve öğrenciler; Mısır'a yerleşen Avrupalılar; 20. yüzyıl başında moda için Avrupa'yı gözlemleyen üst sınıf ve Avrupalı model ve alışkanlıkları benimsemeye hevesli Mısırlılar vesilesiyle stil, Mısır'da Kahire ve İskenderiye'de görülmüştür.⁶⁹

Rusya'da eski geleneklere olan derin ilgiyle başlayan Art Nouveau, kuzeyin vahşi güzelliğinin yanı sıra Fin ve İsveç "ulusal romantizm"i ile bağlantılı olarak; İskandinav, Rus ve Karelo-Fin sanatı motiflerinin (güneş, hayvan ve bitki) teknik yenilikler, ahşap ve taş gibi doğal malzemeler ile birleştirildiği modern bir Nordik mimarisi özelliği göstermiştir.⁷⁰

Art Nouveau, koloniyal bağlantılarla Latin Amerika ülkelerine kadar ulaşmıştır. Avrupa'ya okumaya giden genç mimar, sanatçı ve tasarımcıların yanı sıra bu ülkelere yerleşen Avrupalı mimarlarca da tanıtılan akım, dergiler yoluyla takip edilmiştir. Mesafeden dolayı tam olarak idrak edilememiş; çiçek ve çelenkle süslenmiş her bina

67 URL-4, "Art Nouveau 1890-1914", http://www.nga.gov/feature/nouveau/exhibit_city.shtm

68 Fujioka, H. (1990), "A Fresh Look At Traditional Forms", *The Unesco Courier*, Ağustos 1990, Paris, s:18-19

69 Zaalouk M., a.g.e, s:21

70 Nashtshokina M. ve Kirikov B. (1990), "Northern Lights", *The Unesco Courier*, Ağus1990, Paris, s.32

Art Nouveau olarak kabul edilmiş olsa da, kompozit kemerler, dinamik eğriler, renkli seramik-cam kullanımı ve özenle işlenmiş demir işçiliği ile Küba ⁷¹ ve yeni malzemelerin daha evvel görülmemiş olanaklar yarattığı, Fransa-Belçika ekolüne yakın duran Arjantin ⁷² bunlara örnektir.

71 **Capablanca, E.** (1990), “A Cuban Mythology”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s.37-38

72 **Gazaneo J.O.** (1990), “An Aesthetic Revolution”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s.39-40

2. BÖLÜM: BEYOĞLU ve ART NOUVEAU

2.1. FETİHTEN 19. YÜZYILA KADAR BEYOĞLU'NUN ÇEHRESİ

Fatih'in 15. yüzyılda şehrin fethini takip eden dönemde, Müslüman cemaatlerin İslâmi geleneklere göre yaşayabileceği bir şehir yaratmak amacıyla ¹ giriştği imar faaliyetleri sonucu İstanbul; her bir tepeye kurulmuş anıtsal yapıları, külliyeler etrafında gelişen ahşap konutlu Müslüman mahalleleri, halkın camii ve çevresinde sosyal ilişkide bulunması dolayısıyla meydana ve büyük boş arazilerin yer aldığı bir şehir görünümündedir.

16. yüzyılda kurumsal ve yapısal gelişimini tamamlayıp klasik çağına ulaşmış olan İmparatorluğun sınırları, Viyana önlerinden Hazar Denizi kıyılarına, güneyde Kuzey Afrika topraklarından kuzeyde Rusya bozkırlarına kadar uzanmaktadır. Kanunî Sultan Süleyman ve baş mimar Mimar Sinan ile klasik Osmanlı mimarisi, tarihi yarımada da şehrin geleneksel silüetini yaratmaya başlamıştır. İstanbul'un Osmanlı uygarlığının merkezi olduğu düşüncesinin de bu dönemde yerleşik olduğu bilinmektedir.² Bu düşünce, İstanbul'un devletin gücünü simgelemesi bakımından önemlidir.

Galata ve onun uzantısındaki Beyoğlu'nun bu dönemdeki gelişimleri ayrı ayrı olmuştur. Eskiden bir Ceneviz kolonisi olan ve Bizans'tan itibaren kendine has bir nüfus ve yönetime sahip olan Galata, şehrin ticaret yolu olan limanı ile Tuna, Karadeniz, Ege, Marmara ve Karadeniz'den gelen gemilerin uğradığı İmparatorluğun dışa açılan önemli bir kapısı olarak ticaret bölgesi niteliğinde gelişmişken ³ Beyoğlu'nun bu yüzyılda bağlık bahçelik bir yer olduğu hatta burada *Pera bağlarının* yer aldığı bilinmektedir. Yunanca "karşı, öbür taraf" anlamına gelen Pera, asıl kent olan tarihi yarımada nın karşısında konumlanmasından dolayı bu isimle anılmıştır. Beyoğlu ise, bölgede yaşayan bir beyin oğlunun konağından ötürü Türkler

1 Çelik Z. (1998), 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s:21

2 Çelik Z., a.g.e, s:24

3 Türker O. (2007), Galata'dan Karaköy'e Bir Liman Hikayesi, Sel Yayınları, İstanbul, s:12

tarafından bölgeye verilen isimdir. Tezde, bugünkü kullanımına istinaden Beyoğlu olarak anılacaktır.

Beyoğlu Bölgesi'nin gelişim sürecine girmesi ilk olarak 16. yy'da bölgeye yerleşmeye başlayan elçilikler etkisiyle gerçekleşmiştir. Ticaret ve dostluk anlaşmasıyla, padişah tarafından ilk olarak Fransız elçiliğine ikâmet olarak gösterilen Beyoğlu, Fransız elçiliği koruması altındaki Frenkler'in ⁴ ve onları takiben, Venedik ve İngiliz elçiliklerinin, çalışanlarıyla beraber yerleştiği bir bölge haline gelmiştir.

17. yüzyılda elçilik sayısındaki artışlarla birlikte Beyoğlu, hem elçilikler çevresinde kültürel bağlar hissederek mahalleler oluşturmaya başlayan gayrimüslüm azınlık ve Levantenlerin hem elçilik kanalıyla iş yapan yabancıların hem de Galata'da ticaret hayatını elinde tutanların (gayrimüslim ve Levantenler) ikâmet amacıyla tercih ettiği bir bölge olarak gelişmiş ve önem kazanmaya başlamıştır.

17. yüzyıl, İmparatorluğun uzun süren savaşlar, iç isyanlar, yönetimin zayıflaması gibi sebeplerle gücünün azaldığı ve duraklamaya girdiği bir dönemdir. Devlet adamları, karşılaşılan sorunlara İmparatorluğun kendi içinden ıslahatlar yaparak çözüm bulma gayesinde olmuşlardır:

“Osmanlı toplumsal düzeni olgunlaştıkça refahın ve istikrarın ortaya çıkışı düzenin ilahi iradedden kaynaklandığı ve bundan dolayı sonsuza kadar süreceği inancının yayılmasına sebep olmuştu. Sistemin üstünlüğüne ve değişmezliğine olan inanç, düzende değişiklik yapmak yerine, onu korumayı ön plana çıkardı.” ⁵

17. yüzyıla şehirleşme ölçeğinde bakıldığında, İmparatorluğun gücünün azalması dolayısıyla bir önceki altın çağın imar hareketleriyle kıyaslanamayacak olmasına rağmen bir takım imar faaliyetlerinin sürmekte olduğu görülmektedir. Şehir içinde yangınlardan dolayı hala büyük boşluklar mevcuttur. Beyoğlu'nda ise 1700 yılı itibarıyla sadece Tünel ve Galatasaray arasındaki caddenin olduğu ve bu bölgenin batısında mezarlıklar, doğusunda bostanlar olduğu bilinmektedir. Çelik Gülersoy, Tanzimat dönemine kadar, Beyoğlu'ndaki azınlıkların bile Müslüman gibi yaşadığından; mobilyasız evlerinde yer sedirinde oturup sinide yemek yediklerinden ve tandırda ısındıklarından bahsetmektedir. ⁶

4 **Gülersoy Ç.** (2003), Beyoğlu'nda Gezerken, Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, İstanbul, s:22

5 **Şahin M.** (2006), “Osmanlı Yöneticilerinde Zihniyet Değişimi ve Batılılaşmanın Başlangıcı”, *Ankara Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 26, Sayı 3, s:225

6 **Gülersoy Ç., a.g.e.**, s:21

Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) Anlaşmaları ile Avrupa'daki askeri üstünlüğün artık sona erdiğini idrak eden Osmanlı yöneticilerinde, 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketlerinin altlığını teşkil edecek, Batı'ya karşı bir zihniyet değişimi meydana gelmiştir. 18. yüzyıldaki bu zihniyet değişimi, Batılılaşma'nın başlangıcı olarak kabul görmektedir.

3. Ahmed hükümdârlığında (1703-1730) ancak daha çok Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ile anılan *Lale Devri* (1718-1730), saray ve çevresince dış siyasette barış politikasının, yaşam tarzı olarak da zevk ve eğlence anlayışının benimsendiği ve Avrupa'yı takip etmek için ilk elçilerin Avrupa'ya yollandığı bir dönemdir. Lale Devri'nde ilk Türk matbaasının, kağıt fabrikasının, kumaş fabrikalarının (İstanbul ve Selanik), çini atölyelerinin (Kütahya ve İznik) ve itfaiye teşkilatının kurulması gibi yenilikler görülmüştür. Birçok yabancı mimar ve sanatçının bu dönemde İstanbul'a davet edildiği de bilinmektedir.

Saray tarafından "kaleleri, fabrikaları ve Fransız medeniyetinin mahsullerini ziyaret edip Osmanlı mülkünde yararlı olabilecek şeyleri tespit etmesi" ⁷ göreviyle 1720 yılında Paris'e yollanan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin, İmparatorluğa Paris saraylarının projelerini de yanına alarak abartılı ve zengin betimlemelerle geri dönmesi 3. Ahmed ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'yı etkilemiş, bu esinle Paris'teki yapıların, özellikle Versailles'in benzerleri bu dönemde Sadabâd'da (Kağıthane) düzenlenmiştir.



Resim 2.1. Çağlayan Sarayı (3. Sadabâd Sarayı),

Kaynak: <http://www.kagithane.bel.tr>

7 Çelik Z., a.g.e, s:25

Lale Devri'nde Kağıthane düzenlemelerinin yanı sıra çeşmeler, sebiller, konaklar, kasırlar, köşkler ve bahçe düzenlemeleri gibi sivil mimari alanında faaliyetler görülmüştür. Afife Batur, bu gelişmenin, Osmanlı mimarisinde temel bir dönüşümü; kente, sokağa, dış çevreye, gelene geçene çevrik, işlevini dışsal ilişkilerinde belirleyen bir yapı anlayışına geçişi ifade ettiğini belirtmektedir.⁸ Bu dönemde üretilen sivil mimari örneklerinin çoğu Lale Devri'nin sonunu getiren Patrona Halil İsyanı'nda yakılıp yok olmuşsa da, isyandan sonra Batı'yla olan ilginin mimariye yansması devam etmiştir. Kavisli cepheli ve saçaklı, oval planlı ve girift yüzey süslemeli bir mimari dil *Osmanlı Baroğu* olarak kendine yer bulmuştur. Osmanlı Baroğu, Avrupa ile kültür ilişkisinin geliştiği bu devrin sanat ve mimarideki ilk kademesi olarak adlandırılmaktadır⁹ ve örnekleri Nuruosmaniye Camii (1755), Mihrişah Camii (1795), Ayazma Camii (1761) ve Laleli Camii'nde (1763) görülebilir.

Yüzyıl sonuna doğru Barok, yaygın olarak kullanılan bir süsleme haline gelmiştir ve hakimiyeti yalnızca başkentte değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun 18 ve 19. yüzyıldaki bütün bölgelerinde hatta en uzak ve ücra olanlarında bile her çeşit eserde gösterebilmiştir.¹⁰

Lale Devri'ni takiben 1. Mahmud (1730-1754), 3. Osman (1754-1757), 3. Mustafa (1757-1774), 1. Abdülhamid (1774-1789) ve 3. Selim (1789-1807) dönemlerinde gerçekleştirilen ıslahatların amacı, orduyu Avrupa modeline göre düzenlemek olmuştur. Modernizasyonun bir parçası olarak profesyonel eğitim kurumları açmak, bu yolda atılan önemli bir adımdır. *Kara Mühendishanesi* (1734); deniz subayı yetiştirmek amacıyla ilk askeri denizcilik okulu olan *Mühendishane-i Bahri-i Humayun* (1773); Kara Mühendishane'sinin geliştirilmesiyle açılan ve haritacılık, gemi inşaatı ve inşaat öğretimi veren *Mühendishane-i Berri Hümayun* (1795) Batılı anlamda açılan ilk eğitim kurumlarıdır.

3. Selim'in *Nizam-ı Cedid* hareketi dönemin en etkin yenilik programıdır. Bu programla, Avrupa'nın coğrafi keşifler, Rönesans ve Reform ile gerçekleştirdiği

8 **Batur A.** (1985), "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, s:1042

9 **Kuran A.** (1959), "Yakın Çağ Türk Mimarisi Üzerine Bir Çalışma", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959 Kongreye Sunulan Tebliğler*, A.Ü. İlahiyat Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1962, Ankara, s.271

10 **Eyice S.** (1973), "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klâsik Üslubu" İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Sanat Tarihi Yıllığı IX-X (1979-1980), 1980, İstanbul, s.166

devrimin oldukça gerisinde kalan Osmanlı'nın yalnızca modern ve düzenli ordu kurma gibi askeri reformlar değil, her alanda ihtiyaç duyduğu yenilikçi düzenlemeler amaçlanmıştır. Bu dönemde inşa edilen kışlalar, askeri amaçlı fabrikalar, yönetim binaları, camiiler, çeşmeler, bendler, köşkler ve saraylardan izlenebileceği gibi tipolojik bir çeşitlilik mevcuttur.

Devletin kendi eliyle yürüttüğü “etki alanları ve imar bakımından oldukça kuvvetli birimlerin”¹¹ tarihi yarımada yerine Beyoğlu civarına konumlandırıldığı göze çarpmaktadır. Sözelimi *Mühendishane-i Bahri-i Humayun*’un Kasımpaşa’da; Baron dö Tott’un Sürat Topçuları’nın Kağıthane ve Beyoğlu’nda; ilk modern kışla binasının Kasımpaşa’da; 3. Selim’in yaptırdığı kışlalar ve *Mühendishane-i Berr-i Hümayun* binasının Halıcıoğlu’nda yer alması, devletin yenileşme çabaları için yeni bir fiziksel çevre arayışı içinde olduğu düşüncesini mümkün kılmaktadır. Bu arayışların konumları, hatta sarayın bile tarihi yarımada dışına taşınması (Beşiktaş Sarayı ve ardından Dolmabahçe Sarayı) İmparatorluğun yeni yerleşimlerde Beyoğlu’na yakın bölgeleri tercih ettiğini gösterir örneklerdir.¹²

Beyoğlu ve çevresi, bir yandan Avrupa devletlerinin elçilik binaları ve bu elçiliklerin etrafında kalabalıklaşan kozmopolit nüfusu ile; diğer yandan devletin yeni tipolojileri ile şekillenen bir odak haline gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda, çok yakınında yer alan ve bu dönemde ticari bir merkez olarak büyümesini sürdüren Galata’nın uzantısında yer alıp, Galata tüccarlarının üst sınıf ikâmet alanı olarak tercih etmeye başladığı bir merkez olarak gelişmiştir. Beyoğlu’nun ikâmet bölgesi olarak gelişmesinde, 1. Mahmud’un Bahçeköy Su Şebekesi’ni faaliyete geçirmesi ve sonraki dönemlerdeki takviyelerle birlikte Beyoğlu’na suyun taşınması da dikkate değer bir etkidir. Beyoğlu-Galata’daki hareketlenmeye karşın tarihi yarımada, 18. yüzyılda durağan bir süreç yaşamıştır.

2.2 BEYOĞLU’NDA 19. YÜZYILDA YAŞANAN MİMARİ DÖNÜŞÜM

Beyoğlu olarak adlandırdığımız bölgenin bu yüzyılda geçirdiği dönüşüm bir dizi fiziksel ve sosyal olgunun neticesinde yaşanmıştır. Bölgenin kendine özgü nüfus yapısı, yabancı elçiliklerin etkileri gibi unsurların yanında devlet eliyle gerçekleştirilen Batılılaşma hamleleri, İmparatorluğun ekonomik durumu ve

11 Cezar M. (1991), XIX. Yüzyıl Beyoğlusu, Ak Yayınları, İstanbul, s:25

12 Cezar M., age, s:285

kentleşme çabaları da fiziksel çehreyi değiştirmiştir. Öte yandan, nüfus yapısı dolayısıyla gelişen Batılı yaşam biçimi ve “Beyoğlu’nda erken bir alt yerleşim olmayışı ve Batılılaşmayla birlikte iskâna açılması”¹³, bölgenin Türk-İslam kimliği dışında gelişim göstermesinde etken olmuştur.

2.2.1 Bölgenin Nüfus Yapısı

İstanbul’da bilinen Rum, Ermeni, Museviler dışında Doğu Ortodoks mezhebinden Bulgarlar, Doğu Hristiyan Suryan-i Kadim ve Yakubi, Nesturi gibi cemaatler ile Keblani ve Marmiler gibi grupların da azınlık olarak mevcut olduğu bilinmektedir.¹⁴ 19. yüzyıl itibariyle Müslümanlar tarihi yarımada, yabancıların çoğu Galata’da; diğer azınlıklar Marmara Denizi ve Haliç kıyılarında; Ermeniler Kumkapı ve Samatya’da; Rumlar Fener’de; Museviler Balat ve Hasköy’de; Avrupalı Levantenler Pera ve Galata’da yerleşmiş bulunmaktadır.

Beyoğlu’ndaki kozmopolit yapı; Rum, Ermeni, Musevi ve sınırlı sayıdaki cemaate sahip gayrimüslim grupların dışında birkaç kuşaktır İstanbul’da yaşayan, başta İtalyan kökenli, çoğunlukla Akdeniz ve Ege’li Levantenlerden; elçiliklerin etrafında İmparatorluğun ticari imtiyaz sağladığı Batılı ülkelerin vatandaşlarından oluşmaktadır. Bu son gruptan bölgede uzun süre kalanların mülk edindikleri bilinmektedir. Bu yapı içerisinde önemli bir Müslüman nüfusundan söz etmek zordur:

“19.yy’ın ikinci yarısında “Pera” dedikleri Beyoğlu’nu betimleyen yabancı gezginler, burada her dinsel gruptan insanın birbirine karıştığını, bunların arasında da ne âdet, ne giysi, ne de dil olarak Türk olan hiçbirşeyin bulunmadığını belirtirler.”¹⁵

Osmanlıların, reformların ve Sanayi Devrimi’nin gerisinde kalmış olmak, tutuculuk, uygulanan milli ekonomik modeli gibi sebeplerden ötürü Batı dünyasıyla yakın ilişkiden kaçınıp Batı’dan yararlanamaması, ticari ilişkilerin daha çok azınlıkların eline geçmesine neden olmuştur. Bu durum, İmparatorluğun aleyhine işlemiştir; zira azınlıklar, Avrupa ve Amerika ile olan organik bağlarını da vesile ederek Osmanlı’nın 18.yüzyıldan itibaren karşı karşıya kaldığı mali krizlerinde aktif olarak finansör rolü oynamış, Osmanlı’nın ekonomi yönetiminin yanında siyaset yönetiminde de

13 **Bayram Ş.** (2004), “Kapı/Giriş Mekanı, Anlam ve Tasarımı İçin Tipolojik Bir Araştırma: 19. Yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği”, *Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri Bildiriler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2005, İstanbul, s:426

14 **Akın N.** (2002), 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata Ve Pera, Literatür Yayınları, İstanbul, s:7

15 **Akın N.** (1995), “Beyoğlu”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:212

etkinliklerini belirgin bir şekilde ortaya koymuşlardır. ¹⁶

2.2.2 Yabancı Elçilikler

İmparatorluktaki ilk daimi elçilik binası Fransa'ya ait olup Beyoğlu'nda inşa edilmiştir. 16. yüzyıl sonuna kadar bölgede Fransız, İngiliz ve Venedik elçilikleri bulunmaktayken, takip eden dönemlerde Hollanda, Danimarka, Polonya, Avusturya, Macaristan, Rusya, İspanya, İsveç gibi elçilikler, etraflarında kendi kolonilerinden oluşan gayrimüslim azınlıklar, ticaretin gelişmesiyle oluşan ticaret burjuvazisi ve personeli ile bölgenin daha çok Galata-Tünel arasındaki eksenine yerleşmiş bulunuyorlardı.

Elçilikler, Doğu siyaseti ve emperyalist tutumları gereği, 18. yüzyıldan itibaren yabancı dernekler, okullar ve kiliseler gibi kurumlarla birlikte, temsil ettikleri devletlerin kültürel yayılma araçları olmuştur. Bu konuda başı Fransa'nın çektiği bilinmektedir. Kalabalık personeli, politikaları, elçilik etrafında meskun olan ticari burjuvazisi ve kendini Batılılara yakın hisseden gayrimüslim azınlıkların öncülüğünde bölge, diplomatik ilişkilerin ötesinde elçilik ve diğer kurumların kültürel ve sanatlar etkinlikleri, tiyatro temsilleri, müzikli toplantıları, baloları hatta bastırdığı gazeteleri ile Batılı yaşam tarzı ve bu “modern” yaşama dekor teşkil edecek yeni yapı tipleri ile tanışmıştır.

Kentin geleneksel silüetine karşın Beyoğlu, Batılı bir dünya gibi şekillenmiş, elçilikler bu şekillenmenin öncüsü olmuşlardır. Mustafa Cezar, hükümdarı İslâm halifesi olan bir İmparatorluğun elçilikler bölgesinde kendine özgü bir kozmopolitliğe ve yakın çevresi ile bütünleşmesine dikkat çeker. ¹⁷

2.2.3 Batılılaşma Olgusu

19. yüzyıl itibariyle İmparatorluk, Batı dünyasında yaşanan aydınlanma, Sanayi Devrimi ve demokratik hareketlerin aksine, siyasi gücün azalması, askeri başarısızlıklar sonucu art arda gelen yenilgiler, toprak kayıpları, teknolojik ve sinai geri kalmışlık, eğitim ve hukuk sistemindeki nitelik kaybı, rüşvet, adam kayırma, bürokrasideki mücadele ve saray içindeki çekişmeler neticesinde gerileme yaşamaktaydı. Yöneticilerin ve aydınların İmparatorluğu trajik sondan kurtarma

16 **Köse M.** (2001), “Osmanlı'da Borsa ve Galata Bankerlerinin Devletin Mali Yapısındaki Yeri”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 8, s:250

17 **Cezar M., a.g.e.**, s:51

amacıyla 18. yüzyılda yüzlerini Batı'ya dönerek yaşadığı zihniyet değişiminin ilk adımını Batı'nın sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve askeri kurumlarının üstünlüğünün kabul edilmesi oluşturmuştur.¹⁸ Dolayısıyla gerçekleştirilen reform ve programlar, kültürel bir dönüşüm başlatmak amaçlı değildir; devleti dağılmaktan kurtarma kaygısı taşımıştır. Avrupa modeline yönelme eğilimiyle ilgili Edhem Eldem, 18. yüzyılda Osmanlı ve Batı harici bütün dünyanın normal gelişimini sürdürürken Batı'nın anormal bir değişim sürecine girdiğine; 18. yüzyıldan başlayıp Fransız Devrimi'ne kadar uzanan bir süre içinde siyasi sistemlerin geçmişin reddine varacak derecede değişime uğradığına, Aydınlanma ile Batı'nın zihniyet ve düşünce yapısının mevcut temel kavramları sorgulayıp yeniden tanımlamaya kadar vardığına ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bu global değişimde ağırlığının ister istemez değişeceğine dikkat çekmektedir.¹⁹

Diğer taraftan, ham maddelerini kullanıp ürettiklerini pazarlayabileceği pazar arayışındaki emperyalist Batı devletlerinden, geniş pazar olanaklarına, ticaret hacmine, coğrafi konuma ve etnik bileşime sahip Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bir ilgi uyandığı da bilinmektedir. Bu ilgi Avrupa devletlerinin *Doğu politikasına* bağlanır.

Batılılaşma olgusunun gelişimi, karşılıklı siyasi-ticari ilişkiler, Avrupa'dan gelen uzman ve sanatçıların katkıları, Avrupa'ya gidenlerin izlenimleri ve yorumları (bu konuda en etkin isimlerden birinin Sadrazam Mustafa Reşit Paşa olduğu bilinir) gibi karşılıklı ve çok yönlü ilişkiler yoluyla ve İmparatorluk eliyle gerçekleşmiştir.

Beyoğlu'nun 19. yüzyılın özellikle ikinci yarsından itibaren yaşanan dönüşümünün fiziksel çehresini; tiyatrolar, isimleri Paris'ten esinlenen pastaneler, kitapçılar, kahvehane ve birahaneler, gece kulüpleri, lüks mağazalar, oteller gibi yeni tüketim mekanları oluşturmuştur. Piyano, yağlıboya tablolar ve mobilyalar evlere girmiş, yemek yeme tarzından konuk ağırlamaya ve kadın-erkek beraber eğlenme kültürüne kadar bir Batılılaşma yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle gayrimüslim Osmanlılar tarafından benimsenmiştir. Çağdaşlaşma ve yenileme hareketlerinin, Avrupa kültürü ile sürekli ilişkide olan Beyoğlu'nda başlamış olması, Beyoğlu halkında sosyal bakımdan çağdaş Avrupa kentlerine benzer bir yaşam isteği

18 Akça G. ve Hülür H. (2007), "Tanzimattan Cumhuriyete Siyasal ve Hukuksal Yapının Modernleşmesi" *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 21, s:264

19 Eldem E. (1999), "18. Yüzyıl ve Değişim", *Cogito*, sayı:19, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:195

uyandırmıştır. Sosyal yaşama bağlı olarak tipolojinin de değiştiği; tek ailenin yaşadığı konaklardan çok katlı apartmanlara bu dönemde geçildiği görülmüştür.

“1870-1923 arası kesitinin Beyoğlu, çoğunluğu ile, çok seçkin ve üst düzey bir hayatı yaşamaktadır. Avrupa’da bir oyunu sahneleyen dönemin en ünlü sanatçıları, yeni işlemeye başlayan yataklı vagonlara atladıkları gibi, aynı temsil ve konserleri, Beyoğlu’nda verirler. Oteller ve lokaller, Avrupa benzerlerine yakındır...Bu Beyoğlu, %90 görkemlidir, parlaktır, nezihtir, üst düzeyde ve kalitededir. Sadece doğal olarak, Türk/Müslüman değildir.”²⁰

2.2.4 Tanzimat Fermanı

1839'da 1. Abdülmecit döneminde ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın, Batı'da yaşanan sıçramanın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modernizasyon sürecini başlatan önemli bir aşama olduğu bilinmektedir. Programlı bir yenilik ve kültür hareketi olan bu ferman, İmparatorluğun merkezi bir reforma ihtiyaç duymasının yanı sıra Batılı ülkelerin Hristiyan halka eşitlik ve güvence tanınması yolundaki isteklerinin gerekliliğine inanılarak ve padişah da ikna edilerek Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa tarafından hazırlanmıştır.

Temel vurgusu mal, can, namus emniyeti ve vergi adaleti konularında gayri-müslümlere eşit haklar verilmesi olan fermanın en önemli özelliklerinden biri, teokrazi ile bütünleşmiş olan mutlak monarşinin yetkilerinin, belli hukuk ilkeleri ve yasalarla sınırlandırılmak istenmesidir.²¹ Şeriat dışında bir yasal sistemin kabul edilmesi, “dinî bürokrasinin etkinlik alanlarının sınırlandırılması”²², merkeziyetçi devlet bürokrasisi ve hukuki, mali, eğitimsel, askeri ve sanayileşme alanlarında İmparatorluğu kurtarmaya yönelik Batılı adımlar, devlet ve yönetici aydın sınıfın bizzat eliyle organize edilip gerçekleştirilmeye çalışılmış, toplum ise zaman içinde devleti izlemiştir.

Tanzimat Fermanı, Batılı devletler, gayri-müslim azınlık ve Müslüman kesimlerce farklı yorumlanmış ve farklı tepkilerle karşılanmış olmakla beraber, toplumsal ve kentsel yapıda geleneksel olanla modernin çatışması şeklinde ikili bir yapı doğurmuştur.

Tanzimat da dahil Batılılaşma çalışmalarının imar açısından yansımaları özellikle

20 Gülersoy Ç., a.g.e, s:33

21 Aktel, M. (1998),” Tanzimat Fermanı'nın Toplumsal Yansıması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Sayı:3 (güz), s:183

22 Okumuş E. (2003), “Din-Devlet İlişkisi Bağlamında Tanzimat Fermanı'nın Anlamı”, *Akademik Araştırma ve Dayanışma Derneği Kamu Hukuku Arşivi Dergisi*, s:32

Beyoğlu Bölgesi'nde hızlı bir şekilde izlenmiştir. Tanzimat'la birlikte şehirlerin de disipline edilebileceği fikrinin doğduğunu söylemek mümkündür. Yönetim işlevinin sarayın içinden çıkması dolayısıyla kurulan kurumlar ve yeni kamu yönetimlerinin gerektirdiği tipolojilerin yanı sıra yeni ticari ilişkilerin gereksinim duyduğu bankalar, sigorta şirketleri, ticaret firmalarının özellikle Galata ve civarında yükselmesiyle kentin prestij merkezi artık tarihi yarımada, Kapalıçarşı ve çevresi değil, bankaların ve yeni ofis binalarının yoğunlaştığı Galata olmuştur.²³

Tanzimatla Birlikte bireylerde sermaye birikimi ve özel yapı üretimi desteklenmiştir.²⁴ Beyoğlu Bölgesi'ndeki yapıları yapanlar, tarihi yarımadanın aksine Levantenler ve gayrimüslimlerdir. Gayrimüslimlerin devletin ve ordunun üst kademelerine kadar yükselme hakkının verildiği Islahat Fermanı (1856) ile devletten özel izin almadan kilise, okul, hastane, mezarlık yapabilmesi ve yabancılara resmi olarak mülk edinme hakkının verilmesi, inşaat faaliyetlerinde ciddi bir artışa yol açmıştır.

Tanzimat Fermanı'nda, tüm vatandaşların “Osmanlı vatandaşı” sayılıp din farklılıklarının kısmen de olsa kaldırılmış olması gayrimüslimler için önemli bir aşamadır:

“...bu haklar hızlı bir ekonomik gelişim sağlamalarına izin vermişti, çünkü bu kişiler yeni gerçekleri kabul etmeye ve Batılılaşma yöntemlerini kullanmaya daha hazırdılar. Avrupa'daki kardeş ülkelerle daha sıkı ilişkiler geliştirerek, yeni ideallerin misyonerleri haline geldiler, yeni ekonomik şartları nasıl kullanacaklarını öğrenerek eğitim ve hizmetle ilgili sosyal ve toplumsal kurumların planlanmasında yeni modeller sundular”²⁵

Tanzimat Dönemi'nde mimarlık alanındaki en önemli değişimlerden biri de serbest mimarlık bürolarının kurulmasıdır. İlk büro sahibi diplomalı mimar Gaspere Fossati'dir.²⁶

2.2.5 Kentleşme Çabaları

23 **Enil, M. Z.** (1999), “19. Yüzyıl İstanbul'unda Konut Yapı Gelenekleri ve Kent Kültürü”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras” Uluslar arası kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., İstanbul, s:287

24 **Can C.** (1999), “Tanzimat ve Mimarlık”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras” Uluslararası Kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., İstanbul, s:235

25 **Colonas, S. V.** (1999), “Osmanlı İmparatorluğu Kent Merkezlerinde Gayrimüslimler Tarafından Kamusal ve Özel mekanların Oluşturulması: 19. Yüzyıl Sonlarında İstanbul'daki Rum Mimar ve Misyonerler”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras” Uluslar arası Kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., 26-26-27 Kasım 1999, İstanbul, s:372

26 **Yazıcı N.** (2007), Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı, *Doktora Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s:86

İstanbul'un geleneksel kentsel çehresini; camii, arşı ve çoğunluğu ahşap konutlardan oluşan “mahalle dokusu” oluşturur. Sosyal ilişkiler meydanlardan ziyade camii ve çevresinde gerçekleşir; dolayısıyla bir şehir meydanı yoktur ve sık sık çıkan yangınlardan dolayı şehirde büyük boşluklara sahip alanlar mevcuttur.

Fiziksel evrenin Batılı kurallara göre şekillenmesindeki en etkili unsurlardan biri; kentsel dokudaki ilk şehircilik yönetmelikleri olan *Ebniye Nizamnameleri*’dir. *Hassa Mimarlar Ocağı* ile *Şehreminiliğın* birleştirilmesiyle 1831’de kurulan *Ebniye-i Hassa Müdürlüğü* tarafından çıkartılan 1848 ve 1849’daki ilk iki yönetmelikte; planlama, çıkma sokakların yasaklanması, yangın riskini önleme kaygısıyla ahşap ev yapımının kısıtlanması, yol genişliği ve yapı yüksekliği ilişkisi gibi konuların belirlendiği görölmüş, aynı zamanda ilk olarak 1:25.000 ölçekte topografik planın çıkarılması gündeme gelmiştir. 1839’dan 1908 yılına kadar üç önemli kent tasarımı projesi hazırlanmıştır.

Nizamnamelerde kâgirleşmenin önerilmiş olması, şüphesiz bölgeyi fiziki yönden etkileyen yangınlarla başa çıkma uğraşlarının sonucudur. Bizans’tan beri yangınların eksik olmadığı İstanbul’da; fetihten sonra da özellikle yapılaşmanın ahşap malzemeden oluşu, sokakların dar ve dolambaçlı oluşu, saçak, cumba, ardak çıkıntıları, çoğu yerde bitişik nizamda ev yapılması, ev aralarında yangın duvarı bulunmaması, kent bir yarımada üzerinde olduğundan rüzgarın ve fırtınaların eksik olmaması, itfaiye örgütünün ve yöntemlerinin geliştirilmemesi ²⁷ dolayısıyla birkaç evden başlayıp binlerce binanın yok olmasına kadar varan yangınlardan Beyoğlu da payını zaman zaman almıştır. Tarihinin en büyük yangınını 1870 yılında yaşayan Beyoğlu’nun, bu yangında 3000 civarında binasını kaybettiği bilinmektedir.

Nizamnamelerde yangınla ilgili olarak kâgir yapılaşmanın önerilmesinin yanında, yolların genişletilmesi, itfaiye sisteminin örgütlenmesi ve yangın söndürücülerin arttırılması şartları getirilmiştir.

Kentsel altyapı sorunları, savaşı döneminde yaşanan göç ve buna ilave olarak 1840-1900 arası 100.000 yabancının İstanbul’a yerleşmiş olması dolayısıyla yaşanan demografik artışla birlikte, gazetelerde yayınlanan makalelerde sık sık belirtildiği üzere hijyen ve aydınlatma gibi temel konfor düzeyinin altındaki özellikleriyle belirginleşmiştir.

27 **Sakaoğlu N.** (1995), “Yangınlar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:428

Kasım 1857'de yayınlanan nizamname ile İstanbul, 14 bölgeye ayrılmış ve meşhur *Altıncı Daire-i Belediye*, Galata, Pera ve Tophane'yi içererek şehrin o dönemki en uygar semti Beyoğlu'nda pilot belediye olarak çalışmalarına başlamıştır. Belediyecilik anlayışında Fransa'nın model alındığı *Altıncı Daire*, kuralların uygulanmasında büyük çaba harcıyıp; yol açılması (ve dolayısıyla ilk istimlakların gerçekleştirilmesi); sokaklara parke taşı döşenmesi, aydınlatılması, temizlenmesi, kanalizasyon ve suyla ilgili sorunların çözülmesi; yol ve binaların sınıflandırılması; yapılaşma içinde kalan mezar alanlarının taşınması; küçük parsellerin birleştirilip kat adetlerinin artırılması gibi kentsel dokuyu disiplin altına alan uygulamalar gerçekleştirmiştir.

O dönemde Beyoğlu'nun gelişimini etkileyen uygulamalar yalnızca *Altıncı Daire* eliyle gerçekleştirilmemiştir; devlet de bu konuda etkinliklerini sürdürmüştür. Devletin gerçekleştirdiği yeniliklerin bir kısmı ulaşım ile ilgilidir. 1840'larda Boğaz'a uzanan vapur seferleri; 1850'lerde İstanbul-Viyana gemi seferleri; Haliç köprüleri (ilki 1836'da Azapkapı-Unkapanı, sonraki ilk Galata Köprüsü olan Karaköy-Eminönü arasındaki); atlı tramvay (daha sonra elektrikli tramvaya geçilecektir) ve 1869'da Karaköy-Pera arası ilk metro hattı, devlet eliyle fakat çoğunlukla yabancı sermaye güdümünde gerçekleştirilmiştir. 1873'te tamamlanan Haydarpaşa-İzmit demiryolu ağı ve 1874'te tamamlanan İstanbul-Sofya demiryolu hattı, bölgenin bağlantılarını arttırmak açısından önemli yatırımlardır. Yeni ulaşım ağlarının kurulmasına ek olarak liman ve iskelelerin düzenlenmesi de, Batılı devletlerin baskısıyla da olsa gerçekleştirilmiştir.

2. Abdülhamid döneminde Beyoğlu başta olmak üzere saat kuleleri, büfeler, su sorunu olmayan ve aydınlatılmış tuvalet kabinleri, posta servisi reformu ve şubeleri, Rasathane gibi Batılı tarzda gelişmeler gözlenmektedir.

2.2.6 Ekonomik Durum

Tanzimat'tan itibaren Osmanlı devlet adamları ekonominin ve özellikle sanayinin çöküşünü görerek, sanayiye kurtarmak ve geliştirmek amacı ile bir gayret içine girmişlerdir. Ancak iç çekişmeler, isyanlar, savaşlar ve ticaret yollarının değişmesi gibi sebeplerin yanında kapitülasyonlar; bazı ticaret anlaşmalarının olumsuz etkisi (1838 İngiliz Ticaret anlaşması ekonomik olarak bir dönüm noktasıdır); ilk dış borçlanma girişimlerinin ağırlığı; sanayileşirken Batı'ya bağımlılık ve Avrupa

emperyalizmine adapte olan ticaret hayatı, bu kalkınma çalışmalarını kötü etkilemiş ve Osmanlı yönetiminin Avrupa tipi sanayi tesislerini ülkeye kazandırma gayretleri istenilen sonucu vermemiştir. Ticari ve tarımsal alanda reform gerçekleştirememiş olan İmparatorluğun bu süreçte devletin önemli gelir kaynaklarını Avrupalı alacaklıların denetimine vermesi; ekonomik bilgi eksikliği ve dış borçlanma sadece iktisadi bağımlılığı değil, aynı zamanda Osmanlı dış politikasında hayli pahalıya mal olan siyasi bağımlılıkları da getirmiş ²⁸ ve İmparatorluğa Batı insiyatifi ve kontrolünün yerleşmesini de sağlamıştır.

Müslüman Osmanlıların ticarete eğilim duymamaları ve yabancı dil sorunundan ötürü dış ticaretin Rum, Ermeni ve Museviler aracılığıyla gerçekleşmesi de İmparatorluk açısından olumsuzluk teşkil etmiştir; zira İmparatorluk ekonomik anlamda çökerken; yabancılar, Batı dünyasıyla organik bağlar kuran ve Islahat Fermanı'nı (1856) takip eden dönemlerde milletleştikleri izlenen azınlıklar ve Levantenler, kendilerine İmparatorlukça tanınan imtiyazlar ve Batılı ülkelerin ticaret politikalarıyla maddi anlamda giderek güçlenmişlerdir. Ekonomik anlamda küçülen İmparatorluğun aksine gayrimüslüm, Levanten ve yabancıların zenginleşmesi, Beyoğlu'nun fiziksel çehresine, özellikle 1870 yangını sonrası Batılı tarzda ve iyi malzeme ile inşa edilen binalarla etki etmiştir. ²⁹

2.2.7 Mimarlık Eğitimi ve Mimarlık Ortamı

Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içerisinde yapılan tasarım, yapım, onarım, denetim ve bakım işleri için kurulmuş olan Hassa Mimarlar Ocağı, aynı zamanda bu işlerde görev alacak teknik elemanların yetiştirilmesini de üstlenmekteydi. Batı'ya, yeni kurumsal bilgilere, yeni bir estetiğe ve teknolojiye açılma gündeme geldiğinde, usta-çırak ilişkisi içinde 18. yüzyıla kadar yürütülen eğitimin akademik kurumlara bağlanması gereği ortaya çıkmıştır. Her ne kadar 1734'te Askeri Humbarahane ve Hendeshane, 1774'te Mühendishane-i Berri-i Hümayun kurulmuş olsa da, bu okullarda mimarlık eğitiminin mühendisliğin bir yan kolu niteliğinde olduğu bilinmektedir. ³⁰

28 **Yıldırım İ.** (2001), “Ondokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Ekonomisi Üzerine Bir Değerlendirme (1838-1838-1918), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 2, s:325-326

29 **Gülersoy Ç.** (1995), “Beyoğlu'nda Toplumsal Değişim”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:219

30 **Kuran A.** (___), “19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi”, *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi*

Akademik donanım gerektiren 19. yüzyıl üsluplarının uygulamasına, pratikten yetişen Hassa mimarlarının ayak uyduramaması; yapının tasarım işlevinin Avrupa'da eğitim gören gayrimüslim Osmanlı ve yabancı mimarların üstlenmesine neden olmuştur. Bu durumun ilk mimarlık eğitim kurumumuz olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar devam ettiği bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey tarafından 1882 yılında dönemin en etkili okullarından Paris'teki “Ecole Des-Beaux Arts” örnek alınarak³¹ kurulmuştur. Mimarlık bölümünün başında Fransız kökenli A. Vallauray ve Vedat Tek vardır.

Tanzimat Dönemi'nde bağımsız çalışan Müslüman Osmanlı mimarlarının adlarının neredeyse hiç geçmemesinde, Hassa Mimarlar Ocağı'nda usta-çırak modeliyle yetişen mimarların yeni yapı tipolojileri, yeni teknik ve malzemelere ilişkin eğitim eksikliklerinin ve mimarlık mesleğinin Müslüman Osmanlılar arasında rağbet görmemesinin payı büyüktür. Beyoğlu'ndaki sermaye çevrelerinin yanında devletin, kendini temsil etmek üzere seçtiği Batılı tipoloji ve üslupların uygulanmasındaki tercihi yabancı ve azınlık mimarlar olmuştur. Gaspere Fossatti, Raimondo D'Aronco, Pietro Montani, Alexandre Vallauray, Giulio Mongeri, Delfo Seminati, Ercole ve Giorgio Domenico Stampa³² bunlara örnektir.

2.2.8. Değişen Tipoloji

Batılı tipolojilerin birbiri ardına inşa edildiği ve konak tipolojisinin yer bulamadığı bu dönemde, çok katlı tek aile konutları ve çok katlı çok aileye hitap eden apartmanlar revaçta olmuştur. Tipoloji her ne kadar Batılı da olsa; çıkma, saçak, cumba gibi Osmanlı mimarisine ait öğeler de kullanılmıştır. Osmanlı karakteri barındıran ve sıkışık parsellerde mekânları genişletmek için sıkça başvuru olan çıkmaların bazı örneklerde üstlerinin balkon olarak kullanılmasının da Batılı bir tutum olduğu bilinmektedir.

Semineri Bildirileri, yay. haz. Mahir B., Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, s:238

31 **Akpolat M.S.** (1994), “XIX. Yüzyılda Ecole Des Beaux Arts Da Mimarlık Eğitimi ve Osmanlı Mimarlığına Etkileri”, *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, yay. haz. Banu Mahir., MSGSÜ Yayınları, İstanbul, s:308

32 **Can, C.** (1995), “İstanbul Beyefendileri, Levanten Mimarlar”, *Arredamento Dekorasyon*, Sayı:71, Haziran, 1995/6

2.3 20. YÜZYIL BAŞINDA MİMARİ AKIMLAR VE ART NOUVEAU

2.3.1. Yüzyıl Dönümünde İstanbul’da Görülen Akımlar

14. Yüzyılda kudretli bir ifade bulan tipik Türk mimarisi, zayıflayan İmparatorluk ile birlikte kademe kademe hüviyetini kaybetmiş ve 20. yüzyıla gelindiğinde Batı dünyasında rağbet gören eklektik ve Neo-Klasik stiller resmi mimari olarak benimsenmiştir.³³

Bölgeye modernleşmeyi taşıyan ticaret burjuvazisi ve gayrimüslim Osmanlılar arasında, kendilerini Müslüman Türk toplumundan farklı kılacak yeni ifade biçimleri olan Batılı mimari üslupların tercih edildiği görülmektedir. Bu üsluplar yerel geleneksel formlarla (geniş saçaklar, cumbalar, balkonlar) birlikte kullanılmış ve bölgeye has mimari dil oluşmuştur.

Yüzyıl dönümünde İstanbul’daki mimari üsluplar genellikle dört ana kategoride ele alınır; Klasik Canlandırmacılık, Gotik Canlandırmacılık, İslamî Canlandırmacılık ve Art Nouveau.

2.3.1.1. Klasik Canlandırmacılık

18. yüzyılın ikinci yarısında Herculaneum, Pompei ve Paestum kentlerinin bulunması ve bu kentlerin iç mekânlarıyla karşılaşılması Avrupa’da müthiş bir heyecan yaratmış ve arkeolojinin de moda olmasıyla mimaride Yunan, Etrüsk ve Roma öğeleri canlandırılmıştır.³⁴ Yoğun bezemeli Barok ve Rokoko biçemlerin abartılı tasarımına tepki olarak, yalın soyluluk ve anıtsallığa vurgu yapılan bu akımın düşünsel temelleri Winckelmann tarafından atılmış, mimaride öncülüğünü İngiltere’de Adams kardeşler, Fransa’da Ledoux ve Soufflot, ABD ise Jefferson yapmıştır.³⁵

Osmanlı İmparatorluğu sanatına 18. yy sonlarından itibaren 3. Selim döneminde yerleşen ve 2. Mahmud döneminde gelişen akım, 19. yy içlerinde adeta devlet sanatı halini almıştır.³⁶ Saray, kışla gibi büyük ve resmî kurumların tasarlanması için

33 **Kuran A.** (1963), “XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, s.418

34 **Boyla O.** (04.12.2009), “Ortaçağ’dan 19. Yüzyıla Mekân ve Mobilya/Neoklasik” ders notları, MSGSÜ FBE İç Mimarlık Ana Bilim-Ana Sanat Dalı

35 **Ödekan A.** (1995), “NeoKlasik Mimari”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:66

36 **Eyice S., a.g.e.**, s:173, 175

yabancı mimarların görevlendirilmesiyle İstanbul'a gelmiş ve Klasik Yunan'dan Rönesans'a ve Fransız Ampir'ine kadar uzanan eklektik, farklı periyotlardan ve üsluplardan özgürce ödünç alınmış tasarımlarla kendini göstermiştir. Dört beş katlı Rönesans tutumunda taş dizilimleri ve klasik detayların varyasyonları ile bezenmiş cepheleri ile Galata ofis binalarında sıklıkla görülmüştür. Klasik öğeler üstün olmakla birlikte, Neo-Gotik, Neo-Bizans ve Neo-İslâm özellikler de bu binalarda belirgindir. Galata'daki ticari binaların birçok özelliğini barındıran bir örnek, Vallauray tarafından tasarlanan Osmanlı Bankası Binası'nda izlenebilir (1890). Bu üslubun kuşkusuz en parlak mimarı Karabet Balyan'dır. Dolmabahçe Sarayı (1850), 2. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı içinde yaptırdığı Şale, Malta ve Çadır Köşkleri de Klasik Canlandırmacılık dahilinde anılmaktadırlar.

Klasik Canlandırmacı üslup, Beyoğlu'ndaki kilise, otel, katlı mağaza, lokanta, tiyatro gibi binalarda en çok rağbet gören üslup olmuştur. Bu eğilim, elçilik binalarının, temsil ettikleri üsluplarla bölgeye örnek teşkil etmelerine bağlanmaktadır. Fossati kardeşler tarafından tasarlanan Neo-Klasik Rus Elçilik Binası (1839) ve küçük bir Fransız şatosu görünümünde tasarlanan Hollanda Elçilik Binası (1855), Ampir üslubundaki Fransız Elçiliği (1838), W.J. Smith'in Neo-Klasik üslupta tasarladığı İngiliz Elçilik Binası (1845) en göze çarpan örnekler olmuşlar ve Beyoğlu'ndaki bina yapımında model olmuşlardır.³⁷

Klasik Canlandırmacılık bağlamında Neo-Bizans (Bizans Canlandırmacılığı) da anılmalıdır. Hipodrom'daki Kaiser Wilhem II. Çeşmesi (1899) ve Taksim'de yer alan Aya Triada Kilisesi (1882) 19. Yüzyıl Bizans Canlandırmacılığına örnek teşkil eden yapılarıdır.

2.3.1.2. Gotik Canlandırma (Neo-Gotik Mimari)

Neo-Gotik olarak da anılan Gotik Canlandırmacılığın felsefesi 1840'lı yıllarda İngiltere'de August Welby Pugin ve Fransa'da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc tarafından ortaya konmuştur. Akım, Ortaçağ'a ilginin uyanmasına yol açan Romantizm ve restorasyon ilgisi ile başlayıp dönemin dinî duyguları ile canlanmış, makineleşen endüstri toplumunda, özellikle Grek ve Roma tarihselciliğine karşı duran bir hareket olmuştur. Akımı, geçmişin üç-dört yüzyıllık üslup gelişimini ters yöne çevirmiş bir karşı-Rönesans olarak değerlendiren tarihçiler mevcuttur.

³⁷ Çelik Z., a.g.e, s:105

Gotik Canlandırma, İstanbul'da önce küçük el sanatlarında, ardından da mimarlık ürünlerinde benimsenmiştir. Batı'da dinsel ve kimi zaman ulusal bir kimliğin yansıması olabilen bu akımın İstanbul'da özel bir yorumla deneme düzeyinde kaldığı iddia edilmektedir. 19. yy'ın ortalarından başlayarak, cami ve kiliselerde olduğu gibi, konut, çeşme, mezar anıtı gibi sivil mimarlık ürünlerinde de görülen Gotik öğelerin Art Nouveau ve Osmanlı Mağrip motifleriyle birlikte ele alındığı belirtilmektedir. Akım, İstanbul'un muhtelif semtlerinde görülmüş olmakla birlikte, Beyoğlu'nda İtalyan mimar Mongeri ve mühendis De Nari'nin birlikte tasarladıkları Saint Antoine Kilisesi ve G.E. Street'in tasarladığı Kırım Kilisesi (1869) en saf örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.³⁸

2.3.1.3. İslamî Canlandırma (Neo-İslam)

19. yüzyılda İslamî canlandırmanın İstanbul'a Avrupalı mimarlar yoluyla girdiği bilinmektedir. Batılı mimarlara göre İslam mimarisi, Batılı binalara yüzey kaplaması olacak şekilde uygulanabilecek dekoratif öğelerle ilişkili düşünülmüştür.³⁹ Osmanlı başkenti, İslamî canlandırma için cazip bir sahne olmuştur. İslamî canlandırmanın sıklıkla 2. Abdülhamid'in İslam ideolojisine bağlılığı ile bütünleşmiş olduğu düşünülse de, bu tezi kanıtlayacak bir kanıt olmadığı belirtilmektedir.⁴⁰

Neo-İslamî üslubun en göze çarpan örnekleri arasında Alman mimar Jachmund tarafından tasarlanan Sirkeci Tren İstasyonu (1889) yer almaktadır. Jachmund'un benzer bir yaklaşımını Vallaury, Beaux-Arts prensipleri ve yerel mimariden alınan öğeleri kombine ederek Düyun-u Umumiye Binası'nda (1899) gerçekleştirmiştir.

İslamî Canlandırma, Türk mimarisinde güçlü bir etki sağlayarak Birinci Ulusal Mimari'ye evrilmiştir. Jachmund'un öğrencisi olan Kemalettin Bey ve Beaux-Arts eğitimi almış Vedat Bey bu yeni hareketin öncüleri olmuşlardır.⁴¹

2.3.2. Art Nouveau Akımının İstanbul'a Girişi

Art Nouveau akımı, İstanbul'a kentleşme ve yapılaşmanın yoğun olduğu bir dönemde girmiştir. Akımın İstanbul'a girişi, Avrupa'daki düşünsel altyapıyla ortaklık göstermemekle birlikte, dönemin siyasi ve kültürel faaliyetleriyle ilgilidir; devletçe

38 **Mazlum D. Ve Saner T.** (1995), "NeoGotik Mimari", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:65

39 **Çelik Z., a.g.e**, s:115

40 **Çelik Z., a.g.e**, s:116

41 **Çelik Z., a.g.e**, s:116

Batı'yı her alanda kaynak olarak görme zihniyetinin yanında "gayrimüslim grupların ulusalcı eğilimlerle etnik kimliklerini yeniden tanımlama ve Müslüman Türk toplumundan farklılıklarını görünür kılma çabası"⁴² Batılı mimari üslupların tercihi ve yaygınlaşmasında etkindir.

Art Nouveau'nun İstanbul'a ilk olarak, dekoratif eşyalar satan dükkanlar ve İstanbul'da yayınlanan kadın dergileri ile girdiği tahmin edilmektedir. Öte yandan, 2. Abdülhamid'e ithaf ve hediye edilmiş 1898 tarihli *Der Moderne Stil* isimli bir albüm olduğu da bilinmektedir. Albümün, yayınevi sahibi tarafından 2. Abdülhamid'e, kataloğa eklenen akımı tanıtıcı açıklama yazısıyla sunulması, Sultan'ın Alman kültürüne duyduğu ilgiyi göstermesi ve bu ilginin Alman diploması, sanat ve endüstri çevrelerince değerlendirilmesi ve Avrupa'da güncel olan bu akımın Osmanlı topraklarına tanıtılma yolunu göstermesi bakımından önemlidir.⁴³ Bu albümün dışında, Schroll Yayınları'na ait *Wiener Neubauten In Style Der Secession* isimli 5 ciltlik kitabın da İstanbul'daki Art Nouveau uygulayıcılarının yararlandığı bir kaynak olduğu bilinmektedir.⁴⁴

Akım, diğer üsluplar gibi Avrupa'dan "ithal" edilmiştir, dolayısıyla ortak ideal ve kaygılara sahip sanatçı ve mimarların bir oluşum ya da dergi etrafında düzene başkaldırma ve geleneksel olanla bağları koparma kaygıları yoktur. Buna rağmen, Afife Batur, *Servet-i Fünun Dergisi*'nde yer verilmiş Art Nouveau desenlere ve Art Nouveau ile ilgili bir de tanıtım yazısına dikkat çeker.⁴⁵

İstanbul'da bilinen ilk Art Nouveau yapı, 2. Abdülhamid'in resmi terzisi olan Hollanda uyruklu Jean Botter için İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco (1857-1932) tarafından tasarlanan Botter Apartmanı'dır (1900-1901) (*Resim 3.1*)

Osmanlı Devleti'nin İstanbul'da düzenlemek istediği *Tarım ve Sanayi Ürünleri Sergisi* için 1893 yılında İstanbul'a davet edilen Raimondo D'Aronco, 1893-1909 yılları arasında İstanbul'da çalışmıştır. Aynı zamanda saray mimarı olan D'Aronco'nun 1900 yılına kadar gerçekleştirdiği İstanbul işlerinde seçmeci ve

42 **Enlil, M. Z., a.g.e,** s.293

43 **İrepoğlu G.** (1990), "Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, cilt: 3, sayı: 9, İstanbul, s.9-14

44 **Barillari D. ve Godoli E.** (1997), *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*, Yem Yayın, İstanbul, s.146

45 **Batur A.** (1995a), "Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul", *Yapı*, S.161, İstanbul, s:56

tarihselci yaklaşımdır.⁴⁶

1900 yılından itibaren çalışmalarında Art Nouveau üslubuna eğilim gösteren D'Aronco'nun sansasyon yaratan Botter Apartmanı dışındaki önemli işleri Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi, Merzifonlu Camii, Çini Fabrika-i Hümayunu, Fenerbahçe'de Botter Evi, Yeniköy Huber Köşkü ve Tarabya İtalyan Elçiliği Yazlık Binası'dır.

Beyoğlu'ndaki Art Nouveau uygulayıcılarının çoğu bilinmemektedir. Bilinen Rum mimarlar ve Art Nouveau özellikler barındıran işleri; Konstantinos Kyriakidis, Frej Apartmanı; Alexandre D. Néocosmos Yenidunia ve muhtemelen Konstantinos Kyriakidis ile birlikte gerçekleştirdikleri İstiklâl Caddesi Ar Apartmanı⁴⁷; Dimosthenis ve Stefanos Georgiadis kardeşler ve Okçu Musa Caddesi no.15, Meşrutiyet Caddesi no. 126 ve Turnacıbaşı Sokak no.41; bunların dışında I. Karaghiannis, G. Konstantinidis, K. P. Simotas, A. Dimitracopulos, C. P. Pappas'tır.⁴⁸ Ermeni mimarlara örnekse, tam anlamıyla Art Nouveau olmayan Mısır Apartmanı'nın mimarı Hovsep Aznavuryan, ve Kurabiye Sokak Freah Apt ile İstiklâl Caddesi-İmam Adnan Sokak Köşesindeki apartmanın da mimarı olan A. ve J. Caracach gösterilebilir.⁴⁹

2.3.3. İstanbul Art Nouveau'sunun Özellikleri

2.3.3.1. Periyodlar ve Dağılım

Osmanlı Art Nouveau'su genellikle yabancı mimarlar tarafından şekillendirildiğinden, eserlerde mimarların yetiştigi ve bulunduğu yerlerin mimari disiplini, yerel yapılm teknikleri ve yabancı üslupların bütünleşmesi ile oluşan özgün tasarımlar görülmektedir.

Art Nouveau'nun İstanbul'a Beyoğlu'ndan giriş yaptığı bilinmektedir. Bu dönemde Beyoğlu, Galata ile birlikte Batılı anlamda bir sosyal yaşama sahip olmakla birlikte bu yaşamın gerektirdiği tipolojiler (apartman tipi konutlara 19.yy'ın ikinci yarısından sonra geçilmiştir) ve üslupların uygulandığı inşaat alanı halindedir. Bu yeni "apartman"ların çoğu 4 ile 6 katlı, sıkışık parseller üzerinde bitişik nizamlıdır ve giriş

46 **Batur A.** (1995c), "D'Aronco, Raimondo Tomasso", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:550

47 **Barillari D.** ve **Godoli E.**, a.g.e, s:148

48 **Barillari D.** ve **Godoli E.**, a.g.e, s:150

49 **Barillari D.** ve **Godoli E.**, a.g.e, s:155

katları “Tünel Binası, konsolosluklar, St. Antoine Kilisesi ve Galatasaray karakolu dışında, kamu yapıları dahil olmak üzere ticarete ayrılmıştır.”⁵⁰

Afife Batur, 1900 veya kesin tarihi bilinmeyenler de dikkate alınarak 1898’lerde başlayan İstanbul’daki Art Nouveau mimarlığı uygulamalarının, 1. Dünya Savaşı ile kesintiye uğrayan başlıca iki periyodu olduğunu belirtmektedir; bunlardan ilki 1900-1915 yılları arasında, başlangıcından 2. Meşrutiyet’e kadar olan süreyi kapsamakta ve profesyonel mimarların cami, türbe, çeşme, müze, resmi yapı, okul, ticari ve her türlü konuta uygulamalarını içermektedir. Uygulamalar; Beyoğlu, Boğaziçi’nin batı yakası, Yeşilköy, Moda gibi Osmanlı yüksek bürokratlarının, saraya yakın kesimlerinin, Levantenlerin ve yabancıların yerleşik bulunduğu lokasyonlarda gerçekleşmiştir. Bu dönemdeki Art Nouveau eserlerine örnek olarak Bebek ve Çubuklu’daki Hidiv Sarayları, Yeniköy’deki Huber Malikânesi, Tarabya’daki İtalyan Elçiliği Yazlık Rezidansı ve Nazime Sultan Sarayı örnek olarak verilebilir. 2. Abdülhamid’in tahttan indirildiği⁵¹ ve Batı etkisine karşı ulusal bir tepkinin baş gösterdiği bu yıllarda, Osmanlı revivalizminin öne çıkması, Art Nouveau’nun gerilemesine sebep olmuştur.

İkinci dönem ise; 1922-1930 yılları arasında, orta sınıfın Art Nouveau’yu benimsemesi ile geniş bir coğrafyada anonim mimari ile şekil bulur. Anonim mimariye geçişte 2. Abdülhamid’in tahttan indirilmesiyle saray mimar kadrosunun değiştirilmesinin ve yabancı mimarların İstanbul’dan ayrılmalarının etkili olduğu belirtilir.⁵²

2.3.3.2. Yapım Teknikleri

Art Nouveau’nun anıtsal uygulamaların gerçekleştirildiği ilk döneminde genellikle kâgir yapım yöntemlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Geleneksel yapım teknikleri ve tuğla gibi geleneksel malzemelerin yanında çelik strüktürlü ve cam yüzeyli uygulamaların da yapıldığı bilinmektedir. En çok görülen uygulama, düzgün kesilip işlenmiş taşla kaplı tuğla duvar ve volta tekniğinde çalışılmış putrelli döşemedir.⁵³

İkinci dönemin anonim ürünleri, geleneksel yapım teknikleri ve malzemeleri

50 **Durudoğan S.** (1998), “XIX. yüzyılda Pera/Beyoğlu’nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri”, *Doktora Tezi*, İTÜ Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul

51 **Batur A.** (1995a), **a.g.e.**, s:57,58

52 **Batur A.** (1995a), **a.g.e.**, s:60

53 **Batur A.** (1995a), **a.g.e.**, s:58

kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çelik üretimi mevcut olmadığından, ithal edilmesi gereken ve Art Nouveau mimarisinin dayandığı demir-çelik olanaklarından yararlanmak, tek tük çok önemli yapımlar dışında mümkün olmamıştır. İkinci dönemin uygulamalarında genel olarak yükseltilmiş kâgir bir bodrum kat ile tuğla üzerine ahşap kaplı beden duvarları görülmektedir. Bezemelerin de ahşaptan olduğu bilinmektedir.⁵⁴

2.3.3.3. Plan Tasarımı ve Malzemeler

Beyoğlu, hatta genel olarak İstanbul Art Nouveau mimarisinin plan tasarımı bakımından Avrupa örneklerine kıyasla pek bir yenilik taşımadığı görülmektedir. Beyoğlu örneklerinde spekülative arsa fiyatları ve sıkışık parseller, mal sahiplerinin kira piyasasında belirsiz sonuçlara neden olacak yeniliklerden kaçınmasına neden olmuştur:

“Daha çok kiralık olan bu binalarda, işverenler kendi spekülative eğilimlerini gizlemek için çok az bir fedakarlıkta bulunuyor ve ucuza malolduğu sürece ufak bir cephe makyajı ile tatmin oluyorlardı. Başlıca amaç, bina yapılabilecek araziden en geniş biçimde yararlanmaktır”⁵⁵

Plan şemasında, Avrupa’daki örneklerden bir farklılık da, giriş atriyum ve geniş merdiven kullanımının Beyoğlu örneklerinde görülmemesidir. Genellikle dar bir koridordan girilip sıkışık ve dik bir merdivenden üst katlara ulaşılmaktadır. Bunun istisnası, iki yol ağzında ve bütün bir odanın üstüne yerleşen yapılarıdır, bunlarda koridor, yerini giriş holüne bırakmaktadır. İlk Belediye Sokak’ta yer alan Çinili Han, buna bir örnektir.⁵⁶

Avrupa’daki örneklerde büyük açıklıkları geçmek için kullanılan demir ve çelik İstanbul’da yer almamıştır. Demirin, cumbaları taşıyan desteklerde sınırlı olarak ve duvar içine gizlenerek kullanıldığı görülmüştür. Duvar strüktürünü sağlamlaştırmak için demir ve çelikten çift T kirişlerin taban inşaatlarında kullanıldığı bilinmektedir.⁵⁷ Strüktürel sınırlılığa karşın, demir kullanımı, dekoratif amaçla balkon parapetleri, pencere kafesleri ve kapı süslemelerinde sıklıkla kullanılmıştır. Demir kullanımı, cephelerin yanı sıra iç mekânda özellikle merdiven korkuluklarında kullanılmıştır.

⁵⁴ Batur A. (1995a), a.g.e, s:62

⁵⁵ Barillari D. ve Godoli E., a.g.e, s:136

⁵⁶ Barillari D. ve Godoli E., a.g.e, s:137,138

⁵⁷ Barillari D. ve Godoli E., a.g.e, s:139,140

Art Nouveau iç mekânlarının önemli bir malzemesi olan cam, Beyoğlu'nda sınırlı olarak vitray ve kapı üstlerinde, bazen de pencerelerde renkli cam veya yapıştırma cam olarak yer almıştır.

Klasik Osmanlı mimarisinde kullanılan çiniler, 18. Yüzyıldan itibaren değişmeye başlayan zevklerden nasibini almış ve 19. yüzyılda gözden düşmüştür. Yine de, Avrupa'dan ithal edilen ve Art Nouveau tasarımlı çinilerin yüzyıl dönümünde kullanıldığı bilinmektedir. Dolmabahçe Sarayı Valide Sultan Hamamı, Yıldız Sarayı 2. Abdülhamid Hamamı, Beylerbeyi Sarayı'ndaki banyolar ve Beyoğlu Şeyh Bender no:18 , Beyoğlu Markiz Pastanesi ve Karaköy Çinili Han'da Art Nouveau üsluplu çiniler görülmektedir.⁵⁸

Cephe bezemelerinde genellikle alçı döküm tekniği, çimento bileşimleri ve çeşitli sıva işleri kullanılmıştır.

2.3.3.4. Üsluplar

İstanbul'daki Art Nouveau uygulamalarında birkaç eğilim göze çarpmaktadır; bunlardan ilki Viyana Sezasyon üslubunun repertuarına aittir. Viyana Sezasyon tarzı binaların süslemelerinin bulunduğu *Wiener Neubauten In Style Der Secession* isimli kitabın İstanbul'da iş yapan mimarlara yardımcı olduğu bilinmektedir. Viyana ekolüne ait bir tutum da Wagner ve Hoffmann'ın temel geometrik motiflerinin bazı balkon parapet ve pencere kafeslerinin demir işlerinde görülmüştür.⁵⁹ Viyana ekolünden Olbrich yorumlamaları da İstanbul Art Nouveau'sunda etkili olmuştur. Olbrich'in yorumlamalarının İstanbul'a kadar ulaşan *Der Arkitekt* dergisinde yayınlandığı bilinmektedir.

Bir diğer eğilim de İtalyan Stile Floreale'nin bitkisel bezemesi ile benzerlik göstermektedir. Belçika'nın Art Nouveau yorumundaki çizginin anlatım değeri üzerine kurulmuş organik soyutlamanın, Viyana kökenli soyut geometrik bezemeden daha az rağbet gördüğü belirtilir.⁶⁰

Özet olarak, İstanbul Art Nouveau'sunun hem Viyana kökenli geometrik tutum hem de İtalyan Stile Floreale kökenli naturalistik ve bitkisel tutum olmak üzere iki ana üslubu olduğunu söylemek mümkündür.

58 Adıgüzel H. (2006), 19-20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler, *Yüksek Lisans Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s:73, 80, 88, 95, 98, 120

59 Barillari D. ve Godoli E., a.g.e, s:146

60 Barillari D. ve Godoli E., a.g.e, s:146

İstanbul Art Nouveau'suyla ilgili sözü edilmesi gereken bir konu da tezin kapsamı dışında tutulan ahşap Art Nouveau yorumlamalarıdır. Daha ziyade anonim mimarlık kapsamında inşa edilmiş ve bugün çoğunu yitirdiğimiz bu miras, Kadıköy-Bostancı, Adalar, Yeşilköy-Bakırköy, Boğaz kıyıları, Üsküdar ve Kısıklı⁶¹ gibi semtlerde yaygınlık göstermiştir. Bezeme eksenli olan İstanbul ahşap Art Nouveau'sunda doğalcı ve bitkisel kaynaklı örgelerin kullanıldığı, bazı örneklerin de Barok üslupla birlikte kullanıldığı belirtilmiştir.⁶²

61 **Ciner S.** (1979), “Son Osmanlı Dönemi Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri”, *Doktora Tezi*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, s:83

62 **Ciner S., a.g.e**, s:84

3. BÖLÜM: ART NOUVEAU YAPILARIN İÇ MEKÂN ÖRNEKLERİ

İstiklâl Caddesi ana aks kabul edilerek, bu caddeye dik ve paralel sokaklardan seçilen örnekler için; belgelemek maksadıyla yapının yeri, mimarı, yapım yılı, yapıdaki kat sayısı ve günümüzdeki kullanımından oluşan bir künye oluşturulmuştur. Ulaşılabildiği kadarıyla yapının tarihi ve kısaca mimari ve cephe özelliklerine değinildikten sonra iç mekân özelliklerine geçilmiştir.

Araştırma sırasında karşılaşılan en büyük sorun, yapıların daire iç mekânlarına ulaşabilmek olmuştur. Bundan ötürü çalışmanın bir kısmı, ortak kullanılan iç mekânlarla sınırlı kalmıştır. Bunun iki istisnası; tüm dairelerine ulaşılabilen Botter Apartmanı ve iki dairesine ulaşılabilen Bilgir Han'dır. Özgün iç mekân örneklerini kısıtlı olarak barındıran Vernudakis Apartmanı'nın restorasyon öncesi fotoğraflarının bir kısmı, iç kapılar ve iki odanın tavanı ile sınırlı da olsa, daire iç mekânları hakkında fikir vermiştir.

Yapıların ortak kullanım alanlarının iç mekân özellikleri tüm örneklerde; giriş, kapı ve aksesuarlar; döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar; aydınlatma çözümleri ve aydınlatma elemanları; asansör ve merdiven; pencereler, camlar, nişler ve daire kapıları yönlerinden incelenmiştir. Botter Apartmanı'nda buna ek olarak plan şeması da incelenmiştir.

Botter Apartmanı ve Bilgir Han örneklerinin dairelerine ulaşmak mümkün olmuştur. Bu yapıların daire iç mekânları da yukarıda açıklanan kategorilerde incelenmiştir. Botter Apartmanı'nda ek olarak mutfak, banyo ve tuvaletler başlığı yer almaktadır.

3.1. Botter Apartmanı

Yapının Yeri	: İstiklâl Caddesi no.235
Mimar	: Raimondo D'Aronco
Yapım Yılı	: 1900-1901
Yapıdaki Kat Sayısı	: Bodrum kat+Giriş katı+5 kat+ teras/çekme kat
Yapının Bugünkü Kullanımı	: Boş (Haziran 2011'de restorasyonuna başlanıp otele dönüştürülmesi bekleniyor ⁶³).
İncelenme Tarihi	: Aralık 2010-Nisan 2011

Yapının Tarihi Özellikleri:

Botter Apartmanı 2. Abdülhamid'in ve sarayın resmi terzisi Hollanda uyruklu Jean Botter'in, giriş katına modaevi, birinci katına atölyesi ve diğer katlara bir oğlu ve üç kızıyla yerleşecek şekilde, dönemin ünlü mimarı Raimondo D'Aronco tarafından 1900 yılında tasarlanmıştır. Botter ailesinin İstanbul'un yüksek sınıflarının tanıdığı ve sosyal ilişkileri zengin bir aile olduğu bilinmektedir. ⁶⁴ Sahibi sarayın resmi terzisi olan ve İstanbul'un en moda caddesinde yer alan modaevinin, döneminin en ünlü mimarlarından biri tarafından üstelik "yeni sanat"ın ilk örneği olarak inşa edilmesi, bu apartmanı bir çekim merkezi haline getirmiş olduğu, S.Duhani'nin, Botter Apartmanı'nın önünde içeriden çıkmış gibi gezinmenin moda olduğunu anılarında yazdığı belirtilir. ⁶⁵

Apartmanın mimarlık tarihi bakımından en önemli özelliği, İstanbul'daki bilinen ilk Art Nouveau bina olmasıdır. Botter Apartmanı'nın özgün projeleri, 32 pafta halinde D'Aronco'nun doğum yeri olan Udine'de *Gallerie Del Progetto* müzesinde bulunmaktadır. Bina, birinci derecede kültür varlığı statüsündedir.

Yapının Mimari Özellikleri:

İstiklâl Caddesi'ne cephesi olan ve bu caddedeki diğer binalar gibi dar parselde yer alan binanın cephesi yaklaşık olarak 11 metre, derinliği de 42 metredir. Giriş katta cephe düzeni asimetriktir; konut girişi sağda yer alır. Birinci kattan itibaren asimetri yerini simetriye bırakır.

63 **Tümertekin Han**, Aralık 2010 tarihinde yapılan kişisel görüşme

64 **Batur A.** (1995b), "Botter Apartmanı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:312

65 **Batur A.** (1995b), a.g.e, s:312

Cephede kullanılan gül motifleri; giriş katta giriş kapısının üstünde ve iki yanında naturalistik halde dallardan çıkar şekilde; birinci kattan dördüncü kata kadar balkona çıkan kapıların ve pencerelerin hemen üzerinde gruplanmış ve stilize edilmiş haldedir. Bu stilize motifin Olbrich'ten esinlenildiği belirtilmiştir.⁶⁶ İkinci katta, pencereler arasında, üzerinde yaprak süslemelerinin bulunduğu volütvare bezeme varyasyonları görülmektedir.⁶⁷ Üçüncü ve dördüncü kat arasındaki çiçeksi motifler, bu aralıktaki tüm yatay ekseni doldurmuş ve dördüncü kat penceresine doğru tırmanmışlardır. Bu çiçekler, pencere aralarında yer alan ve uçlarından kurdeleye benzer şeritlerin sarktığı madalyonumsu kabartmalarla kesilmektedir. Cephenin sağ ve solundaki pilastirlara, çiçek kabartmaları hizasında saçları aşağıya sarkan kadın başları kondurulmuştur. Teras katında yer alan bacalarda ise, defne ağacı motifi yer almaktadır. Taş ve mermer üzerindeki süslemeler, yerleşim bakımından simetriktir.



Resim 3.1. Botter Apartmanı Cephesi



Resim 3.2. Botter Apt cephesinden ayrıntı

Cephedeki demir aksam, giriş kapısındaki stilize ve simetrik düzenlemeli floral süslemelerden sonra, birinci katta ve sokağa çıkma yapan dövmeli demir balkonla devam etmektedir. Balkon, binaya oldukça zarif bir biçimde 4 adet eğrisel demirle bağlanmış ve bu bağlantılar, binaya kenetlendikten sonra çiçek biçiminde binadan çıkmıştır. Birinci katın balkon korkuluğu, yer yer yapraklar ilâştirilmiş stilize ve

66 **Barillari D. ve Godoli E.** (1997), İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları, Yem Yayın, İstanbul, s:86

67 **Ersen A. ve Verdön İ.** (), Botter Apartmanı Cephesi Konservasyon Projesi, http://iremverdon.files.wordpress.com/2010/03/botter_apartmani_makale.pdf , s:2

simetrik düzenlidir. Bir balkon da beşinci katta yer almaktadır; bina ile hemyüz olan bu balkonun motifleri de stilize ve simetrik düzenlemelidir.

Yapı; volta döşemeli, dökme demir strüktürlerin aralarında yer alan tuğla duvarlı ve cephesi taş kaplamalıdır. Binanın giriş katı mermer ile kaplanmıştır, üzerindeki motifler de mermerdendir. Birinci kattan itibaren organik kireçtaşı ile kaplandığı tespit edilmiştir. Beşinci kat ise sıvalıdır.⁶⁸



Resim 3.3. Giriş kapısı üstü gül motifleri



Resim 3.4. Birinci kat balkon demir işçiliği



Resim 3.5. Balkona çıkan kapı üstündeki stilize gül motifleri

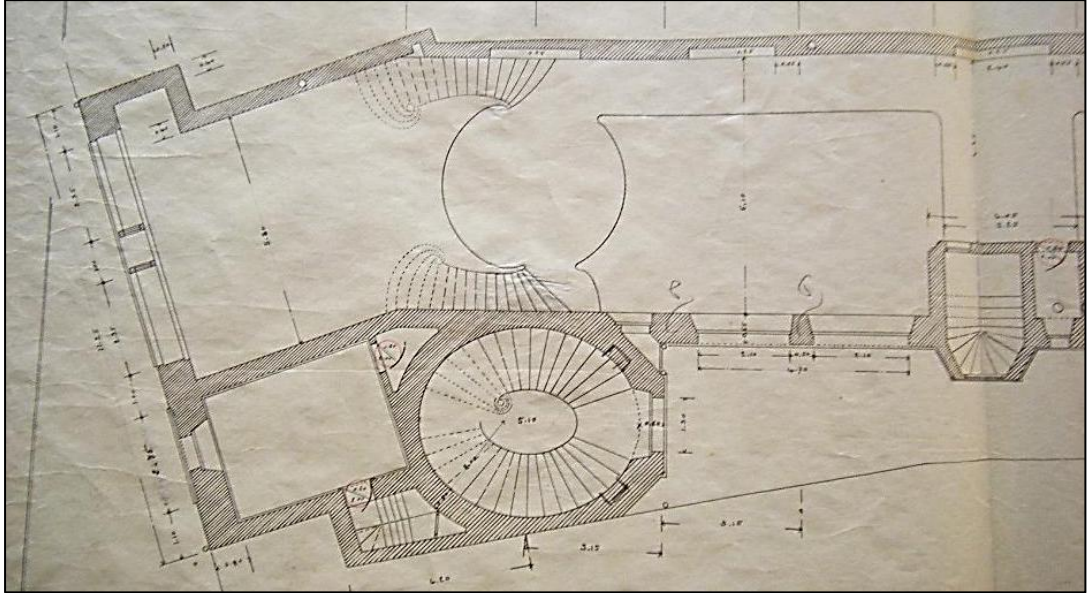
⁶⁸ Ersen A. ve Verdön İ. (), Botter Apartmanı Cephesi Konservasyon Projesi, http://iremverdon.files.wordpress.com/2010/03/botter_apartmani_makale.pdf (03.04.2011), s:2

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının İç Mekân Özellikleri:

Plan şeması:

Botter Apartmanı'nın plan şeması, konut ve ticarethâne işlevlerini bir arada barındıracak tipolojiye uygun, dar parselasyondan dolayı dikdörtgen planlıdır (*Resim 3.8*). Bu şema, dönemin Beyoğlu binaları için alışkın olunan bir tiptir.

Özgün projelerde, giriş katta, defile için kullanıldığı ve “duvarları ayna ve kumaş kaplı ve aydınlığa açılan pencereleri renkli vitraylarla bezeli...büyük bir lüks ve zarafet ile döşenip düzenlendiği”⁶⁹ belirtilen dairesel planlı bir asma kat ve podyum görülmekle birlikte, asma katın, 1960'lı yıllarda binanın giriş katında kiracı olmuş bir banka şubesi tarafından yıktırıldığı bilinmektedir. (*Resim 3.6*)



Resim 3.6. Asma kat projesinden detay, Raimondo D'Aronco'nun özgün çizimi

Kaynak: Diana Barillari arşivi

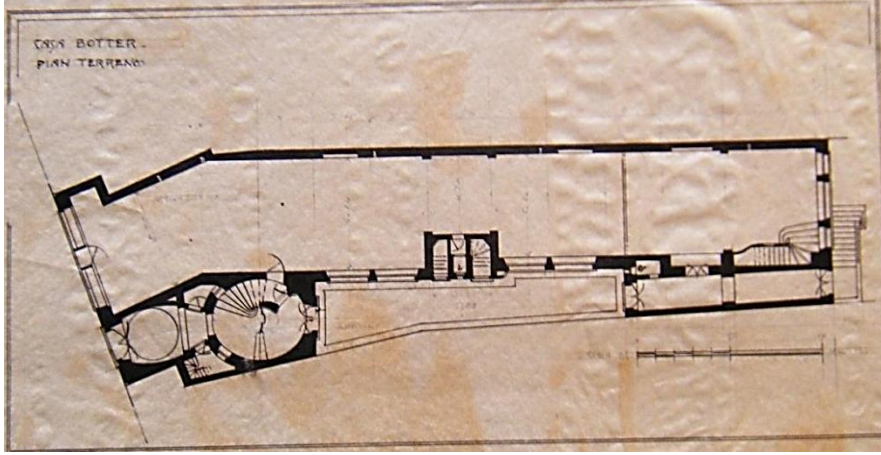


Resim 3.7. Mağaza kısmının bugünkü görünümü, özgün olmayan asma kat

69 Batur A. (1995b), a.g.e, s:313

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Mağaza girişinden ayrı olarak, apartman girişi, cephenin sağında yer almaktadır. Raimondo D'Aronco'nun, giriş holünü, merdiven-asansörün bulunduğu holden bir basamakla ayırdığı ve bu hollerde parselden kaynaklanan katı dikdörtgen biçimlenme içinde Art Nouveau'ya özgün dairesel biçimlenmeler aradığı görülmektedir. Dairesel çizgilerin dışında kalan küçük bölümlerse, ikincil işlevler için ayrılmış odacıklar olarak planlanmıştır. (Resim 3.8)



Resim 3.8.
Raimondo
D'Aronco'nun
özgün projesinde
giriş kat planı.
Kaynak: Diana
Barillari arşivi

Giriş kapısı dövme demirden, iki açılır kanatlı ve tepe kısmı içe doğru eğrili tasarlanmış ve imal edilmiştir. Kapıdaki düşey çizgiler, tepeye doğru kamçı çizgisine benzer şekillenmeler oluşturup demirden birer gülle sonlanırlar. D'Aronco'nun giriş kapısında Otto Wagner'in Viyana'daki Majolica Evi'nin Köstlergasse Sokağı üzerinde bulunan kapısındaki bezemeye benzer bir stilizasyon yarattığı ileri sürülmektedir.⁷⁰ Girişte günümüze kalan herhangi bir aksesuar mevcut değildir.

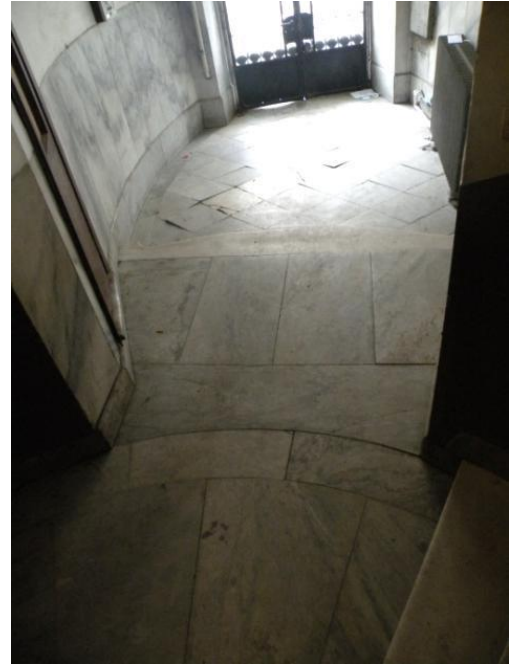


Resim 3.9. Giriş holüne
bakış
Resim 3.10. Merdiven
holüne bakış

⁷⁰ **Gültaş D.** (2008), Raimondo D'aronco: İstanbul'daki Yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları, *Yüksek Lisans Tezi*, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s:153

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Apartmanın ortak kullanım mekânları, tüm apartman boyunca mermer ile kaplanmıştır. Ancak mermer, mimarın Art Nouveau'ya özgü eğrisel mekân yaratma arayışlarına bağlı olarak bulunduğu yerin planına göre farklı ebatta ve farklı döşeme yönlerine sahiptir. D'Aronco'nun döşeme malzemesini böylesi çeşitlilikte kullanmış olması, Art Nouveau'nun malzemeyi süsleme ve mekânı tanımlama açısından ele alma anlayışıyla bağdaşmaktadır. Giriş holünün eliptik yan duvarlarını takip eden ve duvarın eğriliğine uygun ebatlanmış bordür özellikli mermer, orta kısımlarda çapraz döşenmiş kare parçalara dönüşmüştür. Giriş holü ile merdiven holünü ayıran basamak ise tek parça mermerden imal edilmiştir. Mermer, basamağın eğriliğine uydurulmuştur. Giriş holü ile eliptik planlı merdiven-asansör holünün arasında kalan alan, dikdörtgen mermer levhalarla geçildikten sonra, merdiven-asansör holünün döşemesi, aynı mermerden fakat eliptik planın iç ve dış kenarlarına yerleştirilmiş ince iki bordür içinde ıınsal düzenlenmiş büyük mermer plaklar halindedir (Resim 3.11)



Resim 3.11. Giriş ve merdiven-asansör holleri döşeme kaplamaları; **sol üst:** giriş holü; **sol alt:** merdiven-asansör holü; **sağ:** holler arasında döşeme birleşimleri

Kat sahanlıkları; bordür olmaksızın, tek parça olacak şekilde ııınsal ebatlanmış ve yerleştirilmiştir (*Resim 3.12*). Mermerin kullanıldığı ortak alan dōřemelerinde, aynı mermerden bir sūpūrgelik dōřemeyi takip eder.

Giriř holū için seçilen mermer, bu holūn duvarlarını, belli bir yūkseklīęe kadar tek dikdōrtgen parçalar halinde kaplamıřtır (*Resim 3.11/saę*). Merdiven-asansōr holūnden itibaren duvarlarda mermer ya da bařka bir kaplama gōrūlmemiřtir; duvarlar mevcutta belli bir yūkseklīęe kadar kahverengi ile boyalıdır.

Binanın ortak kullanım mekānlarında bezemeli bir tavan gōrūlmemiřtir.

Aydınlatma ōzūmleri ve aydınlatma elemanları:

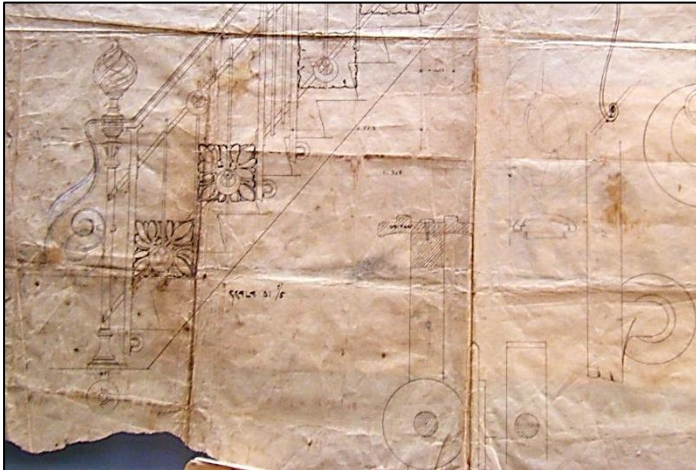
Botter Apartmanı, merdiven evinde yer alan pencerelerden gūn ışığı almaktadır. Merdiven evinde yer alan nişlerin giriş kat-1. kat arasında ve 1. kat-2. kat arasında olanlarında D’Aronco’nun tasarladığı özel aydınlatmalar hālā mevcuttur (*Resim 3.13*).



Resim 3.12. Kat dōřemeleri



Resim 3.13. Aydınlatma elemanı



Resim 3.14. Raimondo D’Aronco’nun ۆzgūn projesinde ana merdiven çiziminden detay
Kaynak: Diana Barillari arşivi

Asansör ve merdiven:

Eliptik planlı asansör, D'Aronco'nun özgün tasarımıdır. Ahşap kabinli ve iki kapılı oluşuyla dikkat çeken asansör etrafı, merdiven korkuluğunda da göreceğimiz Art Nouveau motifli kafesle sarılmıştır. Bu desenlerin, özgün çizimlerinden D'Aronco'ya ait tasarımlar olduğu anlaşılmaktadır (Resim 3.14). Asansör etrafındaki kafes, kat çıkışlarında, ortasında oval ve çapraz yönde döşenmiş rozetli bir kapıya dönüşmektedir. Asansör kabin duvarlarının, eliptik köşe dönüşlerinde dikey yönde camlar yer alır. Asansörün her iki yöndeki kapıları da yine camlıdır. Eliptik asansörün kısa kenarlarında ahşap çerçeve içinde karşılıklı iki ayna bulunmaktadır. Asansör döşemesi, günümüzde pvc esaslı bir malzeme ile kapatılmıştır (Resim 3.15).

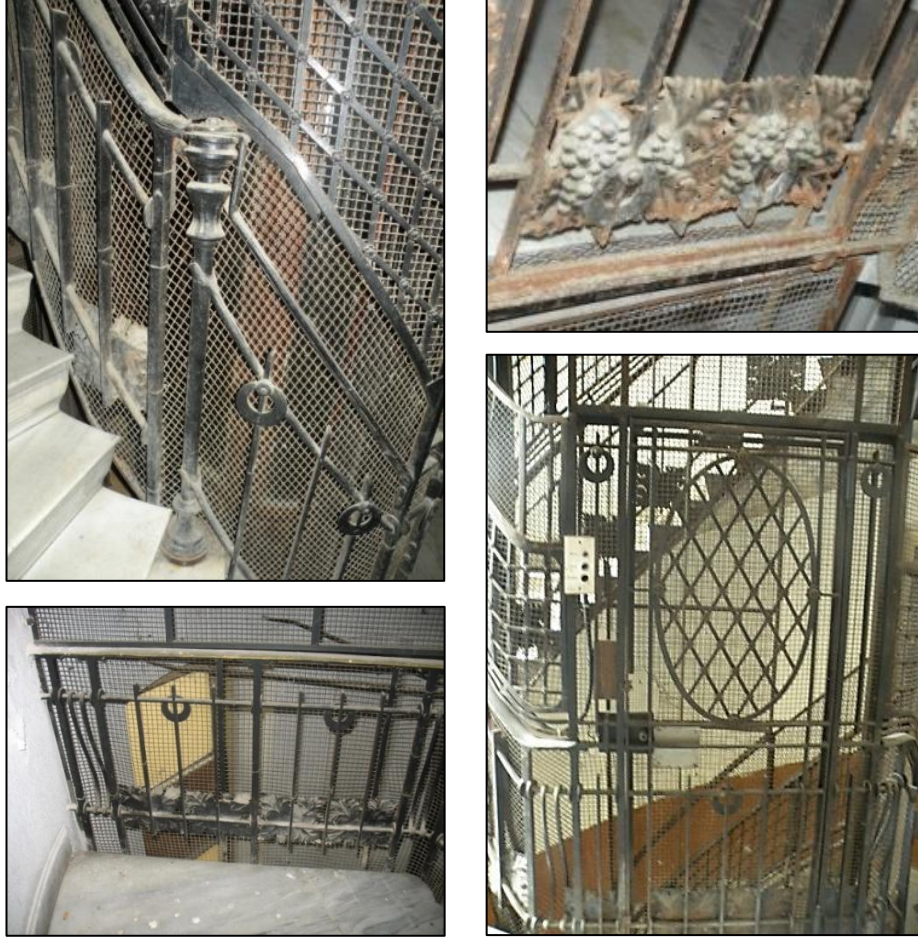


Resim 3.15.
Asansör
kabini ve içi

Merdiven, asansör merkez olacak şekilde, asansörün etrafında Art Nouveau tavrına uygun olarak eliptik şekilde tırmanmıştır (Resim 3.10). Basamak rıhtlarının kesiti, rıht üzerindeki çizgilerin kenarlarda eğrili birleşimi, eğrisel biçimli korkuluklar, korkuluklardaki demir levhalar ve üzerindeki desenler tamamıyla Art Nouveau tutumuyla detaylandırılmıştır. Korkulukta yer alan küçük kare plakalar halindeki demir yapraklar üzerinde kabartılı üzüm motifleri; bir sıra atlamalı halka deseni; kafes birleşimlerinde yer alan küçük rozetler, korkulukların bezemelerini oluştururlar (Resim 3.16). Korkuluklar merdivene yandan bağlanmışlardır. Bağlantı detayları Raimondo d'Aronco'nun projesinde de açıkça görülmektedir (Resim 3.14).

Merdiven basamakları eliptik merdiven planına uydurularak tek parça mermerden imal edilmiştir. Rıhtlar, basamaklardan hafif bir eğriyle geriye çekilmiştir. Rıhtlar üzerine oyulan beş sıra ince düz çizgi, sağ ve sol kenarlarda serbest bir eğri çizgiyle birleştirilmiştir (Resim 3.17). Basamakların duvar tarafında hafif kavisli ve kademeli bir süpürgelik merdivene eşlik etmektedir (Resim 3.20a). Süpürgeliğin daire kapıları ile birleşimi ise, mermer bir profil ile sağlanmıştır (Resim 3.18). D'Aronco'nun,

gerek detaylar gerekse detayların işçiliğine verdiği önem yapının iç mekânından okunabilmektedir. Kat sahanlıklarının altlarının ince mermer plakalarla kaplandığı tespit edilmiştir. Giriş katta, giriş holü ile merdiven holünü ayıran basamak oldukça zarif şekilde sonlanmıştır (*Resim 3.10; Resim 3.11*). Merdiven holünü arkadaki servis alanlarından ayıran basamaklar tek parça mermerden ve eğri planlıdır.



Resim 3.16. Korkuluk detayları; **sol üst:** giriş kat başlangıç basamağı-asansör kafesi birleşimi; **sol alt:** son kat korkuluk bitişi (Fotoğraf: İoli Büyükyorgiadis); **sağ üst:** demir plakalarda yer alan halka ve üzüm kabartmalı bezeme; **sağ alt:** asansörün kat çıkışlarında yer alan demir kafes kapı. Bu fotoğrafta köşelerde eğrisel korkuluk kullanıldığı görülmektedir.



Resim 3.17. Basamak detayı



Resim 3.18. Süpürgelik-kapı birleşimi

Pencereler, camlar, nişler ve daire kapıları:

Merdiven evinde, her katta giyotin pencereler yer almaktadır. Son katta bu pencerenin üzerine oval bir tepe penceresi eklenmiştir. Düz atkılı ve denizlikleri merdiven evi duvarının daireselliğine uydurulmuş giyotin pencerelerin camlarına her kat için farklı bir desen tasarımı yapılmış olmalıdır; günümüze yalnızca giriş kat-1. kat ve 1. kat-2. kat arasındaki pencerelerin vitrayları kalmıştır. Tasarımlar, projelerinden de anlaşıldığı gibi d’Aronco’nun kendi tasarımlarıdır (*Ek 01.18*).

Giriş kat-1. kat arasındaki pencerede; birbirlerine ince çizgilerle bağlanan kırmızı ve sarı renkte stilize gül motifleri, ters yönden gelen ve araları düz ve uçuk mavi ile boyalı serbest ince çizgilerle kesilmiştir (*Resim 3.19*).



Resim 3.19. Giriş-1. kat arası giyotin pencerenin görünüşü ve üzerindeki desenlerden detay.

1. kat ve 2. kat arasındaki pencerede; bir alt kattaki tasarımın farklı bir varyasyonu, çizgilerin yönü değiştirilmiş ve büyükçe bir sarı daire eklenmiş halde düzenlenmiştir. Vitrayın düşey çizgilerinden anlaşıldığı kadarıyla bu pencerenin en alt bölümü kırılmış ve düz cam ile değiştirilmiştir (*Resim 3.20*).



Resim 3.20. 1. kat-2. kat arası giyotin pencerenin görünüşü ve üzerindeki desenlerden detay.

Pencere desenlerinin Viyana Sezasyonu'na atıfta bulunduğu açıkça görülmektedir.⁷¹ En üst kattaki oval pencerenin camı, çapraz olarak dört parçaya bölünmüş ve ortasında da küçük kırmızı bir oval parça bulunmaktadır (*Resim 3.21*).

Merdiven evinde, giyotin pencerelerin her iki yanında dikey yönde dikdörtgen nişler bulunmaktadır. Bu nişlerin iki tanesinde, nişe üçlü şeritlerle bağlanan bir elipsin içinde yer alan d'Aronco'nun tasarımı aydınlatmalar vardır (*Resim 3.13*).



Resim 3.20a. Denizlik ve süpürgelik



Resim 3.21. Elips pencere



Resim 3.22. İkinci, üçüncü ve dördüncü katların daire kapıları

Daire kapıları; her katta iki kanatlı, ahşap ve aynalıdır. Her kanatta iç içe çapraz geçirilmiş üç sıra küçük daireler ve üst kısımda yatay çizgili bordürümsü bir profil bezeme olarak yer alır. Kapıların üstünde, her katta farklı sayıda cam bölüntü içeren ve Art Nouveau'da tipik olarak gördüğümüz at nalı (omega) şeklinde tepe penceresi bulunmaktadır. 1. kat daire kapısında, diğer kapılardan farklı olarak tepe penceresinin altındaki sağır bölümde, dış cephede birinci kat ile ikinci kat arasında yer alan yer dairesel motifle sonlanmış çizgilerden oluşan motifin benzeri görülmektedir (*Resim*

⁷¹ **Barillari D.**, 02.05.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

3.23; Resim 3.5). Bu katın daire kapısı üzerindeki tepe penceresi düşeyde dört sıra camlı bölüntü oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu pencere ikinci kat daire kapısında üç sıraya; üçüncü kat daire kapısında iki sıraya ve dördüncü kat daire kapısında tek sıraya düşmektedir (Resim 3.22) Beşinci katta ise camlı kısım yoktur.



Resim 3.22.
1.kat daire
kapısı ve
kapıdan detay

Dairelerin İç Mekân Özellikleri:

Plan özellikleri:

Botter Apartmanı daireleri, dikdörtgen plan şemasında uzun bir koridor boyunca sıralanan yemek odası, kiler, mutfak, yatak odaları, banyo ve tuvaletlerin oluşturduğu bölümler, geniş antreden sonra arka cephe tarafında yer alır. Antrenin ön cepheye bakan tarafında, bir kenarı daireselleştirilmiş bir salon ve bir de oda yer alır. J. Botter'in çalışma katının olduğu bilinen 1. katta antre bekleme odası, salon ise teşhir salonu olarak işlevlendirilmiştir (Ek 01.9; Ek 01.10). Yemek odası ile yatak odaları arasında, bina içine hizmet eden dar bir servis merdiveni bulunmaktadır (Resim 3.33a). Raimondo d'Aronco'nun projelerinde, dairelerdeki uzun koridorlar için tasarlanan gömme dolapların bazıları hala mevcuttur.

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Dairelerde, giriş kapısının genişliği ve derinliği boyunca mermerden eşik bulunur. Yer yer açılmış olan döşemelerden, daire içi döşemelerinin yapım yöntemi açıkça görülmektedir; yaklaşık 30-40 cm aralıklarla yerleştirilmiş kadronlar üzerine masif ahşap rabita parçalar çakılmıştır. Döşeme yönü, koridorda ve odalarda uzun kenara paraleldir. Ön cepheye bakan iki oda ise, ara ara uzun şeritlerle bölümlere ayrılmış

masif parke ile balıksırtı şeklinde döşelidir (3. Kat döşemelerinin üzerine yakın zamanda parke kaplandığı anlaşılmıştır). Mutfak, servis alanları ve banyoların karo ile döşendiği görülmüştür (*Resim 3.24*).

Duvarlardaki sıva ve boyaların, dolgu malzemesi olarak kullanılan tuğlanın doğrudan üzerine, zaman zaman da önüne ince ve sık döşenmiş ahşap çitalarla şişirildikten ve duvarlara şekil verildikten (dairesel kısımlarda) sonra uygulandığı görülmüştür (*Resim 3.25*). Özgün olmayan bir uygulama, binaya Şubat ayında yapılan ziyarette 4. kat salon duvarlarında tespit edilmiştir. Buna göre, salonun şömine tarafındaki duvarlarının ve ön cepheye bakan diğer odanın duvarlarının 1938 tarihli *APOYEVMATINI* gazeteleri ile kaplanıp üzerine boya yapıldığı veya kağıt kaplandığı görülmüştür (*Resim 3.25*). 2. kat hariç her katta salon duvarında, Raimondo d'Aronco'nun projelerinde de görülen yaklaşık 168 cm x 127 cm (h) ölçülerinde, aynı tip şömine mevcuttur. Şöminenin iki yanında ve üstünde, yandakiler kaideli olmak üzere kahve kızıl damarlı mermerden bir çerçeve vardır. Bu çerçevenin içinde, desenli kızıl seramiklerin bulunduğu ikinci bir çerçeve yer alır. Şömine siperliği, aralıklı beş yatay eğrisel demirden oluşmaktadır. Önündeki döşeme ise, küçük kare kızıl seramiklerle kaplanmıştır (*Resim 3.26/sağ*).

Planlama aşamasında tasarlandığı anlaşılan gömme dolaplar, uzun koridor boyunca yer alırlar. Bir tasarım da, dairelerde yemek odası olarak düzenlenen odalarda mevcuttur; kağıt ya da ahşap kaplamaya olanak verecek şekilde basık kemerli ve pilastırlı duvarlar mevcuttur (*Resim 3.28/sol üst*). Koridorun mutfaka bakan duvarının üstüne, koridorun ışık alması için camlı bir doğrama yerleştirilmiştir (*Resim 3.26*).

Daire içi tavanlar; tek yönde sık kirişlenmiş putreller aralarında basık tonoz şeklinde kapatılan tuğla ile tipik volta döşemelidir. Bu döşeme altına sık atılan ince ahşap çitalar üzerine sıva ve boya uygulanmıştır. Binanın iç mekânlarındaki dökülmüş ve açılmış tavanlar, kullanılan malzeme ve yapım yöntemini açığa çıkartmaktadır (*Resim 3.27*). Tavanlar, ön cepheye bakan salon ve oda, antre ve yemek odasında bezemelidir. Çizgi sıraları ve palmetimsi motiften oluşan duvar-tavan bağlantısındaki kartonpiyer bordür ile tavanda burgulu ipe benzer ince bordür arasında mütemadi giden eğrili yaprak ve tohum bezemesi, köşelerde ve tavanın kırılma yaptığı yerlerde kare rozetler ile sonlanır. Odanın dairesel kenarı ile dik açılı kenarlarının birleştiği noktalarda ise en içte yer alan burgulu ip şeklindeki bordür, eğrili çiçek-yaprak

kompozisyonu ile birleşir. Tavanın merkezinde yer alan bezeme ise, bu çiçek-yaprak kompozisyonunun tamamlanmış ve simetrik halidir. Giriş kapısının yer aldığı küçük hol ve dairesel pencereli antrenin tavanları da, stilize bir motifle çerçevelenmiştir. Buradaki tavanların merkezinde ve köşe birleşimlerinde ayrıca bezeme görülmemiştir (Resim 3.28).



Resim 3.24. Döşemeler; **sol:** koridor ve oda döşemelerinin yapım tekniği; **orta:** salondaki masif ahşap balıksırtı döşeme; **sağ:** servis koridoru karo döşemesi



Resim 3.25. 4. kat salonundan görünüm ve detaylar; **sol:** Şömine duvarında görülen boya altındaki APOYEVMATINI gazetesi; **orta:** Gazeteden detay; **sağ:** tuğla duvar önündeki ahşap çıta üzeri sıva ve boya uygulaması görülmektedir.



Resim 3.26. **sol:**3.kattan şömine görüntüsü; **orta:** koridorda yer alan gömme dolaplar; **sağ:** mutfak-kor. duvarındaki doğrama



Resim 3.27. Muhtelif yerlerdeki açıklıklardan döşemelerin volta tekniği görülmektedir.



Resim 3.28. sol ve sağ üst: 4. katın yemek odasından görünüm. Yemek odası tavan bezemeleri ile salon tavanının bezemeleri aynıdır. sağ orta ve sağ alt: 2. kat salon tavanının kırma yaptığı noktalardaki detaylar görünmektedir. sol alt: giriş holü tavanının bezemesi.

Aydınlatma çözümleri

Botter Apartmanı daire içlerinde, gün ışığının ulaşması sıkıntılı kısımlarda aydınlık çözümlerine gidildiği görülmüştür. Giriş kapısının bulunduğu küçük hol ve sonrasında büyük antre, iç mekâna göre dış bükey bir duvar üzerinde yer alan uzunlamasına büyük dikdörtgen pencerelerle aydınlığa bakmaktadır (*Resim 3.29*). Koridoru mutfaktan ayıran duvarın üst kısmında, koridora gün ışığı sağlayan camlı bir doğrama mevcuttur. Koridor üzerinde bulunan odalara, binanın bitişik nizamdan geri çekilmiş sağ cephesine bakan pencereler yerleştirilmiştir. Aynı zamanda her katta merdiven evine bakan ve planda muhtelif küçük odacıklar olarak düzenlemiş bölümlerin dar uzun aydınlık pencereleri ve servis merdiveninin daire koridoru tarafındaki duvarının üst kısmında yatay tepe pencereleri bulunmaktadır. Daire içlerinde özgün aydınlatma elemanları görülmemiştir.

Pencereler, iç kapılar ve camlar

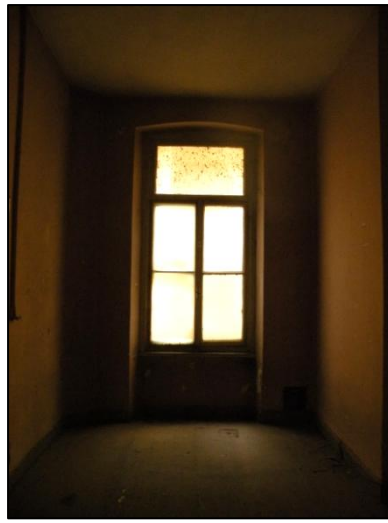
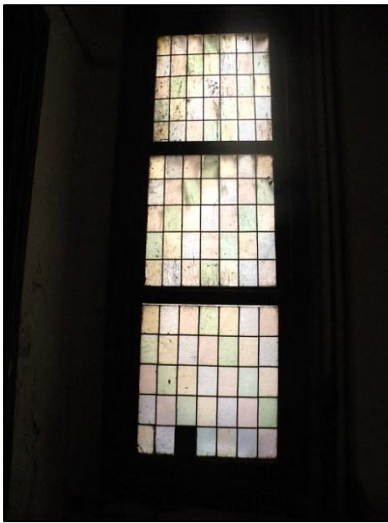
Daire içi pencerelerin boşlukları, ön cepheye bakan iki oda ve antredeki dış bükey pencere grubu dışında basık kemerlidir, pencerelerin tamamı düşey yönde dikdörtgendir. Antrede yer alan dışbükey pencereler, kırılmamış camlarından anlaşıldığı kadarıyla 2, 4 ve 5. katlarda uçuk pembe renklidir. Aynı pencereler 1. katta uçuk pembe, uçuk yeşil ve sarı renkli küçük dikdörtgen parçalar; 3. katta ise turuncu-kırmızı baklava desenli parçalar halindedir. 1. katta giriş kapısının bulunduğu küçük holün sağ cepheye bakan giyotin penceresi, aynı katın antredeki dışbükey penceresi ile aynı camlara sahipken diğer katlardaki kırılmamış pencere camlarında pembe renklidir. Bu pencere dışında renkli camı olan başka pencere bulunmamaktadır.

Daire içi kapıları ahşap, göbekli kapı tipinin üç ayrı varyasyonu halindedir. Üzerinde Art Nouveau'yu doğrudan çağrıştıran herhangi bir bezeme ya da biçimlenme yoktur. Yalnız 1. katın ön cepheye bakan balkona kapılarında, camların bulunduğu iç kenarlar yuvarlatılmıştır (*Resim 3.24/orta*). Bu kapıların dışa bakan alt sağır yüzeylerinde daire motifi görülmektedir. Mutfak, banyo, tuvalet ve yemek odası-mutfak gibi servise yönelik kapıların yüksekliği diğer oda kapılarına kıyasla daha düşüktür. Giriş holü-antre ve bazı katlardaki salon kapıları uçuk pembe renkli camlıdır. Kapıların bulundukları duvar ve tavanlar, kapı boşluğu boyunca ahşap ile kaplanmıştır.

Giriş holü ve antre, iki dar sabit doğrama arasında yer alan açılır iki kanatla bölünmüştür. Sabit ve açılır doğramaların tamamı camlıdır. 3. kat hariç tüm katlarda bu camlar uçuk pembe renk iken (Resim 3.29), 3. katta sabit doğramaların camları turuncu pembe baklava desenli (aynı kattaki dış bükey pencere camlarının devamı olarak) (Resim 3.30) ve hareketli iki kanadın camları vitraylıdır. Özgün olduğu bilinen⁷² ve birbirinin simetriği olan bu vitraylarda, tipik bir Art Nouveau kartuşu teşkil eden dolambaçlı dallar üzerinde iki sarı çiçek ve dalgalanan yaprakları vardır. Oluşturulan bu desene ince çizgili asimetrik bölüntüler eklenmiş, hayli zarif bir Art Nouveau kompozisyon yaratılmıştır (Resim 3.31). Bu kompozisyon karşımıza sadece 3. katta çıkmaktadır; bu katın uzun yıllardan beri yazar Ferit Edgü'nün evi ve çalışma mekânı olduğu bilinmektedir.



Resim 3.29. giriş holü-antre kapısına (4. kattan) ve antrenin aydınlığa bakan dışbükey penceresine (5. kattan) örnek



Resim 3.30. giriş holünün sağ cepheye bakan penceresi (1.kattan); odaların basık kemer atkılı pencerelerine örnek

72 Akyl Ayşe, 16.12.2010 tarihinde yapılan kişisel görüşme



Resim 3.31. 3.kat Ferit Edgü dairesindeki Art Nouveau desenli vitraylı kapıdan detaylar

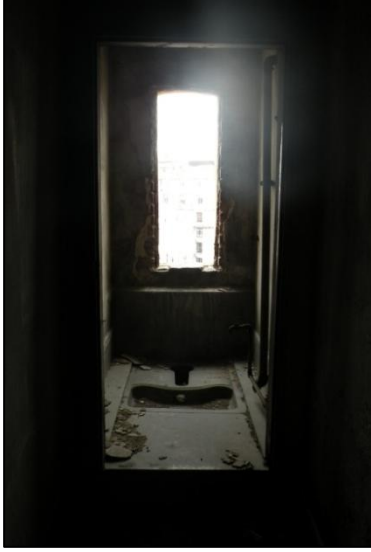
Mutfak, banyo ve tuvaletler

Botter Apartmanı mutfaklarında karşılıklı iki tezgâh bulunmaktadır. Özgün bacaları korunmuş olduğu görülen pişirme tezgâhının karşısında, bir çöp mekanizmasının bulunduğu tezgâh yer alır. Ocak üstünde yer alan davlumbazlar, katlara göre farklı yüksekliklerde olabilmektedir (Resim 3.32)



Resim 3.32. Mutfaktan görünüm ve baca içi detayı (ilk resim 2.kattan diğer resimler 5.kattan çekilmiştir)

Dairelerdeki banyo ve tuvaletlerin özgün olduklarını söylemek zordur. Yalnız d'Aronco'nun projelerinde çamaşırlık ve hizmetli odalarına ayrıldığı anlaşılan çekme kattaki alaturka tuvalet ilginç bir detaydır. Binanın sağ cephesi üzerinden şehir manzarasına sahip bu tuvaletin aksında diğer katlarda da tuvaletler mevcuttur ancak hela taşlarının değiştirilmiş oldukları anlaşılmaktadır.



Resim 3.33. Teras çekme kattaki alaturka tuvalet



Resim 3.33a. Servis merdiveni ve korkuluğu



Resim 3.33b. Terastan görünüm (ışıklığa bakış)

3.2. Bilgir Han

Yapının Yeri	: Sofyalı Sokak no.5
Mimarlar	: I. Nahoum ve A.Psalty
Yapım Yılı	: -
Yapıdaki Kat Sayısı	: Bodrum kat+Giriş kat+5 kat+ek kat
Yapının Bugünkü Kullanımı	: Lokanta, sanat galerisi ve ofisler
İncelenme Tarihi	: Aralık 2010-Nisan 2011

Yapının Tarihi Özellikleri:

Yapım tarihi tam bilinmemekle birlikte, 1800'lerin sonu ve 1900'lerin başında Yahudi kökenli bir aile tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Zaman içerisinde el değiştirerek başka Yahudi aileler tarafından kullanılan bina, günümüzde farklı daire sahiplerinin farklı kullanımlarıyla yaşamaktadır. Giriş döşemesinde bulunan *Davud'un yıldızı* motifi, sahiplerinin Yahudi kökenli oldukları tezini desteklemektedir. Giriş holünün karşılıklı iki duvarındaki freskler ise, yapıda gerçekleştirilen tadilat sırasında tesadüfen ortaya çıkmıştır.⁷³

Yapının Mimari Özellikleri:

Bilgir Han, Sofyalı Sokak'a dikdörtgen bir plan şeması ile oturtulmuştur. Cephe düzenlemesi zemin katta asimetriktir; birinci kattan itibaren asimetri yerini simetrik pencere ve kapı yerleşimine bırakmıştır. Birinci kattan itibaren cephe üç parçaya bölünmüş ve ortadaki bölüntü, birinci kattan itibaren çıkma olarak sokağa taşmıştır. Sağ ve sol bölüntülere ise balkonlar yerleştirilmiştir.

Ortadaki çıkmada; birinci katın pencere üzerinde, dallardan çıkan çiçeklerin oluşturduğu bir motif yer alır. Bu bitkisel motif, pencere üzerinde, pencere yanlarına sarkacak şekilde simetrik olarak yerleştirilmiştir. Taç şeklinde gördüğümüz benzer bir motif de dördüncü kat penceresinin üzerinde yer almaktadır. Üçüncü ve dördüncü katın pencere altlarına helezonik bitişli çizgisel motifler konurulmuştur. Çıkmanın sağında ve solunda kalan bölümlerde süslemeler, pencere yanlarındaki pilastırlar üzerindedir; ikinci katta iki sıra üçlü çizgi; dördüncü katta volüte benzer silindirik kabartmalar ve onun altından sarkan üçlü çizgi kompozisyonu; beşinci katta ise helezonik süsleme yer almaktadır. (Resim 3.34)

73 **Bekdemir Uğur**, 14.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme



Resim 3.34. sol: Bilgir Han cephesi; **sağ üst:** cephenin çıkması ve üzerindeki motifler; **sağ orta:** Balkon korkulukları; **sağ alt:** Birinci kat orta pencere üzeri çiçekli-dallı Art Nouveau kabartma

Art Nouveau bezeme öğelerinin cephenin tamamına hâkim olduğu yapının balkon korkulukları, her katta aynı olmak üzere, demirdendir; korkulukların tepe noktalarında birer stilize rozet bulunur. (Resim 3.34/sağ orta)

Giriş katta diğer katlardaki düz atkılı pencerelerin aksine, üç sıra pencereyi aralarındaki yuvarlak sütunlu bölmeleriyle içine alacak şekilde kemerli bir açıklık bulunur (Resim 3.34/sol). Giriş kapısı üzerinde Art Nouveau'da *Fas kemeri* ya da *omega şekli* adıyla karşımıza çıkan ve ortadaki açılır olmak üzere üç kanatlı bir tepe penceresi yer almaktadır (Resim 3.34/sol).

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının İç Mekân Özellikleri:

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Bilgiri Han, kemerli bir açıklık içerisine oturtulmuş kapısının dar bir hole açıldığı girişe sahiptir. Giriş holü, 6 basamakla iki ayrı alana bölünmüştür. Giriş kapısı demirden iki kanatlıdır, kapının sağır yüzeyi olan alt kısmında çıtalarla panolar oluşturulmuştur. Bu kısımda ayrıca bir de mühür bulunmaktadır (mühürde HIIIPFC okunmaktadır). Kapının camlı üst kısmı, kesişimlerinde küçük rozetlerin olduğu çapraz bir kafeslemeyle örtülmüştür. Kapı kolu zarif bir parçadır; dikey yönde serbest bir eğrisellik göstermekte ve kapıya aralarda üçlü ve ikili atkılarla bağlanmaktadır (Resim 3.35). Benzerlerine Beyoğlu'nda 19.yy sonu 20. yy başı binalarında rastlansa da, kapı kolunun Art Nouveau'ya özgü bir serbestliği ve kompozisyonu olduğunu söylemek mümkündür. Giriş holünde zil, posta kutusu ve giriş aydınlatması gibi özgün aksesuarlar günümüze kalmamıştır.



Resim 3.35. Giriş kapısı üzeri tepe penceresi



Resim 3.36. Giriş kapısı ve kapı kolu



Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Döşeme, giriş holü boyunca dökme mozaiktir. Giriş kapısının bulunduğu alanda *Davud'un yıldızı* simgesi döşemeye işlenmiştir (Resim 3.36). Dökme mozaik döşeme, merdivende devam ettirilmiştir. Giriş holünü merdivenin bulunduğu alandan ayıran basamaklar tek parça mermerdendir. Üçüncü basamağın rıhtında bir menfez bulunmaktadır.

Duvar kaplamaları, bina ortak alanında özellikli olmamakla birlikte, giriş kapısının sağında ve solunda freskler vardır. Bina tadilatı sırasında boyalar söküldüğünde altından çıkmış olduğu belirtilen bu freskler, geometrik bir kompozisyon içindedir (Resim 3.37).

Bilgir Han'ın iç mekânlarına ait Art Nouveau öğeler tavanlarda karşımıza çıkar. Ortak mekân tavanları, giriş holünden başlayarak merdiven alanına eğriselleştirilmiş bir alınlı uzanmıştır (Resim 3.39). Bu tavan, iki parçaya bölünmüş ve birbiri içine zıplayan çizgisel dallar üzerinde üçlü çiçeklerden oluşan bordürle çerçevelenmiştir. Kapiya yakın olan tavanın merkezine, bordürlerde yer alan motiflerin benzeri bir süsleme yerleştirilmiştir (Resim 3.38). Yapıda günümüze kalan herhangi bir aydınlatmaya rastlanmamıştır.



Resim 3.36a. Giriş döşemesindeki motif



Resim 3.37. Giriş duvarındaki fresk



Resim 3.38. Giriş holü tavanı, giriş kapısı tarafı



Resim 3.39. Giriş holü tavanı, merdiven tarafı

Asansör ve merdiven alanları:

Oldukça dar bir cephesi olan Bilgir Han'ın asansörü yoktur. Merdiven alanı da geniş değildir, binanın mimarları dairesel bir merdiven planı oluşturmuşlardır (*Resim 3.40*). Merdiven korkulukları demirdendir ancak tipik Art Nouveau olduğunu söylemek zordur; yine de korkuluğun başlangıç basamağına kavisli bir iniş yaptığı söylenebilir (*Resim 3.41*).



Resim 3.42. Daire kapılarının kulbu

Resim 3.40. Merdiven evi
Resim 3.41. Merdiven başlangıç basamağı-korkuluk detayı

Pencereler ve daire kapıları:

Merdiven evinde, her katta giyotin pencereler bulunmaktadır. Pencere denizlikleri, merdiven evi duvarının eğriselliğine uydurulmuştur. Pencere camları düz camdır, üzerinde herhangi bir vitray veya renklendirme görülmemiştir.

Daire kapıları, Beyoğlu'ndaki diğer dönem apartmanlarında da görülen; sade sayılabilecek, iki kanatlı, göbekli ahşap kapılardandır. Yatayda hareketlenen zarif kıvrımlara sahip kulplar ise oldukça şıktır (*Resim 3.42*). Özgün zil veya kapı tokmaklarının günümüze kalmadığı görülmüştür.

Dairelerin İç Mekân Özellikleri:

Bilgir Han dairelerinin iç mekân özellikleri, giriş kat ve birinci kat dairelerinde yapılan tespitlere göre yazılmıştır.

Plan özellikleri:

Oldukça dar bir parselde yer alan Bilgir Han'ın daire girişleri, dikdörtgen plan şemasının ön cepheye yakın kısmında yer alır. İçeri çekilmiş bir alanda yaratılan giriş holü, ön cephedeki salon ile arka cephedeki odaları birbirine bağlayan dar uzun bir

koridora açılır. Islak hacimler yine bu koridorun üzerinde bulunurlar.

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Daire döşemeleri, tespit edilebildiği kadarıyla masif ahşap (rabita) ile döşelidir. Çıplak bırakılmış tavanlardan yapının döşeme yapım tekniğinin tuğla dolgulu ve demir putrelli volta olduğu anlaşılmaktadır (*Resim 3.43*).

Duvar kaplamaları, yer yer açık bırakılmış olan bölümlerden anlaşılacağı gibi tuğladır. Giriş kat koridorunda, yine tuğladan, şömine maksadıyla yapılmış olması muhtemel kemerli bir niş mevcuttur (*Resim 3.44*). Her iki katta, arka cepheye bakan odaların kapı üstlerinde renkli camlarla küçük bölümler halinde camlı birer tepe penceresi bulunur (*Resim 3.43/sağ*).



Resim 3.43. Koridor (1.kat) ve arka odadan (giriş kat) görülebilen volta döşeme.



Resim 3.44. Giriş kat koridorunda tadilat esnasında ortaya çıkan kemerli duvar nişi.

Özgün olup olmadığı bilinmemekle birlikte, giriş katta ön ve arka cepheye bakan odaların, birinci katta ise ön cepheye bakan salonun tavanında Art Nouveau öğeleriyle bezeme görülür. Birinci katın ön cepheye bakan salonunun tavanı, bu bezemelerin en yoğun kompozisyon oluşturduğu alandır. İki ayrı bölüm halinde olan tavanın (bordürler ve tavandaki duvar izi, evvelden arada bölücü bir duvar olduğu fikrini uyandırmaktadır) cepheye göre solda kalan alanın merkezinde beş ince çizgili

içi boş bir dairenin üstüne dört yönde kondurulmuş güllerle bir motif bulunur. Dört köşelerde bulunan dairelerin içleri ise dolambaçlı dallar ve gül demetleri ve küçük tomurcuk desenleri ile süslüdür. Merkezin cephe aksındaki iki kenarının ortasında yine daireler bulunur, ancak bu sefer daireler iki adet, birbiri içine geçmiş şekilde ve hafifi eğrisel yerleştirilmiştir. Buradaki daire içlerinde eğrili üçer-dörder gül dalı, üstünde ise yoğun gül demeti ve tomurcuklar bulunur. Tavanın diğer iki kenarındaki bezeme, diğer kenarlardaki birbiri içine geçmiş dairelerin bir benzeridir; tek fark iki daire arasında daha büyük bir daire ve bunun içine eklenmiş bir kadın yüzü ve sarkan saçlarının üçlü kompozisyonudur. Köşe ve dört kenara kondurulmuş bu süslemeler, kalınca ve dairelerin eğimine uyan bir bordürle birbirine bağlanır (*Resim 3.45; Resim 3.46*). Kadın maskı, gür, toplanmış veya sarkan saçlar, üç çizgili, dairesel kompozisyonların Art Nouveau repertuarında yer alan unsurlar olduğu bilinmektedir.

Salonun ikinci kısmındaki tavan nispeten sadedir. Burada, iç ince çizgiyle kesilmiş ve farklı yönlere bakan haşhaş çiçeklerine benzer kabartmaların bulunduğu bir kartonpiyer ve tavanın merkezinde, etrafında dört yönde çiçeklerin ve içinde eğrili dal ve yaprakların bulunduğu eliptik bir kabartma vardır (*Resim 3.47*).

Birinci katın volta döşemesi açıkta bırakılmamış diğer tavanları, salonun ikinci kısmında gördüğümüz kartonpiyer modelinin aynısı ile çevrilidir. Yalnız tavanda haşhaş çiçekli ve yaprağımsı motife benzer stilize kompozisyonlu bir bordür daha vardır. Merkezdeki kabartma ise daireseldir, üzerinde dört yönde haşhaş çiçekleri ve dallarından oluşan buketler vardır (*Resim 3.48*). Aynı detay giriş katın bezemeli tavanlarında da mevcuttur.



Resim 3.45. 1.kat ön cepheye bakan salonun bezemeli tavanı (cepheye göre solda kalan kısım).



Resim 3.46. 1.kat ön cepheye bakan odanın tavan süslemelerinden detaylar; **sol:** karşılıklı iki kenarda yer alan daire içinde kadın yüzü ve saçlarının oluşturduğu kompozisyon; **sağ üst:** cephe aksındaki iki kenarda yer alan gül ve dallarının oluşturduğu dairesel kompozisyon; **sağ alt:** merkezdeki kabartma



Resim 3.47. 1.kat salon tavanının ikinci kısmı ve merkezdeki eliptik kabartma



Resim 3.48. Birinci katın diğer odalarındaki bezemeli tavanlar (giriş katın tavanları ile aynıdır).

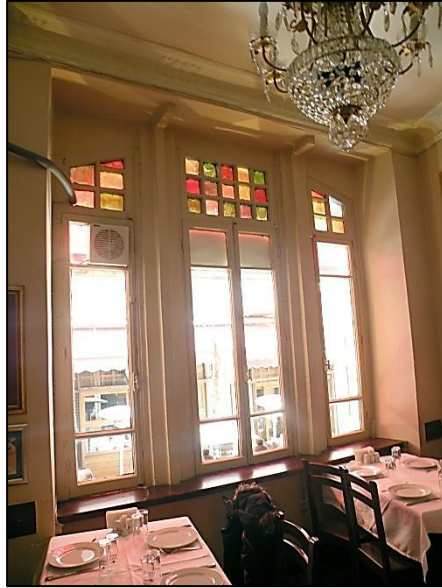
Pencereler, iç kapılar ve camlar:

Giriş katta ön cepheye bakan pencereler, basık bir kemerin altında üç sıra halindedir. Kemerin sağında ve solunda yerleşmiş olan pencereler dar ve tek kanatlı, ortasındaki pencere ise çift açılır kanatlıdır. Üç pencerenin de üstünde sabit ve renkli camlı küçük bölüntüler vardır. Giriş katın arka cepheye bakan pencereleriye düz atkılı, giyotin doğramalı ve düz camlıdır. Bu pencerelerin daire içinde kalan taraflarında birer demirden panjur vardır (*Resim 3.49*).

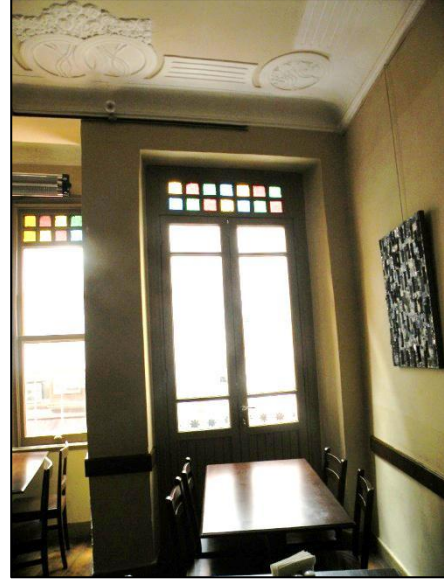
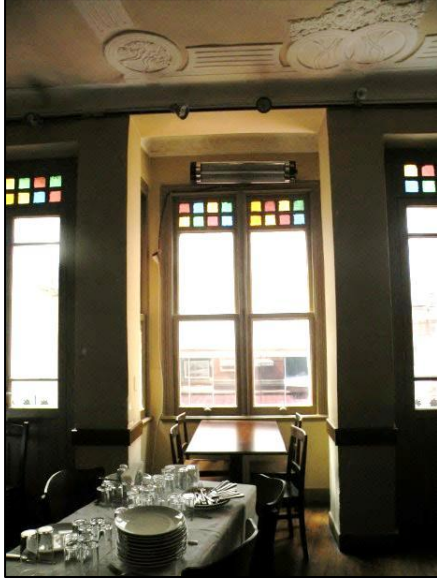
Birinci katın ön cepheye bakan yüzü, çıkmanın yan kenarlarında da pencerelidir. Buradaki doğramalar giyotinlidir. Balkona çıkan sağ ve soldaki doğramalar ise balkon kapısına dönüşmüştür. Tamamı düz atkılı bu doğramaların tepe kısımlarında, sabit, küçük, renkli kare camlar mevcuttur (*Resim 3.50*).

Her iki katta, arka cephe tarafında iç içe iki odayı bölen doğramanın tepe kısmının renkli camlı bölümlerle oluşturulduğu görülmüştür (*Resim 3.51*).

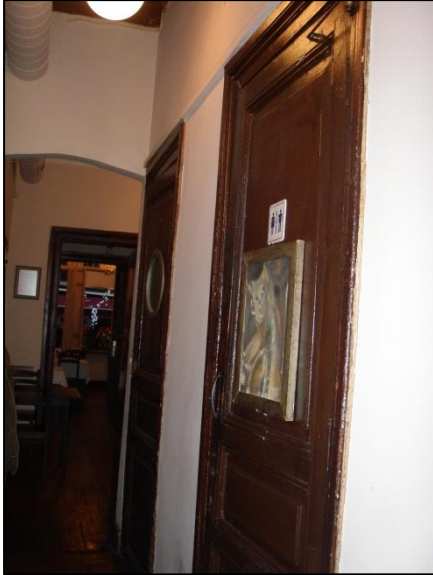
Yapının giriş ve birinci katları, lokanta ve sanat galerisi olarak kullanıldıklarından, kapıların birçoğunun sökülmüş olduğu görülmüştür. Sökülmemiş olan oda kapılarından anlaşıldığı kadarıyla iç kapılar ahşap, göbekli ve camsızdır (*Resim 3.52*).



Resim 3.49. Giriş kat pencereleri; **sol:** ön cepheye bakan salonun kemerli penceresi; **sağ:** arka cephe tarafındaki pencerelerin demir panjuru örneği



Resim 3.50. Birinci kat ön cepheye bakan salonun pencere ve balkon kapıları. Resimlerde tavan süslemeleri de görülebilmektedir.



Resim 3.51. İç kapılar



Resim 3.52. İki odayı bölen tepe penceresi

3.3. Zarifi Apartmanı

Yapının Yeri	: Pembe Çıkma no.4
Mimar	: D. Panayotides ⁷⁴
Yapım Yılı	: -
Yapıdaki Kat Sayısı	: Giriş kat+4 kat+ilave kat
Yapının Bugünkü Kullanımı	: Konut ve ofis
İncelenme Tarihi	: Aralık 2010-Nisan 2011

Yapının tarihi özellikleri:

Yapının, dönemin zenginlerinden Nikolaos Zarifi tarafından yaptırıldığı ve Merkez Rum Kız Lisesi Vakfı'na hibe edildiği bilinmektedir. Bir zamanlar binanın mimarının isminin olduğu bir plakanın da cephede yer aldığı fakat sonradan kaldırıldığı öğrenilmiştir.⁷⁵ Apartmanın, otuz-kırk yıl kadar evvel ciddi bir yangın geçirdiği ve yangının çıktığı dairede oturan bir Rum piyanist ve koleksiyonerin de bu yangında can verdiği bilinmektedir.⁷⁶

Yapının mimari özellikleri:

Zarifi Apartmanı, bulunduğu parsel itibarıyla, bu tezin inceleme kapsamında bulunan Beyoğlu binalarına kıyasla geniş cepheledir. Bina, Pembe Çıkma'na bakan ön cephe boyunca iki çıkma yapmıştır. Bu çıkmaların altında, üstünde birbiri içine geçmiş dallarıyla yaprak motifleri bulunan payandalar vardır (*Resim 3.53/sol üst*). Cephenin çıkma yapan bölümlerinde iki sıra, çıkmanın yanlarında ise bir sıra dikdörtgen pencere yer alır. Çıkmalarda birinci kat pencerelerinin üzerinde, pencere genişliğinde yatay yönde bir dikdörtgen kertiği vardır. Kertiğin içinde, üst köşelerde birer açmış çiçek, yaprak ve merkezinde çiçeklerden çıkan dalların oluşturduğu eğrili bir kompozisyon tasarlanmıştır (*Resim 3.53/sağ üst ve sağ orta*). Çıkmalardaki diğer katların pencere üstlerinde herhangi bir bezeme yoktur. Çıkmaların sağ ve sol kenarlarında düşey yönde pilastırlar oluşturulmuştur. 4. kat penceresi hizasında sağ ve sol pilastırda iki dairesel madalyondan üç çizgili ve kare kesitli kabartma inmektedir; en uzun çizgisi 3. kat pencere denizliği hizasında kesilen bu kompozisyonun karşılığı, 1. kat hizasındaki üç sıra çizgidir.

74 **Kurtel B.B. ve Çakıl C.** (2004), "Beyoğlu'nda Art Nouveau Binalar", *Geçmişten Günümüze Beyoğlu*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul, s:630

75 **Kolman Anna**, 25.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

76 **Berber Stelios**, 27.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Cephenin çıkma yapmayan kısmındaki pencereler, 1., 2. ve 3. katlarda geometrik ve sade bir tepe bezemesine sahiptir. Pencere üstlerinde oluşturulan yatay bir kertik içinde, kabartma halinde dört sıra kare bulunur (*Resim 3.53/sağ alt*).

Tüm cephede kat aralarında, birisi pencere denizliklerini teşkil edecek şekilde iki yatay, kare kesitli şerit kabartma yer almaktadır. Cephe taş kaplamalıdır.

Giriş kattaki pencereler, üst katların aksında yer almaktadır. Buradaki parmaklıklar kıvrımlı dalları birbiri üzerinden uzanan stilize ve asimetrik düzenlemeli yaprak motifleriyle süslenmiştir (*Resim 3.53/sol alt*).

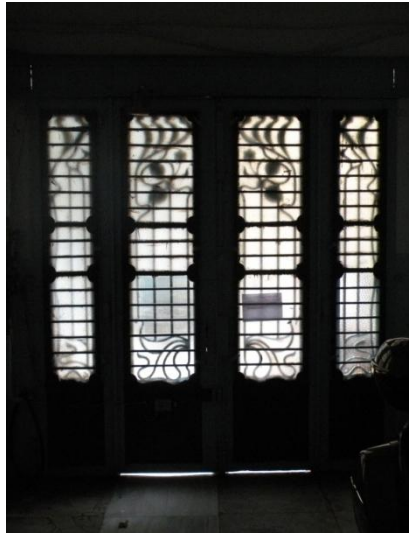


Resim 3.53. Zarfı Apartmanı cephe görünümü ve cepheden detaylar. sol üst: cephe genel görünüm; sol alt: pencere parmaklıkları; sağ üst ve sağ orta: cephenin çıkma yapan kısmının pencere süslemesi; sağ alt: cephenin çıkmasız kısmının pencere üstü süslemesi

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının İç Mekân Özellikleri:

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Geniş ve demirden giriş kapısı iki dar kanat arasında yer alan iki açılır kanada sahiptir. Kanatların her birinde camlı bölümler mevcuttur. Bu bölümlerde ikişer çiçek ve yaprak ile dalları camlı bölümün tepesinden altına kadar iner ve sağır demir yüzeyle eğrili birleşir. Motifler, kanatlara simetrlenmiştir. Sağ ve soldaki kanatlarda çiçek ve yaprak motifi olmaksızın aynı çizgisel vurgu ile farklı bir varyasyon yaratılmıştır. Kapının alttaki sağır yüzeylerinde kenarları yuvarlatılmış geometrik bir hareket mevcuttur. Üstteki sağır yüzeyin merkezinde ise çiçek ve yaprağımsı bezemeler yer alır (*Resim 3.54/sol*). Kapının demirden bezemeleri, iç mekânda hoş bir Art Nouveau silüeti yaratmaktadır (*Resim 3.54/sağ*). Giriş holü geniştir ve merdivenin bulunduğu alandan camlı bir ahşap rüzgarlıkla ayrılmıştır (*Resim 3.55*).



Resim 3.54. Zarifi apartmanı giriş kapısı; **sol:** cepheden görünüm; **sağ:** iç mekândan görünüm

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Giriş holü ve kat sahanlıkları kare şeklinde ebatlanmış mermerdir (*Resim 3.56*). Kat alınlılarının da aynı mermerle fakat merdiven basamaklarında görüldüğü gibi yuvarlatılmış profil şeklinde kaplandığı görülmüştür.

Özgün olup olmadığı bilinmemekle birlikte, giriş holünde dalgalı bir ahşap pano üzerinde yerleştirilmiş posta kutuları mevcuttur. Posta kutularının yanında içi boş ve yaprak bezemeli bir çerçeve mevcuttur (*Resim 3.60*). Benzer bir panel de giriş kattaki kapı aralarında görülmüştür.

Bina volta döşemelidir ve ortak mekânların tavanları, giriş holü hariç, giriş kattan en üst kata kadar volta döşeme görülecek şekilde boyalıdır (Resim 3.58). Bu alanlarda alçı tavan veya tavanda süsleme görülmemiştir. Giriş holü tavanının merkezinde dairesel bir alçı kabartma içinde palmetimsi süsleme mevcuttur.(Resim 3.59).



Resim 3.55. Zarifi Apartmanı giriş holü



Resim 3.56. Giriş holü ve kat döşemeleri



Resim 3.57. Kapı aralarındaki paneller



Resim 3.58. Volta döşeme



Resim 3.59. Giriş holü tavanı



Resim 3.60. Giriş holünde dalgalı panel üzerinde yer alan posta kutuları

Aydınlatma çözümleri ve aydınlatma elemanları:

Art Nouveau'ya özgü cam-demir kombinasyonu ile sağlanan gün ışığı çözümü, merdiven evinin tepesinde sağlanan ışıklık şeklinde Zarifi Apartmanı'nda görülmektedir. Özgün aydınlatma elemanlarından günümüze kalan olmadığı görülmüştür.

Merdiven ve asansör:

Geniş girişine rağmen binada asansör yoktur. Merdiven evi, tam daire sayılmasa da, kareye yakın planlı kat sahanlıklarına dairesel bir dış duvarla birleşir Basamaklar tek parça mermerden, merdiven kavisine uygun olarak kesilmiş ve birbiri üzerine geçme şeklinde imal edilmiştir. Basamakların ön kenarları yuvarlatılmış profildendir. Mütemadi ve nispeten yüksek bir süpürgelik, merdiveni takip eder.

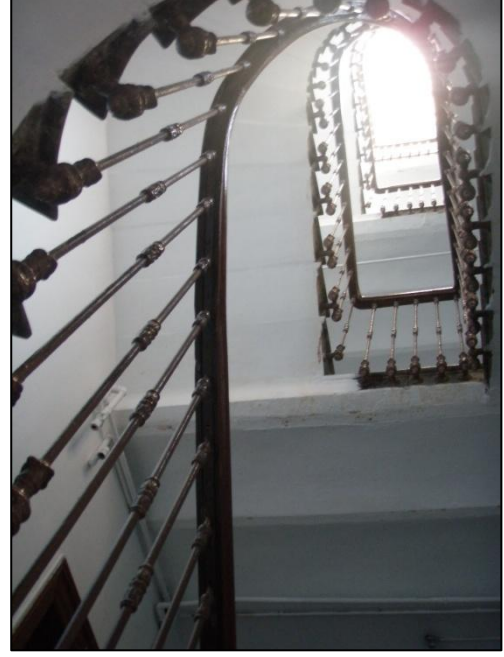
Merdiven korkulukları, Art Nouveau çağrışımı yapmayan ve Botter Apartmanı'nda servis merdiveninde görülen korkuluk modelindendir. Yine de, merdivene bağlantı yaptığı noktalarda ikili düzenlenmiş süslemesi, merdivene yandan bağlantısı, trabzanın hemen altında ve korkuluğun ortasında yer alan süslemesi ile farklılık kaygısı taşıdığı söylenebilir. (Resim 3.62).

Pencereler, camlar, nişler ve daire kapıları:

İç mekâna aydınlık sağlayan pencereler kat aralarında merdiven evinde bulunmaktadır. Pencere boşluğu basık kemerlidir ve denizlik, merdiven eğimine uygun olarak şekillendirilmiş ve kenarları yuvarlatılmıştır (Resim 3.63). Camlar üzerinde desen mevcut değildir ya da günümüze kalmamıştır. Merdiven evinin tepesinde bir ışıklık bulunmaktadır. Bina ortak kullanım mekânlarında vitray ya da renkli cama rastlanmamıştır. Merdiven evinde veya girişte niş bulunmamaktadır.

Daire kapıları, Beyoğlu'ndaki diğer dönem apartmanlarında da gördüğümüz sade sayılabilecek, iki kanatlı, göbekli ahşap kapılarla benzerdir. Art Nouveau öğeler barındırmamakla birlikte, yan yana iki daire kapısı arasında dalgalı bir pano bulunmaktadır. Binada yaşayanlar, zamanında bu panoların, üst katlarla iletişim sağlayabilecek bir mekanizma barındırdığını söylemektedirler ⁷⁷ (Resim 3.57).

77 **Berber Stelios**, 27.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme



Resim 3.61. Merdivenden görünüşler



Resim 3.62. Merdiven ışıklığı



Resim 3.63. Merdiven evi penceresi ve korkuluk detayı

3.4. Çinili Han

Yapının Yeri	: İlk Belediye Sokak no.6
Mimar	: -
Yapım Yılı	: 1910
Yapıdaki Kat Sayısı	: Giriş+4 kat
Yapının Bugünkü Kullanımı	: İş hanı
İncelenme Tarihi	: Aralık 2010-Nisan 2011

Yapının Tarihi Özellikleri:

Yapının tarihiyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

Yapının Mimari Özellikleri:

Yapı, köşe bir parselde eğimli bir sokak boyunca yer almaktadır. Eğim dolayısıyla giriş katta yüksekliklerde farklılık mevcuttur. Yapı, sokak hattını takip etmektedir; esasen simetrik düzenlenmiş cephede sokağın izi dolayısıyla bir kırılma mevcuttur.

Kemerli giriş kapısı, ana cephenin merkezindedir. Kemerin, Neo-Klasik bir anlayışı yansıttığı düşünülmektedir.⁷⁸ Giriş kat yüksekliği boyunca cephe, küçük dikdörtgen ve düz renkli çinilerle kaplanmıştır. Bu çinilerin arasında, giriş kapısının solunda, binanın yapım yılının, isminin ve adresinin yazılı olduğu bir çini pano bulunmaktadır. İnce mor bordürler içinde çiçek çerçeveli ve dairesel çıkmalar yapan bir kartuş içinde “*TSCHINILI HAN RUE KARANFİL NO 9 1910*” yazısı okunmaktadır (Resim 3.66).

Yapı, birinci kattan itibaren sokağa çıkma yapmaktadır. Giriş kapısının aksında cepheyi ikiye bölen balkonlar yer almaktadır. Her katın pencereleri birbirinden farklı ve geometrik süslemeli Art Nouveau sövelerle çevrelenmiştir; geometrik tutumun tek istisnası, 3. kat sövesinin köşesinde yer alan çiçek dallı kabartmadır. Art Nouveau bezemelerin, cephede tutumlu ve simetri gözetilerek kullanıldığı görülmektedir. Pencere düzeni ve bezemeler, diğer cephelerde de takip edilmiştir. Sövelerin, ortası eğimli çıkma yapan taç kısımlarının şeması, balkon planlarında görülmektedir.

78 **Adıgüzel H.** (2006), 19-20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler, *Yüksek Lisans Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s:120



Resim 3.64. Çinili Han cephesi



Resim 3.65 Giriş kapısı ve soldaki pano



Resim 3.66. Cephedeki çini pano

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının İç Mekân Özellikleri:

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Çinili Han'ın yuvarlak kemerli bir kenarlıkla ile çevrelenmiş giriş kapısı, sokağın bugünkü kotundan üç basamak yukarıdadır. İlk iki basamak özgün olmasa da, son basamağın özgün olduğu görülmektedir. Demirden iki dar kanat arasında iki açılır kanat yerleşmiştir. Kanatların yaklaşık üçte ikilik üst kısmı camlıdır; camların üst ve alt kenarlarındaki daireli bezemeler orta kısımdaki düşey korkuluklarla birbirine bağlanır. Üçte birlik kısmına gelen sağır parça ise sade ve geometrik bezemelidir (Resim 3.65). Kareye yakın planlı giriş holü, üç basamakla merdiven holünden ayrılır. Bu merdivenin bitiminde, camlı doğramalı bir rüzgarlık mevcuttur.

Binanın ortak kullanılan mekânlarında özgün posta kutusu, zil gibi aksesuarlara rastlanmamıştır.

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Giriş holü döşemesi, sokaktan giriş holünü ayıran mermer basamaktan sonra başlayan geometrik motifli karodur. Uç uca dizilmiş mavi-beyaz çizgili altıgenlerin oluşturduğu bordür içinde, gri renkli karolar ve küçük mavi-beyaz kareciklerden dekorlar yer alır. (Resim 3.67).

Merdiven holü döşemesi, kare ebatlanmış mermerdendir. Kat sahanlıklarında ise iki malzeme bir arada tercih edilmiştir; bu döşemelerde mermerden bırakılan bir dış çerçeve içerisinde karo döşeme vardır. Katlardaki karolar, giriş holünün aksine geometrik değildir; kırmızı iki çizgi arasında çiçeksi düzenlemelerin bulunduğu bordür, diziler halinde yerleştirilmiş stilize soyut çiçek motiflerini çevreler. Kahverengi, kırmızı ve mavi tonların kullanıldığı karolar gerek renk gerekse desen bakımından canlıdır. Tüm kat sahanlıklarında aynı tip karo döşemesi görülmüştür (Resim 3.69).

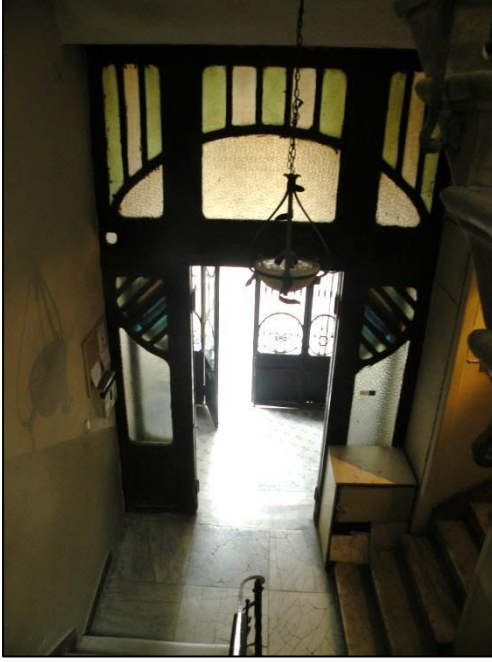
Giriş holü duvarları, Art Nouveau üsluplu çinilerle kaplanmıştır. Çinilerle ilgili yapılan bir çalışmada, holde bulunan çinilerin Villeroy&Boch firmasının Mettlach'taki imalathanesinin 1907 tarihli kataloğu ile birebir örtüştüğü belirtilmiştir.⁷⁹ Çiniler, giriş holünün karşılıklı iki duvarında, döşemeden itibaren duvarın yarısına yakın bir yükseklik boyunca döşenmiştir (Resim 3.70). Kompozisyon iki farklı çini düzenlemesiyle oluşturulmuştur; ilk kısım döşemeden başlayarak yaklaşık 130 cm yükseklikte sona erer. En altta bir sıra kahverengi ve en üstte yatay kahverengi silme arasında, ortasında düşey çizgili dekor yer alan petrol mavisi çiniler bulunmaktadır. Ortalarında düşey çizgileri bulunan ve böylelikle dikdörtgen ebatlanmış izlenimi veren çinilere, kompozisyonun alt ve üst kenarlarında kahverengi geometrik dekorlar eşlik eder (Resim 3.70). Kompozisyonun ikinci kısmı, krem rengi düz çinilidir. Bu çiniler arasında, yatayda üç sıra düşeyde bir sıra atlamalı küçük kare mavi-kahverengi dekorlar bulunur. İkinci kısım, yatayda boydan boya iki sıra halinde giden stilize, eğrili ve renkli motiflerden sonra bir sıra düz çini ve mavi bir silme ile sonlanır (Resim 3.70). Çinilerin şeffaf, renksiz sıraltına kalıp ile desenlendiği ve 14 cm x 14 cm ebadında olduğu tespit edilmiştir.⁸⁰

Giriş holünü merdiven holünden ayıran rüzgarlık, ahşap iki sabit kanat arasında iki açılır kanatlı camlı doğramadır. Hayli yüksek olan kapının tepesindeki sabit parça,

79 Adıgüzel H., a.g.e., s:121

80 Adıgüzel H., a.g.e., s:121

kapı kanatlarında tamamlanan eliptik bir çerçeve içinde yer alan camlı kısmı içermektedir ve kapı kapandığında tam bir elips oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Hareketli kanatların elips içinde kalan çapraz bölümleri renkli camlıdır. Sabit kısmın bölüntülenmiş camları da renklidir. Böylelikle dışarıdan gelen ışıkla bina girişinde hoş ve renkli silüet sağlanmaktadır. Kapıların özgün kulpları günümüze kalmamıştır (Resim 3.68; Resim 3.72). Yapının ortak kullanılan diğer mekânlarında özellikli başka duvar kaplaması görülmemiştir.



Resim 3.68. Merdivenden giriş holüne bakış



Resim 3.67. Giriş holü döşeme karoları



Resim 3.69. Kat sahanlıkları döşeme karoları



Resim 3.70. sol: Giriş holü duvarlarının Art Nouveau üsluplu çinilerin görünümü; **orta:** Çini kompozisyonunun ilk kısmı; **sağ:** Kompozisyonun ikinci kısmındaki tepe bordürü

Çinili Han'ın yegâne tavan bezemesi giriş holündedir. Burada, kıvrımlı dal, yaprak ve çiçek motifli kartonpiyerin yanı sıra burgulu ipe benzer ince çizgili bir bordür ve merkezdeki çiçekten çıkan ve birer çiçekle sonlanan altı yönde ışınsal kollar, kolların

aralarında da kıvrımlı yapraklar, dallar ve tomurcukların oluşturduğu hoş bir kompozisyon göze çarpar (Resim 3.71).



Resim 3.71. Giriş holü tavanı ve detayları; merkedeki bezeme ve bodürler

Aydınlatma çözümleri ve aydınlatma elemanları:

Çinili Han'ın mimarları, aydınlatma problemine, merdiven evinde yer alan çift sıra pencereler ile çözüm bulma yoluna gitmişlerdir (Resim 3.73). Merdiven evinin tepesinde ışıklık yoktur. Bina ortak kullanım alanlarında günümüze kalmış herhangi bir aydınlatma elemanı görülmemiştir.

Merdiven ve asansör:

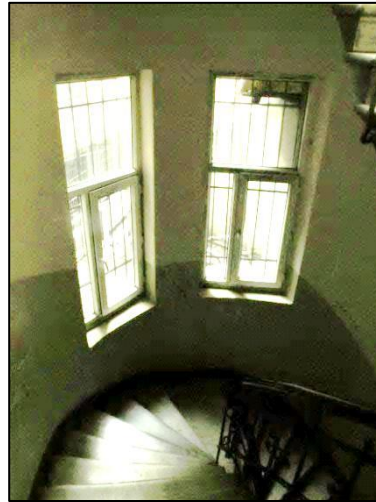
Binada asansör yoktur. Merdiven evi, dikdörtgen planlı kat sahanlıklarına olabildiğince dairesel bağlanmıştır. Merdiven basamakları tek parça mermerden olup, dairesel dönüşlerde basamak kenarları yuvarlatılmıştır. Basamak alınları yuvarlak profillidir. Merdivenin kat aralarında yer alan sahanlıkları çeyrek daire planlıdır ve kare ebatlanmış mermer ile kaplıdır. Merdiven korkuluğunun doğrudan Art Nouveau'yu çağrıştırdığı söylemek zordur. Giriş holünü merdiven tarafından ayıran basamaklar da tek parça mermerden imal edilmişlerdir; rıht ve basamak alnı detayı merdiven detayı ile aynıdır. Merdivenin bulunduğu holde, girişe göre soldaki aralıkta bir grup merdiven daha karşımıza çıkar; basamak profilleri ve kullanılan mermer, yedi basamaklı bu merdivenin özgün olduğu izlenimini vermektedir (Resim 3.68).

Pencereler, camlar ve daire kapıları:

Merdiven evinde yer alan pencereler düz atkılı, şeffaf camlı ve düşey yönde dikdörtgendir. Giriş holünü merdiven holünden ayıran rüzgarlığın camlarında ise uçuk yeşil, pembe, şeffaf, sarı ve mavi renkli camlar görülmüştür (Resim 3.68; Resim 3.72). Daire kapılarının özgün kalanları, çift kanatlı, ahşap göbeklidir; Art Nouveau'yu çağrıştıran herhangi bir bezeme ya da kulp, aksesuar görülmemiştir (Resim 3.75).



Resim 3.72. Giriş holü ve merdiven holünü ayıran camlı doğrama



Resim 3.73. Merdiven evindeki pencereler



Resim 3.74. Merdivenden detaylar; sahanlıklar, basamak kenarları ve merdiven evi-kat sahanlıkları birleşimi



Resim 3.75. Daire kapılarına örnek

3.5. Apartman

Yapının Yeri	: Büyükparmakapı Sokak no.30
Mimar	: -
Yapım Yılı	: -
Yapıdaki Kat Sayısı	: Giriş+4 kat+ilave kat
Yapının Bugünkü Kullanımı	: Kafe, bar ve konut
İncelenme Tarihi	: Aralık 2010-Nisan 2011

Yapının Tarihi Özellikleri:

Yapının tarihi özellikleriyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

Yapının Mimari Özellikleri:

Yapı, Büyükparmakapı Sokağı'na bakan dar bir cepheye sahiptir. Cephenin orta kısmı, birinci kattan itibaren sokağa çıkma yapmıştır. Kenarları yuvarlatılmış basık kemerli bir boşlukta yer alan giriş, asimetriktir. Birinci kattan itibaren asimetri, simetrik hale gelir. Cephenin tamamında geometrik ve bitkisel Art Nouveau bezemeler görülür. Çıkmanın sağ ve sol kenarlarında derinliği az ve pilastırvari iki düşey sütun yaratılmıştır; bu pilastırların aralarında pencereler yer alır. 4. kata kadar düz atkılı devam eden bu pencereler, 4. kat pencere denizliği hizasında bir silme ile sonlanır, 4. katta kemerli bir balkona dönüşür. Her pencerenin üstünde farklı bir Art Nouveau bezeme görülür; çıkmalı kısımda 1., 2. ve 3.katlarda geometrik kompozisyonlar halinde olan bu bezemeler, cephenin sağ ve solundaki çıkmasız kısımların birinci kat penceresi üstünde kamçı çizgisine benzer dalların üstüne kondurulmuş stilize ve soyut çiçekler halindedir. Çiçekli bezemeler çıkmasız kısımlarda 3. kat pencere üstlerinde ve 4. kat pencere yanlarında görülür. Çıkmalı bölümde 3. Kat penceresinin orta hizasında, kenarlardaki pilastırlar üzerinde üzeri çiçek buketleriyle süslenmiş birer madalyon ve bu madalyonlardan aşağı inen üçlü çizgili kabartmalar vardır (*Resim 3.76*).

Cephe pencerelerinde 4. kat balkon korkuluğunun dışında herhangi bir korkuluk yoktur. 4. kat balkon korkuluğu, tek merkezden çıkan ve eğrili trabzana yayılan kolların uçlarında birer rozet barındırmaktadır. Bu korkuluk modeli, Sofyalı Sokak'ta bulunan Bilgir Han'ın balkon korkuluklarının benzer varyasyonudur (*Resim 3.76*). Hangi binanın daha evvel yapıldığı bilinmemekle birlikte, mimarların korkuluk

modelleri konusunda birbirlerinden etkilenmiş ya da benzer kataloglardan faydalanmış oldukları düşünülebilir.



Resim 3.76. sol üst: Cepheden genel görünüm; sol alt: 4.kat balkonu; sağ üst: birinci kattan detay; sağ alt: 2 ve 3.katlardan detay

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının İç Mekân Özellikleri:

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Yapının giriş kapısı, demirden iki açılır kanatlıdır. Kanatlarda sağır yüzeyin merkezinde birer rozet bulunur. Giriş holü dardır ve üç basamakla merdivenin bulunduğu alana çıkılır. Giriş holünde özgün ve günümüze kalan zil, posta kutusu gibi aksesuarlara rastlanmamıştır.

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Giriş holü, kat sahanlıkları ve basamaklar mermerdendir. Basamaklar tek parça mermer olarak imal edilmişlerdir, holler ise dikdörtgen ebatlanmıştır. Çıplak bırakılmış duvarlardan ve merdiven evi duvarından anlaşıldığı üzere, duvar dolgu

malzemesi tuğladır. Ortak kullanım alanı nispeten küçük olan bu apartmanın merdiven evi tuğla duvarı dışında başka bir duvar yüzeyi bulunmamaktadır.

Döşeme tekniği, çıplak bırakılmış tavanlardan anlaşıldığı kadarıyla putrelli ve tuğla dolgulu volta döşemedir. Kat tavanları günümüzde volta döşeme görünecek şekilde açıktır; tavanların binanın yapıldığı yıllarda bezemeli olup olmadığı bilinmemektedir. Giriş holü ise, katlardan farklı olarak oldukça bezemeli, alçı kabartmalı bir tavana sahiptir. Dökülmeye yüz tutmuş bu tavan, birleşim yerlerinde küçük rozetlerin olduğu baklava desenli kalınca bir kartonpiyer ile çevrelenmiştir. Bu kartonpiyer, her kenarda üçer c kıvrımlı madalyonlarla bölünür. Tavanın dış kenarında burgulu ipe benzer bir çerçeve yer almaktadır; bu çerçeve köşelerde çiçek, yaprak ve deniz kabuğundan oluşan kıvrımlı bir süsleme ile birleşir. Tavanın merkezindeyse soyut yaprak ve c kıvrımların oluşturduğu daireden bir kabartma vardır (*Resim 3.77*).

Aydınlatma çözümleri ve aydınlatma elemanları:

Yapının merdiven evinde, aydınlık sorununu çözecek herhangi bir pencere veya ışıklık yoktur. Bu durum, yapının bitişik nizamda yer almasına bağlanabilir. Yalnız kat sahanlıklarında, içeri çekilmiş daire girişlerinin sağında ve solunda yer alan duvarlarda pencereler açılmıştır (*Resim 3.78*). Bu pencerelerin korkulukları üzerinde, iç içe geçmiş iki daire ve ikisini birbirine bağlayan bir de rozet görülmüştür. Apartmanda özgün aydınlatma elemanı tespit edilmemiştir.

Merdiven ve asansör:

Binada asansör yoktur. Merdivense oldukça dar bir alanda çözülmesine rağmen Art Nouveau detaylardan yoksun değildir. Dairesel merdiven evinin ilk altı basamağı, eğrili kesilmiştir. Üçgen kesitli basamakların rıht kısımlarında geriye doğru eğim yapan kalınca bir profil ve kademe vardır. Aynı kademeli profil kat alınlarına da uygulanmıştır. Merdivene mermerden yüksekçe bir süpürgelik kademesiz olarak eşlik eder. Kat sahanlıklarının başlangıç basamaklarında, dairesel trabzan dönüşlerine uydurulmuş hoş detaylar tasarlandığı görülmüştür (*Resim 3.81*).

Merdivenin duvara yaslanmayan kenarının korkuluğunda floral Art Nouveau bezemeler görülür. Altta iki, üstte tek sıra demirlerin arasında eğilmiş dalların tuttuğu açmış çiçeklerden oluşan korkuluklar, merdivene yandan ve yine açmış çiçek başlarıyla bağlanmışlardır. Yatay demirlerin düşey desteklerle kenetlendiği

noktalarda küçük rozetler bulunmaktadır. Merdivenin başlangıç basamağının korkuluk birleşim detayının ne yazık ki mevcut olmadığı; son yıllarda giriş kata eklenen kapıdan dolayı kesildiği tespit edilmiştir. Aynı kapı detayından dolayı mermer süpürgelik de ilk üç basamak boyunca kaldırılmıştır (Resim 3.80; Resim 3.81; Resim 3.82; Resim 3.83).

Pencereler, camlar ve daire kapıları:

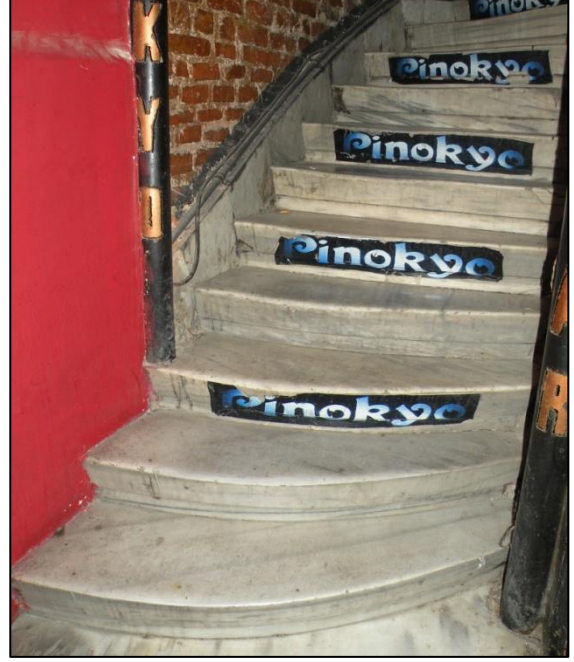
Yapıda daire girişlerinde yer alan pencereler düz atkılıdır. Daire kapıları bulundukları duvarın ortasında, iki açılır kanatlı, göbekli ahşap kapılardır. Özgün kulplardan günümüze kalan olmamıştır. Yapı içinde renkli cama rastlanmamıştır.



Resim 3.77. Apartman ın giriş holü tavanındaki bezemeler



Resim 3.78.
Daire
kapılarına
örnek
Resim 3.79.
Daire
girişlerindeki
pencere



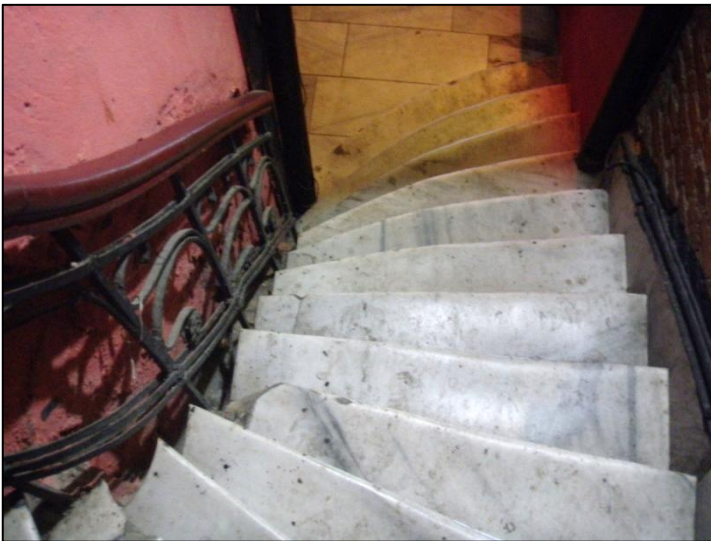
Resim 3.80. Merdiven detayları; **sol üst:** merdiven evi görünümü; **sağ üst:** başlangıç basamakları ve süpürgelik; **sol alt:** korkuluğun başlangıç kısmı kesilmiştir; **sağ alt:** korkuluktan bezemesi



Resim 3.81. Kat sahanlıklarındaki başlangıç basamaklarının küpeşte eğimine uydurulmasına örnek (1. kattan)



Resim 3.82. Korkuluk-basamak bağlantısında yer alan çiçek başları. Korkuluğun düşey ve yatay demirlerinin kenetlendiği noktalardaki rozetler.



Resim 3.83. Merdivenin ilk altı basamağı eğrili şekillendirilmiştir.

3.6. Vernudakis Apartmanı

Yapının Yeri	: Yeniçarşı Caddesi no.52
Mimarlar	: A.D. Yenidunia ve C.P. Kyriakides
Yapım Yılı	: -
Yapıdaki Kat Sayısı	: Bodrum+giriş+5 kat+teras
Yapının Bugünkü Kullanımı	: Kültür merkezi
İncelenme Tarihi	: Şubat 2010-Nisan 2011

Yapının Tarihi Özellikleri:

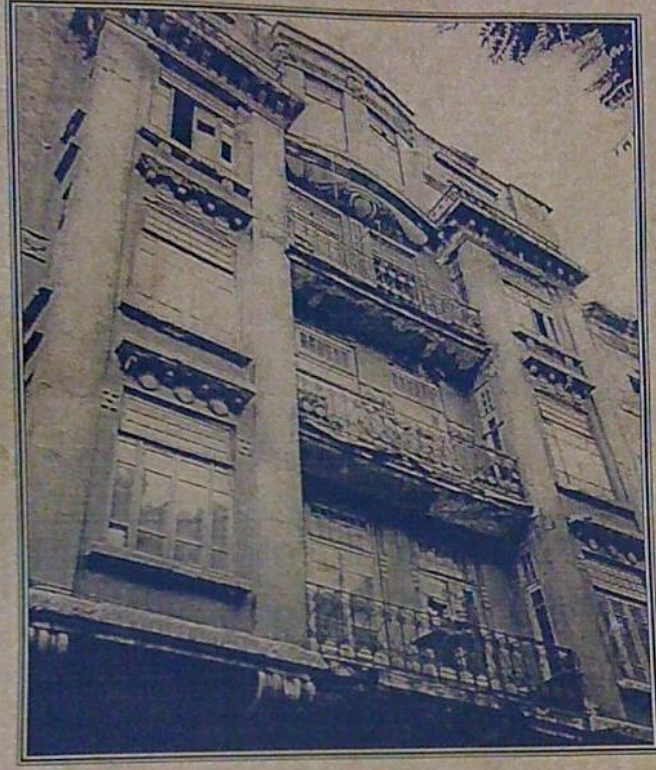
Bina, ikinci derecede kültür varlığı statüsündedir. Beyoğlu Belediyesi Tapu Arşivleri'nden, 1935 tarihindeki sahibinin M. Efrosini olduğu öğrenilmiştir. Çalışmanın son günlerinde, yapının restorasyonunu gerçekleştiren yüksek mimar Bereket Uluşahin'in arşivinde, restorasyon sırasında binada bulunduğu belirtilen bir kağıdın fotokopisine ulaşılmıştır. Kağıdın üzerinde Vernudakis Apartmanı'nın bir resmi, adresi ve tarihlerle birlikte Vernoudakis soyadlı bazı şahısların isimleri vardır. (*Resim 3.84a*). Bu belgeye çalışmanın son günlerinde ulaşılmış olması; fotoğraf arşivlerinden, dönemin gazetelerinden ve tapu kayıtlarından belgedeki 1895 tarihinin bina yapım tarihiyle ilgili olabileceğinin teyidinin yapılmasını olanaklı kılmamıştır. Dolayısıyla bu bilgiyi paylaşmak, konuya not düşmek amaçlıdır. Şayet binanın yapım yılı 1900 yılı öncesine tarihlenmiş ise, İstanbul'da bilinen ilk Art Nouveau yapının Vernudakis Apartmanı olduğu sonucu çıkacaktır.

Belge üzerinde bulunan fotoğrafın altında yazanlar aşağıdaki gibidir;

Appartement Vernoudaki
Rue Yeni Tcharchi No:52, Pera Constantinople

1895	No:50 Vernoudakis (Dimitris), memur
	No:52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1896-97	No:52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1898	No:52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1900	No:52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1902	No:52 Vernoudakis (Madam Erifili)

1896-97/ 1898/ 1900 / 1902
Vernoudachi (Vernudakis) D, F. Metelm Bankası veznedarı
Metelm Bankası, Cite Roumeli, Rue de Pera



Appartement Vernoudaki

Rue Yeni Tcharchi No:52, Pera Constantinople

1895	No: 50 Vernoudakis (Dimitris), memur No: 52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1896-97	No: 52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1898	No: 52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1900	No: 52 Vernoudakis (Madam Erifili)
1902	No: 52 Vernoudakis (Madam Erifili)

* 1896-97 / 1898 / 1900 / 1902

*Vernoudachi (Vernoudakis) D.F. Metelm Bankası veznedarı
Metelm Bankası, Cite Roumeli, Rue de Pera*

Resim 3.84a. Vernudakis Apartmanı'na ait bina sahipleri ve tapuya sahip oldukları yılların olduğu düşünülen belge. Belgede binanın bir de fotoğrafı bulunmaktadır.

Kaynak: Berekey Uluşahin arşivi

Yapının Mimari Özellikleri:

Tuğla taşıyıcı duvarlı yığma sisteme sahip ⁸¹ yapı, ön cephesi Yeniçarşı Sokağı'na bakacak şekilde konumlanmıştır. Birinci kattan itibaren cephede çıkma görülür, çıkmalar; ortalarında kare kesitli ve giriş kata doğru sarkan üç çizgili kompozisyona sahip payandalarla desteklenmiştir. Çıkmanın ortasında 3. kata kadar balkonlar oluşturulmuştur; balkonlu kısımlarda ikişer, diğer kısımlarda birer sıra pencere bulunur. Her katın pencere üstlerinde farklı geometrik düzenlemeler ve bunların üstünde silmeler görülür. 1. kat penceresi üzerinde gördüğümüz üst üste daire formları, 2. ve 4. katlarda karedir. 3. kat penceresinden sonra, cephe boyunca devam eden bir silme ve altında kabaralı-üç çizgili süslemeler bulunur; bu silme balkon kısmında eğrilir, kabaralı süsleme ise stilize eğrilerden oluşan merkezi bir motife dönüşür. Orta kısmın 4. kat penceresi üstünde çiçeğe benzer oldukça soyut ve stilize bezemeler vardır.

Pencere ve balkon kapılarının tepelerindeki sabit parça, düşeyde üç yatayda yedi sıra küçük kareler halinde bölünmüştür (balkon kapıları ve çıkma yapmayan pencereler altı yatay sıra karelidir).

Giriş, eğimli sokağın mevcut kotundan iki basamak yukarıdadır. Bodrum katın tepe pencereleri de ön cephede görünür haldedir. Giriş kat, tüm cephe boyunca pencere hizasındaki yatay iki kabartma çizgi ile kesilmiştir. Pencerelerin altında ise, döşemeye yakın bir noktada yine yatay ve eliptik kesitli bir profil bulunur. Cephenin kaplama malzemesi sıva üzeri boyadır.

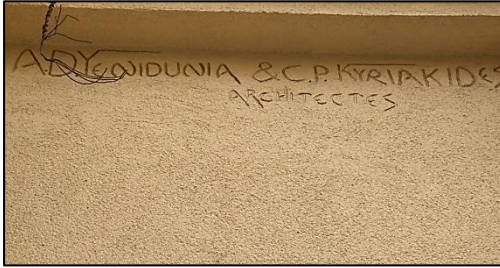
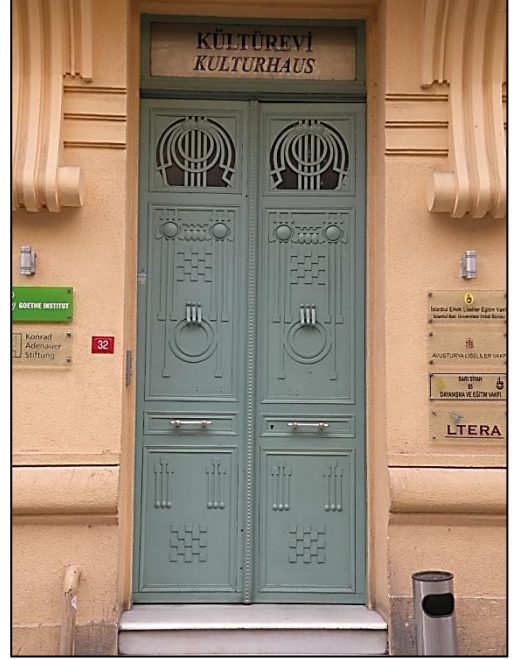
Bina cephesi geometrik tutumuyla Viyana Sezasyonu çizgileri taşımaktadır. Nitekim, cephe tasarımıdaki bezemelerin *Wiener Neubauten In Style Der Secession* ciltlerinden seçilmiş olduğu belirtilmiştir. ⁸²

Yapının Ortak Kullanım Alanlarının ve Dairelerin İç Mekân Özellikleri:

Bina, 1997 senesinde restorasyon geçirmiştir. Yer yer deprem çatlakları tespit edilmiş olup, restorasyon projesine ve raporlarına göre cephe, çatı, dış duvarlar, iç duvarların bir kısmı, daire girişlerinin yer aldığı duvarlar, döşemeler, merdiven ve kapılar korunmuştur (*Ek 02.10*). Bu rapor ve rapora eşlik eden fotoğraflar, yapının ortak kullanım özelliklerinin yanı sıra daire içlerine dair bilgiler içermektedir.

⁸¹ Restorasyon projesi raporlarına göre

⁸² **Barillari D.** ve **Godoli E.**, **a.g.e.**, s:148



Resim 3.84. Vernudakis Apartmanı cephesi: **sol üst:** genel görünüm; **sol orta:** balkonlu orta kısım; **sol alt:** giriş kapısının sağındaki künye; **sağ üst:** balkon korkulukları ve kapı arasındaki bezemeler; **sağ alt:** giriş kapısı

Giriş, kapı ve aksesuarlar:

Binanın girişi cepheye göre sağda yer almaktadır. Giriş holü 4 basamakla merdivenin bulunduğu holden ayrılır. Giriş kapısı, demirden iki açılır kanatlıdır; her bir kanat demir çıtalarla üç parçaya bölünmüştür; kapı kanadının en alt kısmında daire, kare ve çizgiden oluşturulmuş kabartma şeklinde süsleme vardır. Orta kısımda süsleme biraz

daha canlıdır; iç içe geçmiş daireler, üç çizgili düzenleme ve kabarıklarla dengeli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kapı kanadının en üstünde yer alan kısım ise at nalı (omega) şeklini andıran bir cam boşluğuna sahiptir, dik ve dairesel çizgilerse bu camın korkuluğunu teşkil ederler (*Resim 3.84/sağ alt*). Giriş holünde posta kutusu, zil gibi binanın özgün aksesuarlarına rastlanmamıştır.

Döşemeler, duvar kaplamaları ve tavanlar:

Bina ortak mekânlarının döşemesi mermer kaplıdır (*Resim 3.85*). Restorasyon projesi raporları, bu bilgiyi desteklemektedir (*Ek 02.10*). Yine bu raporlardan, daire içi döşemelerin ahşap olduğu anlaşılmaktadır. Döşeme tipi putrelli volta döşemedir.⁸³

Gerek ortak kullanım alanlarında gerekse daire içlerine ait fotoğraflarda özellikli bir duvar kaplaması veya rüzgarlık görülmemiştir.

Günümüzde binanın özgün tavanını görmek mümkün değildir; restorasyon projesinden, tavanların alçı panellerle kaplandığı anlaşılmaktadır. 119 ve 419 olarak numaralandırılmış oda tavanlarının fotoğraflarından anlaşıldığı kadarıyla tavanlar bezemelidir (*Resim 3.86; Resim 3.87*).

Aydınlatma çözümleri ve aydınlatma elemanları:

Vernudakis Apartmanı merdiven evinde, katlarda, yuvarlatılmış köşe dönüşlerinde aydınlığa bakan birer pencere bulunur. Restorasyon projesinde değiştirilmesi ya da eklenmesi öngörülen bölümlerle ilgili raporda, yapının katlarında bir ışıklık olduğu göze çarpmaktadır (*Ek 02.10*). Yeni kullanımında bu ışıklığın katlarda kapatıldığı ancak 4. kat ve çekme katta korunduğu bilinmektedir. Binanın katlar boyu devam eden bir ışıklığının olması o dönem için hoş bir detaydır. Yapıda günümüze kalmış herhangi bir aydınlatma elemanı görülmemiştir.

83 **Uluşahin Bereket**, 05.05.2011 tarihinde yapılan görüşme



Resim 3.86. Restorasyon projesinde 119 no’lu odanın tavanından detay (günümüzde alçı tavan ile kapatılmıştır).

Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



Resim 3.87. Restorasyon projesinde 419 no’lu odanın tavanı (günümüzde alçı tavan ile kapatılmıştır).

Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi

Merdiven ve asansör:

Restorasyon projesi raporlarına göre binanın özgün tasarımında asansör yoktur (Ek 02.10). Merdiven evi, kenarları yuvarlatılmış bir dikdörtgen plan içine oturtulmuştur (Resim 3.88). Merdiven basamakları masif mermerden olmakla birlikte birbirlerinin üstüne geçme yapacak şekilde oturtulmuşlardır (Resim 3.89). Geriye doğru eğimle çekilmiş rıhtların üzerine basamak genişliği boyunca devam eden iki yatay çizgi oyulmuştur (Resim 3.90). Başlangıç basamağı uzun ve dışta kalan kenarı dairesel dönüşlüdür. Merdiven korkuluğunun başlangıcı kaide üzerine oturan kare kesitli demirdendir (Resim 3.92; Resim 3.93). Her basamağın orta hizasında basamaklara yandan tutturulan düşey ince demirler, birbirlerine yine ince ve hafif eğrili çaprazlama demirlerle bağlanırlar. Dik açılı demirlerin çapraz ve trabzanın altındaki üç sıra demirle kenetlendiği noktalarda stilize birer çiçek motifi kondurulmuştur. Korkuluk, merdivenin dış kenarında ve kat sahanlıklarında düzenlenmiştir (Resim 3.91). Merdivene, mermer olmayan bir süpürgelik kademesiz olarak eşlik eder. Binanın restorasyon öncesi fotoğraflarında, merdiven başlangıç basamağı ve korkuluğuna ait bir de fotoğraf yer almaktadır (Resim 3.93).

Pencereler, camlar, nişler ve daire kapıları:

Merdiven evindeki pencereler düz atkılı ve dikdörtgendir. Yine merdiven evinde, pencerenin bulunmadığı diğer köşede 1, 2, 3, 4 ve 5. katlarda birer niş bulunmaktadır (Resim 3.94). Daire kapıları, günümüzdeki kullanımında tek tip ve özgün tasarıma uymakla birlikte, restorasyon öncesi fotoğraflardan daire kapıları üstünde sabit ve camlı bir bölümün olduğu görülmüştür (Resim 3.95).



Resim 3.85. Vernudakis Apartmanı merdiven holü ve döşemedeki mermer kaplama

Resim 3.93. Restorasyon öncesi fotoğraflarda merdiven başlangıç basamak ve korkuluğu

Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi

Mevcut daire kapıları, köşeleri yuvarlatılmış ve aksından kaçırılmış bir pervazla çevrelenmiştir. Pervazın yan ve üst kenarlarında dört çizgili bezeme birer daire motifi ile kesilir. Kapı kanatları üç kısımlı ve göbeklidir, üst kısımlarda, çaprazlama bir ahşap bant yer alır (*Resim 3.95*). Restorasyon öncesi çekilmiş fotoğraflar ve restorasyon projesi raporu, daire iç kapılarının bazı katlarda farklılık gösterdiğini; özellikle pervazlarda değişik tipler uygulandığını göstermektedir.



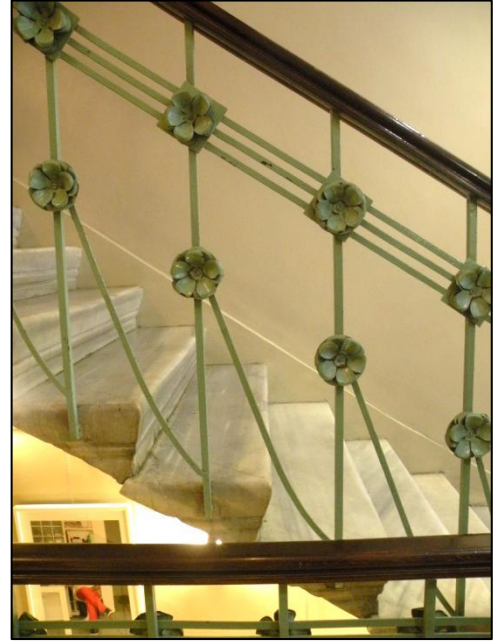
Resim 3.88. Merdiven evi



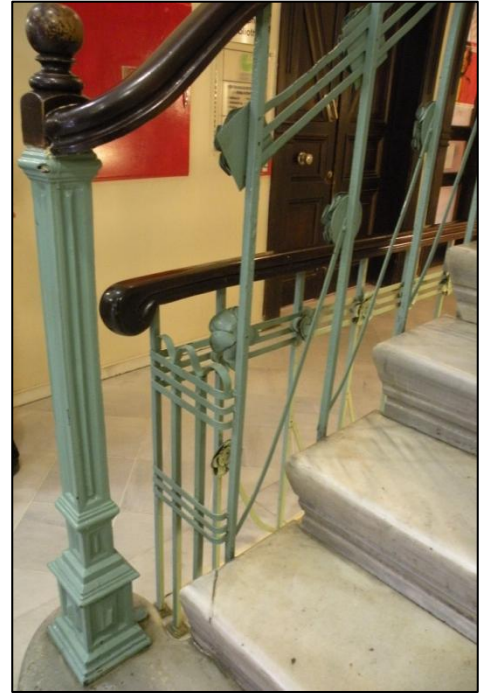
Resim 3.89. Basamak detayı



Resim 3.91. Kat sahanlıkları korkuluğu



Resim 3.90. Basamaklar ve korkuluk



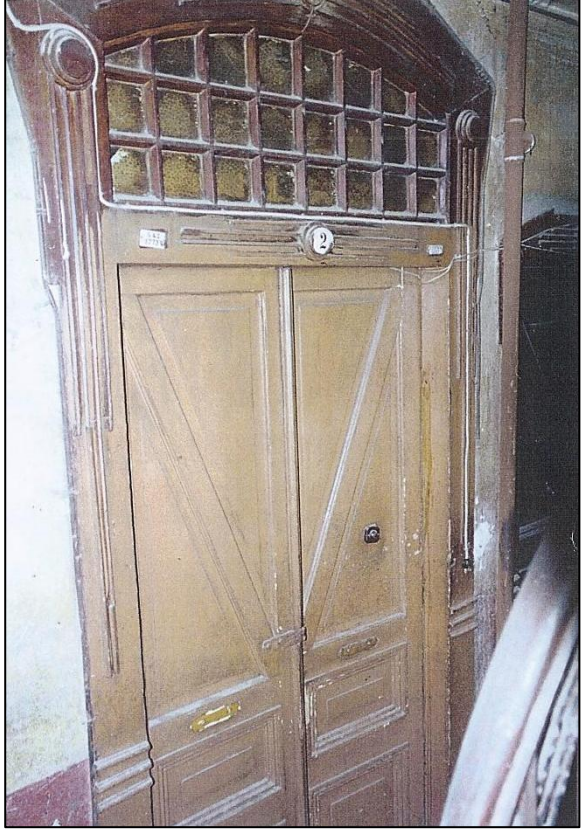
Resim 3.92. Başlangıç basamak ve korkuluğu



Resim 3.94. Merdiven evindeki niş

Resim 3.95. Daire kapısı, restorasyon öncesi fotoğrafı. Kapının tepesinde sabit, basık kemerli ve cam bölüntülü kısım görülmektedir. Bu kısım günümüzde mevcut değildir.

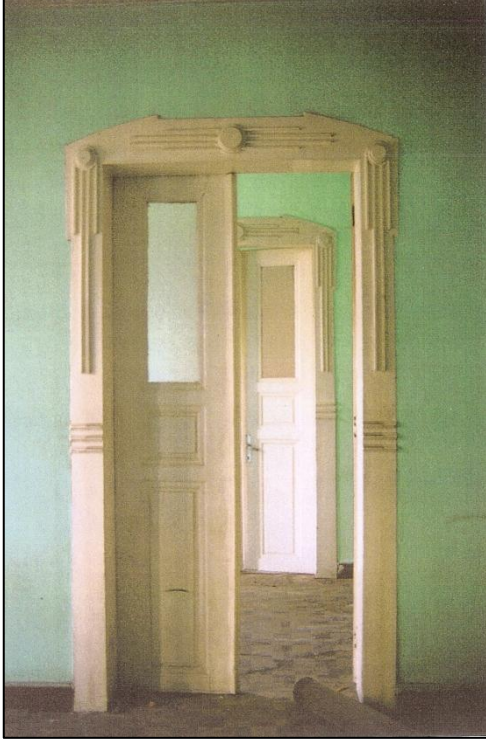
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



Resim 3.96. Daire kapıları (günümüzde)



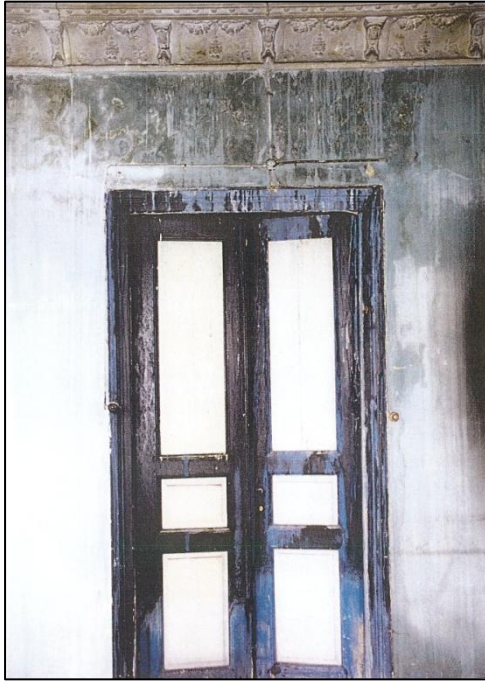
Resim 3.97. Daire iç kapıları (günümüzde)



Resim 3.98. Restorasyon projesindeki 203 no'lu odanın kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



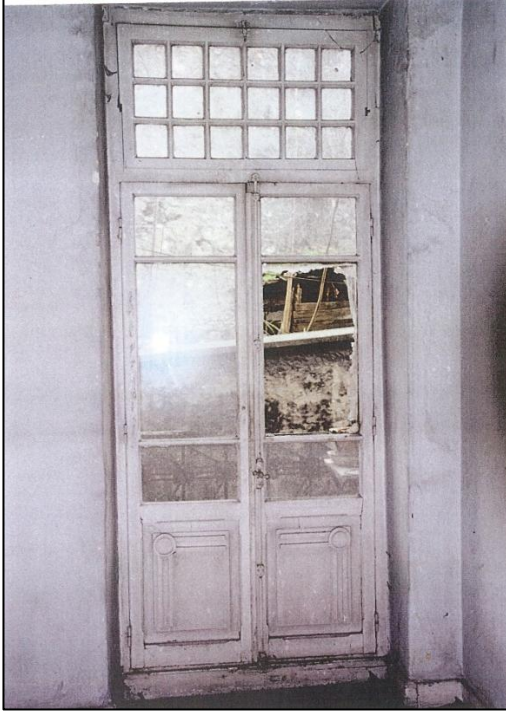
Resim 3.99. Restorasyon projesindeki 108 no'lu odanın kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



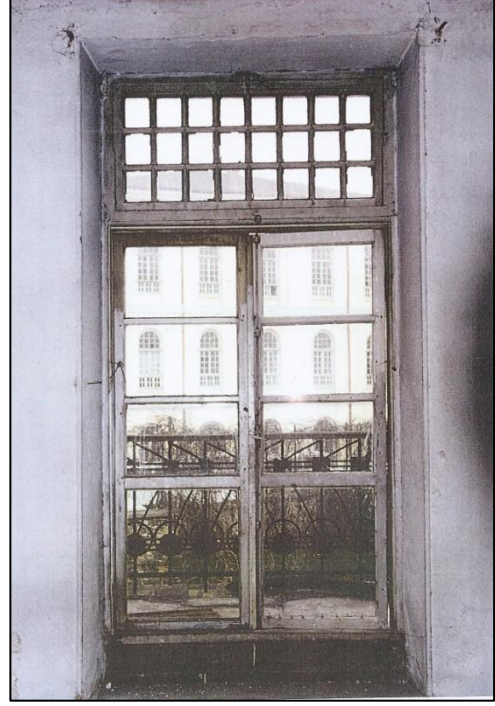
Resim 3.100. Restorasyon projesindeki 419 no'lu odanın kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



Resim 3.101. Restorasyon projesindeki Ç10 no'lu odanın kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



Resim 3.102. Restorasyon projesindeki 104 no'lu odanın balkon kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi



Resim 3.103. Restorasyon projesindeki 407 no'lu odanın balkon kapısı
Kaynak: Bereket Uluşahin arşivi

4. BÖLÜM: SONUÇ

Beyoğlu, İmparatorluğun son dönemecinde Batılılaşma hamleleriyle yaşadığı dönüşümün gerek sosyal gerekse mimari anlamdaki ilk adresi olmuştur. Nüfus yapısı, fiziksel çevresi, iskâna Batılı elçilikler öncülüğünde açılması gibi kendine has dinamikleriyle tarihi yarımadaadan farklılaşan bölge, Batı'dan “ithal” üslupların, değişen sosyo-kültürel yaşamın dekoru haline geldiği bir yer haline gelmiştir. Varoluşunu çağının teknolojik ve sinai ilerlemeleriyle ilgili kaygılara borçlu olan Art Nouveau, Hassa Mimarlar Ocağı'nın çözüldüğü, Müslüman Osmanlı mimarlarının değişen koşullara, yeni malzemelere ve üsluplara ayak uyduramadığı ve hem sermaye sahipleri hem de İmparatorluk tarafından tercih edilmediği bir mimarlık ortamında Beyoğlu'na yabancı mimarlar vasıtasıyla ulaşmıştır.

İncelenen örneklerde, bitişik nizamlı ve genellikle dar cepheli yapıların parsel yapısından doğan katı dikdörtgen planlarının genellikle takip edildiği ancak merdiven evlerinde dairesel veya eliptik arayışlara gidildiği izlenmiştir. Bu arayış bazı örneklerde giriş ve merdiven hollerine de yansımıştır. Giriş hollerinde Art Nouveau üsluplu özel malzeme kullanımı kısıtlı olarak görülmüştür.

Ortak kullanılan alanlarının döşeme kaplamalarında ve merdivenlerde mermer kullanımına yönelik bir eğilim fark edilmiştir. Bir diğer döşeme kaplaması Çinili Han örneğinde görülen seramik karodur. Karo desenleri geometrik olduğu kadar stilize bitkisel desenlere sahiptir, dolayısıyla karoların bu örnekteki iç mekân duvar çinileriyle üslup benzerliği söz konusu değildir. Bir döşeme malzemesi de yerinde dökme mozaik olarak tespit edilmiştir.

İncelenen örneklerin duvar malzemesi çoğunlukla tuğla, döşeme tekniği ise putrelli volta tekniğidir. Merdiven evleri ve kat sahanlıklarında sıva ve boya haricinde duvar kaplaması görülmemiştir. Giriş holünde ise Art Nouveau üsluplu özel malzeme kullanımı tek bir örnek dışında (Çinili Han) mevcut değildir.

İç mekân tavanlarının, çıplak bırakılmış ve kimi yerlerde üzeri boyanmış volta döşeme dışında, giriş hollerinde çoğunlukla alçı bezemeli oldukları görülmüştür. Art Nouveau motiflerinin saf haliyle bu tavanlarda nadiren kullanıldığı; alçı bezemelerin genellikle eğrili ve çiçeksi girft motiflerle öne çıktığı söylenebilir.

Yapıların ortak kullanılan mekânlarının aydınlatmaya ilişkin problemine merdiven evine açılan pencerelerle, bazı örneklerde buna ilave olarak ışıklıklarla çözüm getirildiği görülmüştür. Işıklıklar, Zarıfı Apartmanı'nda gördüğümüz şekilde merdiven evi aksına konumlandırılabilirdiği gibi; Vernudakis Apartmanı'ndaki gibi tüm katlar boyunca ve iç holde yer alabilmektedir. Bir örnek dışında (Botter Apartmanı) özgün aydınlatma elemanlarından günümüze bir örnek dışında kalan olmamıştır.

Örneklerin biri hariç (Botter Apartmanı) hiçbirinde asansör bulunmamaktadır. Sıkışık parselde yer almayan örneklerde de asansör kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Merdiven evleri, planlama bakımından dairesel arayışlarla öne çıkmaktadır. Basamaklarında merdiven kovanı dönüşüne uydurulmuş detaylandırmaları, dışbükey ebatlanmış basamak biçimleri, üzerinde çizgisel desenler olan eğrili kesitli rıhtları, Art Nouveau desen ve detayları yakalayabilmenin mümkün olduğu korkulukları ile merdiven tasarımlarının, iç mekânların en özenilen unsurlarından biri olduğu söylenebilir.

Ortak kullanım alanındaki pencerelerin düz atkılı ve dikdörtgen oldukları tespit edilmiştir. Buna karşın kimi örneklerde belirtilen tercihin yanı sıra oval ve omega şeklinde tepe pencereleri görülmüştür. Örneklerde Art Nouveau desenleriyle tasarlanmış vitray ve renkli cam yer almakla beraber, renkli ve vitraylı cam tercihi ağırlıkta değildir. Merdiven evinde yer alan pencerelerin tamamında denizlikler duvarın eğriliğine uydurulmuştur.

Daire kapılarında, bir kısmı çift kanatlı olmak üzere ahşap pervazlı ve ahşap kanatlı kapılar tercih edilmiş, kimi örneklerdeyse Art Nouveau motif ve biçimler kapılara yansımıştır.

İncelenen örneklerde, Art Nouveau akımının duvar, döşeme ve tavanlara planlama, malzeme ve motifler bakımından kısmen yansıdığı; pencere, kapı ve camların bir kısmının Art Nouveau desenleriyle farklılaştığı; merdiven evlerinin ise özellikle korkulukları ve dairesel planlanma arayışlarıyla öne çıktıkları söylenebilir.

İstanbul Art Nouveau iç mekânları üzerine yapılabilecek daha sonraki araştırmalarda, örneklerin semt/dönem/mimar/yapım yöntemi (ahşap-kâğıt) bazında belirlenip belgelenmesi, bu akımın İstanbul iç mekânlarındaki karşılığını bulabilmek adına çalışmanın bütünleyicisi olabilecektir.

EKLER

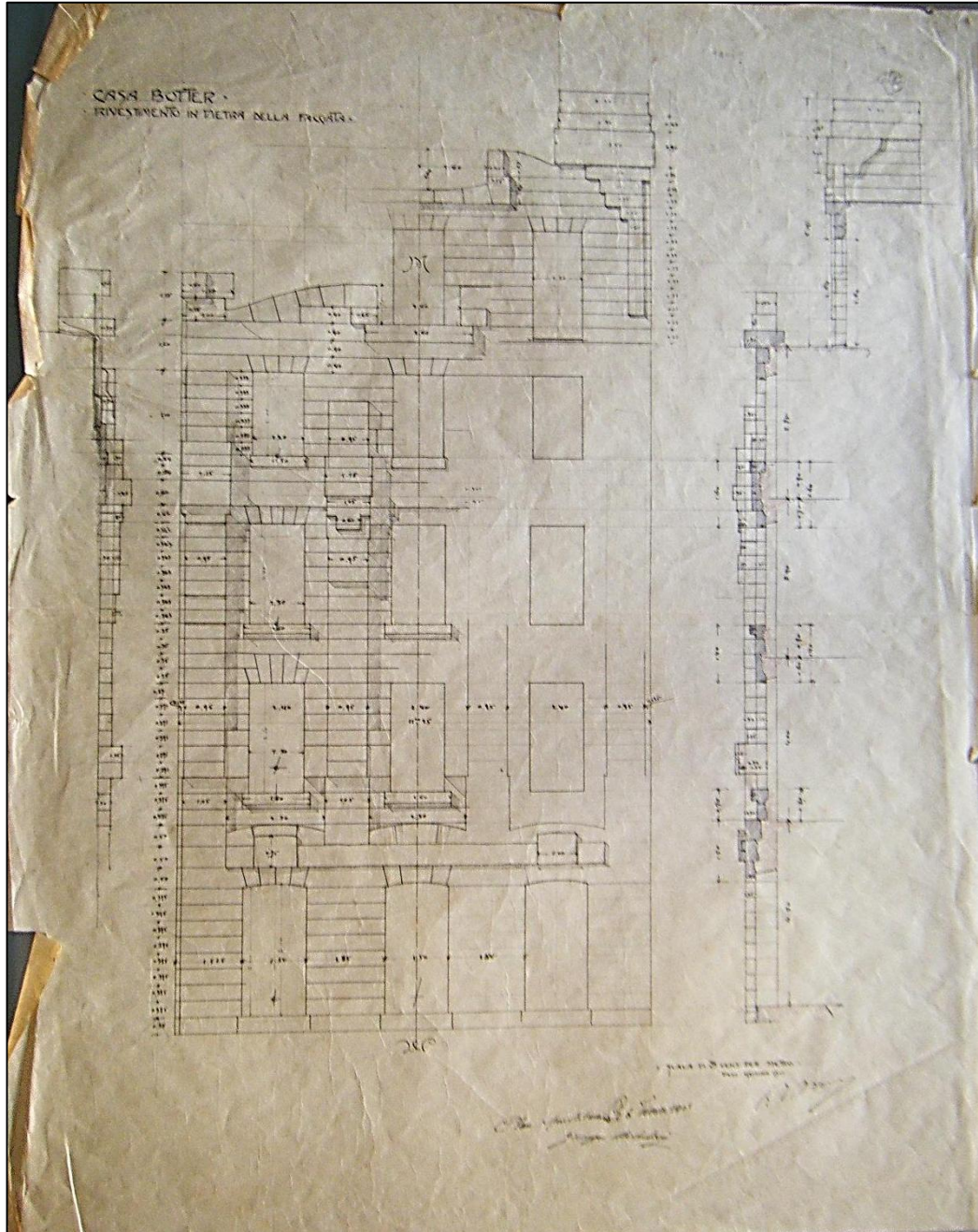
Ek 01...Botter Apartmanı, Raimondo d'Aronco'nun özgün projeleri (tamamı Prof. Dr. Diana Barillari arşivi)

- Ek 01.1... Botter Apartmanı Cephe Taş Kaplaması
- Ek 01.2... Botter Apartmanı Cephe Çizimleri
- Ek 01.3... Botter Apartmanı Temel Planı
- Ek 01.4... Botter Apartmanı Bodrum Kat Planı
- Ek 01.5... Botter Apartmanı Bodrum Kat Planı
- Ek 01.6... Botter Apartmanı Asma Kat Planı
- Ek 01.7... Botter Apartmanı Zemin Kat Mağaza Planı
- Ek 01.8...Botter Apartmanı Zemin Kat planı
- Ek 01.9... Botter Apartmanı Birinci Kat Planı – Botter'in Atölyesi
- Ek 01.10... Botter Apartmanı Birinci Kat Planı
- Ek 01.11... Botter Apartmanı İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Kat Planı
- Ek 01.12... Botter Apartmanı İkinci Kat Planı –Daire-
- Ek 01.13... Botter Apartmanı Beşinci Kat Planı –Daire-
- Ek 01.14...Botter Apartmanı Çatı Katı Planı
- Ek 01.15... Botter Apartmanı Dövmeye Demir Ana Merdiven Çizimi
- Ek 01.16... Botter Apartmanı Asansör Çizimi –Zemin Kat-
- Ek 01.17...Botter Apartmanı Detay Çizimleri
- Ek 01.18... Botter Apartmanı Pencere Deseni Tasarımları
- Ek 01.19...Botter Apartmanı Cephesi –Suluboya-

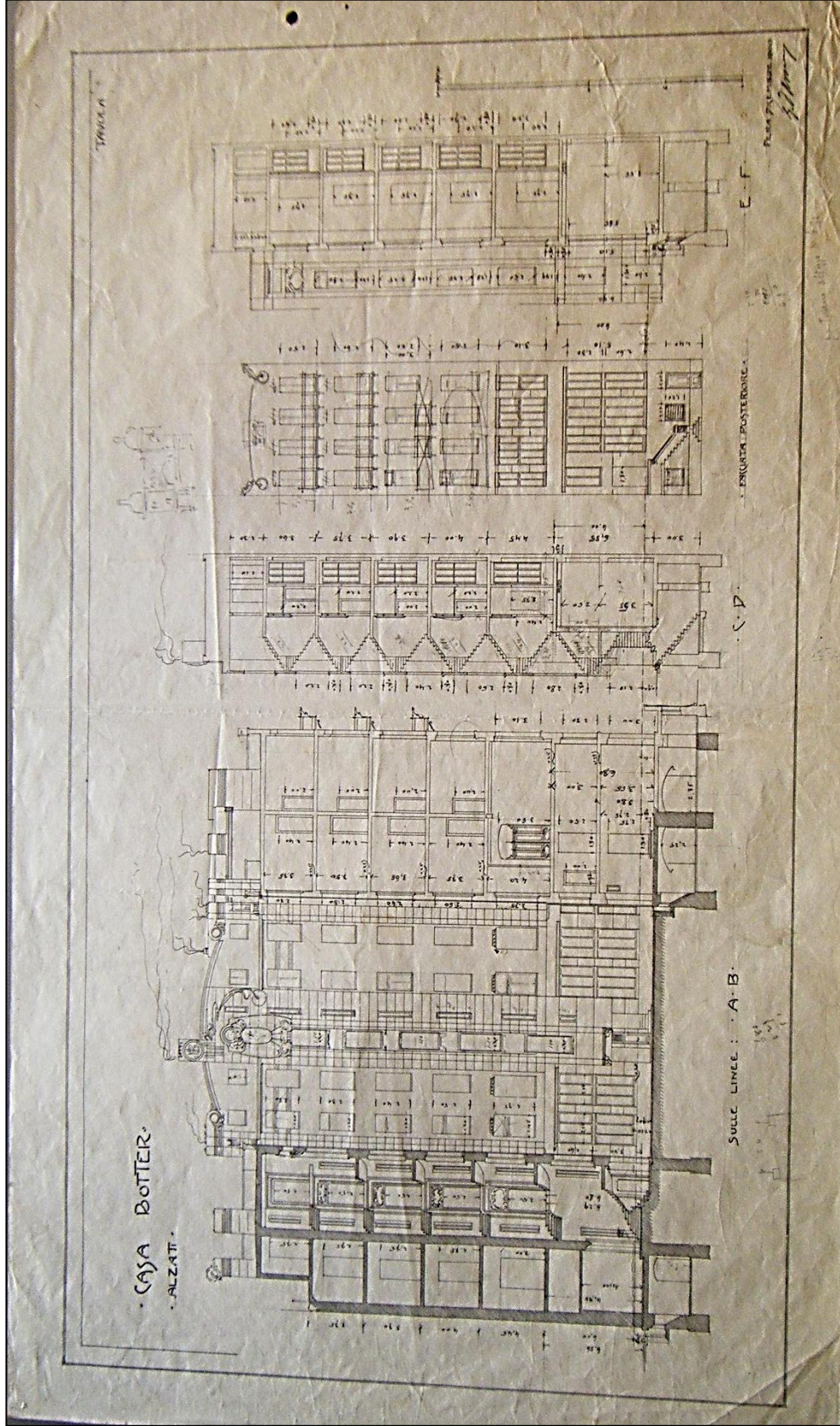
Ek 02...Vernudakis Apartmanı Restorasyon Projeleri (tamamı Bereket Uluşahin arşivi)

- Ek 02.1 Vernudakis Apartmanı Bodrum Kat Planı
- Ek 02.2 Vernudakis Apartmanı Zemin Kat Planı
- Ek 02.3 Vernudakis Apartmanı 1. Kat Planı
- Ek 02.4 Vernudakis Apartmanı 2. Kat Planı
- Ek 02.5 Vernudakis Apartmanı 3. Kat Planı
- Ek 02.6 Vernudakis Apartmanı 4. Kat Planı
- Ek 02.7 Vernudakis Apartmanı 5. Kat Planı
- Ek 02.8 Vernudakis Apartmanı Teras Kat Planı
- Ek 02.9 Vernudakis Apartmanı Cephesi (Restorasyon Öncesi)
- Ek 02.10 Restorasyon Projesine Eşlik Eden Rapor

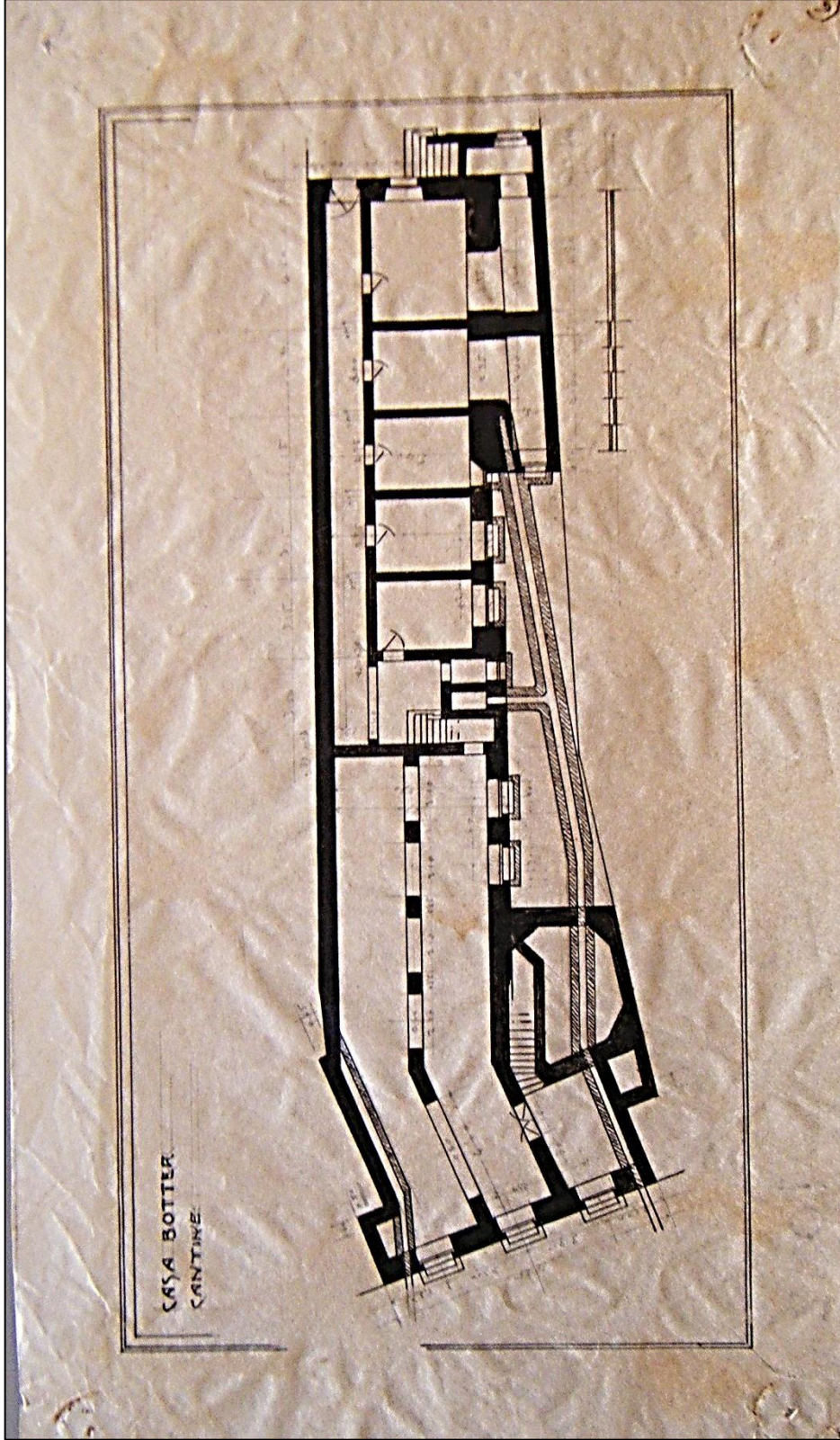
Ek 01.1 Botter Apartmanı Cephe Taş Kaplaması



Ek 01.2 Botter Apartmanı Cephe Çizimleri



Ek 01.4 Botter Apartmanı Bodrum Kat Planı



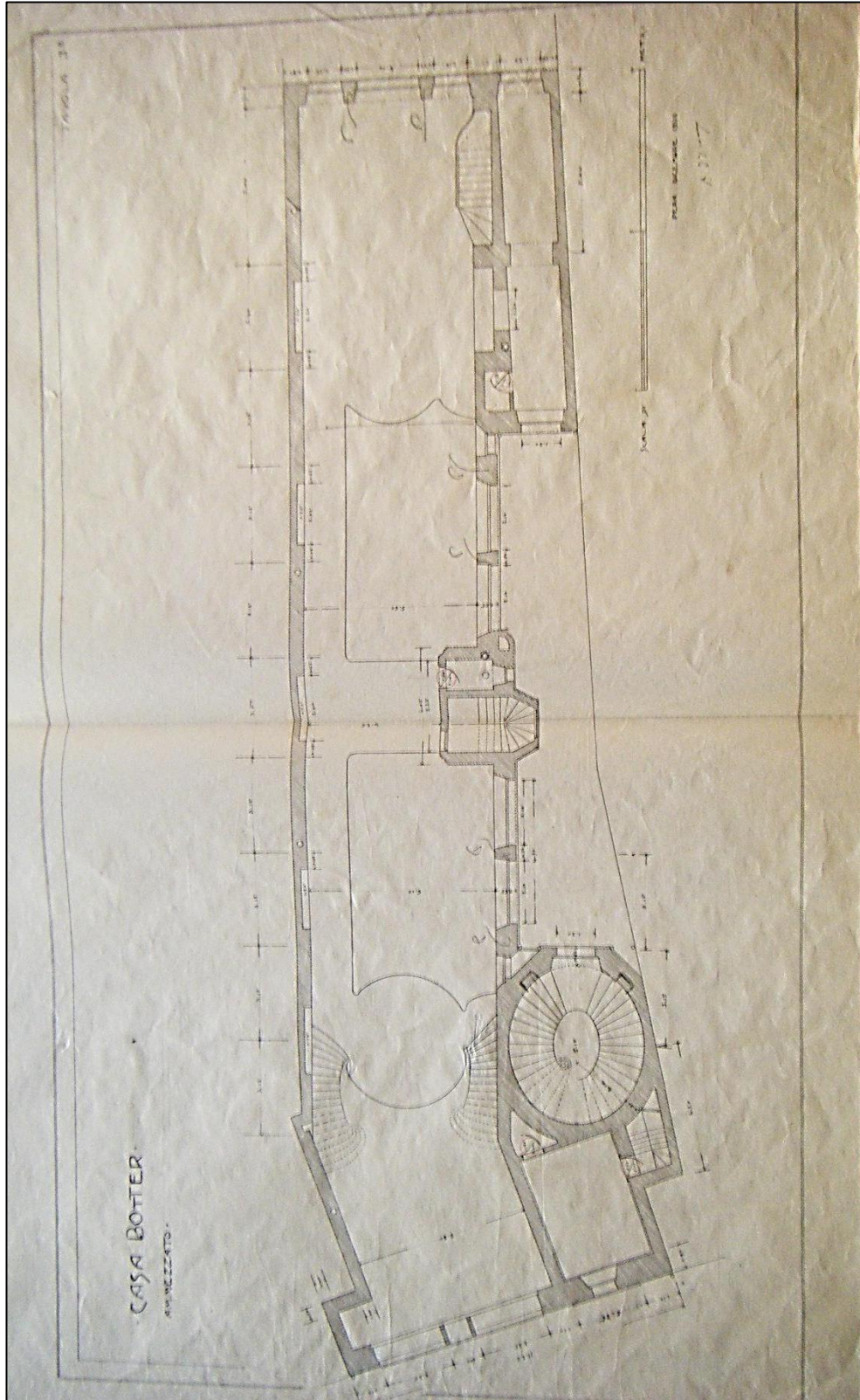
- CASA BOTTER -
 - PIANO DELLE CANTINE -

TAVOLA 2^a

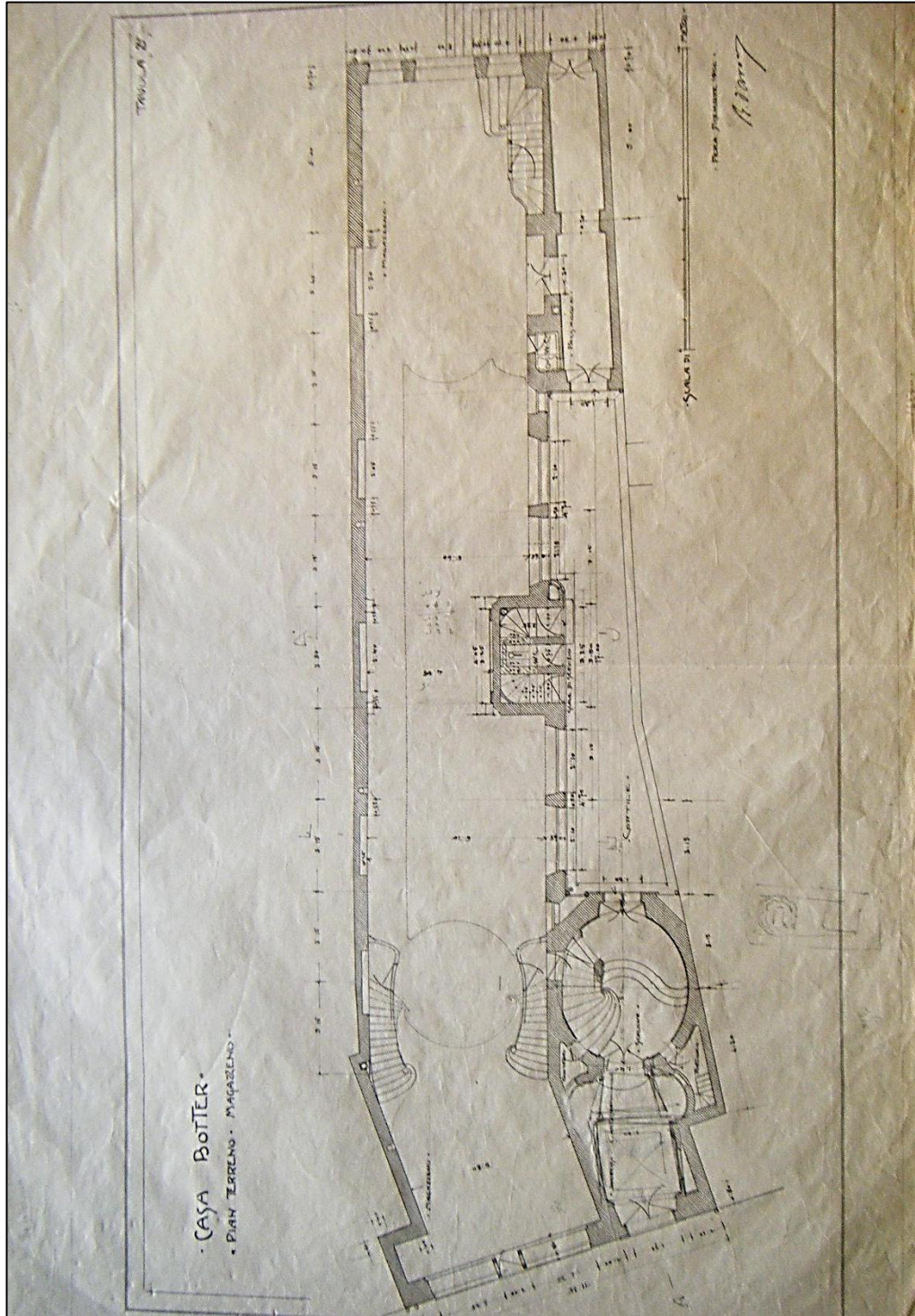
CANTINE PRESENTI NELLE ANFITEATRE
 CANTINE PRESENTI DAL PARTIZIONE

SCALE IN
 PIANO PRINCIPALE

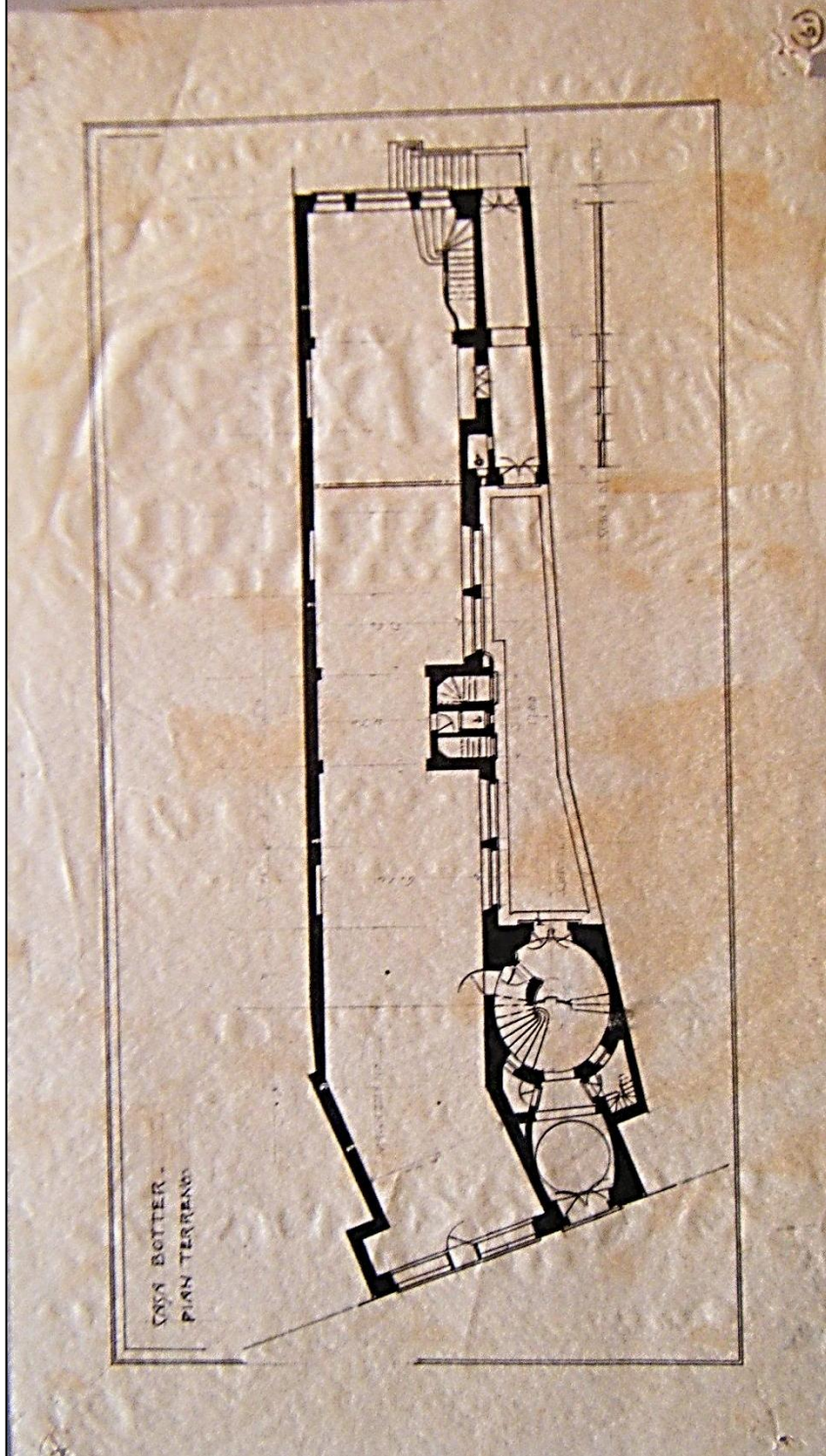
Ek 01.6 Botter Apartmanı Asma Kat Planı



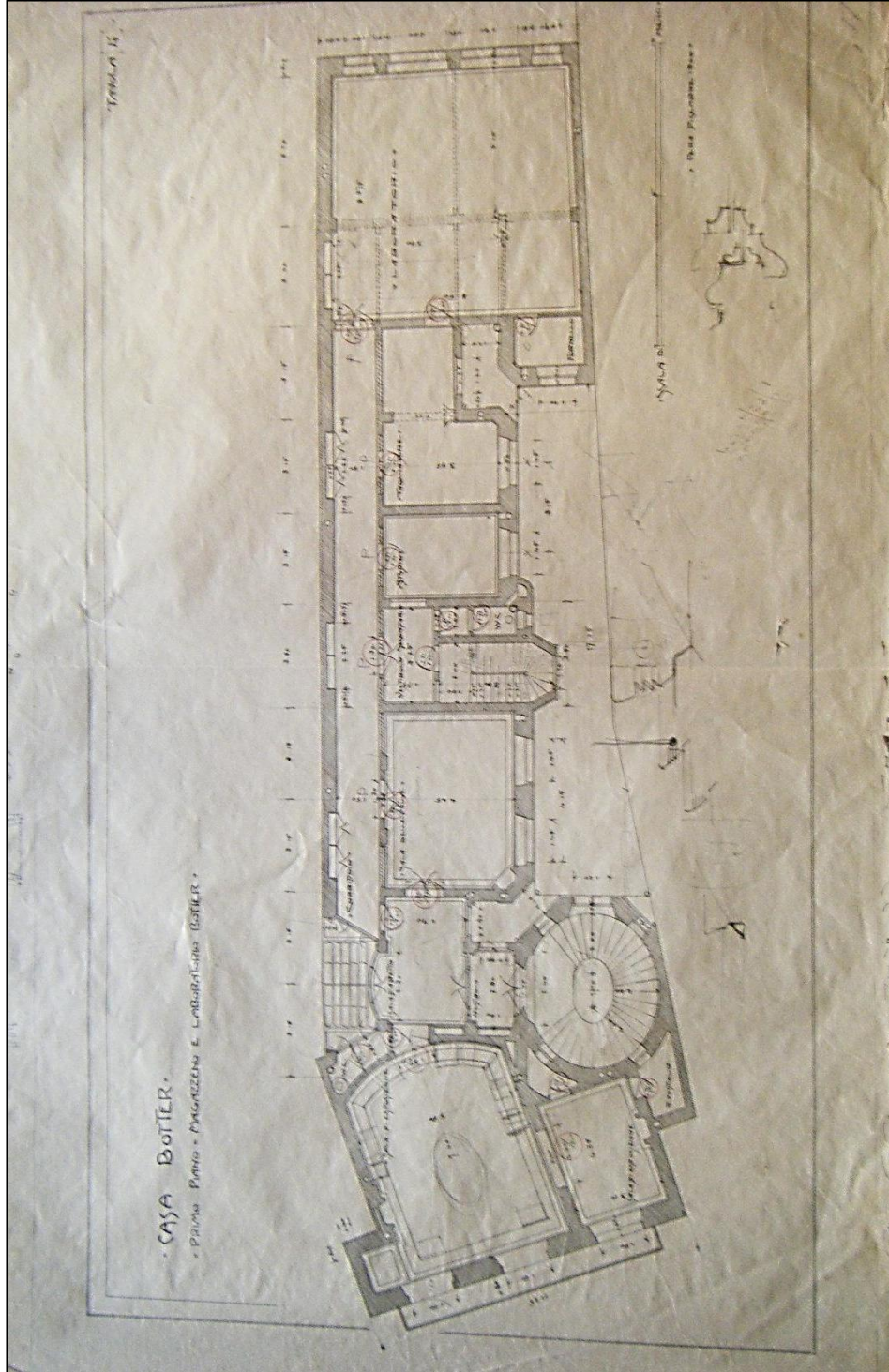
Ek 01.7 Botter Apartmanı Zemin Kat Mağaza Planı



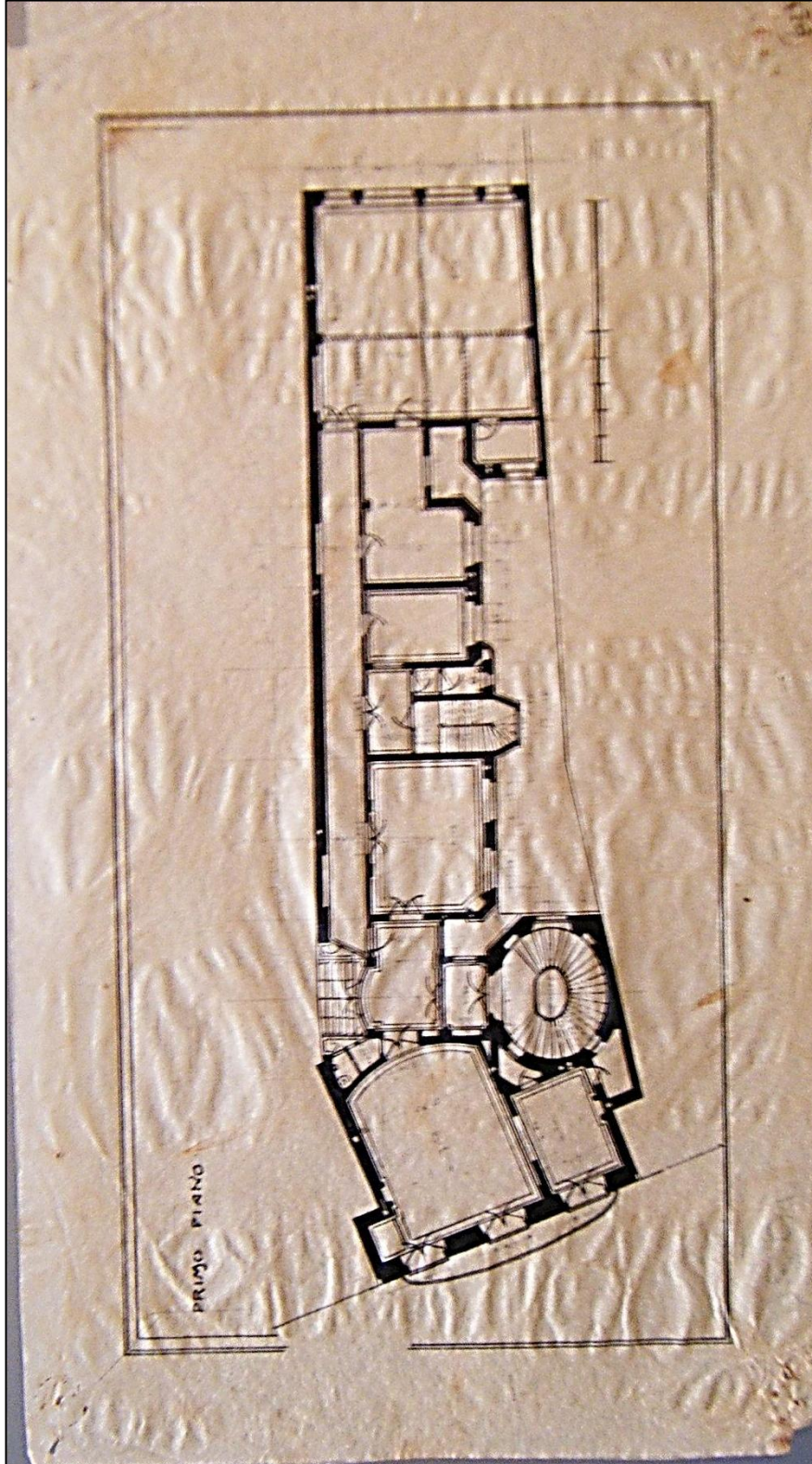
Ek 01.8 Botter Apartmanı Zemin Kat Planı



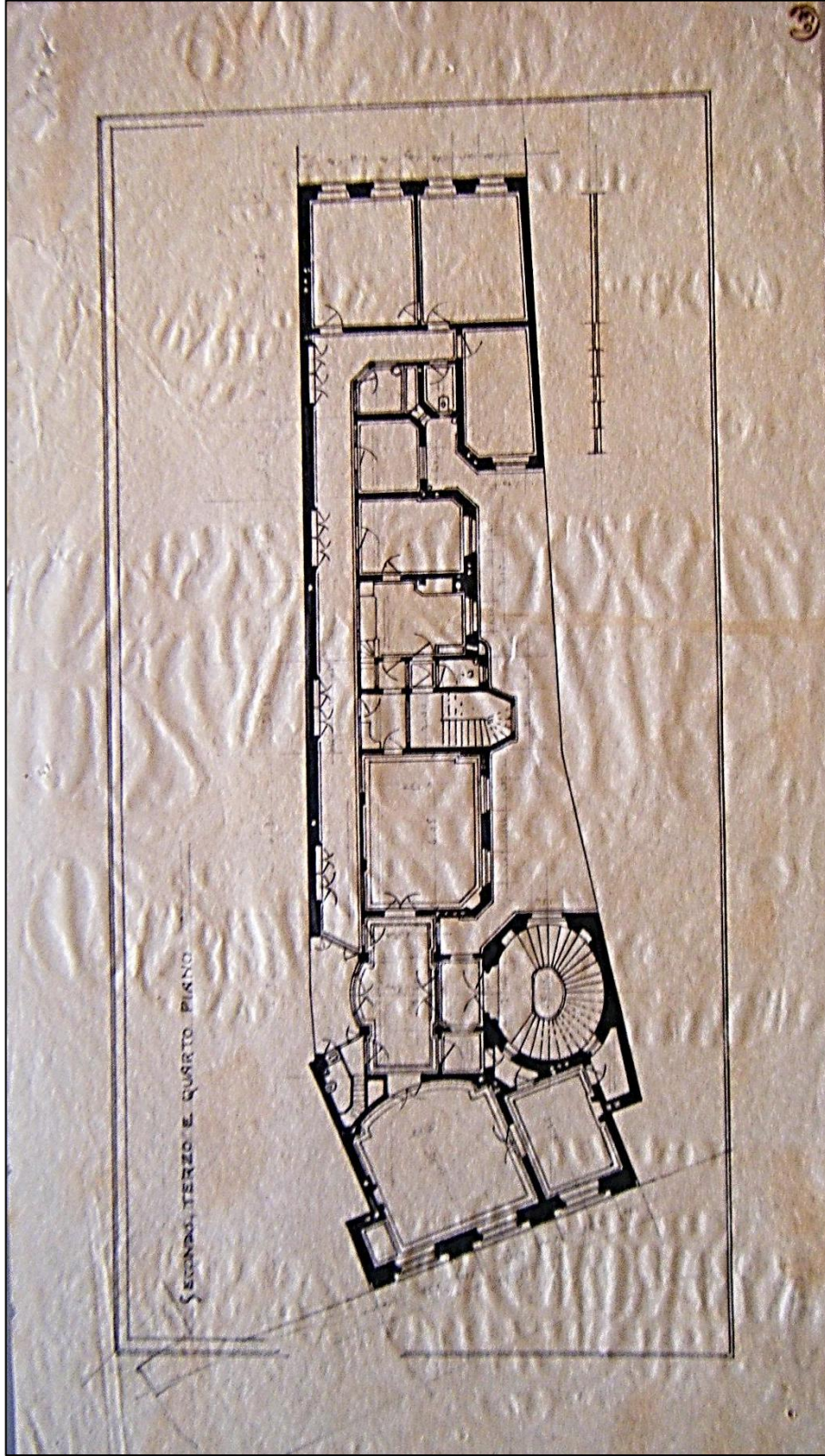
Ek 01.9 Botter Apartmanı Birinci Kat Planı – Botter’in Atölyesi



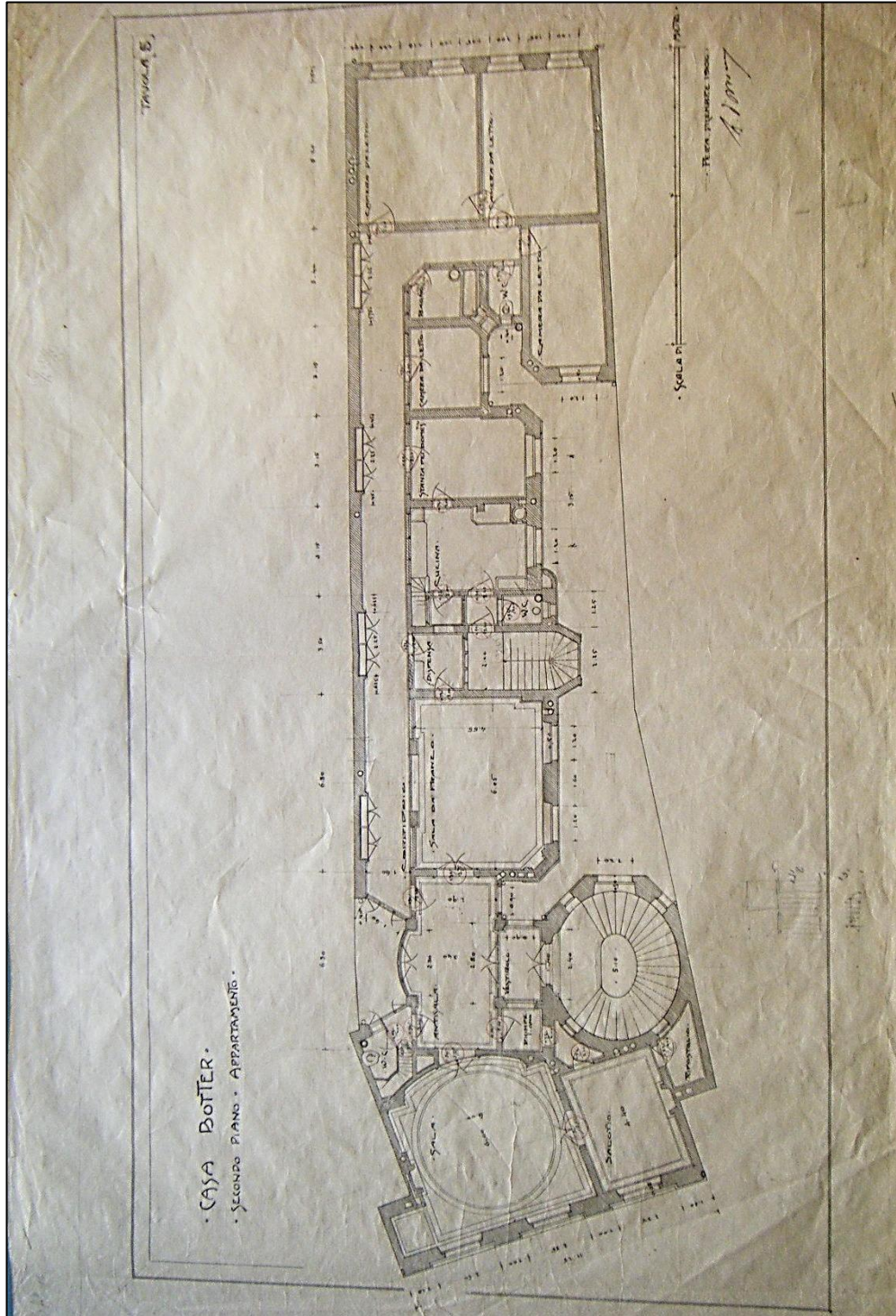
Ek 01.10 Botter Apartmanı Birinci Kat Planı



Ek 01.11 Botter Apartmanı İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Kat Planı

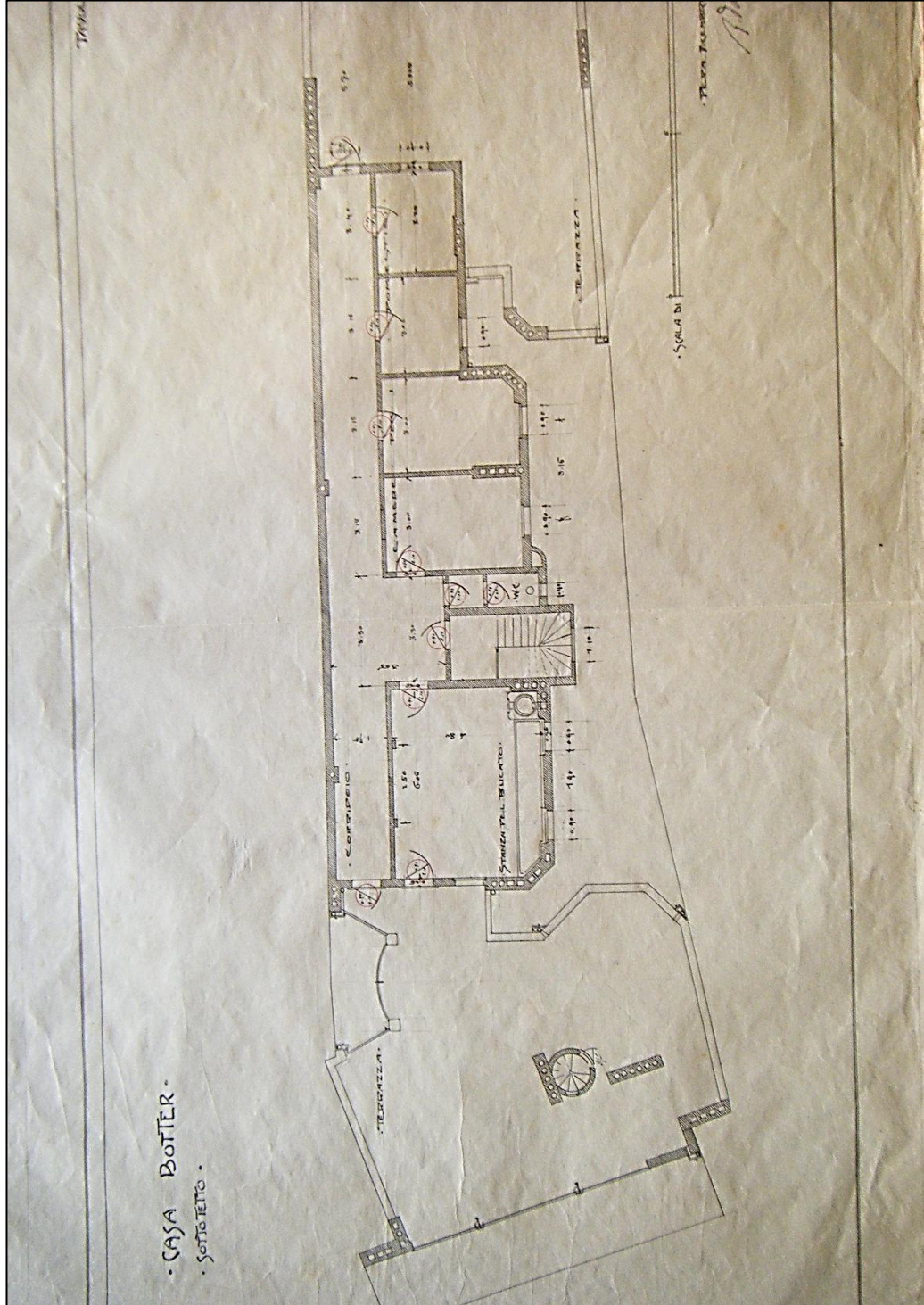


Ek 01.12 Botter Apartmanı İkinci Kat Planı –Daire-

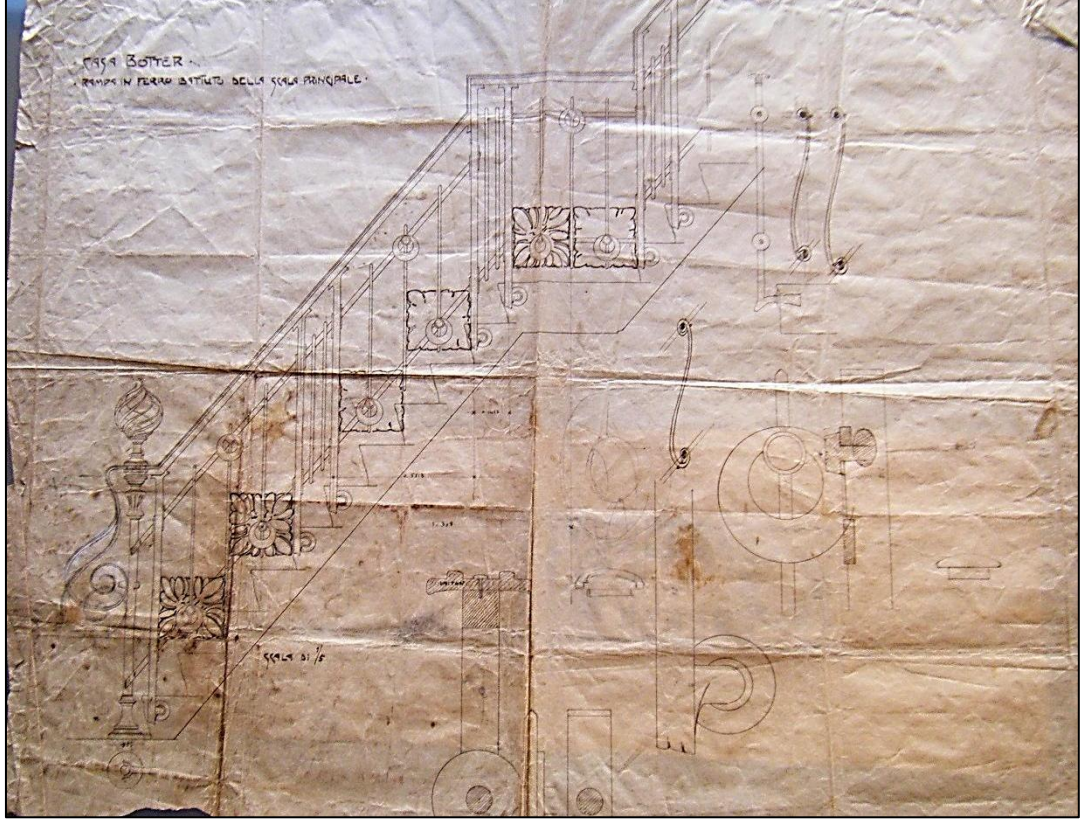


[illegible]

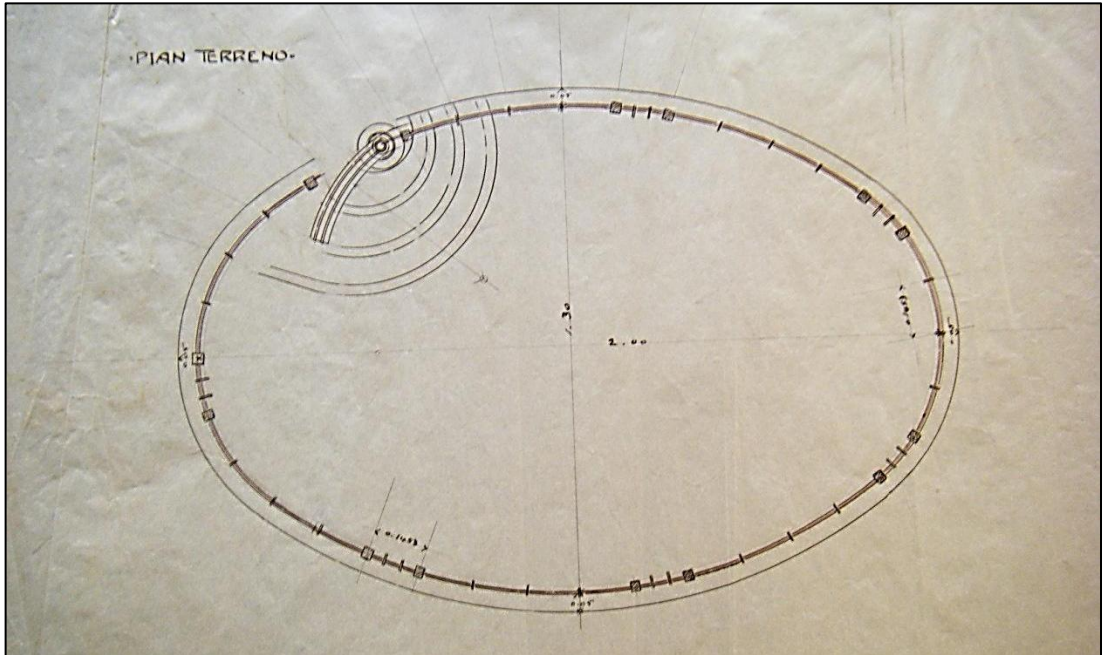
Ek 01.14 Botter Apartmanı Çatı Katı Planı



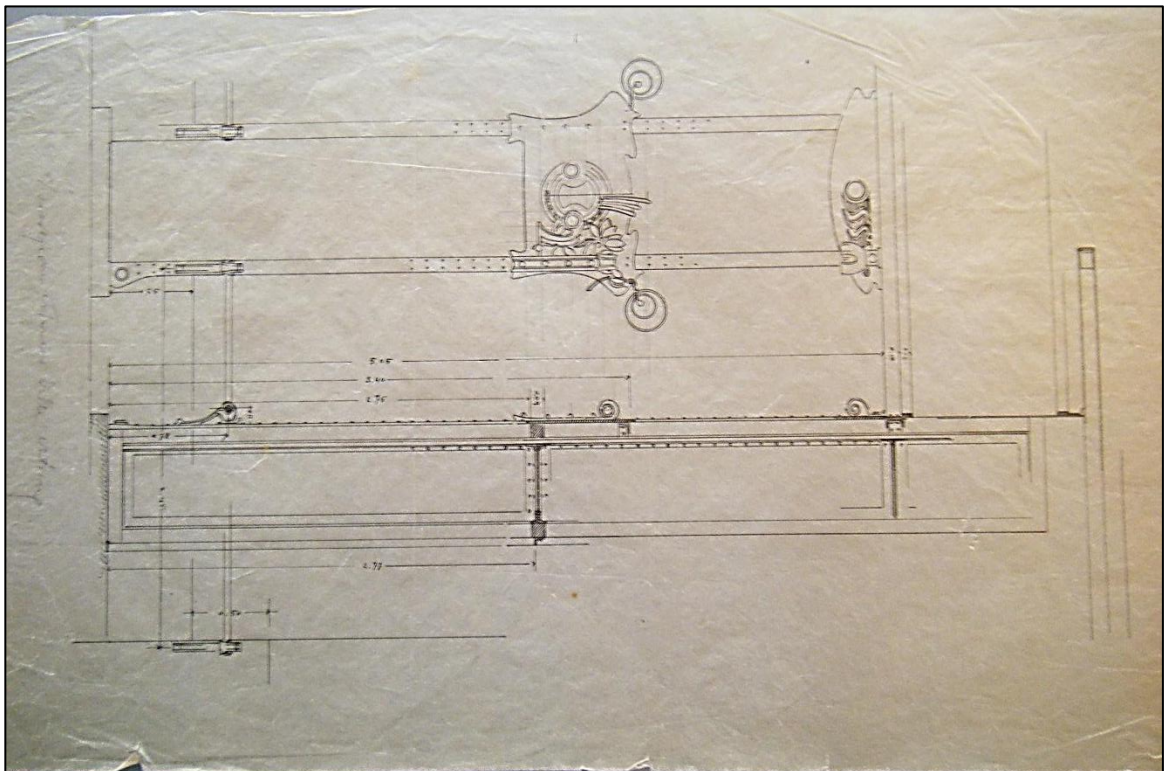
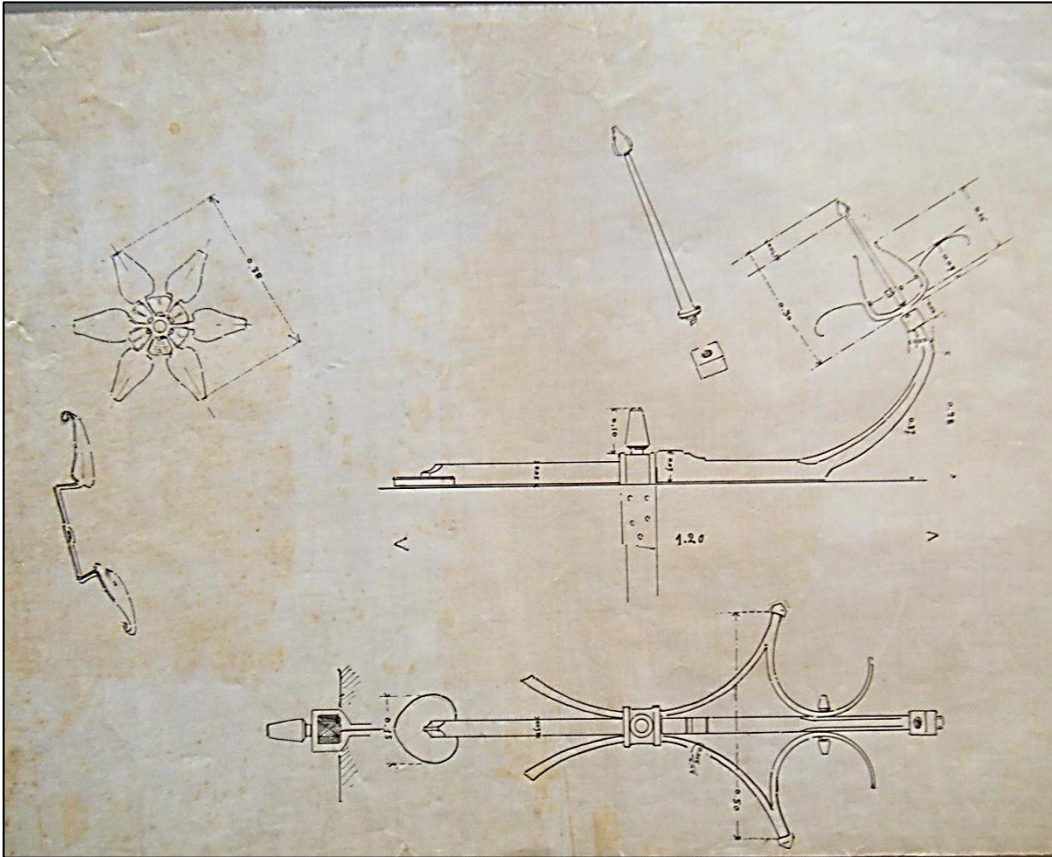
Ek 01.15 Botter Apartmanı Dövmeye Demir Ana Merdiven Çizimi



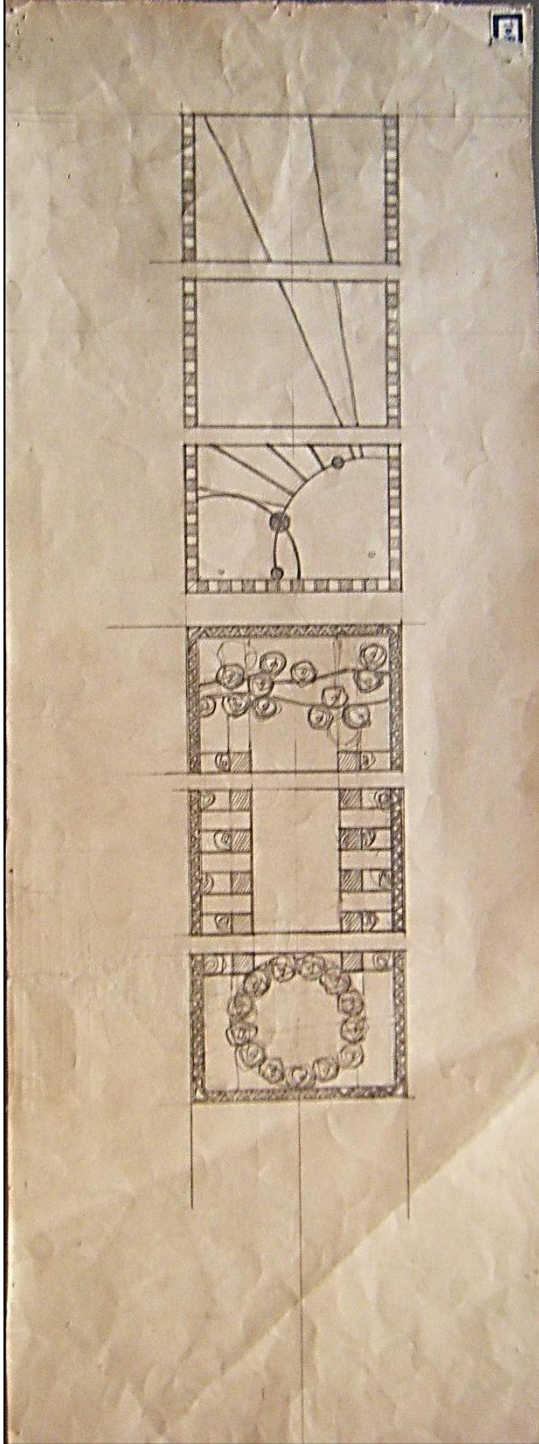
Ek 01.16 Botter Apartmanı Asansör Çizimi –Zemin Kat-



Ek 01.17 Botter Apartmanı Detay Çizimleri



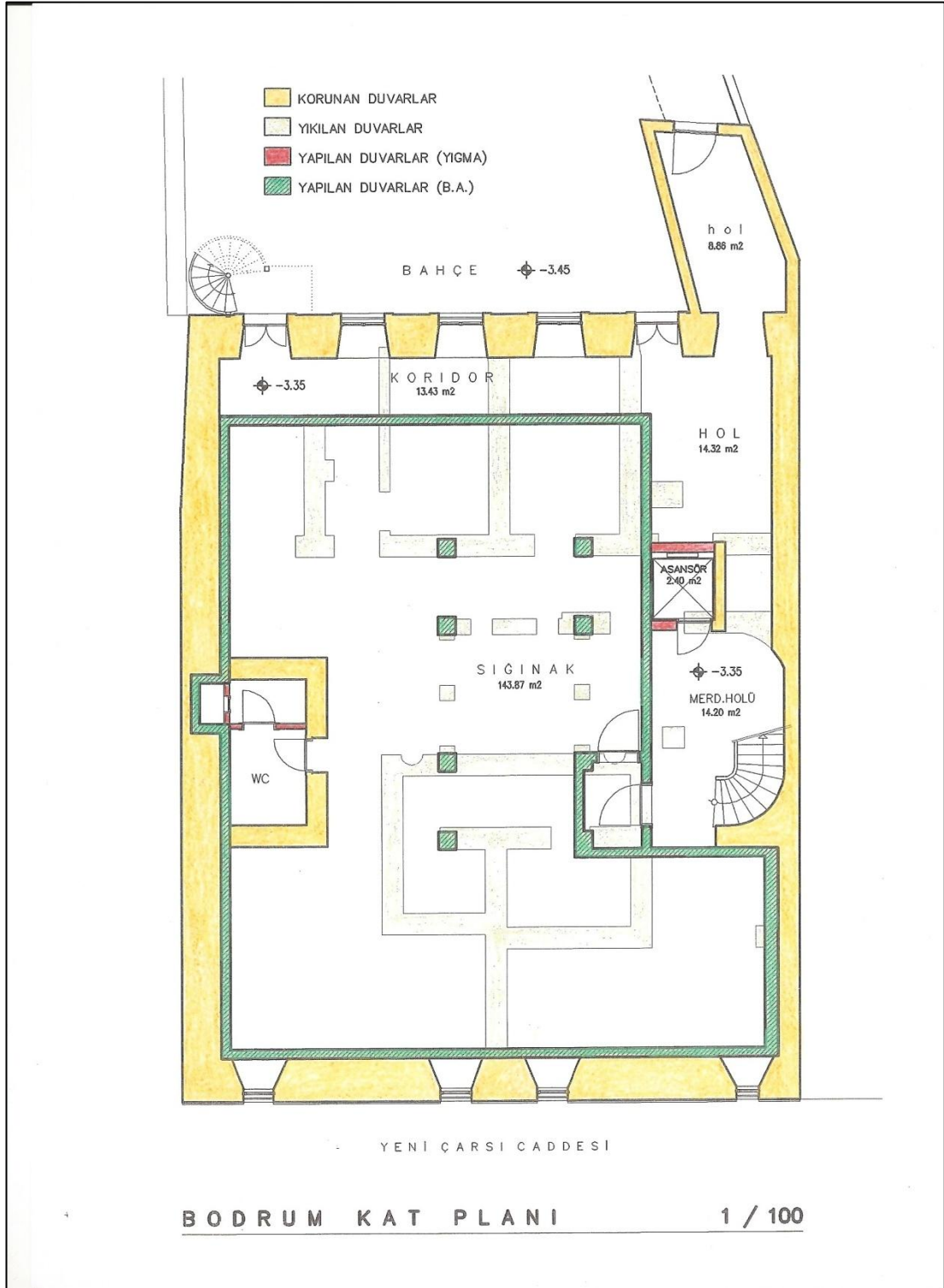
Ek 01.18 Botter Apartmanı Pencere Deseni Tasarımları



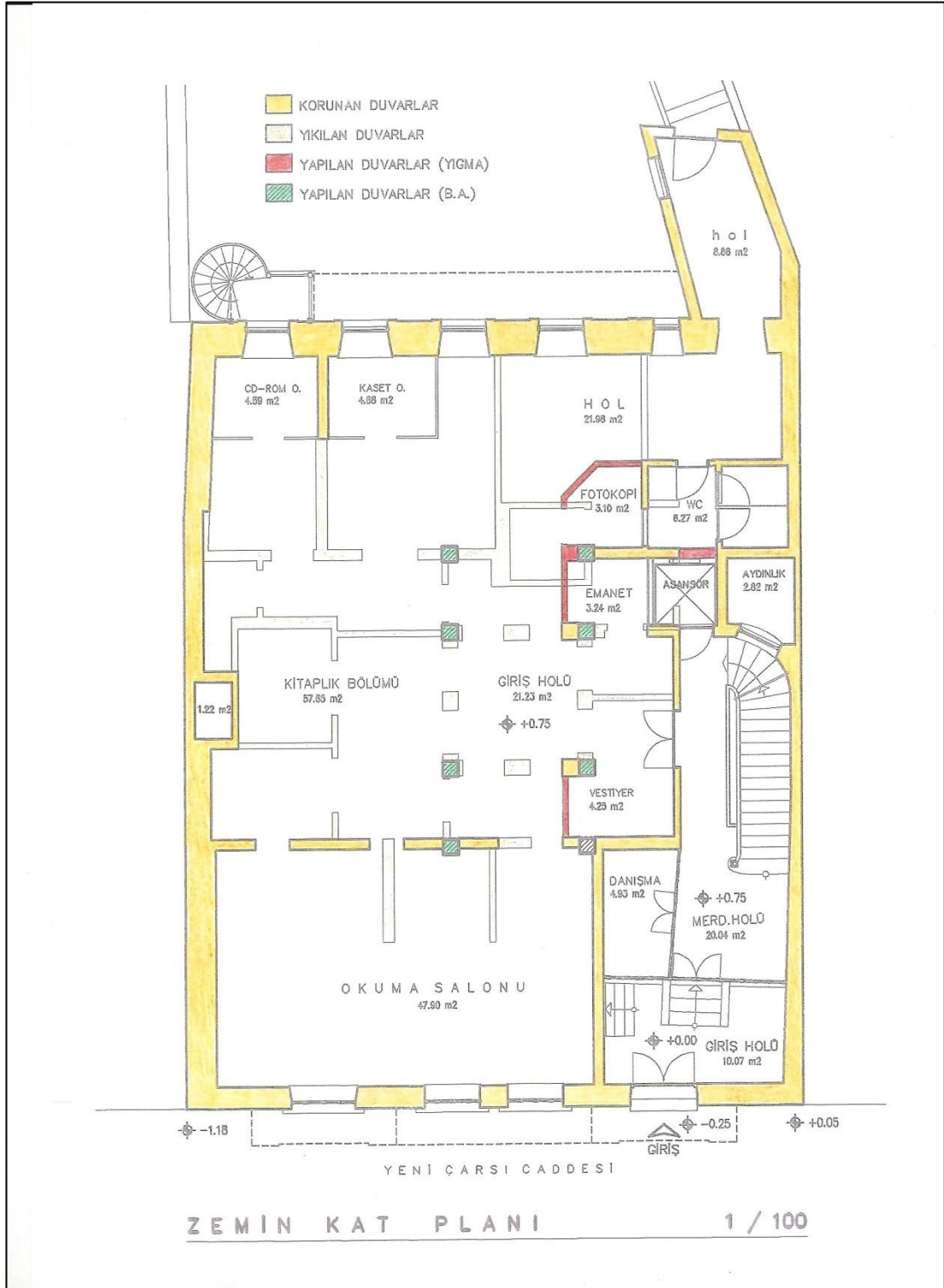
Ek 01.19 Botter Apartmanı Cephesi –Suluboya-



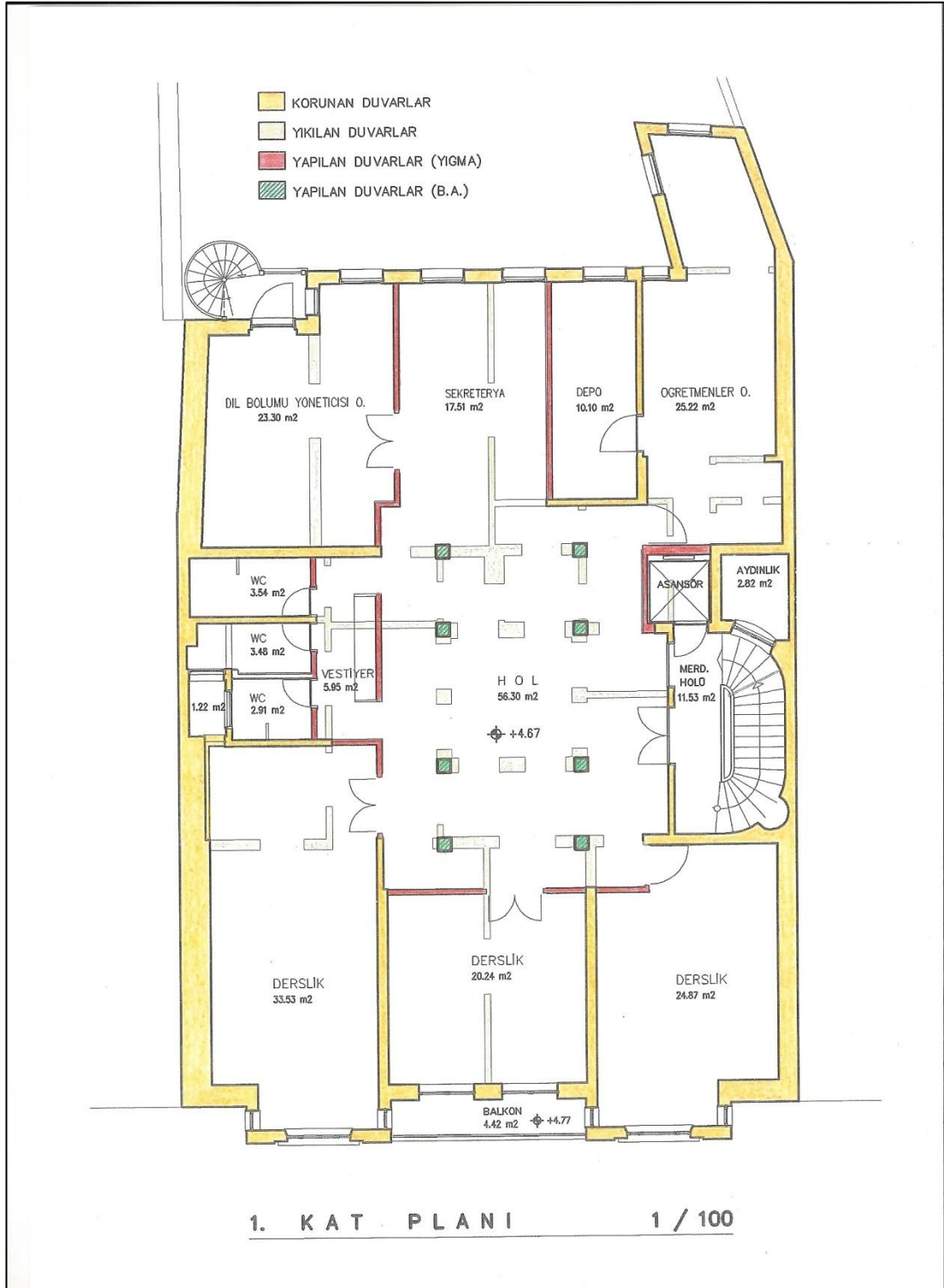
Ek 02.1 Vernudakis Apartmanı Bodrum Kat Planı



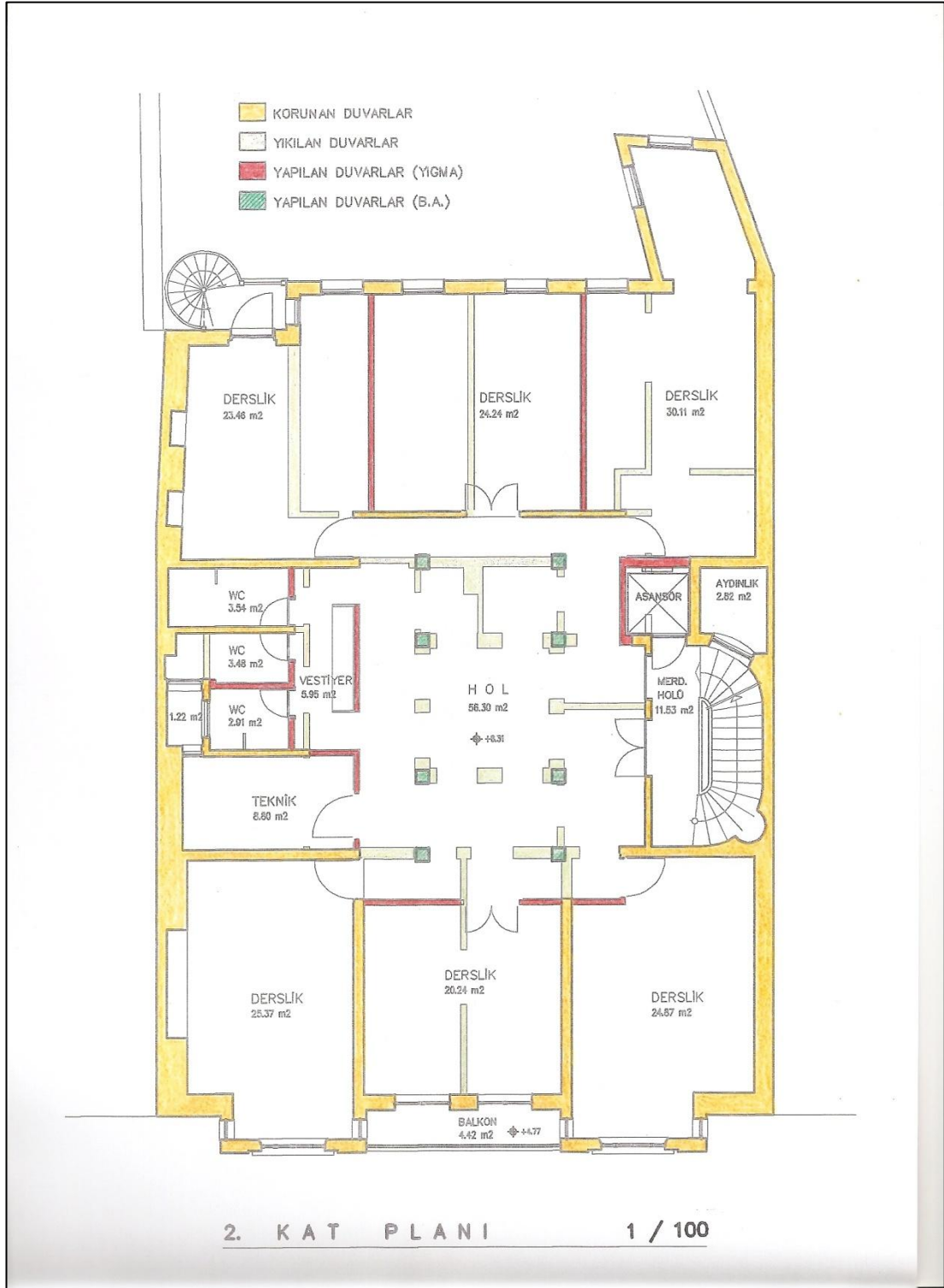
Ek 02.2 Vernudakis Apartmanı Zemin Kat Planı



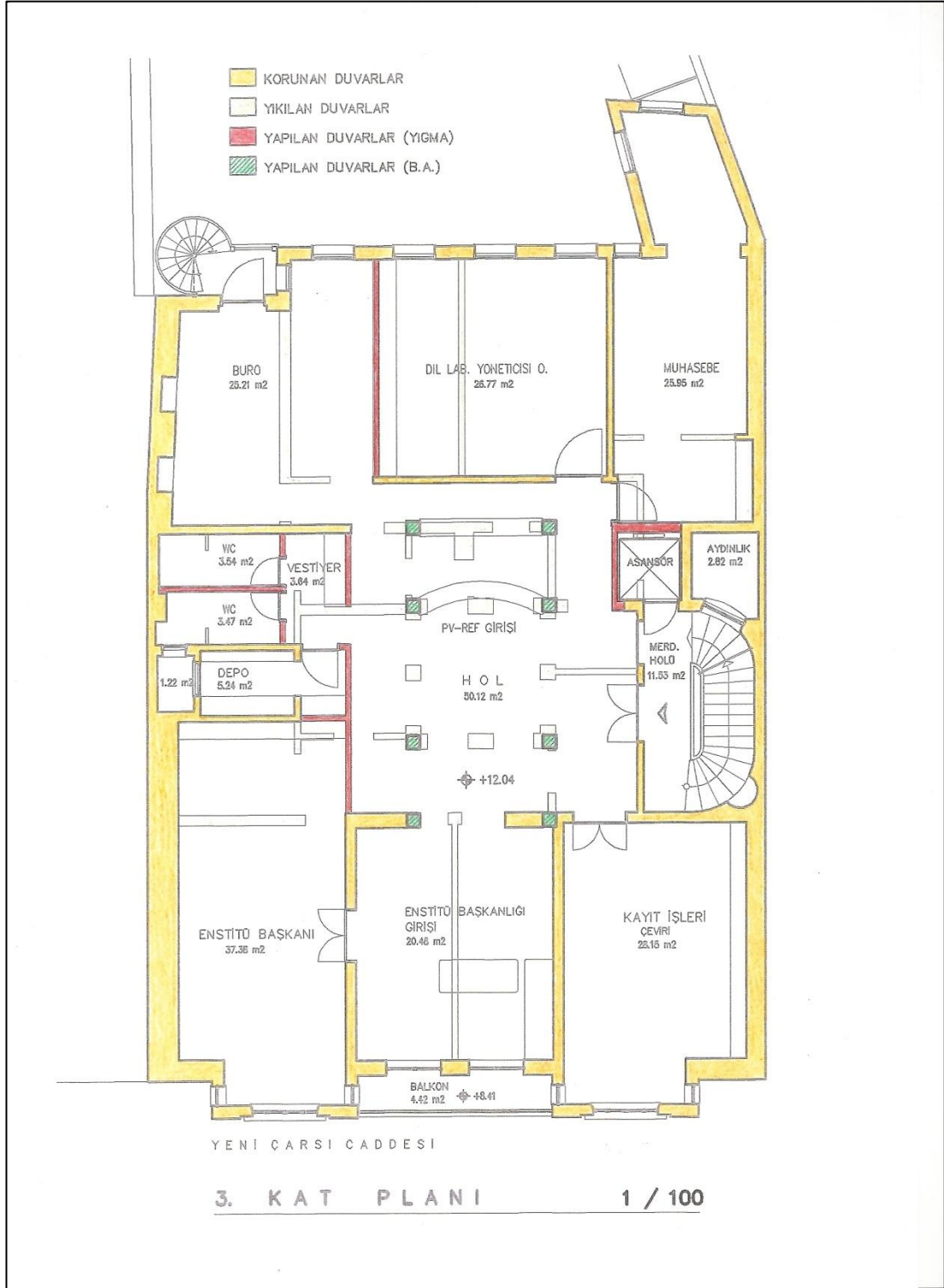
Ek 02.3 Vernudakis Apartmanı 1. Kat Planı



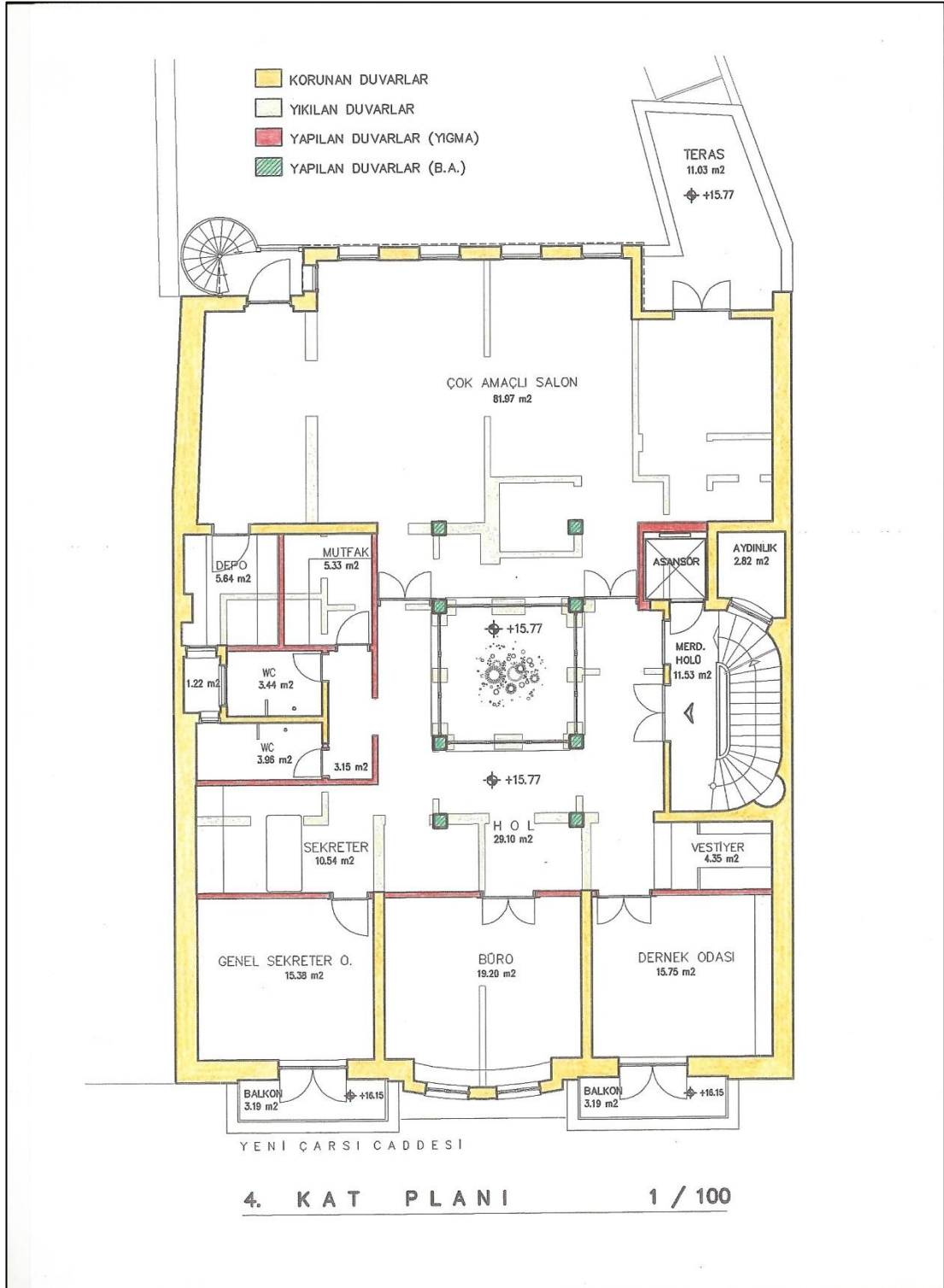
Ek 02.4 Vernudakis Apartmanı 2. Kat Planı



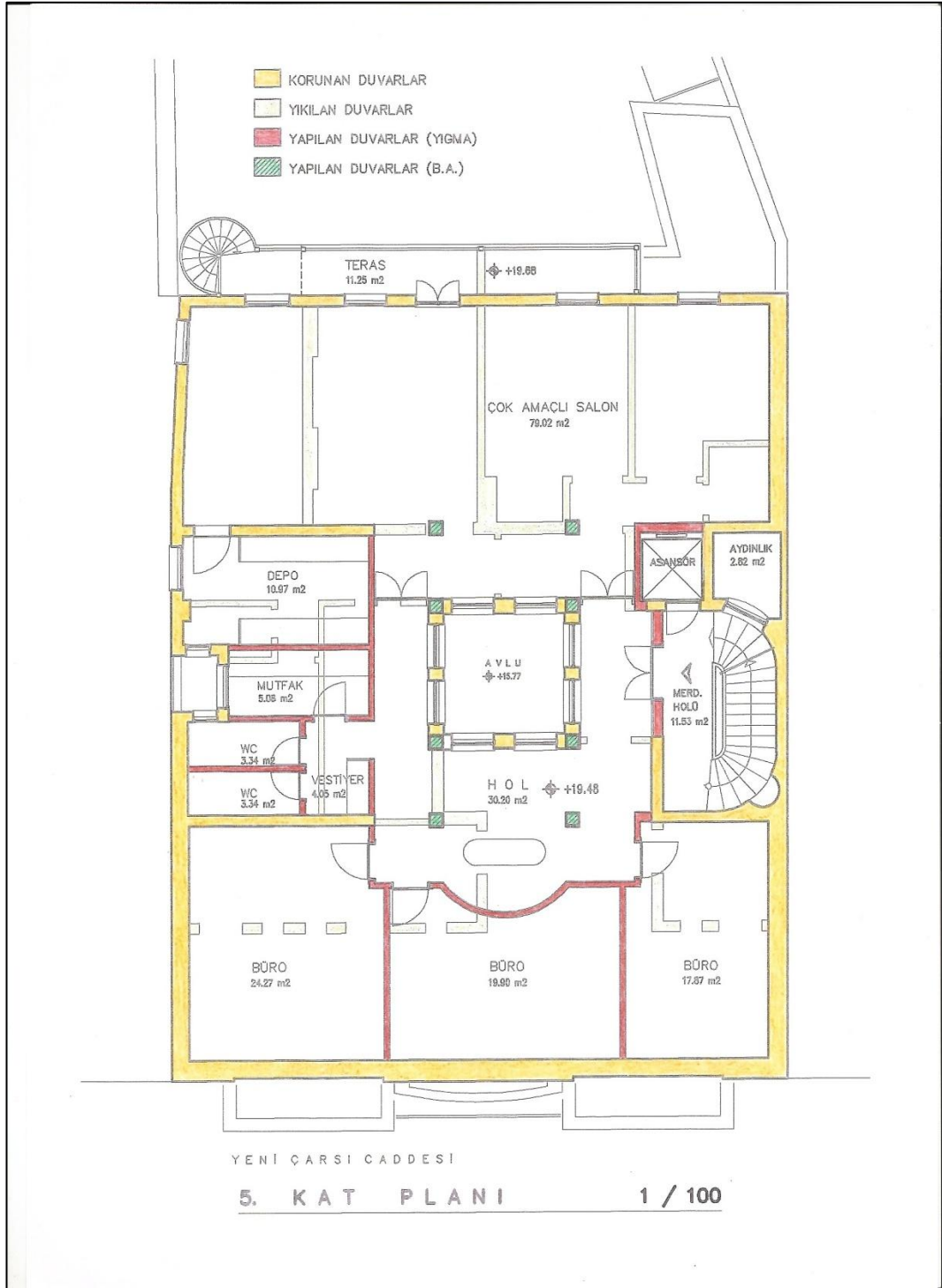
Ek 02.5 Vernudakis Apartmanı 3. Kat Planı



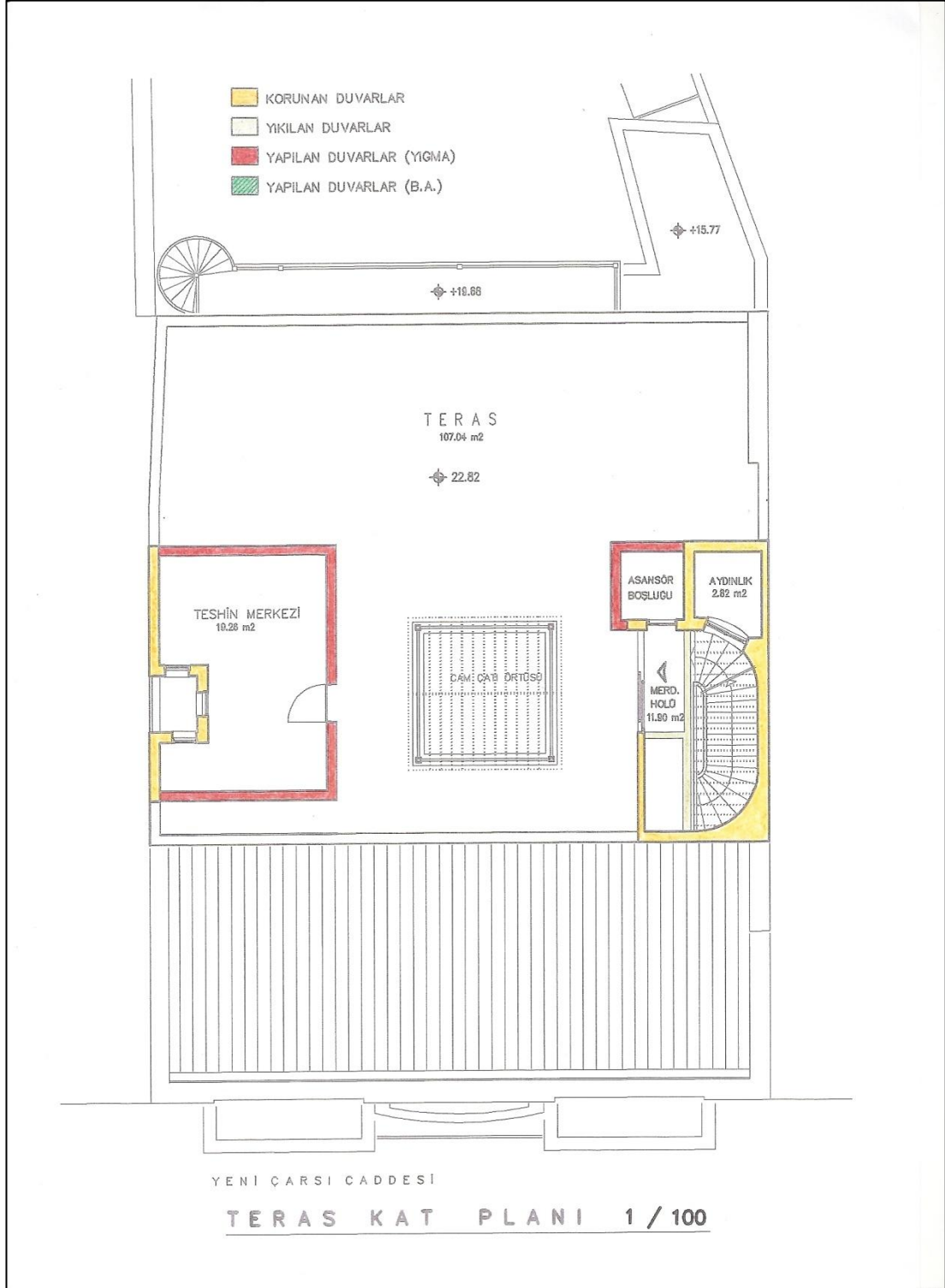
Ek 02.6 Vernudakis Apartmanı 4. Kat Planı



Ek 02.7 Vernudakis Apartmanı 5. Kat Planı



Ek 02.8 Vernudakis Apartmanı Teras Kat Planı



Ek 02.9 Vernudakis Apartmanı Cephesi (Restorasyon Öncesi)



ÖN CEPHE

Ek 02.10 Restorasyon Projesine Eşlik Eden Rapor

RESTORASYON PROJESİNDE DEĞİŞTİRİLMESİ YA DA EKLENMESİ ÖNGÖRÜLEN BÖLÜMLER

ARKA CEPHE	: ÇEKME KAT BALKONUNUNU BÖLEN VE SONRADAN EKLENDİĞİ ANLAŞILAN ARA DUVAR, BALKONA ÇIKIŞIN TEK KAPIYLA VERİLMESİ NEDENİYLE KALDIRILMIŞTIR. ARKA CEPHEYE ZORUNLU OLARAK YERLEŞTİRİLEN YANGIN MERDİVENİ, PENCERELERİN ETKİLENMEMESİ AMACI İLE SAĞIR KÖŞEYE ÇEKİLMİŞ VE MERDİVENE ÇEKME KAT BALKONUNDAN ULAŞIMI SAĞLAMAK ÜZERE BU BALKON 2 METRE UZATILMIŞTIR.
TERAS KATI	: TERAS KATTA ÖNGÖRÜLEN ISITMA MERKEZİNİN ÖN CEPHEYE BAKAN DUVARI, MEVCUT TERAS PARABET DUVARININ ALGILANMASINI ETKİLEMEYECEK ŞEKİLDE GERİ ÇEKİLMİŞTİR.
ÇEKME KAT	: ÇEKME KATTAN TERASA ÇIKAN MEVCUT MERDİVEN, ÇEKME KATIN KULLANIMINDA YER KAYBINA NEDEN OLDUĞU İÇİN, BİNANIN ANA MERDİVENİNİN ÜSTÜNE ÇEKİLMİŞTİR.
DUVARLAR	: BİNANIN YENİ İŞLEVİNE UYGUN MEKANLARI OLUŞTURABİLMEK İÇİN İÇ DUVARLARIN BİR KISMI KALDIRILMIŞTIR. BUNLARDAN TAŞIYICI OLANLARIN AKSLARINA DENK GELECEK ŞEKİLDE 8 ADET BETONARME KOLON YERLEŞTİRİLMİŞ VE KİRİŞ BAĞLANTILARI İLE DÖŞEME YÜKLERİ ALINMIŞTIR.
ORTA AYDINLIK	: ORTA AYDINLIK, 4. KAT VE ÇEKME KATTA KORUNMUŞ; DİĞER KATLARDA BİNANIN YENİ İŞLEVİ GEREĞİ GİRİŞ HOLLERİ YARATABİLME AMACI İLE KALDIRILMIŞTIR.
ASANSÖR	: KAT ADEDİNİN FAZLA OLMASI NEDENİYLE, ARKA CEPHEYE BAKAN DAİRELERİN SERVİŞ GİRİŞLERİNİN BULUNDUĞU BÖLÜMLERDEN GEÇEN BİR ASANSÖR YERLEŞTİRİLMİŞTİR.
ARKA BİNA	: T.C. BEYOĞLU BELEDİYE BAŞKANLIĞI 'NIN 95/1098 SAYI VE 30/10/1995 TARİHLİ İMAR DURUMU VE 75/3-256 SAYI VE 31/10/1995 TARİHLİ İNŞAAT İSTİKAMET RÖLÖVE 'SİNDE 11.60 M OLARAK BELİRLENEN ARKA ÇİZGİ MESAFESİ, BİR İÇ BAHÇE OLUŞTURABİLMEK VE ANA BİNANIN ARKA CEPHESİNE ZARAR VERMEMEK İÇİN 6.50 M 'YE ÇEKİLMİŞTİR. ÖN CEPHE KORUNMUŞ VE İMAR DURUMU 'NDA BELİRLENEN 12.50 M 'LİK BİNA YÜKSEKLİĞİ SINIRLARI İÇİNDE İKİ KAT İLAVE EDİLMİŞTİR. AYRICA ANA BİNA VE ARKA BİNA ARASINDA, İNŞAAT İSTİKAMET RÖLÖVESİ 'NDE VERİLEN ARKA ÇİZGİ SINIRLARI İÇİNDE KALAN İKİ KATLI BİR GEÇİT TASARLANMIŞTIR.

KAYNAKÇA

Adıgüzel H. (2006), 19-20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler, *Yüksek Lisans Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Akça G. ve Hülür H. (2007) “Tanzimattan Cumhuriyete Siyasal ve Hukuksal Yapının Modernleşmesi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 21, s:235-269 (<http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s21/akca.pdf>)

Akın N. (2002), 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata Ve Pera, Literatür Yayınları, İstanbul

Akın N. (1995), “Beyoğlu”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:212-218

Akpolat M.S. (1994), “XIX. Yüzyılda Ecole Des Beaux Arts Da Mimarlık Eğitimi ve Osmanlı Mimarlığına Etkileri”, *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, yay. haz. Banu Mahir., MSGSÜ Yayınları, İstanbul

Aktel, M. (1998), “Tanzimat Fermanı'nın Toplumsal Yansıması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, S.3 (güz), s:177-184 (<http://iibf.sdu.edu.tr/dergi/files/1998-3-17.pdf>)

Akyıl Ayşe, 16.12.2010 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Aslanoğlu İ., 1975, “Glasgow Sanat ve Mimarlık Okulu ve Chales Rennie Mackintosh ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, c.1, s.1, 23-30, Ankara

Barillari D. ve Godoli E. (1997), İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları, Yem Yayın, İstanbul

Barillari Diana, 02.05.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Batur A. (1985), “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, s:1038-1067

Batur A. (1995a), “Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul,Yapı, S.161, İstanbul, s:44-63.

Batur A. (1995b), “Botter Apartmanı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:312-314.

Batur A. (1995c), “D’Aronco, Raimondo Tomasso”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:550-551.

Bayram Ş. (2004), “Kapı/Giriş Mekanı, Anlam ve Tasarımı İçin Tipolojik Bir Araştırma: 19. Yüzyıl Beyoğlu (Pera) Örneği”, *Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri Bildiriler*, Arkeoloji ve Sanat yayınları, 2005, İstanbul, s:425-433

Bekdemir Uğur, 14.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Berber Stelios, 27.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Boyla O. (04.12.2009), “Ortaçağ’dan 19. Yüzyıla Mekân ve Mobilya/Neoklasik” ders notları, MSGSÜ FBE İç Mimarlık Ana Bilim-Ana Sanat Dalı

Boyla O. (19.02.2010), “Ortaçağ’dan 19. Yüzyıla Mekân ve Mobilya/Art Nouveau” ders notları, MSGSÜ FBE İç Mimarlık Ana Bilim-Ana Sanat Dalı

Can, C. (1999), “Tanzimat ve Mimarlık”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras” Uluslararası Kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., İstanbul, s:130-136.

Can, C. (1995), “İstanbul Beyefendileri, Levanten Mimarlar”, *Arredamento Dekorasyon*, Sayı:71, Haziran, 1995/6, s:93-97.

Capablanca, E. (1990), “A Cuban Mythology”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:37-38

Ciner S. (1979), “Son Osmanlı Dönemi Ahşap Konutlarında Cephe Bezemeleri”, *Doktora Tezi*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul

Cordulak, S. W. (1992), “Art Nouveau and The Will To Flight”, *Journal of Design History*, Vol. 5, No. 4, s:257-272, Oxford University Press

Cezar M. (1991), XIX. Yüzyıl Beyoğlusu, Ak Yayınları, İstanbul

Colonas, S. V. (1999), “Osmanlı İmparatorluğu Kent Merkezlerinde Gayrimüslimler Tarafından Kamusal ve Özel mekanların Oluşturulması: 19. Yüzyıl Sonlarında İstanbul’daki Rum Mimar ve Misyonerler”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras” Uluslararası Kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., 26-26-27 Kasım 1999, İstanbul

Çelik Z., (1998), 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Duliére, C. (1990) “The House As A Total Work Of Art”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:22-26

Duncan, A. (1994), Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd, Londra

Durudoğan S. (1998), “XIX. yüzyılda Pera/Beyoğlu'nun Ekonomik Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri”, *Doktora Tezi*, İTÜ Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Eldem E. (1999), “18. Yüzyıl ve Değişim”, *Cogito*, sayı:19, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:189-199

Enlil, M. Z. (1999), “19. Yüzyıl İstanbul'unda Konut Yapı Gelenekleri ve Kent Kültürü”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslararası Bir Miras” Uluslararası kongre Bildirileri*, ed. Akın N., Batur A., Batur S., s:286-295, İstanbul

Erpi F. (1999), *Mimari Üzerine Söyleşiler*, Mimarlar Derneği Yayınları, İstanbul

Ersen A. ve Verdön İ. (___), “Botter Apartmanı Cephesi Konservasyon Projesi”, http://iremverdon.files.wordpress.com/2010/03/botter_apartmani_makale.pdf (erişim:03.04.2011)

Espuche, A.G. (1990), “Modernist Barcelona”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:35-36

Eyice S. (1973), “XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klâsik Üslubu”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Sanat Tarihi Yıllığı IX-X (1979-1980), 1980, İstanbul, s:163-175

Fujioka, H. (1990), “A Fresh Look At Traditional Forms”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:18-19

Gazaneo J.O. (1990), “An Aesthetic Revolution”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:39-40

Gombrich, E. H. (2007), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erduran E. ve Erduran Ö., Remzi Kitabevi, İstanbul

Gontar C. (2000), “Art Nouveau” http://www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm (erişim: 12.01.2010)

Grady, J. (1955), “Nature And The Art Nouveau”, *The Art Bulletin*, Vol. 37, No. 3 (Sep., 1955), College Art Association, s:187-192

Gültaş D. (2008), Raimondo D’aronco: İstanbul’daki Yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları, *Yüksek Lisans Tezi*, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Gülersoy Ç. (2003), *Beyoğlu'nda Gezerken*, Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları, İstanbul

Gülersoy Ç. (1995), “Beyoğlu’nda Toplumsal Değişim”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt.2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:218-220

Hartt F. (1993), *Art, A History of Painting, Sculpture, Architecture*, Harry N. Abrams Inc Publishers, New York

Haslam M. (1989), In The Nouveau Style, Thames and Hudson, Londra

İrepoğlu G. (1990), “Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, cilt: 3, sayı: 9, İstanbul, s:9-14

İskender, K. (26.10.2009), "Resim Sanatında Yapıt Çözümlemesi" ders notları, MSGSÜ S.B.E. Resim Anasanat Dalı

Kisselgoff A. (1988), “Review/Dance; Art Nouveau's Esthetic in Motion: Invoking the Spirit OF Loie Fuller”
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE2DE113EF932A1575AC0A96E948260> (erişim:02.04.2011)

Kolman Anna, 25.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Köse M. (2001), “Osmanlı'da Borsa ve Galata Bankerlerinin Devletin Mali Yapısındaki Yeri”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 8, s: 229-251
(<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/taed/article/viewFile/1244/1233>)

Kuran A. (___), “19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi”, *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, yay. haz. Mahir B., Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası, İstanbul, Kasım 2000, s:234-240

Kuran A. (1963), “XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*, s:415-434

Kuran A. (1959), “Yakın Çağ Türk Mimarisi Üzerine Bir Çalışma”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, Ankara 19-24 Ekim 1959 Kongreye Sunulan Tebliğler*, A.Ü. İlahiyat Fak. Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1962, Ankara, s:270-276

Kurtel B.B. ve Çakıl C. (2004), “Beyoğlu'nda Art Nouveau Binalar”, *Geçmişten Günümüze Beyoğlu*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı ve Beyoğlu Belediyesi, İstanbul, s:609-630

Lancaster, C. (1952), “Oriental Contributions to Art Nouveau”, *The Art Bulletin*, Vol. 34, No. 4 (Aralık 1952), s:297-310, College Art Association

Lehne, A. (1990), “From Fantasy To Functionalism”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:27-31

Levin, M. R. (1988), “Art Nouveau Bing: 'Paris Style 1900' and 'Berlin 1900-1933: Architecture and Design' At The Cooper-Hewitt Museum, New York”, *Technology and Culture*, Vol. 29, No. 3 (Temmuz 1988), The John Hopkins University Press, s:622-632

Madsen T. S., 1975, Sources of Art Nouveau, Da Capo Press, New York.

Mazlum D. Ve Saner T. (1995), “NeoGotik Mimari”, *Dünden Bugüne istanbul Ansiklopedisi*, Cilt.6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:65

Meeks, C. L. V. (1961), “The Real Liberty of Italy: The Stile Floreale”, *The Art Bulletin*, Vol. 43, No. 2 (Haz. 1961), College Art Association, s:113-130

Nashtshokina M. ve Kirikov B. (1990), “Northern Lights”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s:32

Okumuş E. (2003), “Din-Devlet İlişkisi Bağlamında Tanzimat Fermanı'nın Anlamı”, *Akademik Araştırma ve Dayanışma Derneği Kamu Hukuku Arşivi Dergisi*, s:18-32

Ödekan A. (1995), “NeoKlasik Mimari”, *Dünden Bugüne istanbul Ansiklopedisi*, Cilt.6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:65-66

Pevsner N. (1970), Avrupa Mimarisinin Anahatları, çev.Selçuk Batur, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul

Sakaoğlu N. (1995), “Yangınlar”, *Dünden Bugüne istanbul Ansiklopedisi*, Cilt.7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s:426-438

Speidel, M. (1990), “The Eternal Bloom Of Art Nouveau”, *The Unesco Courier*, Ağ.1990, Paris, s:13-17

Şahin M. (2006), “Osmanlı Yöneticilerinde Zihniyet Değişimi ve Batılılaşmanın Başlangıcı”, *Ankara, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 26, Sayı 3(2006) 223-237 (<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2006/3/2006-3-223-237-16-muhammetcahin.pdf>)

Tümertekin Han, Aralık 2010 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Türker O. (2007), Galata'dan Karaköy'e Bir Liman Hikayesi, Sel Yayınları, İstanbul

Uluşahin Bereket, 27.04.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

Uluşahin Bereket, 05.05.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme

URL-1, “Pugin and the Gothic Revival”, <http://www.artsandcrafts.org.uk/roots/pugin.html> (erişim: 02.03.2011)

URL-2, “Stoclet House” <http://whc.unesco.org/en/list/1298> (erişim: 06.03.2011)

URL-3, “Otto Eckmann with the Scherrebek Weaving School, *Five Swans*, 1897” http://www.nga.gov/education/tchan_5_09.shtm (erişim: 06.03.2011)

URL-4, “Art Nouveau 1890-1914”, http://www.nga.gov/feature/nouveau/exhibit_city.shtm (erişim: 13.01.2010)

URL-5, “Art Nouveau Tarihçesi”, <http://www.mimar.cc/makale/art-nouveau-tarihcesi-73.html> (erişim: 08.01.2010)

URL-6, “House For An art Lover”

http://www.houseforanartlover.co.uk/step_inside/history_of_the_house (erişim: 07.03.2011)

Yazıcı N. (2007), Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı, *Doktora Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Yıldırım İ. (2001), Ondokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Ekonomisi Üzerine Bir Değerlendirme (1838-1918), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 2, Sayfa: 313-326, Elazığ (<http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt11/sayi2/313-326.pdf>)

Zaalouk M. (1990), “From Horus To Aida”, *The Unesco Courier*, August 1990, Paris, s.21

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında İstanbul'da doğdu.

1998 yılında İstek Vakfı Özel Uluğbey Lisesi'nden mezun oldu.

2002 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu.

2002-2008 yılları arasında Mim Design bünyesinde iç mimar olarak çalıştı.

2008-2009 yılları arasında Toner Mimarlık bünyesinde iç mimar olarak çalıştı.

2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim / Ana Sanat dalında yüksek lisans eğitimine başladı.

2009 yılında, ara vermek zorunda kaldığı yüksek lisans programını tamamlamak üzere Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki yüksek lisans programına yeniden başladı.

Yayınlanmış Mesleki Yazılar

YENİĞÜN S. (2010), “LEED Sertifikası”, *Natura Dergisi*, İstanbul Maden İhracatçıları Birliği Yayınları, İstanbul, Mart-Nisan 2010, Sayı:8, s:88-90

YENİĞÜN S. (2010), “Yeşil Bina Sertifikasyonlarına Varan Süreç”, www.yesilplatform.com

YENİĞÜN S. (2010), “LEED Sertifikası”, www.yesilplatform.com

YENİĞÜN S. (2011), “BREEAM Sertifikası”, www.yesilplatform.com

YENİĞÜN S. (2011), “Yeşil Bina Nedir?”, www.yesilplatform.com